



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Curso de Mestrado
Linha de Pesquisa História e Historiografia do Teatro e das Artes (HTA)

**DORINE, DE MOLIÈRE: UM ESTUDO DE PERSONAGEM EM SEU
TRÂNSITO ENTRE UMA EDIÇÃO DO “ORIGINAL” FRANCÊS, DUAS
TRADUÇÕES E UMA ADAPTAÇÃO BRASILEIRAS**

CAMILA FREITAS SANTOS

Rio de Janeiro, 2018

CAMILA FREITAS SANTOS

**DORINE, DE MOLIÈRE: UM ESTUDO DE PERSONAGEM EM SEU
TRÂNSITO ENTRE UMA EDIÇÃO DO “ORIGINAL” FRANCÊS, DUAS
TRADUÇÕES E UMA ADAPTAÇÃO BRASILEIRAS**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em História do Teatro. Linha de Pesquisa: História e Historiografia do Teatro e das Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti (Beti Rabetti).

Rio de Janeiro, 2018

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

F237 PREITAS SANTOS, CAMILA
DORINE, DE MOLIÈRE: UM ESTUDO DE PERSONAGEM EM
SEU TRÂNSITO ENTRE UMA EDIÇÃO DO "ORIGINAL"
FRANCÊS, DUAS TRADUÇÕES E UMA ADAPTAÇÃO BRASILEIRAS
/ CAMILA FREITAS SANTOS. -- Rio de Janeiro, 2018.
159

Orientador: MARIA DE LOURDES RABETTI.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2018.

1. DORINE. 2. PERSONAGEM. 3. MOLIÈRE. I.
RABETTI, MARIA DE LOURDES, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

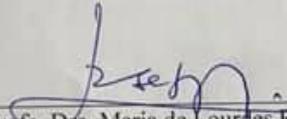
**“DORINE, DE MOLIÈRE: UM ESTUDO DE PERSONAGEM EM SEU
TRÂNSITO ENTRE UMA EDIÇÃO DO ‘ORIGINAL’ FRANCÊS,
DUAS TRADUÇÕES E UMA ADAPTAÇÃO”**

por

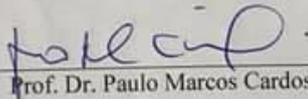
CAMILA FREITAS SANTOS

Dissertação de Mestrado

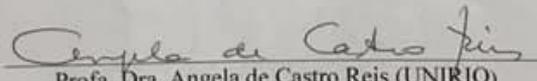
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Maria de Lourdes Rabetti - Orientadora



Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel (UFOP)



Prof. Dra. Angela de Castro Reis (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: *Aprovada*

Rio de Janeiro, RJ, em 29 de agosto de 2018

ERRATA

**Na Folha de Aprovação consta o nome do Título da Dissertação como
“DORINE, DE MOLIÈRE:
UM ESTUDO DE PERSONAGEM EM SEU TRÂNSITO ENTRE UMA
EDIÇÃO DO “ORIGINAL” FRANCÊS, DUAS TRADUÇÕES
E UMA ADAPTAÇÃO”**

**NOME CORRETO DO TÍTULO DA DISSERTAÇÃO NA ATA DE
APROVAÇÃO:**

**“DORINE, DE MOLIÈRE:
UM ESTUDO DE PERSONAGEM EM SEU TRÂNSITO ENTRE
UMA EDIÇÃO DO “ORIGINAL” FRANCÊS, DUAS TRADUÇÕES
E UMA ADAPTAÇÃO BRASILEIRAS”**

DORINE, DE MOLIÈRE: UM ESTUDO DE PERSONAGEM EM SEU TRÂNSITO ENTRE UMA EDIÇÃO DO “ORIGINAL” FRANCÊS, DUAS TRADUÇÕES E UMA ADAPTAÇÃO BRASILEIRAS

CAMILA FREITAS SANTOS

RESUMO

Dorine é personagem-tipo da peça teatral *Le Tartuffe*, de Molière, fixada na categoria de servos. A maneira como Molière compunha seus personagens é determinada pela gama de referências de que sua obra é composta. Dorine, portanto, é exemplo de como este autor reelaborou e adaptou a seu tempo diversos elementos referenciais em seu trabalho. Nesse sentido, essa pesquisa tem como objetivo perceber o percurso do personagem Dorine por entre as fontes documentais escolhidas, são elas: uma adaptação de Hugo Zorzetti, feita em 2013, a pedido de um grupo de teatro de Goiânia; a tradução de Jacy Monteiro, 1965; a tradução de Guilherme Figueiredo, 1980; e uma edição do “original” francês, 1956.

Palavras-chave: Dorine, personagem, Molière.

**DORINE, DE MOLIÈRE: UNE ÉTUDE DU PERSONNAGE EN SON TRANSIT
ENTRE UNE ÉDITION DE « L'ORIGINAL » FRANÇAIS, DEUX
TRADUCTIONS ET UNE ADAPTATION BRÉSILIENNES**

CAMILA FREITAS SANTOS

RÉSUMÉ

Dorine est un personnage type de la pièce théâtrale *Le Tartuffe*, de Molière, fixée dans la catégorie des serviteurs. La manière dont Molière composait ses personnages était déterminée par la gamme de références qui composent son œuvre. Donc Dorine est un exemple de comment cet auteur a réélaboré et adapté à son temps des éléments de référence divers dans son travail. En ce sens, cette recherche vise à percevoir le parcours du personnage Dorine parmi les sources documentaires choisies, telles que : une adaptation de Hugo Zorzetti, faite en 2013, à la demande d'un groupe théâtral de Goiânia ; la traduction de Jacy Monteiro, 1965 ; la traduction de Guilherme Figueiredo, 1980 ; et une édition de « l'original » français, 1956.

Mots-clés : Dorine, personnage, Molière.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Arminda e Divino, pelo apoio de sempre.

Aos meus amigos, namorado e irmã, pela paciência.

Ao *Grupo Carroça*, pela experiência e amizade.

A Hugo Zorzetti, pela atenção e disponibilidade.

A minha orientadora, Maria de Lourdes Rabetti, pela generosidade, empenho, cuidado e paciência com que conduziu a orientação deste trabalho.

A Walquíria Batista, professora da UFG, pela ajuda e disponibilidade desde muito antes do meu ingresso no mestrado na UNIRIO.

Aos professores que compuseram a banca de qualificação e aceitaram compor a banca de defesa, pela leitura atenta e sugestões, Profa. Dra. Angela de Castro Reis, UNIRIO, e Prof. Dr. Paulo Marcos Cardoso Maciel, UFOP.

Às demais pessoas que, de alguma forma, colaboraram com a pesquisa.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1, Molière, um autor de personagens	12
CAPÍTULO 2, Caminhos e descaminhos de Dorine pelas fontes	39
ANÁLISE 1 – <i>TARTUFO</i> , de Molière, de Hugo Zorzetti	42
ANÁLISE 2 – <i>O Tartufo ou o impostor</i> , tradução de Jacy Monteiro, 1965	60
ANÁLISE 3 - <i>TARTUFO 81</i> , Guilherme Figueiredo, 1980	72
ANÁLISE 4 – <i>Le Tartuffe ou L'imposteur</i> , 1956	82
O PERCURSO DO PERSONAGEM DORINE PELAS FONTES DOCUMENTAIS--	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	98
FONTES	100
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	101
ANEXOS	104
Dados biográficos de Hugo Zorzetti	104
<i>Tartufo</i> , de Molière: adaptação de Hugo Zorzetti	109

Introdução

Meu nome é Camila Freitas Santos, sou atriz e professora de teatro, graduada em artes cênicas pela Universidade Federal de Goiás em 2014. Ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO em 2016/2, com o pré-projeto intitulado *A criada de Molière: um estudo sobre o gênero cômico*.

Como trabalho de conclusão do curso de graduação em artes cênicas apresentei a monografia *Molière, um estudo sobre a comicidade crítica em Tartufo*, orientada pelo Prof. Ms. Hélio Fróes, em que pude analisar a montagem de *O Tartufo ou o impostor*, realizada por um grupo de teatro de Goiânia, Grupo Carroça, do qual fazia parte, tendo desempenhado Dorine em 2013. O estudo pretendia abordar aspectos relativos à adaptação de Hugo Zorzetti, feita também em 2013 a pedido do Grupo Carroça, e o espetáculo teatral, bem como discorrer sobre algumas especificidades do gênero cômico.

Minha decisão de submeter-me ao processo seletivo para o Curso de Mestrado do PPGAC da UNIRIO deveu-se a minha experiência como atriz na montagem referida, na qual identifiquei Dorine, a criada doméstica, como personagem com a qual eu poderia estudar mais profundamente o teatro de Molière. Assim, ingressei no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro no segundo semestre de 2016, tendo como objeto de pesquisa esse personagem – inicialmente, o projeto consistia em investigar seu alcance crítico/reflexivo no contexto da peça. No decorrer do primeiro semestre de curso, porém, pude delinear um caminho mais profícuo para o estudo de um personagem cômico inserido na obra desse dramaturgo cuja característica mais ressaltada está no modo de compor seus personagens.

Nesse sentido, a escolha da linha de pesquisa e da orientadora foi determinante. Minha pesquisa situa-se na linha História e Historiografia do Teatro e das Artes, e tem como orientadora a Profa. Dra. Maria de Lourdes Rabetti, com quem cursei no primeiro semestre de 2017 a disciplina Seminário de Dissertação I, cujo principal objetivo foi a ampliação do campo teórico da pesquisa. O aproveitamento dos seminários realizados culminou, depois de várias reelaborações, em melhor configuração do objeto e dos objetivos da pesquisa e, ainda, no que hoje forma seu primeiro capítulo.

Hoje, minha pesquisa continua tendo como objeto de análise o personagem Dorine de *O Tartufo ou o impostor*, de Molière (1965), direcionando-se, no entanto, para um foco diferenciado em relação ao apresentado no pré-projeto. O interesse por Dorine, reitero, advém da já mencionada montagem, realizada a partir da adaptação feita por Hugo Zorzetti em 2013, em que interpretei esse personagem. No entanto, em estudos posteriores, percebi em Dorine a possibilidade de aprofundar a minha pesquisa no âmbito da comédia e, nesse sentido, bem como por ter optado pela linha História e Historiografia do Teatro e das Artes, decidi tomar o personagem também como fonte de inspiração para melhor compreender um período da história do teatro.

A análise proposta neste estudo adentra a adaptação de um grande comediógrafo goiano, importante nome para a história do teatro em Goiás, Hugo Zorzetti. Sendo assim, o interesse por Dorine também passa por um desejo pessoal, bastante estimulado pela orientadora, de verificar o funcionamento do personagem na obra desse autor. Nesse sentido, e mais do que em prol de vontades individuais, esse objeto se justifica pela amplitude das discussões que o envolvem e que perpassam tanto o universo do personagem dramático – considerando-o também no âmbito das reflexões sobre tradução e adaptação do texto teatral – como o de personagens femininos, possibilitando-nos enfrentar, mesmo que introdutoriamente, campo de extrema relevância das discussões atuais, que é a presença da mulher na cena teatral.

Assim, o objetivo desta pesquisa foi compreender o percurso realizado pelo personagem Dorine em quatro fontes documentais: a adaptação brasileira de Hugo Zorzetti, feita em 2013 a pedido do Grupo Carroça; as traduções brasileiras de Jacy Monteiro publicada pela Difusão Europeia do Livro em 1965 e de Guilherme Figueiredo publicada pela Civilização Brasileira em 1980; e a “peça original”¹ de Molière, na edição de 1956, publicada pela Gallimard (Paris), da coleção Bibliothèque de la Pléiade da série Oeuvres Complètes

A escolha dessas fontes se deu a partir de elementos colhidos nelas próprias. A edição de *Le Tartuffe ou L'imposteur* publicada pela Gallimard, editora de referência para os clássicos franceses, contém, além de densos prefácios introdutórios sobre a obra completa de Molière, notas consistentes de Maurice Rat, que foram de suma importância para a análise realizada. Um dado relevante contido nas notas diz respeito à

¹ A referência ao texto “original” não pretende afirmar que a edição que utilizamos contempla de fato a original de Molière, por isso a utilização das aspas. A própria questão da originalidade do texto de Molière, por sua vez, é tópico a ser minimamente explorado no 2º capítulo.

atriz que interpretou Dorine nas apresentações da peça pela companhia de Molière; há também referência aos demais atores e importantes informações sobre o próprio personagem. A tradução de Guilherme Figueiredo – já estudada nos Seminários de Dissertação – foi sugerida pela orientadora, após discussões ocorridas no exame de qualificação, por se tratar de uma tradução canônica e apresentar, na terceira edição publicada pela Civilização Brasileira, um importante ensaio sobre a poética da tradução do teatro em verso, também de Guilherme Figueiredo. A tradução de Jacy Monteiro publicada pela Difusão Europeia do Livro, importante editora brasileira (que, além de extremamente referenciada no período da publicação em pauta, parece sugerir, no próprio nome, o intuito do papel a cumprir nos processos tradutórios, difundindo culturas), assim como a edição escolhida do original em francês, também apresenta notas de extrema importância para a análise do objeto da pesquisa. Destaque-se que a escolha dessa fonte foi também sugestão da orientadora, não só em função de seu reconhecimento, mas da hipótese², dada a sua referencialidade para os operadores teatrais, de que pudesse ter sido utilizada por Hugo Zorzetti para sua adaptação destinada a uma montagem de espetáculo.

No primeiro capítulo, “Molière, um autor de personagens”, apresento e discuto algumas noções de personagem e de personagem cômico e feminino fixado na categoria dos servos, assim como algumas noções de comicidade que perpassam o universo dos personagens desse autor. Procuo, portanto, articular os conceitos, as noções e os momentos apresentados em prol de uma reflexão sobre o modo como Molière elaborou seus personagens, permeados pelo caráter heterogêneo de sua obra que, inserida num período de transição, faz pulsar diferentes formas e correntes teatrais em seu interior, sempre tendo em mente, e inspirada no foco fundamental de minha pesquisa, o personagem de Dorine.

No segundo capítulo, dediquei-me à análise do objeto de pesquisa – o personagem Dorine de Molière –, tendo por base os procedimentos propostos por Ane Ubersfeld no livro *Para Ler o Teatro*, observando o funcionamento, as mudanças, as persistências, os ajustes do personagem ao percorrer o caminho que compreende a adaptação de Zorzetti – em primeiro lugar –, as traduções e a edição do “original” em francês.

² Durante o segundo semestre de 2017, ocorreram algumas tentativas de contato com o autor, Zorzetti, para confirmar tal hipótese, porém, dado o seu estado de saúde não foi possível, e pouco tempo depois ele veio a falecer.

Por fim, elaborei algumas considerações finais, sem pretender afirmações definitivas, dados os limites da pesquisa e ainda o fato de que, embora tenha trabalhado num enfoque pontual, que não se pretende original, é certo que ele se situa no âmbito de estudos amplos e frequentes na história do teatro universal, e não descarta, entretanto, novos enfrentamentos.

Como anexos, apresento:

- 1- a adaptação *Tartufo, de Molière*, de Hugo Zorzetti;
- 2- dados biográficos de Hugo Zorzetti.

Capítulo 1– Molière, um autor de personagens

Em estudo sobre as bases do teatro de Molière, no livro *Duas farsas: o embrião do teatro de Molière*, Célia Berretini (1979) inicia suas reflexões apontando para a ideia de que cada tendência social e política ou cada escolha dramática, bem como cada época vê a criação molieresca de maneira diversa, seja como pintor de costumes e caracteres, como crítico dos ridículos do homem, como filósofo e moralista ou como um homem de teatro, etc. A diversidade de olhares sobre o teatro de Molière percorre diferentes interpretações, mas sobretudo uma delas interessa em maior grau a este estudo: o de pintor de caracteres.

Esse interesse se justifica pela escolha do objeto de pesquisa, o personagem Dorine, criada da peça *O Tartufo ou o impostor*, que será analisado em quatro instâncias diferentes, tendo como ponto de partida a adaptação de Zorzetti, com o objetivo de perceber em que medida os elementos (sentidos, contracenções, funções e discursos) a ela referentes se mantêm, com que adequações, ou não, nas fontes escolhidas.

Assim, este estudo se inicia com a tentativa de compreender o estatuto do personagem molieriano inserido no contexto artístico do século XVII, sempre com os olhos voltados para o texto produzido pelo autor francês e, portanto, para o personagem Dorine. Para tanto é importante refletir de antemão sobre questões que contornam, envolvem e alimentam o objeto da pesquisa, como alguns aspectos de comicidade, as noções de personagem, de personagem feminino e de personagem cômico feminino. Este capítulo, portanto, enseja articular histórica e reflexivamente momentos, conceitos e noções em prol do entendimento sobre o estatuto do personagem cômico elaborado por Molière no contexto do classicismo francês.

Tendo em vista que este estudo envolve uma tradução e uma adaptação brasileiras, tornou-se oportuno observar rapidamente alguns modos de ver e ler Molière no Brasil. Amanda Ioost da Costa (2010), no artigo *O surgimento do teatro nacional*, Martins Pena ilumina Molière nos palcos do século XIX, comenta que o palco no Brasil oitocentista é predominantemente marcado pela presença de peças estrangeiras – donde o importante papel do tradutor na construção e disseminação das culturas ao longo dos anos. Segundo a autora, o favorecimento da presença dominante de peças teatrais traduzidas no Brasil se deve em grande parte ao vazio deixado pela dramaturgia

nacional, dadas a pouca idade da literatura e a incipiência do teatro brasileiro, que se encontrava ainda em formação.

Segundo Costa (2010), a construção de um teatro nacional não significava apenas a formação de companhias por atores brasileiros, mas a presença de temas nacionais escritos por autores brasileiros. Décio de Almeida Prado (1999, p.55), referência fundamental para os estudos do teatro brasileiro, comenta que, até meados do século XIX, eram raras as peças que tinham como tema os assuntos nacionais:

O drama romântico brasileiro, que já trocava a poesia pela prosa, não se apoiou de início sobre a oposição entre a Europa e a América, como fará mais tarde. Das tragédias de fundo romântico de Gonçalves de Magalhães, uma se passa em Portugal, a outra na Itália. Dos dramas imaturos que Martins Pena escreve entre 1837 e 1841, dois ocorrem na Idade Média portuguesa, dois na Itália e na Espanha, países privilegiados pelo romantismo. As peças de Gonçalves Dias têm como cenário a Itália, a Polônia, Portugal e a Espanha ocupada pelos árabes.

A autora ainda pontua que transcorrem no Brasil apenas peças de qualidade literária inferior. É nesse contexto que Martins Pena se destaca e passa a ser considerado o fundador da comédia nacional, dando cor local aos palcos. Nesse sentido, o que importa de fato para esta reflexão é o fato de esse autor ser considerado por diversos outros, como Arthur Azevedo e Machado de Assis, o “Molière brasileiro”. Muitos aspectos da comédia de Martins Pena são efeitos da presença no Brasil de peças teatrais francesas, especialmente de Molière, aqui traduzidas.

Bella Jozef (1966), em artigo para a revista *Dionysos* (em número que se torna referência fundamental, que deixa traços determinantes para a leitura de Molière entre nós), verifica sobre que base histórica e que material trabalham Pena e Molière e evidencia, num exercício de comparação, o modo como este último é lido e recebido no Brasil nos anos iniciais da formação do teatro nacional. O primeiro apontamento na aproximação dos autores se refere ao painel histórico da vida social abordado em suas peças, ressaltando as devidas diferenças de tempo e espaço. Ambos retratam a sociedade de seu tempo; no entanto, como afirma Jozef (1966), há uma preocupação com a moral em Molière, que coloca em cena os costumes da época, para deles tirar uma lição, fiel ao espírito humanístico de então, segundo o qual o teatro deveria instruir os homens. Em Martins Pena, a sátira também está presente, porém, “ao contrário de Molière que satiriza os tipos que detesta pessoalmente, Martins Penna, devido a sua pouca idade e experiência, não ficou além de caracteres generalizados” (p.15). A autora

ainda ressalta que a intenção moral dos dois autores não se sobrepõe à realização dramática e artística por eles empreendida.

Há em ambos tendência a procurar o cômico na vida cotidiana por meio de certa extravagância e algum exagero. Tanto Martins Pena como Molière se utilizam de procedimentos cômicos semelhantes. Jozef (1966) destaca a repetição, a deformação da realidade, a simetria, a inversão. Sobre os personagens, e, nesse caso, mais especificamente sobre a mulher nas peças desses autores, ela observa: “as protagonistas são em ambos os autores jovens, corajosas, preocupadas com os deveres e atenções que devem aos pais” (p.17), como é o caso de Mariane, em *O Tartufo ou o impostor* (1965).

Diversos autores ao aproximar Martins Pena de Molière o fazem destacando dois polos, da situação e dos caracteres. Magaldi (2001b) pontua que essa polaridade, não aceita rigorosamente, pois ambos se misturam constantemente, pode ser encarada como uma maneira de diferenciar dois grupos, cujos representantes são Aristófanes e Molière. Segundo o autor (p.43-44), o “gênio grego, impregnado da tradição do *comos*, importa-se com a realidade de seu tempo [...] teve sempre em mira a cidade, vista, não obstante, através de alguns indivíduos que julgou deletérios”, enquanto Molière, “embora tivesse satirizado as ‘preciosas ridículas’ ou o ‘burguês fidalgo’ da atualidade, foi aos arquétipos, com o ‘tartufo’, o ‘misanthropo’ [...] debruçou-se sobre o homem, tomando embora como fonte de grupos sociais definidos”.

Magaldi (2001b, p.44) questiona que esse lugar-comum da crítica literária nos levaria, assim, à tendência de aproximar Martins Pena de Aristófanes e não de Molière, “não tivesse ele querido observar a lição do francês, ou melhor, conciliar as tendências que, por motivos didáticos, se exprime de forma autônoma nos dois”. De Aristófanes, Martins Pena conserva a crítica aos temas de seu tempo e, em Molière, ele se inspira para “pintar os vários tipos da sua galeria”. É, portanto, pelo modo como o autor francês elabora seus personagens que seu teatro se sobressai.

Sílvio Romero (1966) também distancia o teatro de Martins Pena e o de Molière, ao tomar como referência a diferença entre os dois polos (caracteres e costumes), que como já mencionei são postos assim a título didático. O autor comenta que o caráter geral das peças de Martins Pena é o da comédia de costumes, e que a “alta comédia de caráter”, criada por Molière, o autor brasileiro não chegou a cultivar.

Os que ignoram a evolução deste gênero dramático, que os historiadores da literatura grega dividem em velha comédia, comédia média e nova comédia [...] sabem que só no seu último período é que essas criações cênicas despiram o velho estilo da sátira grosseira mesclada de lirismo e começaram

a tentar a reprodução, mais ou menos realista, dos costumes sociais. Nessa derradeira atitude é que passaram à literatura romana e mais tarde às literaturas clássicas do Renascimento, chegando assim aos tempos modernos. Molière lhes fez dar um passo para adiante, inaugurando a representação dos caracteres fundamentais e típicos das paixões humanas. Daí a sua incomparável galeria de espécimes cômicos como Harpagon, Scapin, Mascarille, Tartufo, Sgaranello e outros, só comparáveis à importante galeria trágica de Shakespeare (ROMERO, 1966, p.6-7).

Mais do que evidenciar um dos polos, porém, é importante destacar que Martins Pena seguiu o mesmo processo que Molière ao voltar-se para os temas e tipos da sociedade em que viveu. Prado (1999), ao falar dos tipos de peça que eram representados no Brasil em meados do século XIX, ressalta a comédia em um ato como a linguagem com a qual Martins Pena teria ganhado êxito. Salienta que Martins Pena assimilou esses processos tradicionais ao dominar as técnicas e os truques do ofício, “mas sempre adicionando-lhes uma nota local, de referência viva ao Brasil, de crítica de costumes, na linha de certas comédias de Molière, de quem foi logo considerado discípulo” (1999, p.56-57).

A partir dessa tendência de aproximar Martins Pena e Molière, pode-se destacar a visão predominante que se tem de Molière no Brasil e que está diretamente associada, em primeiro lugar, à diferenciação dos dois polos pelos quais oscila a comédia, e, em seguida, à categorização de Molière como um autor de personagens.

O lugar de Molière na história do teatro ocidental

Auerbach (1972, p.189) diz ser possível dividir o século XVII francês em duas partes distintas: a primeira que vai desde o reinado de Henrique IV – que adentra o século de ouro francês – até o fim da minoridade de Luís XIV, em 1661. Nesse período a supremacia da corte ainda não se havia estabelecido completamente. A segunda, de 1661 a 1715, abrange todo o reinado de Luís XIV, “quando o absolutismo é incontestado, o rei domina toda a atividade política e intelectual do país e o espírito público, suas tendências e seus gostos são claramente definidos”. É nesse contexto, especificamente na segunda parte dessa divisão, que Molière aparece para a França como uma figura emblemática da cena teatral clássica.

Molière escreveu suas peças em época na qual as tradições da Antiguidade greco-romana estavam sendo revisitadas e um dos assuntos mais recorrentes nos debates dos intelectuais era a *Poética*, de Aristóteles (1991). Inúmeras discussões foram

impulsionadas a partir da questão da chamada regra das três unidades e do conceito de verossimilhança. Dramaturgos, teóricos e críticos do período clássico francês, como Corneille, Chapelain, Mairet, La Mesnardière e d'Aubignac, foram de fundamental importância nos debates e nas formulações das regras clássicas elaboradas entre 1630 e 1660, em meio à demorada reflexão sobre as relações entre a escrita, a encenação e a observação das peças que estavam sendo apresentadas.

Há nesse período grande entusiasmo pela cena teatral, marcada pelo próprio florescimento do teatro clássico. O rei subvenciona algumas companhias teatrais, como os comediantes do Hôtel de Bourgogne (antigo espaço teatral em Paris, ainda importante no decorrer do século XVII), e as mantém sob proteção durante anos. De acordo com Hubert (2013), após a morte de Mazarin (Cardeal, sucessor de Richelieu; também foi nomeado primeiro-ministro da França, após a morte de Luís XIII) em 1661, o poeta e crítico literário Chapelain torna-se responsável por selecionar, para apresentar ao rei, os melhores artistas. Molière foi então levado à corte, e sua companhia oficializada na condição de companhia de atores oficial do rei, ocupando inicialmente o teatro Petit-Bourbon (primeiro espaço teatral usado por Molière sob a proteção real) e, em seguida, continuando sua carreira a serviço de Luís XIV. Esse lugar, assim como o título de tapeceiro do rei, herdado de seu pai aos 16 anos, oferecia a Molière a possibilidade de circular em diferentes ambientes sociais, o que determinou em grande parte sua criação.

Um dos materiais indispensáveis e que nos ajuda a entender as premissas dramáticas do século de ouro francês é a obra *Arte Poética*, publicada em 1674, de Nicolas Boileau (1979), grande teórico que também desfruta da proteção real nesse contexto. Resende (1994, p.134) o descreve como “um definidor da chamada doutrina clássica, que dá letra às regras de bem escrever, de bom gosto e bom senso que pautaram a produção artística da época”. Boileau constrói uma reflexão sobre a arte de seu tempo e relata seus modos de produção, suas premissas, regras, conceitos, reiterando os princípios aristotélicos, especialmente no que se refere ao conceito de verossimilhança. Ao falar sobre a comédia, Boileau (1979, p.51) estabelece desde o início a principal premissa do gênero, a imitação da natureza, e recomenda aos: “autores que pretendem as honras da comédia, que a natureza seja o seu único estudo”. Ele ainda salienta a existência de uma verdade na pintura dos caracteres, dos costumes, das fases da vida e reafirma a regra das três unidades, desqualificando o texto que não as cumpra.

Foi também a partir dessas premissas que Molière recebeu severas críticas, mesmo após a sua morte.

Resende (1994) comenta ser fundamental no pensamento de Boileau a reflexão que ele constrói sobre o público, quando se refere a Molière, apontando a dupla realidade representada por corte e cidade.

Estudem a corte e conheçam a cidade: uma e outra são sempre fecundas em modelos. Com elas é que Molière, dando brilho a seus escritos, teria talvez ganho o prêmio por sua arte, se, menos amigo do povo, em suas doudas pinturas muitas vezes não tivesse feito caretear suas personagens, abandonando o tom agradável e fino para adotar o bufo, e aliado, sem vergonha, Tabarin a Terêncio (BOILEAU, 1979, p.53).

Trata-se da divisão entre homens da corte e burgueses. Auerbach (2012, p.211), no livro *Ensaaios de literatura ocidental*, discute a origem e o significado da expressão *La cour et la ville* – em capítulo assim intitulado –, que, juntamente com *le public*, também introduzida no vocabulário do século XVII, designa “a camada a que as obras de literatura, e as de teatro em particular, são destinadas”. No entanto, esse autor destaca que inicialmente, *le public* significava – quando utilizado como substantivo – “o bem comum, o Estado”, como aparece em *Horace*, de Corneille (1640), só ganhando o sentido de “plateia de teatro” em escritos posteriores.

A expressão *la cour et la ville* aparece pela primeira vez no século XVII. *La cour* significa a corte, o círculo do rei. Auerbach (2012) esclarece que não é justo equiparar por completo *la cour* à nobreza, pois estão presentes na corte pessoas influentes, cuja origem e espírito estão ligados à burguesia. Do mesmo modo, *la ville*, embora referindo-se à cidade, só destaca a elite do segmento que a habita. É no sentido de englobar apenas as camadas elitizadas de cada grupo que a expressão *la cour et la ville* forma uma unidade cultural, que contrasta com o grupo das pessoas comuns, o povo.

Interessa-nos destacar que com Molière a palavra *ville* deixa de designar os membros da elite burguesa que se reuniam nos salões parisienses, passando a referir “a sociedade de Paris”.

Eis a situação, tal como Molière a descreve: *bon sens, naturel* e *bon goût* devem existir tanto no *parterre* quanto na corte. Cumpre esforçar-se para agradar a ambos; em termos de juízo natural e fundamentado, não há diferença entre os dois, embora as opiniões do *parterre* sejam mais diretas e menos sutis do que as da corte; os inimigos de tal juízo são os marqueses preciosistas e os pedantes, que em sua extravagância desdenham tanto da corte quanto o *parterre* (AUERBACH, 2012, p.222).

Assim é que Molière coloca a seu lado a corte e o público. Torres Junior (2012, p.214) comenta que “Molière viveu as consequências de uma complexa teia de relações pessoais e de favores que envolviam tanto o monarca, que lhe solicitava suas encomendas, quanto os membros da corte” que formavam grande parte do seu público. Dessa forma, se por um lado Molière soube se articular para atender as exigências do rei, por outro não deixou que a proteção real fosse empecilho para expor e criticar as extravagâncias da corte.

As relações criadas por Molière ao longo de sua carreira, bem como a emergência de sua obra no interior do classicismo francês, foram determinantes para seu trabalho de criação como autor, seja por situar-se num ambiente que lhe proporcionou a observação de diferentes costumes e caracteres, seja por articular o antigo e o novo em favor de seu trabalho nesse período de retomadas. Rabetti (2005, p.171), ao analisar *O doente imaginário*, destaca que a obra desse autor apresenta para a atualidade uma dimensão emblemática que é dada “por um jogo que se configura rigorosamente artístico exatamente por inserir-se no embate das pulsões mais latentes que então se estabeleciam entre as correntes da tradição e novas vertentes culturais do início da era moderna”.

O trabalho de Molière muitas vezes, senão sempre, situa-se no entremeio dos conceitos, das vertentes culturais, das camadas sociais. Se Auerbach (2012) confirma sua ativa presença entre *la cour et la ville*, que por um lado exalta a imagem do rei e por outro concede à companhia fundada em 1643, Ilustre Théâtre, o título de companhia de teatro oficial do rei, aqui podemos localizar a criação molieresca no período de transição entre as formas antigas consolidadas na tradição greco-romana e as novas vertentes no início da Idade Moderna.

Rabetti salienta também (2005, p.173) que essa pulsão entre tradição e novas vertentes acaba por determinar o conjunto de suas peças. *O doente imaginário*, por exemplo, última peça escrita pelo dramaturgo, “reapresenta” sob novos preceitos a estrutura dramática clássica, “envolvendo-a numa *apresentação* que encerra ficção cômica em movimentos de canto, música e coreografia, destinados a emoldurar o sentido que o imaginário das novas cortes europeias atribuem àquele ‘teatro antigo’”. Seus primeiros textos dramáticos, no entanto, “se comprazem no fino exercício dramático de reestruturação do mais imediato leito da tradição farsesca francesa e da *commedia dell’arte* italiana” (p.173-174).

Nesse sentido, o lugar de Molière na história do teatro é marcado fortemente pela experimentação cênica de transição e reelaboração que ele executa, ocasionando transformações de grande importância para o fazer teatral da época. Esse espaço de forças aparentemente opostas, que se estabeleciam entre tradição e moderno, culminou na emergência de uma estética cômica original elaborada por ele em um momento em que a comédia se apresentava como o campo mais fértil para novas configurações. Por esse olhar, a participação de Molière na construção da comédia moderna, bem como a de Goldoni na Itália, como aponta Rabetti (2005, p.174),

Seria orientada menos pelo exercício de *ruptura* ou de rigorosa oposição à tradição e mais como um longo tirocínio, de exigente aprendizado voltado para a *reelaboração* das vertentes que considerava fundamentais numa história de mais longa duração: para a sua “adequação, se assim quisermos, às exigências culturais de seu tempo.

A percepção do mecanismo de reelaboração das vertentes fundamentais do seu teatro engloba e valoriza, sem colocar o autor num lugar de oposição, as próprias influências assimiladas ao longo de sua carreira, que variam desde as referências do teatro greco-romano às implicações modernas da *commedia dell'arte*, sem negligenciar, naturalmente, no início de sua prática teatral, de uma das principais fontes que experimentou: a farsa francesa, que certamente lhe indicou alguns caminhos na construção do enredo, da intriga e dos personagens de suas peças.

A propósito de noções de comicidade e personagem cômico, e sempre pensando em Dorine

Ao localizar Molière num espaço/momento de transição, é necessário evidenciar o que de fato envolve esse campo de interferências que compõe a riqueza de sua obra. Assim, são eleitos aqui alguns momentos, conceitos e questões considerados fundamentais para compreender a criação cômica de Molière no século XVII, principalmente no que intervém de maneira direta no modo como elaborou seus personagens, e procurando ter sempre em vista o objeto específico desta pesquisa.

É fundamental pontuar que o trabalho de Molière emerge em um momento de renovação nos debates acerca da arte da escrita e da cena no classicismo francês, e, se há uma retomada dos preceitos antigos, isso acontece mais para encobrir “os vestígios de ‘barbárie’ medieval”, considerado pelos classicistas um período em que o teatro oferecia intrigas simples, temas e linguagem grosseiros, e, segundo Hubert (2013, p.52),

para “instaurar uma língua e uma literatura modernas”, e menos pelo desejo de reviver o passado. Assim, diversos dramaturgos clássicos vão buscar na tragédia e na comédia antigas modelos com o objetivo de restaurar a arte teatral e na *Poética*, de Aristóteles, encontram um caminho a seguir.

Influenciados pelas ideias aristotélicas, os teóricos do classicismo interpretaram de forma rígida e, muitas vezes, equivocada, os preceitos descritos na *Poética*. O principal conceito discutido pelo classicismo e que, de certa forma, determina todas as regras, é o de verossimilhança, compreendida como necessidade interna do texto, capaz de lhe dar credibilidade junto ao leitor. As discussões giravam sempre em torno do caráter geral ou universal da poesia, em oposição ao caráter particular da história, considerando que a primeira narra o que poderia acontecer, e a segunda o que de fato aconteceu. Sendo assim, o objeto da poesia não seria o real, mas o possível, de acordo com a verossimilhança e a necessidade. Faria (1999, p.146) lembra que “os termos da equação aristotélica – real, possível e verossímil – serviram de base para as reflexões sobre as relações da obra de arte com a realidade e sobre as leis internas de sua constituição”.

Embora Aristóteles tenha dedicado a maior parte da *Poética* à descrição da tragédia e se ocupado unicamente em definir o herói trágico, muito se usou dessas descrições para o exercício da comédia. Para ele o personagem deveria ser “de qualidade”, “conveniente” e “veraz”, e, mesmo fora do comum, como aponta Hubert (2013), não se distanciar muito do que realmente somos, pois dessa forma perderia sua credibilidade. Sobre o estatuto desses personagens descritos e definidos por Aristóteles, Rocha Filho (1986, p.27) comenta o seguinte:

As personagens gregas resumiam um comportamento típico, como imagens arquetípicas. O passado heroico era uma criação coletiva, com situações que cristalizavam um jeito de ser e agir, produtor do que C. G. Jung denominou o inconsciente coletivo. As personagens, naquelas circunstâncias extremas, adquirem estatura de símbolos, não por se formarem de abstrações, mas porque sumariam uma maneira de estar no mundo [...] O mito e a lenda inspiravam um teatro de deuses, heróis e reis, sem o tipo de profundidade psicológica que exigimos hoje. Era outro enfoque e estilo de investigar a miséria e a dor.

Robert Abirached, em seu estudo fundamental sobre a história do personagem (1978, p.27), esclarece que a ambição da comédia não é de natureza diferente:

A ambição da comédia não é outra, se é verdade que se limita à paisagem mais prosaica da sociedade e das relações humanas, com a diferença de que

se propõe a ajudar a transformação do mundo: instruir, corrigir a moral, dismantelar os mecanismos de vícios, manias e alienações – é isso que determina sua carga polêmica e crítica. De Ruzzane a Molière, de Ben Jonson a Goldoni, de Machiavelli a Lesage, o personagem cômico mostra as falhas da realidade e dela assume o ridículo, a estupidez ou o odioso para convidar os homens a construir um mundo mais racional.³

O autor discute o fato de que o personagem cômico está diretamente envolvido na vida social – embora não seja definido como indivíduo até o século XVIII – e ainda acrescenta que ele é colocado em uma configuração evocativa da vida cotidiana, “que é moldada por uma mimesis mais sustentada: sua ação é imbuída de familiaridade doméstica, e ele lida com fornecedores, médicos, parasitas, familiares, servos e mestres” (ABIRACHED, 1978, p.32).⁴

No caso de Molière, inserido no fluxo das releituras teatrais operadas pelo classicismo francês, podemos pontuar, como forma de evidenciar o grande campo de interferências que seu trabalho representa, seu encontro com as comédias de Plauto e Terêncio. Rabetti (2005, p.175-176), ao comentar a maneira particular de Molière “contaminar-se” de Plauto e Terêncio, salienta que, na comédia, “o campo das operações realizadas pelo teatro latino sobre a tradição grega era rico o suficiente para colocar-se como novo patamar sobre o qual criar, agora, novíssimas intervenções, que estabeleceriam, por sua vez, novas correlações, como novos tempos”.

Molière se teria embebido também de fontes da antiguidade romana e vestígios disso seriam seus personagens-tipo que, necessária e sabiamente, foram adaptados à realidade de seu tempo, como bem aponta Magaldi (2001, p.123), “o ardor polêmico e satírico, responsável pela crítica aos preciosos, aos médicos, aos marqueses, e de maneira mais ampla, às hipocrisias sociais. Os autores latinos passaram-lhe o mecanismo da observação da vida burguesa” composta por personalidades incipientes e uma intriga de quiproquós que terminavam em casamento. O erro de identidade, por exemplo, é também um dos recursos eficazes do teatro latino, que aparece em muitas

³ Tradução minha do original: “*L’ambition de la comédie n’est pas d’une autre, s’il est vrai qu’elle se cantonne dans le paysage plus prosaïque de la société et des relations humaines, à cette différence près qu’elle se propose d’aider à la transformation du monde: instruire, corriger les moeurs, démonter les mécanismes des vices, des manies et des aliénations, voilà qui designe sa charge polemique et critique. De Ruzzante à Molière, de Ben Jonson à Goldoni, de Machiavel à Lesage, le personnage comique montre les failles du réel et en assume le ridicule, la stupidité ou l’odieux pour inviter les hommes à construire un monde plus rationnel.*”

⁴ Tradução minha do original: “*qu’il est façonné par une mimésis plus appuyée: son action est empreinte de familiarité domestique, et il a affaire, lui, à des fournisseurs, à médecins, à des parasites, aux membres de sa famille, à ses valets ou à ses maîtres.*”

peças de Molière, como em *O Tartufo ou o impostor*. Magaldi (2001) afirma que em maior ou menor grau a passagem do erro à verdade é uma regra nas peças molierescas.

A composição dos personagens em Molière marca, de certa forma, esse campo dialógico de interferências que pulsam no interior de suas peças. A contaminação nas fontes da “dramaturgia clássica” representa apenas uma parte desse mosaico, pois Molière nunca se esgotou em uma só forma. Embora esteja inserido no seio do classicismo francês, e suas peças variavelmente sigam na submissão às regras clássicas orientadas pela *Poética* de Aristóteles – regras essas destinadas predominantemente à tragédia, considerada hierarquicamente superior, tanto pelos personagens que colocava em cena, como reis, príncipes, nobres etc., como pelo tipo de ação, restando aos autores de comédia assimilar essas regras⁵ para seguir no exercício dramático –, muito se percebe também das formas emergentes que rodeiam a França do século XVII.

João Roberto Faria (1999, p.156) procura perceber, no trecho a seguir, a situação da comédia antes do aparecimento de Molière:

A comédia, nas décadas imediatamente anteriores ao aparecimento de Molière (1622-1673), era um gênero “médio”, situado entre a grandeza trágica e a chocarrice farsesca. Definia-se não pelo objetivo de provocar o riso, possibilidade embora sempre presente, mas por outras características, tais como personagens de condição social baixa ou mediana, ambiente doméstico, assuntos corriqueiros e desfecho obrigatoriamente feliz [...] nos seus primeiros tempos, a comédia clássica era basicamente uma comédia de intriga.

É importante salientar que a experiência dramática de Molière não pode ser classificada de maneira contundente como pertencente a um tipo comédia ou uma linguagem apenas. E é nesse ponto que suas peças atestam a diversidade de referências assimiladas ao longo de sua trajetória. No início de sua carreira enveredou-se pelo tipo de escritura descrita por Faria na última citação, compondo duas peças desse gênero, além de dezenas de farsas. Nesse início, as produções de Molière foram representadas pela província francesa, juntamente com sua companhia de teatro mambembe, período que pode ser entendido como os anos experimentação do trabalho que iria desenvolver posteriormente.

A farsa foi gênero bastante explorado por Molière durante longos anos, fosse na elaboração do enredo, como na caracterização dos personagens. Embora seu auge se

⁵ À comédia eram aplicadas as mesmas regras que à tragédia: deveria ser escrita em versos, ter cinco atos, atentar à verossimilhança e às conveniências, e obedecer à regra das três unidades (tempo, ação e lugar).

situe no final da Idade Média, no século XVII, paralelamente ao teatro de corte que se fazia na França, ainda existiam várias trupes que se dedicavam ao gênero, apesar do descrédito que sobre ele pesava. É gênero cujas características permaneceram presentes nas peças de Molière no século XVII e que colocava em cena personagens populares pertencentes à realidade cotidiana do povo, apresentando situações e conflitos elementares. De acordo com Machado (2009, p.128), “A grande galeria de personagens da farsa revela caracteres reduzidos a poucos traços. Os personagens tornam-se tipos cuja linguagem e comportamento acentuam seus vícios até o ridículo”. Diferentemente da farsa, os personagens em Molière ganham nomes próprios – Elmire, Argan, Nieta, Dorine, Orgon, Tartufo etc. – mas ainda são caracterizadas pela profissão ou posição social hierárquica que ocupam – médico, pai de família, falso devoto, criada etc.

Mesmo no período em que mais se distanciou da experimentação do gênero propriamente dito, delineando suas peças cada vez mais dentro dos preceitos das regras clássicas, podemos perceber os traços herdados da farsa no interior de suas criações. A inversão de papéis de autoridade e o mecanismo da trapaça são marcas da tradição farsesca que estão presentes frequentemente em suas obras. Podemos identificar a primeira marca na própria criada Dorine, de *O Tartufo ou o impostor*, que diversas vezes assume o tom de autoridade em suas falas nos diálogos com a Senhora Pernelle e com o patrão, Orgon. E a segunda, nos artifícios que Tartufo utiliza para adentrar a casa e tirar os bens de Orgon ou na armadilha que Elmire (esposa de Orgon) executa para desmascarar o falso devoto.

Em referência a isso, Machado (2009, p.127) comenta:

Criados oportunistas e hábeis, motivados pelo desejo do ganho, obedecem a seus patrões segundo seu interesse. Um dos temas favoritos da farsa é o da autoridade, que troca de lugar: o direito de comandar ora pertence à mulher, ora ao marido, ora ao criado ora ao patrão. Outros temas são associados a funções naturais: come-se, bebe-se, faz-se amor como se respira, por uma necessidade física. Ri-se igualmente dos defeitos físicos ou intelectuais: Ri-se do que não é normal. Enfim e, sobretudo, trapaceamos: pois, para obter o que não se tem (a autoridade, o alimento, o amor), para reparar os erros da natureza, para aguentar as artimanhas alheias e suportar as injustiças sociais ou simplesmente para divertir-se, é preciso trapacear. As farsas se abrem também às cenas da praça pública, à vida cotidiana fora de casa, em que se revelam quadros da vida social ilustrando sempre propósitos desonestos de seus envolvidos.

Nessa citação, Machado pontua um aspecto relevante para esta discussão – referente à apresentação de cenas em praças públicas – que nos indica um caminho para pensar os vestígios das formas artísticas medievais no teatro de Molière.

Como apontam os estudos de Rocha Filho (1986), na Idade Média a noção de personagem é marcada pelo cunho religioso e pela simbologia da Igreja católica, pois é então que o antropocentrismo grego perde espaço para o teocentrismo, e a liturgia desencadeia a primeira composição de personagem. O teatro se torna, então, um meio eficaz de aprimoramento religioso. No entanto, Bakhtin (1999) nos lembra que a praça pública no fim da Idade Média era um espaço marcado pela presença de festejos carnavalescos e representações de obras cômicas da época. Assim, os ritos do carnaval, bem como a representação dos mistérios, *soties* e farsas eram realizados no ambiente da praça pública, envoltos pela carnavalização.

Segundo o autor, “nenhuma festa se realizava sem a intervenção de uma organização cômica” (BAKHTIN, 1999, p.4). Existia, entretanto, uma dualidade na percepção do mundo que dividia os aspectos sérios, religiosos e oficiais dos aspectos cômicos, encarados como não oficiais, exteriores à Igreja e ao Estado. Bakhtin (1999, p.5) salienta que essa distinção acontece devido ao regime de classes e de Estado e que, embora nas “etapas primitivas” da civilização, quando não existia ainda a divisão de classes e de Estado, já existisse uma visão dual do mundo e do homem, “os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, ‘oficiais’”.

Nesse sentido, o que nos interessa de fato, dada a influência que a farsa, assim como a cultura cômica medieval como um todo, provocou não só no trabalho de Molière, mas no exercício de vários autores dos séculos seguintes, diz respeito aos aspectos intrinsecamente ligados à esfera da carnavalização, dadas algumas correlações com o objeto da pesquisa. ⁶ De acordo com Bakhtin (1999, p.8-9), o carnaval, com base no princípio do riso, significava

o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo

⁶ Bakhtin esclarece que embora o espetáculo teatral na Idade Média se aproxime essencialmente dos carnavais populares, o carnaval não se configura como uma forma puramente artística do espetáculo teatral, pois ignora a distinção entre atores, espectadores, bem como a noção de palco.

aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto.

A herança que a cultura cômica popular medieval deixou para os séculos seguintes está pautada justamente nas formas, vocabulários e imagens carnavalescas. No caso de Molière, embora no período clássico essas formas tenham sido afastadas da literatura, podemos salientar inicialmente a presença do que Bakhtin (1999) vai chamar de *realismo grotesco*. O autor destaca o fato de que, a partir da metade do século XVII, há um empobrecimento da esfera carnavalesca que constitui, de modo geral, a cultura cômica popular; ela permanece, no entanto, na tradição literária dos séculos seguintes, principalmente do Renascimento. Assim, “a riqueza da forma grotesca e carnavalesca, seu vigor artístico e heurístico, generalizador, subsistem em todos os acontecimentos importantes da época (séculos XVII e XVIII), na *commedia dell’arte* [...], nas comédias de Molière [...] nos romances de Voltaire e Diderot [...]” (p.30), entre outros.

Bakhtin (1999, p.30) ainda pontua que

Apesar das diferenças de caráter e orientação, a forma do grotesco carnavalesco cumpre funções semelhantes; ilumina a ousadia da invenção, permite associar elementos heterogêneos, aproximar o que está distante, ajuda a liberar-se do ponto de vista dominante sobre o mundo, de todas as convenções e de elementos banais e habituais, comumente admitidos; permite olhar o universo com novos olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe, e portanto permite compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo.

O que nos importa destacar é que, embora reelaboradas as necessidades de seu tempo, Molière faz perdurarem os traços do *realismo grotesco*⁷ – evidentemente presentes nas farsas, pois elas se situam no universo da cultura cômica popular medieval – em suas peças por meio de mecanismos como o exagero, a hipérbole, o excesso, o rebaixamento corporal, de acordo com o sentido que “vida material” adquire no século XVII. Esses elementos, muitas vezes encontrados nas falas e ações dos personagens molierianos, adaptados ao sentido que as novas relações dramaturgias, pessoais e espaciais favoreciam e exigiam – devido à proteção real e ao acesso aos salões da corte –, compõem a heterogeneidade do teatro de Molière.

A obra múltipla desse autor inclui diferentes vertentes do gênero cômico. Embora não seja pretensão deste trabalho discorrer sobre a infinidade de traços

⁷ Imagens e formas que constituem a cultura cômica popular da Idade Média e a diferenciam das culturas posteriores.

herdados dos mais variados tipos de comédia, é necessário destacar um que interfere mais precisamente na maneira como Molière elaborou seus personagens: *a commedia dell'arte*, gênero ainda em voga na França do século XVII e que, assim como a farsa, não se constitui como um gênero puro, mas comporta em si também elementos das tradições antigas, incluindo as herdadas de Plauto e Terêncio.

Maria de Lourdes Rabetti (2014) e Ângela Materno (1994) constroem um pensamento acerca desse gênero partindo de um eixo que investiga o processo de formação e o modo de estruturação das primeiras companhias teatrais. Nesse sentido, procuram evidenciar as características do gênero que se fundamentam no “profissionalismo, na itinerância e no frequente convívio com públicos heterogêneos” (MATERNO, 1994, p.50).

Rabetti (2014) argumenta que a *commedia dell'arte* da cena italiana em meados do século XVI foi um fenômeno de mercado, devido à exigência capitalista de que o teatro já não podia mais se afastar e, conseqüentemente, à necessidade de manutenção e produção das companhias *dell'arte* que começavam a se formar tendo em vista essa premissa mercadológica. Assim, segundo a autora, a especialização dos papéis na *commédia dell'arte* acontece pela exigência do aperfeiçoamento do trabalho aliada à garantia de sobrevivência, fatores que culminariam na fixação dos tipos solicitados pela cena *dell'arte*. A *commedia dell'arte* faz ascender no seu auge uma galeria de tipos que exigia dos seus intérpretes alto grau de especialização.

A experiência atorial que chegou aos palcos dessa cena moderna, ao final da primeira metade do século XVI, trouxe na bagagem o domínio no vasto campo da comicidade medieval, apoiado na busca por subsistência e que, atrelado ao universo de uma mobilidade volante, que a própria *commedia dell'arte* moderna mal conseguiu resolver, ofereceu ao ator, pode-se dizer, exigências de alto grau de especialização e um grau, ao menos inicial, de profissionalismo, que a cena *dell'arte* irá requerer e aprofundar (RABETTI, 2014, p.12).

Nesse sentido, Abirached (1978) comenta que a *commedia dell'arte* entrega personagens em construção que, deixados a critério do ator e reduzidos a uma silhueta e a um esboço de papel, são muito menos desenhados do que os que encontramos até agora.

É importante assinalar as fontes que, em contaminação mútua entre diversas heranças culturais, fizeram ascender esse novo gênero da tradição popular italiana. Materno (1994) afirma que a *commedia dell'arte* se originou do acúmulo e do

cruzamento de uma série de elementos diferentes, oriundos da farsa atelana, dos festejos carnavalescos medievais, da arte dos mímicos romanos e dos cômicos solitários da Idade Média, bem como da comédia clássica, no que se refere à tipologia dos personagens e à construção da intriga. Tanto na pluralidade das influências molierescas como nas diversas fontes que contribuiriam para a criação da *commedia dell'arte*, não se trata, portanto, de particularidades que resultaram de um acontecimento isolado e solitário na história do teatro, mas de um longo processo de interferências e contaminações de variadas formas e vertentes teatrais.

Rabetti (2014) comenta que os papéis fixos da *cena dell'arte* permitem ao ator certa flexibilidade na intervenção atoral e maleabilidade para adequar-se a novas cenas e públicos, posto que são enquadrados em uma tipologia e apresentam traços de longa duração na história do teatro cômico. A autora ainda ressalta a existência de outras tipologias oriundas da chamada comédia regular que se desenvolve simultaneamente à *commedia dell'arte*. Nesse sentido, o espetáculo comportava quatro tipos cômicos (os velhos, como Pantaleão e Doutor, e os criados, como Arlecchino e Pulcinella) e quatro tipos sérios (os enamorados, como Isabela e Orazio, Silvia e Leandro).

Em âmbito teatral, um tipo resulta desse conjunto de características determinantes: uma imagem, uma fala, um modo de atuar, sintético e marcante, além de um conjunto de contracenações possíveis, como dissemos. Em síntese, personagens-tipo, cômicos de longa duração e sérios de origem mais recente, justapõem-se criando duas grandes partes fundamentais e opostas dentro das quais se subdividem em funções: pais, filhos, amantes etc. Mesmo se tratando da tipologia de personagens fixos, na *cena dell'arte* ela está aberta para uma atuação em partes, funções e papéis diferenciados, gerando uma profusão combinatória entre unidades de composição opostas, extremamente favorável à cena barroca, plena de contrastes e multiplicadora de imagens e sentidos (RABETTI, 2014, p.13).

Essa divisão de personagens em tipos sérios e cômicos também pode ser percebida em Molière. Em *O Tartufo ou o impostor*, por exemplo, temos Tartufo, Orgon, Senhora Pernelle (velhos) e Dorine (criada) como personagens cômicos, e Mariane, Valère, Damis, Elmire como personagens sérios. Há ainda uma divisão que agrupa os personagens em relação à verdadeira face de Tartufo. Assim, temos: Orgon e Senhora Pernelle acreditam cegamente nas mentiras do falso devoto; Dorine, Damis, Mariane, Elmire são contra as artimanhas do protagonista e tentam alertar os demais membros da família.

Molière foi um grande experimentador dessa linguagem que desponta no início da modernidade. Ter sido discípulo de Scaramuccia, ator italiano da *commedia*

dell'arte, e imitar-lhe os gestos e a fisionomia, talvez explique a desenvoltura desse autor como ator, mas atesta, sobretudo, a variedade de personagens criados no exercício da escrita. Não é em vão que Molière é considerado o criador da comédia de caracteres e focalizado neste estudo como um autor de personagens. Materno (1994, p.65) salienta o prestígio conquistado pela *commedia dell'arte* na França:

Se as companhias de *commedia dell'arte* fizeram sucesso, e muitas vezes fortuna, na Itália e em outros países europeus, na França elas alcançaram um enorme e especial prestígio, chegando, inclusive, a ocupar as mais importantes salas de espetáculo daquele país. A *commedia dell'arte* teve, na França, onde era conhecida como *comédie italienne*, um desenvolvimento autônomo, e constituiu uma história à parte dentro da história do gênero.

A autora acrescenta ainda a indiscutível e flagrante influência do gênero nas criações de Molière, tanto na composição de personagens quanto na construção de intrigas. É necessário ressaltar que, ao separar as diferentes influências assimiladas por Molière, o fazemos apenas para esclarecer alguns pontos, entendendo a impossibilidade – e não é o objetivo deste trabalho – de dizer que determinado elemento do teatro molieresco é oriundo de uma ou outra linguagem teatral, pois sabemos que o desenvolvimento das diversas correntes teatrais acontece mediante um processo gradativo que, quase nunca, rompe totalmente com as linguagens anteriores.

É nesse sentido que Abirached (1978, p.47) toma como exemplo a comédia na França e na Itália do século XVI ao XVIII e afirma que todos os autores parecem inspirar-se na mesma tipologia, colocada em prática no teatro de Plauto e codificada progressivamente pelas companhias da *commedia dell'arte*. “De Machiavelli a Goldoni e de Molière a Beaumarchais, a inveção cômica baseia-se em uma série de figuras e situações conhecidas de todos, fazendo-as, entretanto, variar de acordo com múltiplas combinações”.⁸

Esse campo de interferências, entendido aqui como aquilo que alimenta a pluralidade da obra de Molière, e não se restringindo às referências citadas neste trabalho, pode ser discutido também sob o ponto de vista de um conceito que abrange diversas definições: a paródia. Assim, se a entendermos como aponta Propp (1992, p.84-85) na citação a seguir, podemos destacar nas peças de Molière vários elementos que são parodiados em função da sátira e do efeito cômico.

⁸ Tradução minha do original: “De Machiavel à Goldoni et de Molière à Beaumarchais, l’invention comique prend appui sur certain nombre de figures et de situations connues de tous, mais c’est toujours en les faisant varier selon des combinaisons multiples.”

A paródia consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer de vida (das maneiras de uma pessoa, dos procedimentos artísticos etc.), de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização [...] A paródia tende a demonstrar que por trás das formas exteriores de uma manifestação espiritual não há nada, que por trás delas existe o vazio.

Um exemplo, reiterando uma característica de um tipo de personagem da *commedia dell'arte* reelaborado por Molière na composição de um tipo próprio de suas peças, é a fala verborrágica dos médicos. Molière coloca em cena médicos que essencialmente não dominam o exercício da medicina e os obriga a adotar uma linguagem quase incompreensível, cheia de palavras latinas, revelando assim seu vazio e sua ignorância. Satiriza, assim, essa classe profissional de sua época por meio desse recurso, ou seja, parodiando seu vocabulário.

Outro exemplo desse tipo de paródia direta e mais imediata das peças de Molière é o uso do verso alexandrino. A questão do verso alexandrino é crucial tanto nas discussões acerca da tradução de obras dramáticas quanto no trabalho de Molière. Na época clássica muitos teóricos temeram que a escrita em verso, assim como a rima, imposta desde a Renascença, prejudicasse a verossimilhança da peça. Molière, no entanto, foi um dos raros autores de comédia que se arriscou e recorreu à prosa para escrever suas peças, aproximando-se de um tom característico da farsa. Hubert (2013) salienta que as formulações por parte dos teóricos do Classicismo sobre a pertinência do verso no teatro crescerão no século XVIII, quando é considerado inadequado para imitar a linguagem da vida.

Apesar de Molière ser flexível com relação ao uso do verso e da prosa, *Le Tartuffe ou l'imposteur*, especificamente, é composta em versos alexandrinos. Assim, podemos pensar que o uso do verso tenha duas dimensões importantes que caracterizam seu trabalho: a primeira advém do uso do alexandrino como forma de elevar a comédia ao estatuto da tragédia, fazendo uso das regras que regem o gênero trágico; quanto à segunda, podemos entender a adoção do verso alexandrino como paródia do alexandrino francês clássico, pois, como afirma Figueiredo (1980, p.183), “a declamação da comédia clássica é um recurso de riso, por sugerir certo pedantismo que não casa bem com os personagens que são bons burgueses de Paris, às voltas com seus problemas cotidianos”. Em consonância com essa ideia, Hubert (2013, p.57) comenta que Molière, assim como Racine, não se preocupou em teorizar sobre sua arte. Quando ambos vêm à cena, as regras já estão elaboradas. “Quanto a Molière, ele resolve no palco os

problemas que se colocam e, desdenhando as regras, ironiza com frequência os teóricos”.

A noção de paródia, no entanto, pode possuir um caráter expandido e mais revelador de instâncias fundamentais das peças de Molière. Linda Hutcheon, em *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de artes do século XX*, discute esse conceito inicialmente tomando-o em uma análise etimológica. Segundo a autora, muitos teóricos da paródia prendem-se à raiz etimológica grega do termo; em grego a palavra paródia quer dizer “contracanto”. Disso surgem muitos conceitos relacionados a oposição, a confrontação, tornando a paródia um contraste entre textos. De acordo com a autora (1985, p.48) “Este é, presumivelmente, o ponto de partida formal para a componente de ridículo pragmática habitual da definição: um texto é confrontado com outro, com a intenção de zombar dele ou de o tornar caricato. No entanto, destaca que o termo “para” também pode significar “ao longo de” e que, portanto, há a possibilidade de um “acordo de intimidade” que pode ocupar o lugar de “contraste” (1985, p.48).

Nesse sentido, a autora desenvolve um conceito próprio de paródia que não contempla apenas a repetição ridicularizadora.

A paródia é, pois, na sua irônica transcontextualização e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia. Mas esta ironia tanto pode ser apenas bem-humorada como poder ser destrutiva. O prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenho do leitor no vaivém intertextual (HUTCHEON, 1985, p.48).

Para a análise que pretendo realizar do personagem Dorine, importa destacar que esse conceito, ao contrário de imitação, alusão, citação, exige uma distância crítica e irônica. Nesse sentido podemos aproximar as peças de Molière ao conceito de paródia proposto por Linda Hutcheon (1985) uma vez que seu teatro marca a possibilidade de um estudo intertextual. Como já mencionado, o teatro de Molière opera num sistema de reelaboração das formas da tradição literária antiga e novas em adequação às necessidades culturais de seu tempo. É desse modo que suas peças formam um grande campo de interferências, de intertextualidades, de referenciamentos propícios à paródia e identificáveis na maneira de elaborar os personagens, no modo de construir as intrigas, no discurso pronunciado, na estrutura textual, etc.

Vejamos mais especificamente o que Hutcheon (1985, p.51-52) pontua:

Da união do romance de cavalaria com um novo interesse literário pelo realismo quotidiano surgiu Don Quixote e o romance, tal como o conhecemos hoje. Obras paródicas como esta – obras que conseguem, efectivamente, libertar-se do texto de fundo o suficiente para criarem uma forma autónoma – sugerem que a paródia, como síntese diabética poderia ser um protótipo do estágio de transição nesse processo gradual de desenvolvimento das formas literárias [...] A paródia é, pois, tanto um acto pessoal de suplantação, como uma inscrição de continuidade histórico-literária. Daí surgiu a teoria dos formalistas acerca do papel da paródia na evolução ou mudança das formas literárias. A paródia era vista como uma substituição dialéctica de elementos formais cujas funções se tornaram mecanizadas ou automáticas. Neste ponto, os elementos são “refuncionalizados”, para utilizar o seu termo. Uma nova forma desenvolve-se a partir da antiga, sem na realidade a destruir; apenas a função é alterada (Eikhenbaum 1965, e 1978-b; Tomachevski 1965; Tynianov 1978-a). A paródia torna-se, pois, um princípio construtivo na história literária (Tynianov 1978-b).

É, portanto, de um processo de síntese textual que Molière inaugura uma nova forma, demarcando uma mudança realizada por meio da paródia, não entendida aqui como simples intertextualidade, mas como um processo que evidencia uma distância crítica, marcado pela ironia, entre o texto parodiado e o texto criado. Desse modo, o teatro de Molière pode ser considerado, segundo o conceito de Linda Hutcheon, uma paródia das correntes teatrais que permearam seu trabalho ao longo de anos e que formam esse campo de interferência pulsante no interior de sua obra.

O olhar que dedicaremos a Dorine na análise de seu percurso na tradução de Jacy Monteiro e na adaptação de Hugo Zorzetti também perpassará o universo da paródia, tomando o personagem como um elemento possível de ser parodiado, passando agora também pela distância crítica dos exercícios de tradução e, ainda, de adaptação.

O estatuto do personagem cômico elaborado por Molière: entre personagens femininos e personagens de criadas

As referências sobre a figura feminina nas artes do espetáculo atestam uma lacuna na história do teatro, principalmente nos primeiros momentos de sua existência, ao atribuir ao início da modernidade o aparecimento da mulher em cena, seja pelo viés do personagem feminino como pela perspectiva da atriz. Vista apenas como instrumento de procriação e frequentemente atrelada ao universo sexual, a imagem da mulher atravessa vários séculos sem sofrer muitas alterações nesse aspecto. Nesse sentido, os personagens femininos no teatro estão quase sempre associados a características de

submissão, de maternidade, de sexualização etc., ou seja, a representação feminina é construída a partir de seus papéis sexuais, submissos e estereotipados, apontando as funções e os deveres que foram construídos socialmente de maneira arbitrária.

Rabetti (1989), no texto “A figura da atriz (entre a *commedia dell’arte* e o romantismo)”, discorre sobre a presença da mulher nesse período em que, segundo a autora, ocupa um lugar tão definitivo quanto ambíguo. Historicamente a entrada da mulher em cena é situada no início da modernidade, quando podemos salientar o surgimento da *commedia dell’arte* como uma linguagem importante de representatividade feminina no teatro – embora não haja mudança na significação do feminino nem, ainda, na expansão de personagens cômicos presentes no palco. Nascimento (2014) comenta que a figura feminina na *commedia dell’arte* foi inserida sob uma perspectiva mercadológica. A mulher era explorada em sua graciosidade e feminilidade, e o foco nessas qualidades se tornou uma estratégia para chamar a atenção do público.

A entrada da mulher na *commedia dell’arte* permitiu uma explosão de possibilidades e de novos personagens, sendo um importante fator de revitalização e expansão do gênero. E é importante ressaltar que se trata de uma manifestação nascente de um universo cômico popular. E mesmo com o teatro moderno incorporando a figura da atriz como figura importante, possuindo vários textos e personagens femininos de significativa importância, sua presença nos palcos oficiais do teatro moderno foi atrelada à figura da cortesã, da prostituta. Esse fato realça a visão de que não podemos desassociar todo esse processo a uma história da formação da própria sociedade (NASCIMENTO, 2014, p.27).

Nesse sentido, Rabetti (1989, p.64) ressalta que, ao associar a entrada da mulher em cena ao teatro moderno “como uma contribuição da modernidade”, podemos estar privilegiando uma “visão oficial”, “dominante” e “masculina” para o estudo dessa questão, pois, como bem verifica a autora, a presença feminina nos gêneros “não sérios” é frequente no mundo medieval, anterior ao surgimento da comédia italiana. Não se trata, portanto, de demarcar uma visão oficial de presença, mas sim entender a relevância da presença feminina no teatro, pois, com menor ou maior destaque, a mulher sempre esteve presente.

Simultaneamente ao fenômeno da *commedia dell’arte*, se desenvolve o teatro de corte – do qual Molière, na França do século XVII, fará parte em determinado momento de sua carreira –, que também absorve a presença da mulher em suas formas. Nesse período, ainda no início da modernidade, o teatro começa a resgatar componentes que se

fizeram dispersos durante a Idade Média, como um espaço destinado exclusivamente à realização de espetáculos, o texto teatral como elemento predominante e, sobretudo, aquilo que define de fato o início do teatro moderno, a gradativa formação de companhias teatrais. A dimensão profissional, instaurada pelos autores do teatro moderno, possibilitou a efetiva relevância do trabalho da mulher, vista como intérprete de um texto, num momento em que essa atividade não se associava mais ao âmbito religioso nem ao lazer aristocrático e em menor grau à vagabundagem.

Se tomarmos como exemplo mais uma vez a peça *Le Tartuffe ou l'imposteur*, podemos destacar a presença da mulher pelo número significante de personagens femininos e suas participações e contribuições para o desenvolvimento da história: Madame Pernelle, Elmire, Mariane e Dorine. A edição de 1956, publicada pela Gallimard, indica os atores que interpretaram os personagens nas primeiras representações da obra. Observamos que, dos personagens femininos, apenas Madame Pernelle é representada por um homem; os demais são representados por atrizes. Em nota, Rat, o editor, aponta o seguinte: “Os papéis das mulheres idosas foram realizados por homens”⁹ (Molière, 1956, p.889).

Rabetti (1989, p.68) comenta que se no mundo antigo e medieval esteve “ausente” fisicamente, “agora a mulher adquire este estatuto, marca sua presença, dentro de um movimento geral de entendimento da arte do ator como intérprete de um texto”. Desse modo, “o espaço ocupado pela atriz (...) cresce quantitativamente e adquire contornos de qualidade, em acordo com a importância da palavra sobre a cena”. Podem-se destacar as relações de Racine com duas intérpretes reconhecidas de seu teatro, para quem ele escreve *Andrômaca* e *Fedra*, *Mademoiselle Du Parc* e *Mademoiselle Champmeslé*, que, segundo Rabetti, se tornam “amantes e inspiradoras de Racine”.

É possível investigar a presença de Madeleine Béjart¹⁰ ao lado de Molière como uma das inspirações do autor. Madeleine foi atriz da companhia de Molière e, juntamente com outros membros da família Béjart, o ajudou na criação do *Illustre Théâtre*. Léopold Lacour (1914), no livro *Les maîtresses et la femme de Molière*, comenta, sobretudo, a relação do autor com Armande Béjart, sua esposa, e Madeleine Béjart, supostamente sua amante. Destaca que, na época da fundação do *Illustre Théâtre*,

⁹ Tradução minha do original: “*Les rôles de duègnes étaient tenus alors par des hommes*”.

¹⁰ Nascida em 8 de janeiro de 1618, cresceu no Marais, região central de Paris. Madeleine é a segunda filha de Jean-Joseph e Marie Hervé. Sua família (Bejárt) era composta em sua maioria por atores. A atriz por muito tempo administrou a companhia, cuja fundação estreitou seus laços com Molière.

Madeleine Béjart era muito jovem, entre vinte e vinte seis anos, com todo o brilho de uma beleza incontestável. Foi justamente essa atriz que interpretou Dorine nas apresentações de *Le Tartuffe ou l'imposteur* na corte francesa.

Embora o lugar da mulher na *commedia dell'arte* e no teatro de corte europeu ainda permaneça no espaço comum estereotipado – pois sua inserção como atriz no mercado do teatro moderno não eliminou a característica de prostituição – a linguagem originalmente italiana explora um tipo cômico de extrema relevância para este trabalho: as servas, que, como bem aponta Rabetti (1989, p.65), “sem máscaras faciais, afirmam individualidades, especificidades, em meio à dominância das tipificações”. Assim, no mais imediato contato com a *commedia dell'arte* e com a farsa francesa, o autor de *O Tartufo ou o impostor* se utilizou dos tipos delineados pela linguagem da comédia popular italiana, em articulação com as tradições antigas e medievais, para compor os seus próprios tipos. Mas o que é de fato essa categoria de personagens que nomeamos tipo?

Para Rubem Rocha Filho (1986), o personagem-tipo pode ser entendido como um meio-termo entre o personagem alegórico, oriundo do teatro medieval, amorfo e vazio, e seu extremo oposto, o personagem individualizado, com características psicológicas e físicas exclusivas. Daniel Marques da Silva (1998), em estudos sobre o personagem-tipo no teatro carioca, distingue-o do estereótipo. Segundo ele, o estereótipo “apresenta como que ‘estampados’ traços comportamentais ou características, distintivos e fixos” (p.35), facilmente reconhecidos pelo público, o que faz suas atitudes serem previsíveis, reduzindo, assim, suas possibilidades de ação. O personagem-tipo, ao contrário, representa mais que a soma de elementos externos, operando como “uma síntese substancial de características de um gênero, o que faz que ele adquira maior espessura e, assim, possa estabelecer, no transcorrer da peça, novas relações com outros personagens-tipo” (p.35).

Essa operação executada pelo tipo – a síntese – determina um personagem que traz em seu “interior” a elaboração dessas questões humanas, mas que só se revela por meio dessa mesma síntese e não pelo acúmulo externo e detalhista de características. Essa distinção das operações de elaboração – uma interna, a síntese; e outra externa, a soma – é o que diferencia o personagem-tipo do estereótipo (SILVA, 1998, p.38).

É fundamental salientar que apesar de não ser considerado individualizado, dotado de complexidade psicológica moderna, o personagem-tipo não pressupõe uma construção superficial; prova disso é a reelaboração desses tipos nas obras de vários

dramaturgos ao longo da história do teatro e das reflexões frutíferas que ainda são realizadas sobre o tema. Molière na França no século XVII, como já foi mencionado, e posteriormente Goldoni no século XVIII terão suas peças fortemente marcadas pela reelaboração das máscaras italianas, de onde mais se popularizou a composição de tipos. Prova dessa herança deixada pela *commedia dell'arte* e da reelaboração e adequação às necessidades de seu tempo operadas por Molière é o personagem Dorine, objeto desta pesquisa. Trata-se uma criada, facilmente localizada na categoria dos servos da comédia popular italiana, por ser personagem-tipo que se destaca pelo atrevimento nos assuntos da família, embora seja uma das únicas a demonstrar certa lucidez diante das maquinações de Tartufo; por estar ao lado do casal de jovens, ajudando-os nos empecilhos que cercam a relação amorosa; por estar envolvida na intriga principal da história, opondo-se às opiniões dos “velhos” Orgon, Sra. Pernelle e Tartufo, e delas escarnecendo; por ser responsável por boa parte do aspecto cômico da peça, etc. No entanto, situa-se no embate desse período de transição para as criações modernas.

Os personagens dos servos têm um estatuto privilegiado na construção dramática e graças a isto eles são, como observa Emelina, a categoria social mais humilde presente nos palcos ocidentais. O servo doméstico pode circular livremente em todos os ambientes e, por esta flexibilidade e mobilidade, é um papel perfeito para realizar as passagens de cena, os anúncios de chegadas de outros personagens e ainda explicar ao público o que acontece por trás das cenas e posicioná-los na ação dramática. Esta última característica cênica remonta às origens do teatro e se encaixa perfeitamente com a regra aristotélica da unidade de tempo. “Sem ação não pode haver nenhuma tragédia” (...) e sem a premissa a trama não pode ser compreendida pelo público, é nessa função que aparecem em cena as velhas amas de leite euripedeias que, uma vez no palco, executam outras funções dramáticas como a de conselheiras do herói trágico (COSTA, 2013, p.38-39).

Em Molière, as criadas domésticas vão aparecer em cena ainda como forte elemento do desenvolvimento da ação dramática, costurando a história e conduzindo a intriga; a condição desses personagens, no entanto, vai-se destacar por sua presença ativa no discernimento dos acontecimentos da peça, ou seja, elas vão demonstrar, a exemplo de Dorine, clareza do que realmente está acontecendo na história, envolvendo-se em praticamente todos os assuntos que cercam os demais personagens, e ainda vão sobressair pela relevância de suas falas que, ironicamente em muitos casos, vão apresentar certa lucidez em relação às ocorrências da casa.

Célia Berretini (1979, p.95), ao discorrer sobre os personagens cômicos do teatro de Molière, destaca que “aos criados, rústicos ou polidos, espertos ou brancos, sinceros

ou fingidos, em diferentes graus, cabe em grande parte a função de fazer rir, o que não os dispensa, muitas vezes, de uma forte dose de bom senso, em detrimento dos patrões, portadores de fraquezas e obsessões”. A autora comenta que desde *Os ciúmes de Barbouillé* e *O médico volante* esses personagens se fazem presentes na dramaturgia molieresca. O personagem Cathau do primeiro texto pode ser considerado o embrião de tantas outras criadas domésticas na carreira de Molière. Descrita na relação de personagens da peça como *suivante*, ou seja, dama de companhia, ela é uma criada que, assim como Dorine e outras várias, “não tem papas na língua, dizendo verdades aos amos, na medida em que se sentem membros da família” (p.97). Esse tipo cômico nas peças de Molière muitas vezes, como em *O Tartufo ou o impostor*, *O doente imaginário*, *Os ciúmes de Barbouillé*, aparece como uma figura feminina forte e bem articulada, diferentemente da imagem que a farsa medieval explora.

Eloize Lemos David Luiz (2015, p.50) desenvolve estudo sobre a valorização do feminino em *O doente imaginário* e diz o seguinte a respeito do personagem Nieta:

Por outro lado, a mesma peça teatral destacou o papel da criada, Nieta, que como bufona criou um relacionamento muito próximo com toda a família, representantes da aristocracia francesa. Ela sagazmente aproveita da liberdade e afeição de todos os membros da casa para mostrar o abuso dos médicos, os quais tratavam incorretamente seu patrão hipocondríaco, por conseguinte ajuda a desfazer o casamento da filha mais velha arranjado por ele, o qual planejava negociá-la, apenas para ter um médico dentro da família.

O mesmo podemos dizer de Dorine, que, inteirada dos acontecimentos da família, não se deixa enganar pelo falso devoto Tartufo e tenta alertar a todos sobre a ameaça que ele representa. Dorine, além de consciente do caráter de Tartufo, emite falas com extremo teor crítico em relação aos costumes da casa. Essa identidade versátil e autêntica do personagem é uma construção diferenciada que Molière apresenta, tendo em vista o contraste que ela significa em relação aos valores de uma sociedade patriarcal, em que a voz feminina – e, mais, de uma classe social condicionada aos serviços domésticos – não tem ressonância.

O personagem Elmire, esposa de Orgon, também detém papel relevante na discussão da valorização do feminino em Molière. Ela assume a resolução dos conflitos ao forjar uma situação íntima com Tartufo apenas para desmascará-lo e, assim, inverte os valores, executando uma ação incomum para a época. Nesse sentido, quando Molière coloca uma mulher seja para resolver a situação ou para contestar o patrão, ele abre um

precedente para a revolta do público acostumado a formas conservadoras, pois se opõe ao cânone que privilegiava sempre o personagem masculino.

Embora o personagem feminino ganhe espaço e visibilidade nas peças de Molière, seu estatuto ainda permanece sob a égide do conceito de *mimesis*, claro, reelaborado a partir das necessidades modernas, pois, como bem afirma Abirached (1978), enquanto o próprio conceito de *mimesis* não estiver aberto ao desafio, pode-se dizer que o estatuto do personagem não muda fundamentalmente no teatro europeu.

Brait (1985) salienta que por muito tempo o conceito de *mimesis* foi traduzido como a imitação do real, ou seja, elaboração direta de uma semelhança ou imagem da natureza, e que essa definição esteve presente de maneira marcante nas tentativas de conceituação, caracterização e valoração do personagem. Porém, a *mimesis* não se circunscreve ao âmbito da verdade, mas entende que a imitação do real deve ser verossímil. Assim, a representação se configura como uma possibilidade de apresentar a realidade para além do que ela realmente é. Nesse sentido, o conceito de *verossimilhança* atende mais à noção de representação da realidade não como cópia idêntica da natureza, mas como uma possibilidade. Abirached (1978) aponta que até o século XVIII é constante a representação do homem em sua exemplaridade, conservando uma distância do real. O que muda de país para país, de tempos em tempos, é a estética da representação, no entanto algumas estruturas permanentes sustentam a unidade do teatro europeu.

Sendo assim, é possível averiguar um lugar diferente dado aos personagens de Molière por meio de seu exercício de reelaboração das formas tradicionais em adequação a seu tempo, embora seu estatuto ainda se mantenha atrelado à *mimesis* teatral. Rabetti (2005, p.179) destaca que a adequação de tradições a novos e modernos sentidos “marca a possibilidade de um contexto geral de ‘verossimilhança’ a perpassar os textos de Molière; mais do que a associação de seus personagens a tipos ‘reais’, de seu tempo”.

Nessa medida o estatuto de verossimilhança do personagem molieriano atende menos a demanda de se configurar como “cópia fiel” de um “indivíduo real” do que ao fato de se ver permanentemente envolvido em eventos “romanescos” (devidamente coreografados) não mais colhidos em livros de retórica para exercícios de juristas, mas diretamente no universo do patético cotidiano de que se alimenta o mundo dos convencionalismos da corte (em festa ou em guerra) e dos arrivistas que a ele se querem agregar, vestindo seus papéis. Por meio desse cotidiano, Molière transforma os tipos tradicionais em papéis propulsores de uma trama que coloca sempre esse seu mundo atual em jogo. Assim, seus personagens, colhidos na tradição e

reelaborados “em acordo” com seu tempo, podem configurar-se sempre e essencialmente como “personagens no ar: uns fantasmas propriamente ditos”, só “verossímeis” porque acordados com uma vida que é pura fantasmagoria (RABETTI, 2005, p.180).

Desse modo, ao localizar Molière nessas discussões é possível ressaltar a relevância de sua participação na construção de uma obra cômica senão única, bastante singular, capaz de reunir numa só peça elementos que variam desde o *realismo grotesco* à esfera das correntes tradicionais do teatro antigo revisitadas pelos classicistas na França; ou seja, diferentes texturas históricas, atualizadas por sua pena e por sua cena. Nesse sentido, Molière se destaca pela qualidade com que teria operado, para a excelente fatura de suas peças, um processo de síntese das mais variadas formas de comédia diante da necessidade impulsionada pela cena moderna. A experiência dramaturgic molieresca funciona, então, como um catalisador, capaz de atrair e absorver na criação diversas características e transformá-las a seu modo. Dados estes que também nos pareceram interessantes para a análise do objeto específico, Dorine, em diferentes fontes documentais, de diferenciados momentos históricos, seja de escrita, seja de publicação.

Portanto, localizados em meio a esse emaranhado de referenciamentos emergentes na obra de Molière, os personagens, talvez mais do que os outros elementos da peça, são exemplos claros e significativos das características elementares do modo de criação desse autor. Não há, no entanto, uma linearidade que possa ser entendida como evolução na escrita de Molière, pois, mesmo quando busca riscar suas peças dentro dos moldes clássicos, sua obra oscila constantemente entre os traços elementares de diversas correntes teatrais. *Le Tartuffe ou l'imposteur*, por exemplo, foi escrita em versos alexandrinos, se adequou às unidades de tempo, lugar e ação, assegurando a verossimilhança da obra; no entanto, Dorine, no interior da peça, se destaca pela forma de um personagem-tipo que se popularizou pela *commedia dell'arte*. Sendo assim, a análise que este trabalho se propõe a fazer entende o personagem Dorine essencialmente por suas relações, funções e seu discurso, para que deles possa verificar a permanência ou deslocamento de seu sentido na tradução e adaptação escolhidas.

CAPÍTULO 2, Caminhos e descaminhos de Dorine pelas fontes

Este capítulo apresenta a análise das quatro fontes documentais da pesquisa, assim como as considerações que elas nos permitiram a respeito do objeto de nossa pesquisa, qual seja, o percurso de por Dorine, tendo como ponto de partida a adaptação de Hugo Zorzetti.

A análise das fontes será dividida em duas partes distintas: a primeira pretende analisar os textos separadamente e, desse modo, a primeira análise será da adaptação de Hugo Zorzetti, em seguida, das traduções e da edição escolhida do original em francês; a segunda parte – quando todas as fontes já tiverem sido exploradas individualmente – visa a analisar o percurso de Dorine por todas as fontes, considerando a sua função, o seu discurso, as suas significações, relações com demais personagens etc., tendo como referência a adaptação de Hugo Zorzetti.

Sendo o objetivo central deste capítulo a análise do personagem Dorine, em cada fonte/peça, e seu percurso no conjunto das peças/fontes documentais (a “peça original” de Molière, na edição de 1956, publicada pela Gallimard, Paris, da coleção *Bibliothèque de la Pléiade* da série *Oeuvres Complètes*, acessada para esta pesquisa no acervo da Biblioteca Maison de France, Consulado Geral da França, em 2017/2018; as traduções brasileiras de Jacy Monteiro publicada pela Difusão Europeia do Livro em 1965 e de Guilherme Figueiredo publicada pela Civilização Brasileira em 1980, ambas consultadas em 2017/2018 em acervo pessoal; e a adaptação brasileira de Hugo Zorzetti, feita, em 2013, a pedido do Grupo Carroça, digitalizada, cedida pelo autor e por ele enviada ao grupo no mesmo ano; inédita), a metodologia escolhida teve inspiração na proposta cunhada por Anne Ubersfeld¹¹ (2005) no livro *Para ler o teatro*, tradução de José Simões, da edição original de 1996.

A escolha dessa metodologia se deu, em grande parte, ao olhar que se pretende direcionar para o personagem Dorine. Não é objetivo seguir em uma análise “psicologizante” do personagem, mas sim compreender o seu funcionamento em vários níveis dentro da história, suas relações com as demais personagens, sua função e o papel que desempenha. Outro importante dado que impulsionou a escolha da metodologia proposta por Ubersfeld (2005) se refere à relevância que a autora concede à dupla

¹¹ Anne Ubersfeld tem formação em Letras. O seu olhar para o teatro advém de uma compreensão de base dramaturgica e das montagens que realizou com seus alunos. Em *Para Ler o Teatro*, ela discute o texto teatral à luz de conceitos oriundos da semiologia e da fenomenologia, entre outras referências.

enunciação do discurso teatral e ao funcionamento referencial do personagem. Esta pesquisa tem como fonte quatro diferentes tipos de textos dramáticos que formam duplas enunciações e referenciais de maneiras distintas: pelo olhar do adaptador, pelo tradutor e pela visão do autor.

Nesse sentido, a autora, de modo geral, propõe os seguintes procedimentos para a análise do personagem:

- 1- Estabelecer um modelo actancial
- 2- Determinar paradigmas ou conjuntos paradigmáticos aos quais pertence o personagem
- 3- Analisar o discurso do personagem

Porém, a proposta não será seguida à risca, apenas teremos como orientação os três elementos: o modelo actancial; os conjuntos paradigmáticos; e o discurso do personagem, pois entendemos serem estes caminhos profícuos para traçar o percurso do personagem. Nesse sentido, é importante compreender como Ubersfeld (2005) entende cada elemento de análise.

A autora propõe três fios condutores para a análise: o primeiro encara o personagem como sujeito de um discurso; o segundo o vê como componente de várias estruturas sintáticas e, assim, pode ser considerada em seu aspecto textual, como o equivalente de uma palavra, de um lexema, isto é, um conjunto de palavras da mesma classe morfológica, mas que diferem entre si pelo sufixo; e o terceiro insere o personagem num conjunto semiótico que, segundo Ubersfeld (2005), possui dois tipos de determinações: aquelas que fazem do personagem não um actante, mas um ator, e aquelas que tornam o personagem um indivíduo.

Toda determinação individual da personagem pode desempenhar um duplo papel: a) pode fazer da personagem um indivíduo com uma *alma*, hipótese da Pessoa, em relação a uma problemática idealista do Sujeito transcendental; b) também pode fazer do indivíduo *um elemento bem determinado de um processo histórico*; o papel do indivíduo é, então, não apenas o de remeter a um referente histórico por meio do *efeito real* de sua individualidade concreta (marcada, por exemplo, por um nome conhecido), mas ainda o de mostrar a inserção desse indivíduo em um contexto sócio-histórico determinado (UBERSFELD, 2005, p.81).

Ambas as linhas de pesquisa – ou seja, os fios condutores, que conduziram o passo a passo da análise – serão estudadas conjuntamente, como bem aconselha a autora. Portanto, Dorine será estudada como um lexema (modelo actancial), em sua totalidade semiótica (conjuntos paradigmáticos) e como sujeito de um discurso.

Ao entender o personagem como um lexema, o primeiro passo é definir o seu perfil actancial, ou seja, o desejo que o move dentro da história, para, então, analisar o andamento de suas ações. Em seguida, serão discutidos os conjuntos paradigmáticos aos quais pertence o personagem e, neste caso, poderá ser percebido o seu funcionamento poético, bem como observada a sua relação com o referente e pontuados seus traços distintivos. Também haverá um olhar direcionado para a rede de conotações em que o personagem está enquadrado. Segundo Ubersfeld (2005), o personagem teatral pode denotar uma figura histórica ou imaginária, mas também pode conotar uma série de significações anexas.

Por último a análise se concentrará no entendimento do personagem como sujeito de um discurso.¹² Portanto, será analisado o discurso de Dorine, bem como a sua situação de fala. Para isso, é necessário entender as condições da enunciação, o que significa também compreender a relação do personagem em análise com as demais. É importante também perceber a existência da dupla enunciação que separa o personagem de seu discurso e o impede de ser o verdadeiro sujeito de sua fala. No caso de Dorine, por exemplo, perceber a presença do discurso voluntário e proposital do autor em suas falas é determinante para entender metaforicamente o que o personagem representa para além da história da peça.

Assim, as análises apresentadas neste capítulo terão atenção especial aos dados que se destacam pela presença do personagem Dorine como um elemento histórico, textual e poético, procurando perceber estabilizações e alterações no decorrer de seu trajeto pelos textos escolhidos.

¹² Não será feita a análise do discurso do personagem como extensão de palavras. A análise se restringirá a perceber as significações e representações que o discurso de Dorine pode ter dentro do contexto de cada fonte.

ANÁLISE 1 – *TARTUFO, de Molière, de Hugo Zorzetti*¹³

Antes de adentrar de fato a análise do personagem Dorine, é importante esclarecer alguns pontos iniciais. Hugo Zorzetti (2013) nomeia sua adaptação como *Tartufo, de Molière* e a descreve como uma “leitura livre”. Embora faça essa descrição logo após o título, Zorzetti (2013, p.7) também usa o termo “adaptação” para demarcar parte de sua obra. O autor parece entender os dois termos como sinônimos. A origem desse entendimento possivelmente está na problemática situada entre os limites da tradução e da adaptação. No entanto, o texto de Zorzetti será entendido, nesta pesquisa, como uma adaptação, pois embora preze pela liberdade¹⁴ nos desvios que provoca no texto, há certamente a preservação de um eixo que mantém o conteúdo como no texto de origem.

Seu texto está dividido em duas partes: a primeira corresponde a uma “introdução” escrita e assim denominada pelo autor, em que ele cria por meio dos diálogos entre os personagens Camila, Paulo, Paula, Christian e Waldir –os nomes são os mesmos dos atores do Grupo Carroça – uma situação característica de um ensaio. Pode-se encarar essa introdução como um prólogo, uma vez que os atores (personagens da introdução criada por Zorzetti) chegam ao local de ensaio e conversam sobre assuntos variados, inclusive sobre a peça que irão montar e, conseqüentemente, falam sobre o autor, Molière. Ou seja, essa introdução expõe em parte o que irá se desenvolver no decorrer da peça.

Embora o personagem Dorine não esteja presente na introdução, é justamente nessa parte que Zorzetti revela quais aspectos importantes ele considerou ao elaborar a adaptação. Percebe-se, então, que essa “introdução”/prólogo exerce uma função de aclimatação e direcionamento do tema geral da adaptação. Num primeiro momento, ele cria um diálogo entre os atores que, em local de ensaio, conversam de forma descontraída sobre as dificuldades de se fazer arte. Em seguida, um dos atores apresenta ao restante do grupo o texto que será montado e, assim, todos passam a discutir sobre o porquê de se montar justamente aquele texto, no caso, *Le Tartuffe*, de Molière, e também narram alguns fatos da vida do autor.

¹³ Este texto/fonte, dado seu ineditismo, encontra-se em anexo na página 107, e aqui se apresenta com autorização do autor.

¹⁴ Elemento que também pode reger a prática tradutória.

Christian - Tartufo, que é a peça que vamos encenar.

Camila - Por que Molière, Christian? Tartufo é uma peça de época, a plateia...

Christian - A plateia vai adorar quando vir que as coisas não mudaram nadinha do século XVII até os dias de hoje. Tartufo é um personagem atualíssimo. Aposto que todo mundo que assistir vai reconhecer no Tartufo de 1600 e pouco os Tartufos de 2013, aqui do século XXI.

Paula - Você acha, é? Sei não, tenho muito medo dessa coisa de Teatro de Época. O público está meio viciado nessas comédias tipo stand up, essa gororoba que vem de fora caçar nosso rico dinheirinho, concorda, não?

Waldir - Tá aí mais um motivo da gente montar uma comédia de época, inteligente.

(...)

Christian - Se o problema é a plateia, vamos fazer uma coisa bem pedagógica, expondo os problemas da Companhia de Molière, as perseguições aos atores, a vida dura de quem fazia teatro naquele tempo.

Camila - Então, vamos contar a “nossa” vida pra assistência, pô, se a coisa é dificuldade e sofrimento, não precisamos ir pro século XVII, vamos falar da pauleira que é fazer arte aqui na terra do pequi, minha gente.

Paulo - Voto nessa tragédia.

Christian - Vamos unir todas essas coisas, então. Um Tartufo que engloba a gente como gente, como artistas, como cidadãos, que se mistura com os atores da companhia de Molière e com os personagens criados por ele... (ZORZETTI, 2013, p.5-6).

Por meio do diálogo acima citado, Zorzetti expõe as premissas que nortearam a sua adaptação: um texto pedagógico, que conte fatos da vida de Molière e que mostre as dificuldades de se fazer teatro nos dias atuais e, mais especificamente, “na terra do pequi”, ou seja, em Goiás. Esse dado certamente influenciará a percepção do percurso do personagem Dorine por entre as fontes.

Após a “introdução”, o texto segue para o que Zorzetti denomina de “Cena I da adaptação”¹⁵. Nessa cena, o autor inicia o texto não por meio da história que Molière escreveu, mas a partir de uma situação que coloca o próprio autor francês em cena. Zorzetti cria a cena descrita na rubrica abaixo:

No prosscênio, de um lado do palco, apenas revelada por um foco de luz, uma escrivaninha. Sobre ela, livros e papéis, tinteiros, uma ou mais garrafas de vinho, além de um castiçal com três velas acesas. Molière está escrevendo. Um foco de luz cai sobre o outro canto do palco onde todos os personagens da peça estão a espreitá-lo (ZORZETTI, 2013, p.7).

A cena se desenrola com uma conversa entre os personagens da peça: Dorine, Elmire, Senhora Pernelle, Orgon, Mariane, Damis, Clêante, Valère e Madeleine – esta última não faz parte do leque de personagens da peça *Le Tartuffe ou L'imposteur*, que

¹⁵ Apesar de Zorzetti descrever o seu trabalho como “leitura livre”, ele usa também a palavra “adaptação”, no caso, para demarcar a saída da “introdução”.

deu origem a essa adaptação, e acredita-se que Zorzetti a inseriu no texto por ter sido ela (Madeleine Bejárt, já mencionada neste trabalho) uma das atrizes integrantes da companhia de Molière. Deste modo, ao colocar Molière (personagem) em diálogo com seus próprios personagens, Zorzetti (2013) cria um universo que se sobrepõe à história central de *Le Tartuffe ou L'imposteur*. Ao tempo em que se desenrola a história de origem adaptada – que chamaremos de história central –, acontece entre uma cena e outra um diálogo de Molière com seus personagens (chamaremos essas intervenções de história sobreposta¹⁶), que o questionam, por exemplo, sobre o fim que vai dar à peça, pois estão receosos de que aconteça o pior e o autor acabe voltando para a prisão. É interessante pontuar que a adaptação de Hugo Zorzetti traz por meio do diálogo dos personagens a narração de alguns aspectos importantes da vida de Molière, inserindo, ainda que minimamente, o espectador/leitor na atmosfera em que foram criados aqueles personagens.

Zorzetti demarca (2013) a mudança de um plano – história sobreposta – para o outro – história central – por meio de uma rubrica: “TRANSIÇÃO”. Ao final da “cena I da adaptação”, por exemplo, (onde personagens e autor conversam, ou seja, história paralela) ele escreve a seguinte didascália: “TRANSIÇÃO PARA **CENA I do IATO**”, indicando a passagem de um plano para o outro, onde insere, a seu modo, a primeira cena da história central.

É de extrema importância esclarecer esse mecanismo de transição, pois é uma das principais características da adaptação de Zorzetti e irá determinar o olhar que se pretende direcionar para o personagem Dorine. Ao longo do texto, percebe-se que, aos poucos, os dois planos da história – história central e sobreposta – vão se unificando, sem que haja uma determinação de transição de um plano para o outro. A junção acontece lentamente no decorrer da história. Se no começo do texto a divisão entre história sobreposta e história central é bem marcada e definida, ao acompanhar o desenrolar dos acontecimentos, percebe-se que a transição acontece sem determinação de rubrica.

Sabendo da existência de dois planos do enredo, optou-se por criar dois modelos actanciais para a análise do personagem Dorine. Estabelecer um (ou mais) modelo actancial permitirá, como ressalta Ubersfeld (2005), investigar a função sintática do

¹⁶ A opção pelo uso desse termo resultou de conversas com a orientadora. Sobreposição significa, segundo o Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, Michaelis, versão online: ato ou efeito de sobrepor-se, ação de acrescentar uma coisa a outra, acréscimo; adição.

personagem, ou seja, que tipo de ação o personagem desempenha dentro do enredo, qual o sentido e relação com os demais personagens.

Baseando-se no modelo de Greimas¹⁷, Ubersfeld (2005) propõe semelhante estrutura para a análise do texto teatral. O gráfico abaixo ilustra a organização da relação entre os personagens, bem como determina suas funções.



As setas, denominadas por Ubersfeld (2005) de flechas, simbolizam a relação dos actantes e indicam a vontade, o desejo dos mesmos. Nesse sentido, se for isolada a primeira parte da adaptação de Hugo Zorzetti (2013), em que ele introduz Molière e personagens em cena, pode-se criar um modelo actancial e encontrar o lugar de cada personagem nas casas actanciais.

O primeiro passo, então, consiste em determinar o sujeito e o objeto. Sobre isso, Ubersfeld (2005) indica que o sujeito não necessariamente é o personagem principal da história ou o herói e que a sua determinação só pode acontecer tendo em vista a ação que ele desenvolve. Segundo a autora,

sujeito é aquilo ou aquele que tem um desejo em torno do qual a ação, isto é, o modelo actancial, se organiza, aquele que pode ser tomado como sujeito da frase actancial, aquele cuja positividade do desejo, com os obstáculos que ela encontra, conduz o movimento do texto (UBERSFELD, 2005, p. 43).

Assim, o objeto se configura como aquilo que o sujeito busca, podendo ser abstrato ou animado, desde que se encontre presente textualmente. A relação sujeito-objeto é, de acordo com Ubersfeld (2005), o par de base de toda a narrativa dramática. Nesse sentido, pode-se supor que o sujeito da história sobreposta é Molière. Vejamos.

Na primeira cena da história sobreposta estão presentes Molière juntamente com alguns personagens da história central – acrescida ainda do personagem Madeleine. São eles: Senhora Pernelle, Orgon, Cleante, Dorine, Elmire, Valère, Mariane e Damis. É

¹⁷ Algirdas Julien Greimas foi fundador da escola semiótica de Paris. O modelo actancial, no qual se baseia Ubersfeld para aplicá-lo ao teatro, foi proposto anteriormente por esse estudioso que também se inspirou em outras referências.

necessário pontuar a presença de Molière e Madeleine juntos como personagens de uma mesma história. Ambos possuem referenciais históricos explícitos e se contrapõem aos outros personagens justamente por essa característica. A cena se desenrola a partir do questionamento feito pelos personagens a Molière sobre a história que está criando naquele momento (a história central), eles temem que o autor esteja pesando demais nas críticas e isso acabe envolvendo-os um fim indesejado. Percebe-se que há um desejo em Molière de escrever sobre aquilo que o incomoda na sociedade e simultaneamente há o medo dos personagens que tentam impedi-lo de cunhar críticas muito severas.

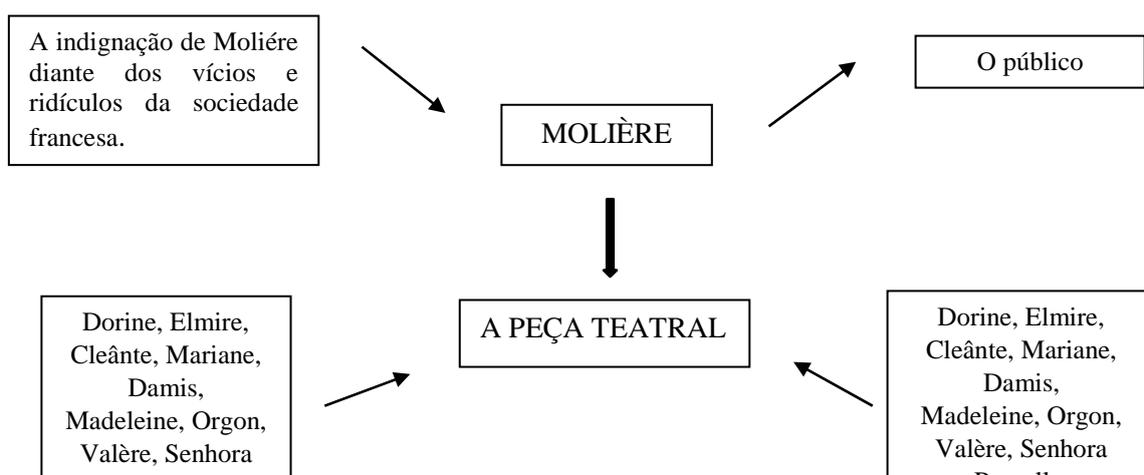
MOLIÈRE: Por isso, estou escrevendo sobre temas novos

ORGON: Por “novos” você quer dizer: o que sobrou da sua pena ferina, não é?

MOLIÈRE: Sim, os falsos santos, os pregadores de araque, os moralistas fingidos, todos que arrotam aos quatro cantos uma moralidade irrepreensível, mas, na calada da noite, se mostram os mais descarados libertinos e os mais famigerados imorais.

MADELEINE: Pois é isso que nos amedronta. Estamos cutucando gente muito mais poderosa, Poquelin (ZORZETTI, 2013, p.9).¹⁸

Dorine é um dos personagens que alertam Molière do perigo que ele poderá enfrentar: “DORINE: A comédia ainda anda pouco mais da metade, e o autor já cutucou ferozmente um preocupante número de gente importante” (ZORZETTI, 2013, p.9). A presença de Dorine na história sobreposta não tem a mesma relevância quantitativa (pelo número de falas), tampouco qualitativa (pelo teor do seu discurso), que possui na história central. Vejamos, então, qual casa ela ocupa no modelo actancial.



¹⁸ Apenas na adaptação será utilizado o nome de seu autor, pois já houve a sobreposição de histórias, que não pertencem à peça escrita por Molière.

Nesse exercício de análise actancial, verifica-se a figura de Molière como o sujeito da ação, pois é ele quem engendra toda a história e provoca os personagens a mostrarem a peça a ele e ao público. O seu objeto de desejo é escrever a peça teatral tal como ele pretende, no entanto, ele se depara com a resistência e o medo dos personagens, que por sua vez ocupam duas casas diferentes no modelo actancial, pois são eles que tentam impedir o autor de escrever críticas muito severas, mas são também eles que facilitam a representação do que Molière escreve e encenam no decorrer das transições. Como destinador temos aquilo que estimula Molière a escrever a peça, que são, em suma, suas indignações diante dos vícios e ridículos da sociedade francesa, e como destinatário podemos inferir que seja o público – e, neste caso, talvez possa ser a própria sociedade francesa – pois é a quem Molière deseja mostrar o que acabara de escrever.

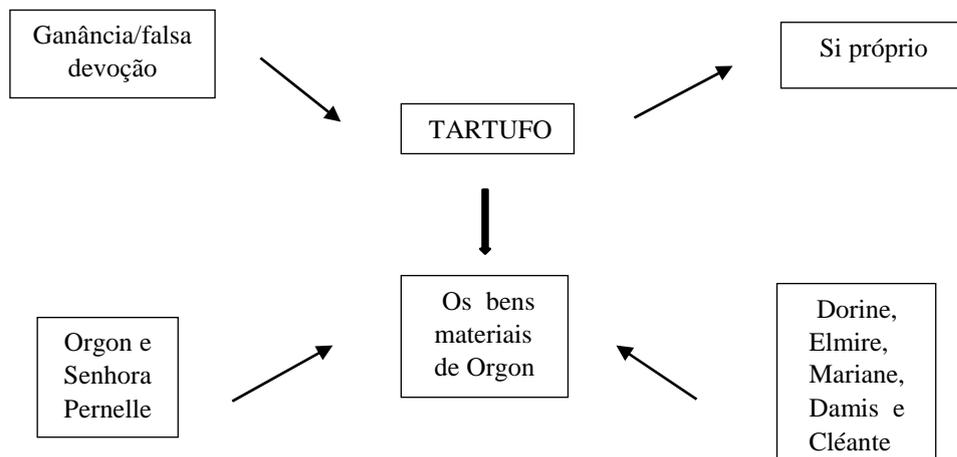
Dorine, portanto, ocupa neste modelo actancial tanto a casa de Oponente como a de Adjuvante, pois ela faz parte desse grupo de personagens que alerta o autor do perigo de suas críticas, mas também participa da história central, representando simultaneamente à escrita de Molière as cenas que o autor cria. Essa simultaneidade da presença de Dorine em dois planos da história só acontece nessa fonte. Nas traduções e na edição do original, Dorine percorre apenas um plano da história, o que corresponderia, se comparadas à adaptação, à história central.

Continuamos a análise actancial com a criação de outro modelo, agora com o foco na história central, cujo enredo está inserido dentro da história sobreposta, mas abrange também o enredo de origem escrito por Molière, formando, assim, a adaptação completa de Hugo Zorzetti. O isolamento de cada história que compõe a adaptação é feito neste trabalho apenas para que se compreenda a diferença da função de Dorine em ambos os momentos. Trata-se, portanto, de um isolamento cujo objetivo é, posteriormente, perceber a permanência ou deslocamento do seu lugar no modelo actancial. Vejamos, então, qual casa actancial ela ocupa na história central.

Após a primeira cena da história paralela, acontece uma transição na qual entram em cena os personagens da história central. São eles: Elmire, Senhora Pernelle e Flipote sua criada, Mariane, Cleante e Damis. O desenrolar da história começa a partir de uma discussão, ainda nessa primeira cena, sobre o caráter de Tartufo. O personagem principal gera o conflito central da peça e as ações dos demais personagens acabam girando em torno dos problemas provocados pelo falso devoto. De um lado temos os personagens que duvidam da honestidade de Tartufo, de outro temos aqueles que

acreditam cegamente na sua santidade. Dorine é um dos personagens que se opõem ao comportamento de Tartufo e desconfia de suas artimanhas para arrancar os bens da família.

Ao localizar Tartufo, embora ele não esteja presente fisicamente em algumas cenas, como sujeito da ação, tem-se a seguinte leitura:



O que move Tartufo a se infiltrar na casa de Orgon para tomar-lhe os bens – que nesta análise se configuram como o objeto principal do desejo do sujeito – é a sua ganância aliada à devoção que falseia. Tudo isso é realizado em favor de seus próprios interesses, fazendo-o ocupar também a casa actancial de destinatário. Assim, se o objeto de desejo de Tartufo são os bens materiais de Orgon, os Adjuvantes, ou seja, aqueles que vão facilitar a sua ação rumo ao objeto, são Orgon e Senhora Pernelle, e os Oponentes, aqueles que vão se opor e tentar impedir a sua ação, são Dorine, Elmire, Mariane, Damis e Cléante.

Percebe-se que Dorine ocupa a casa actancial de Oponente. Embora o texto não aponte nenhuma ação de Dorine na tentativa de impedir Tartufo de realizar suas maquinações, o personagem demonstra saber qual é a sua verdadeira face, se opõe a ela e ainda tenta alertar a Senhora Pernelle e Orgon sobre o caráter de Tartufo.

Houve uma tentativa de situar Dorine como Sujeito, mas não se encontra no texto, como dito acima, nenhuma descrição ou fala que indique uma ação concreta do personagem rumo ao seu objeto que, possivelmente, poderia ser desmascarar Tartufo, pois ela aponta alguns argumentos para isso. Essa afirmação tem como base a orientação de Ubersfeld (2005, p.42) para a determinação do sujeito: “A determinação do sujeito só pode dar-se em relação à ação, em sua correlação com o objeto. A bem

dizer, não há sujeito autônomo em um texto, mas *um eixo sujeito-objeto*”.¹⁹ Nesse sentido, Dorine, na adaptação de Zorzetti, não apresenta nenhuma ação determinante no curso da história. Embora o seu perfil seja traçado em oposição a Tartufo, sua presença é marcada mais pelo discurso que pronuncia – em poucos momentos, porém precisos – do que por alguma ação concreta que desempenha.

Seguindo os procedimentos sugeridos por Ubersfeld (2005), a segunda parte desta análise é: a determinação dos paradigmas ou conjuntos paradigmáticos aos quais o personagem Dorine pertence. De acordo com aquela autora, a investigação desses conjuntos permite a realização de uma análise do personagem em dois níveis diferentes, são eles:

- a. permite explicar o funcionamento referencial da personagem e, conjuntamente, seu funcionamento poético (como suporte de uma relação metonímica e/ou simbólica com um certo número de redes de sentido) (...)
- b. ao mesmo tempo, esse inventário permite desenhar um mapa, ao menos parcial, dos *traços distintivos* da personagem, não só a partir dela mesma, mas também, como acabamos de ver, em suas relações de conjunção e de oposição com as demais personagens. Ele auxilia, portanto, na constituição da personagem como *totalidade semiótica* (UBERSFELD, 2005, p.86).

Assim, abaixo são apresentados alguns paradigmas aos quais pertence Dorine, inclusive em função de nosso objeto:

1. Mulher em conjunção com Mariane, Elmire e Senhora Pernelle
2. Dama de Companhia em oposição a Mariane
3. História central em oposição à história sobreposta
4. Século XVII e a atualidade

A partir desse levantamento é possível explicar o funcionamento referencial e poético do personagem. É importante lembrar que Dorine participa, ainda que ocupando a mesma casa actancial de Oponente, de duas histórias dentro da mesma adaptação. Na primeira ela desempenha um papel autônomo da história central, pois interage com os demais personagens e com Molière em um referencial diferente daquele que está sendo

¹⁹ Citação complementar a esta na página 8.

criado pelo autor francês. E na segunda ela desempenha o papel de dama de companhia, relacionando-se de maneira diferente com os outros personagens.

Na história sobreposta há indícios do referencial de Dorine em algumas falas como a de Molière e Mariane:

MOLIÈRE: Uns míseros **luíses**²⁰. Conheço **Condes** e **Condessas** que devem mil vezes mais do que isso, e vivem livres, pavoneando em **Versalhes** seus penduricalhos de ouro, comprados com empréstimos nunca saldados, tomadas à burguesia ridícula que gravita os salões nobres de Paris. (...)
 MARIANE: Na “sociedade de bem”, de toda a **França** você já é uma **“persona non grata”**. **As Preciosas Ridículas, e As Sabichonas fizeram Paris inteira rir dos lacaios aos nobres**. Onde pensa em cavar mais inimigos, Poquelin? (ZORZETTI, 2013, p.8-9, grifos nossos).

Acredita-se que na história sobreposta a determinação temporal também esteja marcada, não só pelas falas, mas por dois motivos adicionais: o fato de Molière estar em cena com os seus personagens e de que os próprios relatam momentos verídicos da vida e contexto do autor, deixando claro que o tempo presente daquelas ações se refere ao tempo em que Molière estava vivendo (e verdadeiramente viveu), ou seja, século XVII. Podemos ainda, sem descartar esse aspecto temporal, acreditar que o desenvolvimento da história acontece no exato momento em que o autor a cria. Os personagens e as ações parecem estar no imaginário do autor e só se tornam reais de fato quando escritos no papel. Assim, supõe-se que a mente de Molière também seja um referencial de Dorine.

Já na história central da adaptação de Zorzetti, há indícios de dois referenciais que se opõem de certa maneira. Vejamos as seguintes falas:

SENHORA PERNELLE: Cale-se e pense bem no que está dizendo. Não é ele somente quem reprova tais visitas. Todo o rebuliço que acompanha essa gente que frequenta essa casa, as carruagens dia e noite paradas diante da porta, o vai-e-vem barulhento de lacaios, acham que isso não incomoda a vizinhança? (...) (ZORZETTI, 2013, p.15).

SENHORA PERNELLE: (...) E eu clamo: vocês devem ouvi-lo para a própria salvação. Ele nada censura que não deve ser censurado. Essas visitas, essas pessoas estranhas com essas coisas penduradas nos lóbulos e até na língua, cabelos que mais parecem ninhos de pássaros selvagens, sua música estridente, e, principalmente, pasmem, os seus requebros! Um jogo indecente de pélvis acompanhado de gestos obscenos e mímicas odiosas. (...) E o mal está nas ruas. Homens que andam quebrando como mulheres, mulheres que se comportam como homens, e só Deus sabe o que fazem na intimidade. O diabo controla as ruas. Passeatas pregando sexo livre, artifícios manufaturados e remédio contra a concepção. Que mais podemos esperar da

²⁰ Antigas moedas francesas.

criatividade humana, a continuar assim, um dia veremos homem casando com homem (ZORZETTI, 2013, p.16).

DORINE: Quanto ao dono da casa, nós o tínhamos em conta de homem sensato pela coragem que demonstrou servindo ao príncipe, mas ficou como que embotado desde que se lhe meteu na vida o tal do Tartufo (ZORZETTI, 2013, p.17).

Essa seleção de falas indica determinações temporais diferentes. Palavras como ‘príncipe’, ‘carruagens’ e ‘lacaio’ nos fazem acreditar que o referencial continua sendo Paris, século XVII. No entanto, ao analisar a segunda fala da Senhora Pernelle, percebe-se que ela se refere a comportamentos da realidade atual, mas que se fazem presentes naquele momento. Por meio desse elemento paradoxal é possível refletir sobre o processo de adaptação conduzido por Zorzetti, do mesmo modo como é possível refletir sobre a representação de texto clássico nos dias atuais. Ambos vão possuir dupla referencialidade, pois, de acordo com Ubersfeld,

Cada momento da história, cada representação nova reconstrói P como um referente novo para T, como um novo “real” referencial (necessariamente um tanto deslocado), com um segundo referente r diferente, na medida em que esse referente r é atual (em função do momento preciso, *hit et nunc*, da representação (UBERSFELD, 2005, p.17).

Fica claro, portanto, que o exercício teatral na adaptação, assim como na representação, como aponta Ubersfeld (2005, p.17), é um “lugar dialético”, pois ambas as atividades não podem obliterar o referente histórico de origem para “atualizar” ou “adaptar”, mas criam, conseqüentemente, novos referenciais históricos, conferindo ao texto um aspecto dialético.

Voltando aos paradigmas elencados acima para dar seguimento à análise: ao localizar Dorine no paradigma “Mulher” ou no paradigma “Dama de companhia”, é necessário questionar uma série de elementos que nos encaminham diretamente para o que compõe as características do personagem. Tanto no paradigma “Mulher” como no “Dama de companhia”, Dorine está inserida em padrões históricos e culturais definidos, reduzida a ações submissas, alienadas e, frequentemente, associada ao aspecto sexual do seu corpo. Observemos um exemplo:

TARTUFO, COMO QUE SE CHAMADO POR MOLIÈRE, ENTRA EM CENA COM UM LENÇO NAS MÃOS E O ENTREGA A DORINE.

TARTUFO (*tira o lenço do bolso*) Ah! Meu Deus, por favor, antes de começar, tome esse lenço.

DORINE – *Lenço, para quê?*

TARTUFO – Para cobrir estes seios. Essas coisas ferem-nos a alma e dão origem a pensamentos culposos (ZORZETTI, 2013, p.26-27).

Observa-se ainda que Dorine é forçada a lembrar-se do lugar submisso que ocupa dentro da casa de Orgon por meio da seguinte fala da Senhora Pernelle: “Na verdade, o quê, menina? Você mesma, minha cara, é uma dama de companhia bastante impertinente” (ZORZETTI, 2013, p.12).

No entanto, é por esses mesmos paradigmas que Dorine demonstra aquilo que a faz escapar, de certa maneira, do próprio paradigma. Apesar da submissão que a ela é imposta, o personagem consegue se pronunciar igualmente (não em termos quantitativos) a todos os outros personagens. Suas opiniões, embora sejam vistas como atrevimento pelos personagens de Orgon e Senhora Pernelle, ocupam lugar de destaque na narrativa. Os personagens debatem sobre o caráter do protagonista representando, de um lado (Senhora Pernelle), os que acreditam nele, e de outro (Dorine), os que desconfiam de suas ações.

E se historicamente a mulher é vista como um ser alienado, incapaz de exercer atividade intelectual tal como a de um homem, Dorine representa o contrário. O personagem emite um discurso absolutamente irônico e crítico em relação às ações de Tartufo. Talvez seja profícuo reconhecer em Dorine um indício forte da dupla enunciação característica do texto dramático, pois os seus enunciados, em grande parte, podem ser encarados como um olhar distanciado do autor diante dos conflitos abordados na história.

Talvez seja possível, ainda, dizer que Dorine é essencialmente dialógica, pois está presente nela a coexistência de categorias aparentemente contraditórias, ou seja, um oxímoro, como menciona Ubersfeld: “A personagem pode ser uma espécie de oxímoro vivo, o lugar da tensão dramática por excelência, justamente por ser ela a união de uma metáfora de duas ordens de realidades opostas” (UBERSFELD, 2005, p. 78).

Finalmente, o último tópico de análise: o discurso do personagem. Para analisar o discurso do personagem como mensagem, Ubersfeld (2005) propõe como base as seis funções descritas por Jakobson²¹, que são: a função *referencial*; a função *conativa*, a função *emotiva* ou *expressiva*; a função *poética*; a função *fática*; a função *metalinguística*. Começaremos, então, analisando primeiramente o que o personagem

²¹ Jakobson é um dos mais importantes linguistas do século XX e pioneiro na análise estrutural da linguagem. O livro onde o autor discorre sobre as seis funções da comunicação se chama *Ensaio de Linguística Geral*.

Dorine fala sobre si, o que os outros personagens falam sobre ela e o que ela fala sobre os outros personagens, para verificar a presença de algumas funções, bem como apontar discussões que envolvem o próprio discurso de Dorine.

A primeira fala de Dorine aparece na história paralela, logo no início, quando Molière questiona os personagens, se eles não deveriam estar em cena e os mesmos dizem estar preocupados, mas não com o autor, e sim com o próprio destino. Dorine, então, diz: “Isso porque nos cansamos de nos preocupar com você, Poquelin, mas parece que não lhe importa o seu próprio destino, não é?” (ZORZETTI, 2013, p.7). Nessa fala Dorine já deixa um indício de como Molière (personagem) se comporta na história sobreposta. A maioria das falas dos personagens na primeira cena da história sobreposta procura evidenciar alguns aspectos característicos da personalidade do personagem Molière, como também alguns acontecimentos de sua vida, como por exemplo nas duas falas que Dorine ainda pronuncia nesta cena:

DORINE: Não duvidamos, Poquelin, as suas comédias já andam bem faladas em toda cidade. Molière está fazendo a proeza de tirar o gênero cômico, do rol das pequenas artes, para erguê-los ao respeito do público.

(...)

DORINE: A comédia anda pouco mais da metade, e o autor já cutucou ferozmente um preocupante número de gente importante (ZORZETTI, 2013, p.8-9)

A partir dessas duas falas, é possível identificar a *função referencial*²² no discurso de Dorine, pois ela traz em seu conteúdo a lembrança do momento em que eles vivem. Vários outros personagens também expressam essa função de comunicação. Pode-se dizer que essa é a função predominante na história sobreposta.

Neste caso, e em todos os outros que serão analisados aqui, não se pode esquecer que o discurso teatral, além de ser uma construção voluntária, possui um dado fundador: o da dupla enunciação. Assim, a presença da função *referencial*, por exemplo, indicando o contexto real de Molière, está contida na fala dos personagens devido à intenção do autor, Hugo Zorzetti. De acordo com Ubersfeld:

A personagem fala em seu nome enquanto personagem, mas fala porque o autor a faz falar, intima-a a falar, a dizer determinadas palavras. Também não tratamos da *fala* da personagem (uso individual numa situação de comunicação real), mas de seu *discurso* como processo construído: mesmo

²² “A função *referencial* nunca deixa o espectador esquecer o *contexto* (histórico, social, político, e mesmo psíquico) da comunicação, e remete a um ‘real’” (UBERSFELD, 2005, p.19).

quando numa dada forma de teatro naturalista o discurso da personagem *simula* a fala, ainda assim ele se encontra fundamentalmente distanciado dela por causa da dupla enunciação. O discurso de uma personagem é sempre duplo (UBERSFELD, 2005, p.87).

É interessante pensar que Dorine, na história sobreposta, contracena paralelamente com o personagem de Molière, ambos postos lado a lado propositalmente por Zorzetti. Percebemos, então, que ela se mantém moderada em suas palavras ao se encontrar em cena com o seu próprio autor. Esse dado se restringe à adaptação de Zorzetti, uma vez que nas outras fontes o personagem Dorine não contracena com Molière (personagem) e possui certa linearidade em seu comportamento do início ao fim da história.

As próximas falas de Dorine foram encontradas na história central, na cena I do I ato, como denomina Zorzetti (2013). Ali, o personagem já está inserido no outro plano da adaptação, em que todos os personagens exercem uma função específica dentro da história que gira em torno de Tartufo e não mais do personagem Molière. Neste momento, ou seja, no início da história central, Dorine está presente numa discussão cujo assunto é o caráter de Tartufo. Estão em cena: Senhora Pernelle e Flipote (sua criada), Elmire, Mariane, Dorine, Damis e Cléante. Todos tentam convencer Senhora Pernelle de que Tartufo não passa de um falso devoto, desonesto e que tenta se aproveitar da bondade alheia. É nesse contexto que foi encontrada a primeira fala cujo conteúdo diz algo sobre Dorine. Esta tenta emitir uma opinião e é interrompida por Senhora Pernelle: “Na verdade, o quê, menina? Você, mesma, minha cara, é uma dama de companhias bastante impertinente” (ZORZETTI, 2013, p.12). É perceptível que, estando inserida na história central, longe do personagem Molière, seu autor dentro da história sobreposta, Dorine começa a expressar mais a sua opinião sobre os fatos e a soltar a língua para dizer o que acha do senhor Tartufo, bem como para mostrar algumas verdades a outros personagens, como Mariane, Orgon e Damis.

Em seguida, depois dos demais personagens também tentarem convencer a Senhora Pernelle, Dorine finalmente consegue se pronunciar e dizer o que pensa sobre Tartufo.: “Tudo para ele é errado, tudo é crime, ele quer controlar tudo” (ZORZETTI, 2013, p.13). A partir desse momento, a conversa que, até então, incluía todos os personagens em cena, se concentra em um diálogo entre Senhora Pernelle, que defende Tartufo, e Dorine, que o acusa.

DORINE: É verdade, eu fico escandalizada de ver esse desconhecido posar de patrão aqui dentro de casa. Um miserável que, quando chegou aqui, nem mesmo sapatos tinha. Vestia uns trapos que não valiam um tostão. Não dá para engolir essa sua presunção de esquecer quem é, e virar uma autoridade aqui dentro, ficar contra tudo, e bancar o Todo Poderoso.

SENHORA PERNELLE: Que Deus tenha piedade de mim. Quem dera! Quem dera! Tudo iria muito bem se tudo fosse governado por suas piedosas mãos.

DORINE: Mãos piedosas só na sua imaginação! Ele só passa por santo a quem não quer ver a verdade. A mim ele não engana, toda essa encenação não passa de hipocrisia bem ensaiada.

SENHORA PERNELLE: **Veja só que língua!**

DORINE: Dele eu não compraria uma fatia de queijo.

SENHORA PERNELLE: Ignoro, se ele vende queijos. Mas sei que se vendesse seria dos melhores. Ele é homem de bem. Vocês lhe querem mal e o repelem, só porque ele diz a verdade. No seu coração não há lugar para o pecado. A ele só interessa o Reino dos céus.

DORINE: Reino dos céus! Tenha paciência! A senhora não acha que, pra quem só tem olhos para o “reino dos céus”, o resto do corpo está muito bem aboletado aqui nesse endereço terreno, não? Principalmente se considerarmos que, de certo tempo para cá, ele não quer mais tolerar que ninguém mais frequente a casa? Pois bem... A não ser que os céus estejam com um porteiro muito seletivo aqui em nossa porta, a coisa anda meio esquisita, não acham? O Céu fica ofendido com uma visita honesta, mas para o barulho que ele faz em nossos ouvidos, e quase nos arreventa os miolos com as suas cantilenas e aleluias, o céu é surdo, não é? Sabe o que eu penso? Penso que ele tem ciúmes da senhora (ZORZETTI, 2013, p.13-14, grifo nosso).

O diálogo ainda se desenvolve por algumas páginas. Porém, o recorte acima citado basta para pontuar algumas questões. Percebe-se que há um crescente que faz os dois personagens intensificarem suas falas. Os pontos de exclamação podem ser um indício dessa intensificação, mas é principalmente o contexto da enunciação que nos faz crer nessa hipótese. A cada fala da Senhora Pernelle, Dorine retruca com novos argumentos e vice-versa. A intensificação do diálogo, os indícios de pontuação e as réplicas que cada uma emite indicam a presença da função *emotiva*²³ da linguagem. Mas esse conjunto só é possível de ser percebido ao se considerar o contexto da enunciação.

Dorine, como foi observado no trecho acima, possui uma opinião clara sobre o personagem de Tartufo e a emite sem receio. O personagem usa de metáforas para opinar e acaba criando um tom irônico no seu modo de expressar. Vejamos em outra fala:

DORINE: O exemplo não podia ser melhor! A vida santa desse homem! Mas, é verdade! É verdade que ele vive como uma pessoa honesta. É um

²³ Função *emotiva*: “em princípio ligada ao emissor, cujas emoções ela deve traduzir, é, no teatro, orientada para o receptor-espectador, com a missão de imitar, para neste *suscitar* as emoções (...)” (UBERSFELD, 2005, p. 171). É percebida através da sintaxe, da semântica, mas principalmente por meio das condições de enunciação.

santo, o homem! Mas esse admirável e angelical comportamento tem um motivo: a idade! Foram os anos que lhe meteram, antes na carcaça, depois na alma, esse zelo ardente que todos admiram! O homem é anjo porque as asas pesam menos que as partes íntimas! Pode-se dizer que está subindo aos céus, contra a própria vontade. O nariz está nas nuvens, mas o coração no bordel! Enquanto pôde atrair corações, voou o mais alto e o mais profundo que a vida lhe permitiu. Vendo, porém, as asas murcharem, e o trampolim encolher, (gesto) propõe-se renunciar às coisas do mundo. Disfarça a cara mundana de ontem, com o véu pudico de uma grande sabedoria de hoje. Tudo censura e nada perdoa. Censura a vida de qualquer um, não por caridade, mas por inveja. Inveja que nunca poderia permitir que outros gozassem os prazeres que a idade já não lhe permite gozar (ZORZETTI, 2013, p.15-16).

Além do significado metafórico e conotativo dessa fala, verifica-se novamente a presença da função *referencial*, porém, desta vez a referência é o próprio personagem Tartufo.

Seguimos adiante no desenrolar da história, com uma fala de Dorine cujo conteúdo, novamente tendo a função *referencial* como predominante, descreve como o personagem Orgon enxerga e lida com o comportamento de Tartufo, ao tempo em que ela mesma (Dorine), ao escolher o modo e as palavras que pronuncia, enfatiza a sua opinião sobre o personagem principal.

DORINE - Quanto ao dono da casa, nós o tínhamos em conta de homem sensato pela coragem que demonstrou servindo ao príncipe, mas ficou como que embotado desde que se lhe meteu na vida o tal do Tartufo. Mima-o, abraça-o, e creio que por uma amante, não se teria mais ternura. É com prazer que o vê comer por seis pessoas, os melhores pedaços. E se o cretino dá um arrote diz-lhe: "Deus o ajude!" Se solta um peido, diz-lhe "aleluia"! Dá-lhe dinheiro aos rodos, se lhe perguntam a finalidade que dará a ele, o homem responde que é para as obras de Deus, ou que, para purificá-lo de sua origem imunda, vai queimá-lo na fogueira santa de Israel. Não consente que cortemos o cabelo, exige que nos vistamos com mangas que descem até os punhos e saias que embaraçam em nossos pés. Isso sem falar dos pecados que representam partes do nosso corpo (...) (ZORZETTI, 2013, p.18).

Até o momento, as falas de Dorine concentraram-se apenas em retrucar Senhora Pernelle com argumentos que considera verdadeiros e emitir sua opinião diante dos acontecimentos na casa de Orgon. Dos demais personagens, apenas Senhora Pernelle a caracteriza como dama de companhia, mas, até então, ela não desempenha tal função²⁴, embora em alguns momentos ela seja colocada em lugar submisso pelo patrão, ao procurar saber das novidades da casa, e por Tartufo, como se pode perceber em citação posterior. O autor da adaptação não informa nas rubricas sobre o papel que Dorine

²⁴ A suposição é de que Dorine seja dama de companhia de Mariane, porém, o texto não mostra nenhuma relação entre os dois personagens, nenhuma contracenação.

desempenha na história, apenas a fala de Senhora Pernelle a qualifica no contexto da enunciação.

Em uma cena na história central talvez seja possível compreender melhor o lugar – não só o seu lugar como “funcionária” da família, mas também o lugar de seu discurso – de Dorine no enredo. Orgon chega em casa e pergunta a Cléante e a Dorine como estão todos e quais são as novidades da casa. Dorine responde que Elmire, mulher de Orgon, teve uma febre e dor de cabeça, e Orgon apenas pergunta-lhe sobre Tartufo. Dorine, então, diz: “Tartufo? Passa admiravelmente. Gordo e corpulento, tez viçosa e boca vermelha” (ZORZETTI, 2013, p.19). Embora esse não seja o que mais chama atenção na cena, é importante frisar a presença da função *fática*²⁵ na fala de Dorine ao retomar a pergunta de Orgon: “Tartufo?”. Após a resposta de Dorine, Orgon diz: “Pobre homem!” e, em seguida, essa sequência se repete mais algumas vezes, vejamos como isso acontece.

DORINE: À tarde, ela ficou muito enjoada e, no jantar, nada pôde provar, tão forte era a dor de cabeça que ainda a atacava.

ORGON: E Tartufo?

DORINE: Ceou, sozinho diante dela, devorando, mui devotamente, duas perdizes e meio guisado de perna de carneiro.

ORGON: Pobre homem!

DORINE: Ela passou a noite inteira sem poder pregar olho. Uns calores que sentia impediram-na de cochilar e foi preciso ficar perto dela até o amanhecer.

ORGON: E Tartufo?

DORINE: Ao sair da mesa, impelido por agradável sono, passou para o quarto e meteu-se logo na cama bem quente, onde, sem se mexer, dormiu até o dia seguinte.

ORGON: Pobre homem!

DORINE: Afinal, convencida pelo que dissemos, ela resolveu permitir a sangria, o que logo a aliviou.

ORGON: E Tartufo?

DORINE: Enfim, ambos gozam de boa saúde, e vou antecipadamente anunciar à senhora, o interesse que demonstra pela sua convalescença (ZORZETTI, 2013, p.19-20).

Neste diálogo, verifica-se que é Dorine quem conta a Orgon as novidades da casa, embora Cléante também seja questionado. Supõe-se certo atrevimento de sua fala ou, ainda, é possível compreender sua ação como decorrente da sua função dentro da casa, já que sendo dama de companhia poderá saber melhor dos acontecimentos. Há

²⁵ Função *fática*: “lembra, a todo momento, o espectador de sua presença no teatro como espectador e as condições de comunicação: ela interrompe ou retoma o contato entre o emissor e o receptor, enquanto garante, no interior do diálogo, o contato entre as personagens” (UBERSFELD, 2005, p. 19-20).

ainda um aspecto importante a ser observado no diálogo entre os dois personagens: uma dinâmica crescente que acaba criando em Dorine o motivo para dizer com ironia a sua última fala.

A próxima aparição de Dorine finalmente acontece na mesma cena que Tartufo, aliás, na primeira vez em que ele entra em cena. Embora seja breve, é nela que é mostrada mais uma informação sobre as características de Dorine e, ainda, alguns exemplos sobre outras funções de comunicação.

CENA INTRODUTÓRIA DA CENA III DO ATO III
 TARTUFO, COMO SE CHAMANDO POR MOLIÈRE, ENTRA EM CENA
 COM UM LENÇO NAS MÃOS E O ENTREGA A DORINE.
 TARTUFO (*tira um lenço do bolso*): Ah! meu Deus, por favor, antes de
 começar, tome esse lenço.
 DORINE: Lenço, para quê?
 TARTUFO: Para cobrir estes seios. Essas coisas ferem-nos a alma e dão
 origem a pensamentos culposos (ZORZETTI, 2013, p. 26-27).

Observa-se nesta pequena cena a presença de várias funções da comunicação. A primeira contida na fala de Tartufo, ao emitir a interjeição “ah!” o personagem indica uma expressão de espanto, embora não seja um equívoco acreditar, pela sua personalidade desenhada até o momento, que seja um espanto fingido, e conduz ao reconhecimento da função *emotiva* em sua fala. A segunda função, denominada *conativa*²⁶, encontra-se na mesma fala em que a interjeição está presente; nela Tartufo usa o verbo no imperativo, e, em seguida, argumenta sobre o porquê de Dorine ter que usar o lenço. Pode-se ainda acreditar que Dorine, ao repetir a palavra “lenço”, está se utilizando da função *fática*.

A próxima interferência de Dorine acontece na história paralela. Os personagens se reúnem para conversar com Molière sobre o destino que dará a Tartufo, e Dorine, fora da sua função de dama de companhia, sugere que o autor (personagem) apenas regenere Tartufo e dali para frente faça com que ele só se encarregue dos interesses do céu, assim, segundo Dorine, o trabalho dos personagens seguirá sem infortúnios. Diferentemente do discurso que emite na história central, aqui Dorine é complacente com Tartufo em favor de seu próprio destino e possui interesse em que os demais

²⁶ Função *conativa*: “remete ao destinatário e obriga o duplo destinatário de toda mensagem teatral, o destinador-ator (personagem) e o destinatário-público, a tomar uma decisão, a dar uma resposta, mesmo que provisória e subjetiva” (UBERSFELD, 2005, p.19). “a fala do personagem é ou pode ser ação, porque determina a ação (e/ou um outro discurso) dos demais protagonistas” (UBERSFELD, 2005, p. 171).

personagens sigam suas rotas. A revolta com o personagem principal não se mantém na história sobreposta.

Verificou-se, por meio do levantamento das falas de Dorine e do que os outros personagens dizem sobre ela, que: a) Dorine não é apenas uma dama de companhia, sequer é mencionado no texto a quem, especificamente, ela serve, e por esse motivo supõe-se que ela também desempenhe o papel de criada; b) quando se fala sobre “função” de Dorine, refere-se tanto ao papel que ela desempenha servindo a família, como à função que o seu discurso exerce dentro do enredo; sobre este segundo aspecto, tem-se a seguinte conclusão: Dorine, apesar de estar inserida em paradigmas, sobressai ao emitir um discurso coerente, que é o que mais esclarece e critica de fato o comportamento com relação a Tartufo; c) o tom irônico de suas falas marca um estilo de se pronunciar próprio do personagem – percebido claramente pela análise do contexto da enunciação – e, por vezes, nos faz crer na sua lucidez em comparação com a alienação de alguns personagens; é pelo conteúdo de suas falas que o autor (Zorzetti) consegue mostrar verdadeiramente o alvo de suas críticas; d) Dorine não ocupa dentro da história sobreposta o mesmo lugar que ocupa dentro da história central. Há um deslocamento de suas características percebido justamente pelo funcionamento e conteúdo de suas falas, movimentos, os lugares que ocupa e percorre; e) o número de linhas e réplicas de Dorine não está totalmente de acordo com a importância de seu discurso, se comparado, por exemplo, com Elmire, embora este personagem esteja no centro na armadilha que desmascara Tartufo; f) há a predominância da *função referencial* nas falas de Dorine.

ANÁLISE 2 – *O Tartufo ou o impostor*, tradução de Jacy Monteiro, 1965

O nome dado à peça traduzida por Jacy Pinheiro é *O Tartufo ou O Impostor*, publicada no ano de 1965, pela Difusão Europeia do Livro, no volume II do livro “MOLIÈRE, TEATRO ESCOLHIDO”, da coleção Clássicos Garnier. Juntamente com a tradução de Jacy Monteiro, o livro apresenta mais duas obras de Molière, *As Sabichonas* e *O Burguês Fidalgo*, ambas traduzidas por Octavio Mendes Cajado.

Na parte que antecede a tradução de Jacy Monteiro (1965) propriamente dita, o livro apresenta uma nota, onde se discorre sobre a história da peça, as interdições, as mudanças, e alguns fatos da vida de Molière; um prefácio que Molière escreveu em defesa de sua obra; e as três petições enviadas ao rei para liberação da peça que fora interdita por várias vezes. Assim como a peça, essa parte constitui material de subsídio para a análise que será feita.

Na orelha do livro se encontra um primeiro dado referente às traduções publicadas nessa edição e que direciona o olhar para a análise do personagem Dorine:

A publicação de uma tradução de Molière traz imediatamente ao espírito a pergunta: que pode significar este autor para o homem do século XX? Tratando-se do clássico mais representado do nosso tempo, a questão pode parecer impertinente. E no entanto não o é: a verdade é que cada época tem o seu Molière, cada país dá-lhe uma nova dimensão, cada público encontra nêle uma resposta às suas próprias inquietações (1965).

O questionamento acima colocado aponta a reflexão para outra pergunta semelhante: que pode significar o personagem Dorine em uma tradução publicada no ano de 1965? Qual a Dorine traduzida? Que deslocamentos ela sofreu nesse trajeto? Vejamos no decorrer da análise.

A primeira informação encontrada na tradução sobre o personagem Dorine está posta na apresentação dos personagens, onde ela é descrita como “dama de companhia de Mariane”. Aqui já é possível identificar uma definição mais precisa do personagem se comparado à definição de Zorzetti, onde, em apenas uma fala, Dorine é caracterizada como “dama de companhia”. No entanto, percebe-se que o personagem desempenha em muitos momentos outras funções e, portanto, outros significados, que não se restringem apenas ao que é descrito em sua apresentação inicial.

A partir da metodologia que já vem sendo aplicada, é possível delinear o que, de fato, Dorine representa, desempenha e significa no âmbito dessa tradução, de modo que

seu trajeto entre as fontes possa ser percebido. É importante pontuar, desde o início, que na tradução de Jacy Monteiro (1965) não há a presença de dois planos da história e, portanto, Dorine possui qualidades lineares, mantendo-se do início ao fim com as mesmas características. Não há também, como ocorre na adaptação de Zorzetti, a contracenação de Dorine com Molière (personagem). Ainda assim serão utilizados os mesmos procedimentos da análise anterior, a mesma sequência, para verificar quais desdobramentos surgirão a partir, agora, de uma tradução.

Ao posicionar o personagem principal, Tartufo, como sujeito da ação, encontra-se Dorine na casa actancial de Oponente. O personagem é contra as atitudes de Tartufo e movimenta a ação na tentativa de desmascará-lo. Logo na primeira cena da peça demonstra sua opinião ao confrontar-se com Senhora Pernelle, um dos personagens que ocupam a casa actancial de Adjuvante, ou seja, que facilitam a concretização do objetivo de Tartufo.

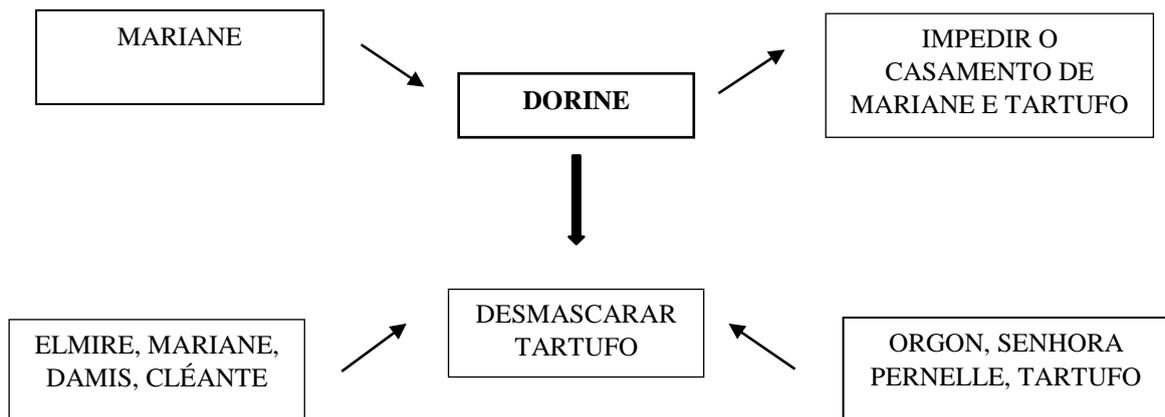
DORINE: É verdade, é coisa que escandaliza ver um desconhecido dar-se ares de patrão aqui dentro; um miserável que, quando chegou aqui, nem mesmo sapatos tinha e cuja roupa não valia seis vinténs; imagine chegar ao ponto de não reconhecer o que é, ser do contra em tudo e bancar o senhor.

SENHORA PERNELLE: Que Deus tenha piedade de mim! Tudo iria muito melhor se tudo fôsse governado por suas piedosas ordens.

DORINE: Na sua imaginação passa por santo, mas, acredite-me, tôda a sua maneira de ser não passa de hipocrisia (MOLIÈRE, 1965, p.245-246).

Também como Oponente, ocupando a mesma casa que Dorine, temos os personagens Mariane, Damis, Cléante e Elmire. E na mesma casa da Senhora Pernelle está o personagem Orgon.

Dorine é um personagem que participa em grande parte das ações que acontecem na peça, nessa tradução. Por esse motivo, não seria um equívoco tentar colocá-la, num exercício analítico, na casa actancial de sujeito. Diferentemente da adaptação de Zorzetti, nesse caso, Dorine possui elementos suficientes para ser considerada sujeito da ação. Se assim for, teremos a seguinte leitura:



Nota-se que, neste caso, Mariane (Destinador) quer que Dorine deseje desmascarar Tartufo para impedir seu próprio casamento com Tartufo (Destinatário). Mariane é prometida a Tartufo e não consegue reagir diante da decisão autoritária do pai. Dorine, então, enfrenta Orgon e diz acreditar que a proposta de casamento entre Mariane e Tartufo não passa de uma grande tolice.

DORINE: Na verdade, não sei se é um boato que teve origem em alguma conjectura, ou se provém de um acaso qualquer, mas trouxeram-me a notícia dêsse casamento e eu encarei-o como simples frioleira.
 ORGON: Como? Acha então que seja incrível?
 DORINE: A tal ponto que nem no senhor acreditaria.
 ORGON: Sei muito bem qual o meio de fazê-la acreditar.
 DORINE: Sim, sim, está-nos contando uma história engraçada (MOLIÈRE, 1965, p. 260-261).

Dorine afronta ironicamente o patrão até ele se irritar e perder a paciência. Na cena que se segue a essa, ela estimula Mariane a se opor ao pai na decisão do casamento e, por fim, toma a frente das ações.

DORINE: Deixemos para outra ocasião tôda essa discussão e pensemos na maneira de impedir tal casamento.
 MARIANE: Diga-nos, então, de que recursos se deve lançar mão.
 DORINE: Vamos empregar todos os recursos. Seu pai está zombando, tudo isso são conversas. Mas, quanto a vocês, é melhor que tomem a aparência de tranquilo assentimento à extravagância dêle, a fim de que, em caso de alarma, seja mais fácil deixar prolongar-se o enlace proposto. Conseguindo ganhar tempo, tudo se remediará. Ora você pretextará alguma doença, que se manifeste de repente e exija adiantamentos; ora você alegará maus presságios: por ter encontrado um entêrro, quebrado algum espelho ou sonhado com água turva. Mas o principal é que com outro não a possam casar desde que não diga “sim”. Mas, para melhor se saírem seria bom, parece-me, que ninguém os encontre juntos a conversar. (*A Valère.*) Saia e sem tardança utilize seus amigos para cumprirem o que lhe prometeram. Vamos procurar ganhar os

esforços de seu irmão e conseguir o apoio da madrastra. Adeus (MOLIÈRE, 1965, p. 277-278).

Vê-se, como demonstram os trechos citados, que Dorine toma a frente dos principais, se não todos, acontecimentos da história, conduzindo boa parte da ação. Nesse sentido, não é incorreto admitir Dorine como sujeito no modelo actancial, pelo contrário, é evidente a sua presença decisiva e marcante na intriga da peça. Assim sendo, em relação à fonte anteriormente analisada, é preciso considerar que Dorine torna-se sujeito nessa fonte por realizar ações determinantes no curso da história.

Após entender o lugar que o personagem ocupa dentro da peça, é necessário que se compreenda o seu funcionamento poético e referencial. Para isso, foram elencados abaixo os paradigmas aos quais pertence o personagem, como sugere Ubersfeld (2005), neste caso, tendo em vista que se trata de uma tradução publicada no ano de 1965.

- 1- França, 1664 x Brasil, 1965
- 2- Mulher
- 3- Dama de companhia de Mariane

Na análise dos paradigmas que envolvem o personagem nessa tradução, percebe-se que Dorine, como já mencionado, está inserida em apenas uma história, ou seja, não há referenciais históricos diferenciados postos por dois planos de enredo. Se na adaptação pode-se dizer que Dorine possui três referenciais históricos diferentes – o da história sobreposta; o da história central; e o do próprio autor da adaptação –, aqui se observa a presença de apenas dois referenciais. Vejamos.

Partindo do primeiro paradigma no qual Dorine está inserida (neste caso, assim como todos os outros personagens), podemos pensar em dois referenciais históricos que se fazem presentes: o século XVII (1664, ano em que a peça foi escrita) e o século XX (1965, ano em que a tradução foi publicada). Obviamente esse referencial está dado pelos anos de escrita e publicação, no entanto, também é perceptível por meio de indícios textuais encontrados.

Pode ser apontado como um indício do referencial do século XVII o fato de Orgon querer obrigar a filha a se casar com um homem de seu agrado. Essa intriga não é exclusiva desta peça, tampouco é um acontecimento exclusivo do período, no entanto, é frequente encontrar nas peças de Molière jovens que são impedidos de se casarem pela

autoridade do pai da moça, encaminhando diretamente ao pensamento de que essa seja uma prática comum no contexto de Molière.

Mais adiante, Tartufo deixa mais uma pista sobre o referencial histórico na seguinte fala: “Devagar, meu senhor, devagar; não corra tanto. Não terá de ir longe para encontrar abrigo e dou-lhe ordem de prisão da parte do Príncipe” (MOLIÈRE, 1965, p.318). A própria descrição do personagem Dorine como dama de companhia também é um elemento que nos remete ao século XVII.

Ao tratar de uma tradução, é interessante observar que os dados colhidos nessa análise certamente permanecem no enredo da peça, no discurso do personagem, na relação entre os personagens etc., devido ao olhar do tradutor para o referencial histórico de origem da peça, ou seja, a França do século XVII, mas também para o referencial histórico de destino das próprias traduções. Desse modo, cabe a esta análise reconhecer que a tradução é um processo árduo, cujo trabalho muitas vezes obriga o tradutor a realizar escolhas com objetivos variados, sejam eles a fidelidade ao texto, a literalidade, etc. O que importa salientar, neste caso, é que o processo de tradução, assim como a representação de um texto ou, como vimos, a adaptação de uma peça, acabam por criar naturalmente novos referenciais justamente pelo processo de tradução dos signos de origem, inclusive para deslocamentos do personagem Dorine, objeto de nossa pesquisa.

No prefácio do livro *Tradução e Adaptação, Encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*, Cristina Carneiro Rodrigues (2005) consegue sintetizar em poucas linhas o que certamente explica a discussão acima levantada:

(...) a tradução não é uma imagem especular do original, ou seja, não é sua reprodução em outra língua. Reconhecem-se o aspecto transformacional da tradução, a inevitável interferência promovida pelo tradutor e a relatividade da “fidelidade”. As reflexões levam os pesquisadores a concluir que a aceitabilidade de uma tradução é decorrente de diversos fatos reguladores, entre eles o público a que ela se destina (RODRIGUES, 2005, p.11).

Nesse sentido, o que se encontra como indícios do referencial do século XVII pode se configurar também como referenciais do século XVII inseridos no referencial do século XX. Amorim (2005, p. 30) afirma que “A tradução e reescritura em geral participariam tanto de forças que tendem a conservar um determinado estado de coisas, como também do impulso em direção a mudanças”. Ao comparar alguns termos do

original com a tradução, possivelmente será encontrada uma gama variada de palavras que foram mantidas em seu sentido de origem ou modificadas tendo em vista justamente o referencial da época da tradução, ou seja, 1965, certamente gerando outras imagens, outras leituras, outros signos, pois está inserida em outra realidade.

Dorine é uma mulher pertencente a uma história cujas ações mostram a oposição clara e marcante em relação aos homens. Ao dividir os gêneros dos personagens para destacar suas características, Dorine sobressai justamente por se contrapor ao tom submisso dos demais personagens femininos. O enredo mostra um contexto histórico e cultural em que as mulheres não possuem voz ativa, seus corpos por vezes são ressaltados em seu aspecto sexual, possuem atitudes com pouca ou nenhuma autonomia, etc. Assim, ao localizar Dorine no paradigma “mulher”, fica nítido justamente aquilo que a faz se destacar dos demais personagens femininos, ou seja, o seu comportamento atrevido, irônico e lúcido ao se deparar com as maquinações de Tartufo.

Ao voltar o olhar para a adaptação de Zorzetti e, imediatamente, observar a tradução de Jacy Monteiro novamente, vê-se que Dorine ganha uma força maior na tradução, tanto em dados quantitativos, como qualitativos. A presença do personagem fica bem mais definida e marcante na história. Desse modo, a maneira como se destaca nos próprios paradigmas se configura mais como um movimento de ruptura do que como um movimento de escape.

A mesma coisa também acontece ao se analisar o personagem dentro do paradigma “dama de companhia”. Dorine se destaca por aquilo que a faz escapar do próprio paradigma, e, novamente, isso se configura muito mais como uma ruptura. Certamente o personagem se encontra numa posição submissa por ser mulher – no contexto da peça – e dama de companhia; no entanto, seu comportamento não caminha na mesma direção. Dorine transgride os limites dos paradigmas aos quais ela pertence ao se pronunciar igualmente a todos os outros personagens, emitir sua opinião sobre os fatos ocorridos, não se silenciar diante da autoridade do patrão, zombar dele, e ainda movimentar toda a ação para o desfecho da história. Vejamos alguns exemplos:

DORINE: Pois bem! Vamos acreditar e tanto pior para o senhor. Como? Será possível, senhor, que com êsse ar de homem sensato e com essa bigodeira pelo meio da cara, o senhor seja tão doido que...

ORGON: Escute: você tomou aqui certas familiaridades que não me agradam; é o que lhe digo, minha cara (MOLIÈRE, 1965, p.261).

DORINE: Não tenho pena de quem só diz tolices e, quando chega a ocasião, amolece como você.

MARIANE: Mas o que você quer que eu faça, se sou tão tímida?

DORINE: O amor no coração exige firmeza.

MARIANE: Mas não a conservo para o amor de Valére? E não cabe a êle obter-me de meu pai?

DORINE: Mas como? Seu pai é um rematado cabeçudo, inteiramente nas mãos do Tartufo! Se deixar de cumprir a palavra empenhada, deve-se atribuir a culpa a seu apaixonado? (MOLIÈRE, 1965, p.268).

Pode-se reconhecer em Dorine realidades opostas. Ela ocupa uma posição que lhe atribui determinadas características, mas ao mesmo tempo as contrapõe pelo modo de falar, pelo comportamento e presença marcante nas decisões e ações. Assim, ao tempo em que figura a imagem de um serviçal, também representa o desvio dessa posição. Ao tempo em que está inserida na moldura “mulher”, alienada, submissa, representa justamente a transgressão dessa ordem.

Por meio da análise do discurso do personagem, é possível identificar as condições de enunciação e, até mesmo, demarcar a dupla enunciação presente nas falas do personagem. Para iniciar, então, será destacado o que Dorine fala sobre si mesma e o que os outros falam sobre ela e, a partir disso, identificadas as seis funções da comunicação (já explicadas na primeira análise) que serão demarcadas em notas de rodapé.

Como já foi dito, Dorine é descrita na apresentação dos personagens como dama de companhia de Mariane. Senhora Pernelle logo no início da peça também se dirige a ela definindo-a como “dama de companhia”, acrescentando ainda a primeira característica apontada por outro personagem sobre sua personalidade: “SENHORA PERNELLE: Você, minha cara, é uma dama de companhia bastante impertinente e tem a língua um tanto sôlta: quer dar opinião em tudo” (MOLIÈRE, 1965, p. 244). Essa fala é dita na primeira cena da peça, quando a Senhora Pernelle discute com vários personagens sobre o caráter de Tartufo, e Dorine acaba tomando parte nas discussões e expondo sua opinião sobre o personagem principal, demarcando desde já o seu posicionamento e apresentando suas características iniciais.

Em uma nota de rodapé o livro apresenta uma observação sobre a função de Dorine: “Dorine não é uma criada, mas uma dama de companhia, sem dúvida instalada na casa desde o tempo da primeira mulher de Orgon. Donde sua familiaridade sôbre Mariane, seu gênio para a intriga e a reserva de Elmire com relação a ela” (JOUANNY, 1965, p. 244). De fato, Dorine não é simplesmente uma criada e muito menos uma dama

de companhia qualquer. Veremos quais outras características do personagem são ressaltadas no discurso dos demais personagens.

DORINE: Vamos raciocinar: Valère demonstrou que gosta de você; você gosta d'ele ou não?

MARIANE: Ah! como é grande a tua injustiça para com meu amor, Dorine! É para fazer-me tal pergunta? Já não te abri cem vezes o meu coração, e não sabes até onde vai meu amor por ele? (MOLIÈRE, 1965, p. 267).²⁷

No trecho acima, percebe-se que Dorine é confidente e conselheira de Mariane, e ainda não se restringe a isso, pois Mariane também a tem como uma “boa amiga” (p. 270). É Dorine quem percebe a discrepância da atitude de Orgon ao conceder a mão da filha em casamento para Tartufo e tenta fazê-lo desistir da ideia, assim como também tenta estimular Mariane a se opor ao pai em favor do seu verdadeiro amor. Mais do que isso, Dorine toma a frente das ações para impedir que tal fato se concretize. Encontra-se aqui um dado que comprova a força que Dorine ganha nessa tradução a partir da relação com outros personagens.

Cléante, em conversa com Orgon, também apresenta algumas características sobre o comportamento de Dorine: “Meu irmão, ela ri de você no seu nariz; e sem pretender irritá-lo, devo dizer-lhe com toda franqueza que o faz com justiça” (MOLIÈRE, 1965, p. 253). Orgon também nos fornece alguns dados que compõem a personalidade de Dorine: “Deixe de me interromper e pense em calar-se, ao invés de meter o bedelho no que não é da sua conta” (MOLIÈRE, 1965, p. 263). Orgon ao dirigir-se a Mariane sobre Dorine: “Aí está com você, minha filha, uma verdadeira peste, com quem eu não poderia viver mais sem cair em pecado. Sinto-me agora incapaz de prosseguir: suas palavras insolentes transtornaram-me o espírito, vou tomar um pouco de ar para tranquilizar-me!” (MOLIÈRE, 1965, p.266). Há ainda uma fala em que Orgon diz sobre como Dorine está inserida dentro dos assuntos da família: “Escute: você tomou aqui dentro certas familiaridades que não me agradam; é o que lhe digo, minha cara” (MOLIÈRE, 1965, p.261).

Nota-se que Dorine, nessa tradução, diferentemente da adaptação, onde há pouquíssimas passagens descrevendo seu comportamento, é descrita pelos personagens citados acima justamente pela ação que ela desempenha na história. Sua imagem, a partir das falas de Orgon, Senhora Pernelle e Mariane, é moldada justamente pela

²⁷ *Função fática e emotiva ou expressiva.*

relação que cria com cada um. Para Mariane, ela representa a esperança de se livrar de Tartufo, para Orgon ela se torna um empecilho na autoridade que tenta exercer sobre Mariane. Em relação à Senhora Pernelle representa justamente a característica contrária à cegueira da “velha”, o discernimento.

Analisando as próprias falas de Dorine, é possível ainda acrescentar outras considerações sobre o personagem. Já é sabido, de antemão, que ela se opõe à Tartufo e a todos que são a favor dele. Sabemos também que é ela quem articula todos os outros personagens para a execução da armadilha para desmascarar Tartufo. Mas ainda não foi dito que a ironia é um recurso estilístico de seu discurso muito explorado em favor da comicidade da peça, tampouco que a dupla enunciação do texto teatral pode ser percebida fortemente pelas falas desse personagem. Vejamos se tais hipóteses se confirmam.

A primeira cena da peça, já mencionada aqui, é bastante significativa para a percepção do teor das falas de Dorine. A discussão entre os personagens se concentra no final da cena apenas no diálogo entre Senhora Pernelle e ela, ambas discordam com veemência sobre o caráter de Tartufo. Nesse momento, o autor apresenta para o leitor duas opiniões distintas sobre o personagem principal e deixa o questionamento ser respondido ao longo da história. Não importa verificar nessa cena quem possui a razão; interessa justamente os argumentos usados contra Tartufo, pois são eles, pronunciados por Dorine, que delineiam o estilo próprio do discurso do personagem. Vejamos alguns exemplos:

DORINE: Se tivermos de escutá-lo e seguir-lhe as máximas, nada pode fazer sem que cometam crimes, pois este crítico zeloso se mete a controlar tudo.

(...)

DORINE: É verdade, é coisa que escandaliza ver um desconhecido dar-se ares de patrão aqui dentro; um miserável que, quando chegou aqui, nem mesmo sapatos tinha e cuja roupa não valia seis vinténs; imagine chegar ao ponto de não reconhecer o que é, ser do contra em tudo e bancar o senhor

(...)

DORINE: Só confiaria nêle e no tal Laurent com uma boa garantia

(MOLIÉRE, 1965, p. 245-246).²⁸

É válido lembrar que Dorine participa dessa discussão juntamente com outros personagens, os quais possuem parentesco com a Senhora Pernelle, mas apenas a dama de companhia confronta mais fortemente a opinião da Senhora. Isso é perceptível tanto

²⁸ *Função referencial.*

pela quantidade de falas, como pelos argumentos usados. Percebe-se que Dorine se comporta com certo atrevimento em suas falas, as palavras que utiliza não poupam a verdade que defende. Ela se mostra indignada diante de tudo o que presencia.

Na cena seguinte ela se pronuncia para traçar o perfil de seu patrão:

Tinham-no em conta de homem sensato pela coragem que demonstrou servindo ao príncipe; mas ficou como que embotado desde que se lhe meteu na cabeça o tal do Tartufo; chama-o de irmão, e dedica-lhe maior estima do que à mãe, filho, filha ou mulher. É dos seus segredos o único confidente e o diretor prudente de todos os seus atos; amima-o, abraça-o, e creio que por uma amante, não se teria mais ternura; quer vê-lo sentado à mesa no lugar mais importante; é com prazer que o vê comer por seis pessoas; os melhores pedaços obriga-nos a ceder-lhe e se dá um arrôto diz-lhe “Deus o ajude!” (MOLIÈRE, 1965, p. 249).²⁹

Vê-se que Dorine possui clareza do que está acontecendo na família com a chegada de Tartufo, e consegue, além de traçar o perfil, comparar o comportamento do patrão sem e com a presença de Tartufo. Não mede suas palavras para falar o que pensa; seu modo de dizer aproxima-se de uma sinceridade escrachada, sem papas na língua, sem pudores.

DORINE: Não, uma filha deve obedecer ao pai, mesmo que êle queira dar-lhe uma macaca por esposo. Sua sorte é invejável: de que você se queixa?
 (...)
 DORINE: De modo algum: Tartufo é o que lhe convém e você terá de suportá-lo.
 (...)
 DORINE: Não, você há de ser mesmo tartuficada (MOLIÈRE, 1965, p. 269-270).

Nas falas acima, Dorine usa descaradamente de tom irônico como estratégia para estimular Mariane a se opor mais concretamente ao casamento com Tartufo e ao mesmo tempo para admitir que precisa da sua ajuda para conseguir tal intento. Vejamos como o recurso da ironia é usado por ela em outros momentos:

TARTUFO: Ah! meu Deus, por favor, antes de falar, tome êsse lenço.
 DORINE: Como?
 TARTUFO: Cubra êstes seios que eu não poderia ver: coisas como essas ferem-nos a alma e dão origem a pensamentos culposos.
 DORINE: Então, o senhor cede facilmente à tentação, e a carne exerce grande impressão sôbre seus sentidos? Com certeza, não sei bem o que lhe sobe à cabeça; quanto a mim, felizmente, não sou tão pronta na cobiça e poderia vê-lo nu dos pés à cabeça, que tôda sua pele não me tentaria (MOLIÈRE, 1965, p. 281).³⁰

²⁹ *Função referencial.*

³⁰ *Função emotiva ou expressiva e conativa.*

DORINE: A Senhora anteontem teve febre até de tarde com uma dor de cabeça difícil de conceber.
 ORGON: E Tartufo?
 DORINE: Tartufo? Passa admiravelmente. Gordo corpulento, tez viçosa e bôca vermelha.
 ORGON: Pobre homem!
 DORINE: À tarde, ela ficou muito enjoada e, no jantar, nada pôde provar, tão forte era a dor de cabeça que ainda a atacava.
 ORGON: E Tartufo?
 DORINE: Ceou, sòzinho diante dela, devorando, mui devotamente, duas perdizes e meio guisado de perna de carneiro.
 ORGON: Pobre homem!
 (...)
 DORINE: Enfim, ambos gozam de boa saúde; e vou, antecipadamente, anunciar à Senhora o interêsse que demonstra pela sua convalescença (MOLIÈRE, 1965, p.251-252).³¹

Mais adiante, quando Orgon descobre que Tartufo é um falso devoto, Dorine ironicamente, zombando do patrão, diz: “Pobre homem!”³² (MOLIÈRE, 1965, p. 309). Verifica-se que o uso da ironia marca um estilo de fala de Dorine e que, consciente, ela a usa como estratégia para dizer o que verdadeiramente quer ou para conseguir algo. Isso também demarca a função poética do discurso do personagem, pois a escolha de suas palavras, o modo como diz, as estratégias que usa, etc., constituem “estilo” próprio. Assim como a presença mais marcante do personagem nessa tradução, o uso da ironia também fica mais acentuado em relação à adaptação de Zorzetti. Nesse sentido, é possível dizer que, embora na adaptação Dorine faça uso desse recurso, na tradução de Jacy Monteiro a ironia marca um modo particular do personagem de se relacionar.

Identificar a maneira ou o estilo com que Dorine se pronuncia reafirma o seu referencial. Sem dúvidas, o personagem é representante de uma classe social e de uma categoria de personagens. Embora seja definida como dama de companhia, Dorine sintetiza características típicas dos criados da *commedia dell'arte*, dos servos do gênero farsesco e de alguns tipos dos textos cômicos da Antiguidade, claro, como já foi bastante frisado no primeiro capítulo, reelaborados às exigências reais e dramáticas do contexto de Molière.

As citações acima também direcionam a observação para perceber no discurso de Dorine o fator da dupla enunciação do texto teatral. Há uma fala ainda não citada

³¹ *Função referencial e fática.*

³² *Função emotiva ou expressiva.*

nesta análise que traz à tona, por meio de Dorine, o maior alvo de crítica de Molière concretizado nessa peça: “DORINE: Na sua imaginação passa por santo, mas, acredite-me, tôda a sua maneira de ser não passa de hipocrisia”³³ (MOLIÈRE, 1965, p. 246). A hipocrisia, nesse caso, refere-se não só à conduta de Tartufo na história da peça, mas a de toda uma classe social que falseava devoção em favor dos seus próprios privilégios na época em que a peça foi escrita.

Percebe-se, neste caso, que Dorine não é absolutamente sujeito de seu discurso, justamente pela presença da dupla enunciação. Obviamente todos os personagens possuem, embutidos em seus discursos, o discurso do autor e, neste caso, deve-se considerar também o discurso do tradutor. No entanto, não seria um equívoco dizer que, dada a relevância e transgressão do personagem nesta peça, Dorine se aproxima fortemente do discurso de Molière, e isso só é possível ser identificado devido ao estudo do referencial do personagem. Dorine pode ser considerada metonimicamente a consciência do autor.

³³ *Função conativa.*

ANÁLISE 3 - *TARTUFO 81*, Guilherme Figueiredo, 1980

A tradução que será analisada neste tópico chama-se *Tartufo 81*, publicada em 1980, pela Civilização Brasileira. O livro, com o mesmo nome da tradução, é resultado da tese de doutoramento de Guilherme Figueiredo em Letras apresentada à Congregação da Faculdade de Letras da Universidade do Rio de Janeiro e é composto pela terceira edição revista³⁴ do *Tartufo*, de Molière, acrescida de um ensaio sobre a poética da tradução do teatro em verso. Nesse volume também constam o prefácio à tradução brasileira, primeira edição publicada em 1959; o prólogo da peça, publicado pelo Serviço Nacional de Teatro, em 1951; o prefácio à segunda edição de 1975; e o prefácio à terceira edição em 1981. Nesse último prefácio Guilherme Figueiredo explica que em 1980, *Tartufo 79 – para uma poética da tradução de Molière*, após a defesa da tese na Faculdade de Letras da Universidade do Rio de Janeiro, “uma nova revisão do trabalho permitiu a modificação de mais de 100 versos: seria o texto de *Tartufo 79*. Seguiu-se nova revisão, em 1980, o que permitiu intitular a presente tradução, *Tartufo 81*” (FIGUEIREDO, 1980, p.29).³⁵

Figueiredo (1980) define em sua tese dois critérios norteadores no seu processo tradutório: a fidelidade e a teatralidade. Segundo ele, a fidelidade

é uma imposição para a finalidade da tradução. É a transposição mais exata possível, na língua termo, das intenções da língua de origem (...). A fidelidade não consiste na exatidão palavra por palavra – o que faria o sucesso dos impossíveis computadores-tradutores literários. A fidelidade é a estesia do original redescoberta em outras palavras de outro idioma (FIGUEIREDO, 1980, p.42).

Já a teatralidade ele entende como aquilo que “consiste em levar do personagem da língua de origem para o da língua-termo suas características cênicas através das falas, de

³⁴ Na primeira edição em 1959, Figueiredo (1980, p.19), no prefácio acessado na terceira edição revista, diz ter procurado mais fidelidade ao espírito molieresco do que fidelidade ao texto. Segundo o tradutor, em benefício da representação da peça, optou por se inspirar nos dois primeiros *placets* de Molière ao rei para compor um Prólogo. Já na segunda edição, publicada em 1975, Figueiredo (1980) afirma ter destinado a tradução inicialmente aos seus alunos do antigo Conservatório Nacional de Teatro, do Ministério da Educação em 1951. A tradução foi publicada em fascículo e nela o autor diz ter feito várias correções para a edição da Civilização Brasileira, em 1959. E finalmente a terceira edição, publicada em 1980, depois de apresentada como *Tartufo 79* e revista com a modificação de mais 100 versos, foi a utilizada para nossa análise.

³⁵ Não será abordado, aqui, o percurso do personagem Dorine no âmbito dessas três edições, pois a origem deste estudo se deu a partir da investigação sobre a adaptação e, só posteriormente, ocorreu a adesão à pesquisa das duas traduções brasileiras.

modo tal que o diretor do espetáculo encontre a imagem, o gesto e o som que vai modular no interpreto” (FIGUEIREDO, 1980, p. 48). Trata-se agora de um tradutor que expõe claramente os critérios utilizados em seu trabalho. Vejamos como isso interfere na tradução, em especial na composição do personagem Dorine.

A primeira mudança perceptível logo no início é o deslocamento vocálico nos nomes dos personagens. O tradutor optou por efetuar uma mudança na terminação dos nomes e faz as seguintes alterações, com exceção de Damis e Flipote, que se mantêm como no original.

MOLIÈRE (1956)	GUILHERME FIGUEIREDO (1980)
Madame Pernelle	Sra. Pernela
Orgon	Orgonte
Elmire	Elmira
Mariane	Mariana
Dorine	Dorina
Valère	Valério
Clèante	Cleanto
Tartuffe	Tartufo
Monsieur Loyal	Sr. Leal

Ao olhar essa mudança em confronto com às análises anteriores, percebe-se que a alteração vocálica também se efetivou com relação à tradução de Monteiro (1965) e à adaptação de Zorzetti (2013), que mantiveram a grafia dos nomes como na edição do “original” em francês. Portanto, só nessa última tradução estudada há modificação nos nomes dos personagens.

Nota-se que Figueiredo buscou equivalentes na língua portuguesa. Embora tenha feito alterações mínimas, trocando na maioria das vezes apenas a letra final, é possível perceber que essa mudança altera também a sonoridade dos nomes. Assim, a equivalência, neste caso, talvez predominasse mais sob o aspecto sonoro dos nomes, do que propriamente da escrita, embora um seja decorrente do outro. Supõe-se que essa mudança se deva ao entendimento de que o texto dramático possui a finalidade da encenação e, portanto, a justificativa estaria na estranheza causada pela ressonância dos nomes em francês quando pronunciados no palco.

Nas análises realizadas anteriormente, foram propostos dois modelos actanciais para iniciar a discussão, uma em que o personagem Tartufo foi posicionado como sujeito e, portanto, Dorina como Oponente, outra em que Dorina foi posta como sujeito e, assim, os papéis foram invertidos, Tartufo passando a ocupar a casa actancial de Oponente. No caso dessa tradução, as duas possibilidades são cabíveis. No primeiro caso, Dorina continua ocupando a casa actancial de Oponente, demonstra no início da peça ser totalmente contra as atitudes do personagem principal e mais adiante movimenta a ação dos demais personagens que ocupam a mesma casa actancial – Mariana, Damis, Cleanto, Elmira, Valério – na tentativa de desmascarar Tartufo e mostrar sua verdadeira face a Orgonte.

O segundo caso, no qual Dorina ocupa a casa actancial de Sujeito, é o que mais interessa a esta análise, pois, por meio do modelo, é possível também traçar um eixo narrativo que engloba em vários níveis de relevância as relações com os demais personagens, ou seja: Dorina deseja desmascarar Tartufo – esse é o seu objeto – para evitar que Orgonte, seu patrão, obrigue a filha Mariana a se casar com o falso devoto. Assim, o personagem cria uma armadilha com a ajuda de Elmira para mostrar a Orgonte – e conseqüentemente à Senhora Pernela – quem é de fato o homem que se diz bondoso e fiel aos princípios divinos.

Nesse modelo actancial, vê-se Mariana como Destinador, pois é a partir do conflito criado entre ela e Tartufo – ou seja, o casamento – que Dorina se vê motivada a realizar de fato suas ações rumo ao seu Objeto. Tem-se Orgonte e Senhora Pernela como Oponentes de Dorina, pois são eles os que confiam cegamente em Tartufo, dificultando a concretização de seu objeto. Mariana, Elmira, Damis, Cleanto e Valério ocupam a casa de Adjuvante, convergindo positivamente em direção ao objeto de Dorina. E, por fim, como Destinatário, o impedimento do casamento entre Mariana e Tartufo.

Em termos gerais, ao criar os modelos actanciais, percebe-se que Dorina se mantém como na tradução anteriormente analisada, e, portanto, conserva algumas diferenciações em relação à adaptação. Localizar o personagem Dorina como Oponente e Sujeito permite enfatizar as suas funções concretas dentro da narrativa, bem como estabelecer as suas relações com os outros personagens. Com o auxílio da determinação de conjuntos paradigmáticos – próximo procedimento desta análise – o passo a seguir será refletir sobre seu funcionamento poético e referencial. Na tradução de Guilherme Figueiredo (1980), Dorina pertence quase – pois o referencial histórico dessa tradução

se difere das demais e, portanto, há um deslocamento – aos mesmos conjuntos paradigmáticos da tradução de Jacy Monteiro:

- 1- França, 1664 x Brasil, 1980
- 2- Mulher
- 3- Criada de Mariana

O texto nos apresenta logo no início em forma de didascália uma informação que já situa todos os personagens dentro de um mesmo referente histórico e cênico: “Cena em Paris, em 1664 ou 1667, data das estréias de *Le Tartuffe*. Em casa de Orgonte” (FIGUEIREDO, 1980, p.113). A partir desse dado é fundamental pontuar não só a referência histórica real, esclarecida pelas datas de estreia no período em que Molière escreveu e reescreveu a peça, como também a referência histórica intrínseca posta pela tradução que foi publicada no ano de 1980. Dorina, portanto, transita, assim como os demais personagens, entre dois pontos referenciais determinantes da sua composição. Assim, seu deslocamento passa justamente pela mudança de referencial dada pela data e local de tradução e publicação dessa fonte.

Um exemplo da presença do referencial da tradução é apontado pelo próprio tradutor, que comenta no item de sua tese “*adaptação dos dados culturais*” que “para traduzir todo o verdadeiro valor e dinamismo do texto recorreu-se em muitos casos à adaptação, limite extremo da tradução³⁶” (FIGUEIREDO, 1980, p.74). Um dos exemplos citados está na cena em que Dorina dá a Orgonte notícias de Tartufo, salientando sua comilança. Figueiredo optou por traduzir as palavras que ao pé da letra seriam “perdizes” e “carneiro” por “carneirinho”, “perdizes”, “frango assado” e “garraão de vinho”. Em justificativa, ele comenta que não temos os mesmos hábitos alimentares de comer perdizes, nem carneiro e, portanto, era necessário abrasileirar as comidas. O interessante de se observar neste caso é a permanência da ironia da fala de Dorina. A adaptação dos termos não afetou a composição de fala do personagem, apesar de ter mudado o referencial de seu discurso. Outro exemplo que indica a presença do referencial na tradução de Figueiredo é a própria alteração dos nomes dos personagens mostrada anteriormente.

³⁶ Noções postas pelo tradutor na década de 80. A partir desse momento, as discussões sobre tradução e adaptação avançaram e os limites que as separam não são mais tão extremistas como pontua Figueiredo.

Dorina, como Figueiredo (1980) nomeia o personagem em questão, é uma mulher caracterizada por ele na apresentação dos personagens como “criada de Mariana”. Aqui, então, percebe-se mais um deslocamento do personagem que, até o momento, foi caracterizado como “dama de companhia” nas fontes anteriores – guardadas as devidas diferenças – e, agora, descrita como “criada de Mariane”. O personagem pertence, portanto, a esses dois conjuntos paradigmáticos, tais como nos textos anteriores, e, situados dentro desses limites, podem ser percebidos também em seu funcionamento poético. Dorina é encarada nessa tradução como uma empregada doméstica. Senhora Pernela se dirige a ela da seguinte maneira: “Ouve aqui: tu és uma empregada/ Muito forte na língua – e mal acostumada, / Só te debes meter no que te diz respeito. (FIGUEIREDO, 1980, p. 115).

No entanto, verificou-se que Dorina é bem mais que uma simples criada. Desempenha também o papel de confidente e conselheira de Mariana e, nesse ponto, encontra-se a ambiguidade do personagem, inserido na categoria de servos, gerada pela aproximação espacial, que ocasiona funções muito íntimas, mas, ao mesmo tempo, mantém demarcações de classe.

Cena III do segundo ato, Dorina questiona Mariana sobre o motivo pelo qual não se opôs ao casamento arranjado com Tartufo:

DORINA: Perdeste a língua ou já não sabes mais falar?
 Queres que neste assunto eu tome o teu lugar?
 Deixas que uma proposta insensata apresente
 Sem nada retrucar? Mas quem cala, consente!
 MARIANA: Se meu pai a impõe, não há nada que eu faça...
 DORINA: Qualquer coisa capaz de impedir a desgraça!
 MARIANA: Mas quê?
 DORINA: Responde:³⁷ tu não dás procuração
 Para ele oferecer a alguém seu coração;
 Se isto te diz respeito, o marido a tomar
 É a ti, não a teu pai, que terá de agradar;
 E se o belo Tartufo é tão perturbador...
 Nada impede a teu pai declarar seu amor (FIGUEIREDO, 1980, p.142).

Dorina parece também ter liberdade com todos os personagens a ponto de falar-lhes como devem agir. Em um diálogo com Damis (filho de Orgonte, irmão de Mariana), por exemplo, além de aconselhá-lo sobre a relação com o pai (Orgonte), Dorina ordena que

³⁷ *Função fática.*

o rapaz saia da sala para que Elmira converse com Tartufo, impulsionada a tentar descobrir algo sobre ele.

DAMIS: Vou ficar por aqui. E quero escutar tudo!
 DORINA: Jamais! Deixa-os a sós!³⁸
 DAMIS: Juro que fico mudo!
 (*Damis esconde-se atrás da porta do fundo*)
 DORINA: Conheço-te, rapaz! Isto não pode ser
 É a maneira melhor de pôr tudo a perder.
 Sai!³⁹
 DAMIS: Eu me escondo ali. Prometo que não falo.
 DORINE: Que impertinente! Aí vem. Não queiras assustá-lo (FIGUEIREDO, 1980, p.159).

Dorina, assim, parece ter grande influência e autoridade sobre os filhos de Orgonte, com quem, ao mesmo tempo, possui certa intimidade – mais pela sua intromissão, do que pela liberdade que a patrão a concede. Ela o desafia e diz-lhe muitas verdades sem papas na língua.

DORINA: Pois cremos, aí está!⁴⁰ Tanto pior. Questões
 De tal monta, um senhor de tão grave sobrolho
 Devia cogitar pondo as barbas de molho.
 Só um louco é capaz...
 ORGONTE: Escuta bem: invades
 Esta sala, a tomar certas intimidades
 Que não são de meu gosto e por isso previno...
 DORINA: Falemos sem zangar, com todo o nosso tino:⁴¹
 De quem quereis zombar nesta conspiração?
 Unir vossa filha a tal espertalhão?
 Pois ele que procure outro emprego a contento.
 Que vantagem vos traz tão doido casamento?
 Pra que haveis de escolher, com toda essa riqueza
 Um genro pobretão? (FIGUEIREDO, 1980, p.136).

Dorine representa, de certo modo, a consciência da família. É ela que possui maior clareza dos acontecimentos da casa, talvez por ter livre acesso a todos os cantos e a todos os personagens. O personagem apresenta características de uma criada doméstica, no entanto, não se restringe a isso e, mais, ultrapassa os limites demarcados pelas características de uma criada comum. Dorina é criada, conselheira, confidente,

³⁸ *Função conativa.*

³⁹ *Função conativa.*

⁴⁰ *Função fática.*

⁴¹ *Funções conativa e fática.*

possui autoridade perante alguns personagens, é vista como impertinente por outros, mas representa metaforicamente a consciência da família.

É, sem dúvidas, o personagem que costura toda a narrativa dramática da peça. A ela é possível atribuir as marcantes características da longa tradição de criados cômicos. Mais, o personagem como mulher e criada vai além dos limites impostos pelos paradigmas aos quais pertence. Aqui novamente nota-se a permanência das significações que envolvem Dorine nas duas traduções. Em ambos os casos, o personagem efetua, de fato, uma ruptura com os padrões e paradigmas a ele impostos, diferentemente da adaptação.

Toda essa discussão sobre o personagem encaminha a reflexão para as condições de enunciação dos seus discursos. Dorina possui forte tom irônico em suas falas, por várias vezes se dirige ao próprio patrão com ironia. Há uma cena, entre várias, que pode nos servir de exemplo:

ORGONTE: (...) Nos dias que estive ausente da cidade
Que se fez por aqui? Alguma novidade?
DORINA: Madame sentiu febre anteontem, pobrezinha,
E que dor de cabeça a afligiu à noitinha!
ORGON: E Tartufo?
DORINA: Ah!⁴² Melhor não teria passado!
Forte, gordo, loução, satisfeito e corado.
ORGONTE: Coitadinho!
DORINA: Ao jantar ela teve um desgosto...
Não conseguiu comer. Nada lhe dava gosto.
Uma enxaqueca atroz! É a sua mazela!
ORGONTE: E Tartufo?
DORINA: Jantou, sozinho diante dela.
Com toda a devoção, comeu um cordeirinho,
Perdizes, frango assado, um garrafão de vinho.
ORGONTE: Coitadinho!
DORINA: De noite ela esteve acordada,
Sem poder pregar o olho um minuto, coitada;
Uns calores febris tão fortes a agitaram,
Que todos da família, inquietos, a velaram.
(...)
DORINA: É espantosa a vossa cortesia!
À madame direi, se concedeis licença,
Como vos alegrou sua convalescença (FIGUEIREDO, 1980, p.123-125).

Nesse trecho, vê-se o personagem Dorina informando a Orgonte as novidades da casa. Porém, Orgonte, cego para outros assuntos, só se preocupa com Tartufo e repete por diversas vezes a mesma fala: “E Tartufo? Coitadinho!”. Percebe-se que há um crescente nas falas de Dorine que culmina claramente na sua ironia final. Há que se fazer uma

⁴² *Função emotiva ou expressiva.*

observação: ao recorrer ao original notou-se que “Coitadinho!” foi a tradução escolhida por Guilherme Figueiredo para a expressão “Le pauvre homme!”.

Vê-se, então, que houve uma tentativa de tornar a expressão mais coloquial na tradução, ocorrendo, assim, a perda de forte expressividade de “Pobre homem!”, posta voluntariamente na fala de Orgonte e diretamente associada à ironia das falas de Dorina. *Le Tartuffe ou L'imposteur* é uma peça que possui um tom extremamente ácido e irônico, construído na personalidade complexa de praticamente todos os personagens, principalmente de Dorina. Assim, a tradução de Figueiredo, neste caso, parece carecer de um cuidado mais apurado quanto à preservação do tom irônico da situação, pois dessa particularidade também decorre boa parte da produção do efeito cômico. O recurso da ironia, nesse caso, torna-se um pouco menos acentuado do que na tradução de Jacy Monteiro e da adaptação de Hugo Zorzetti, talvez pela preocupação com a composição das rimas.

A ironia das falas de Dorina também deve ser entendida como um indício de dupla enunciação do texto. Novamente, e, portanto, como não há deslocamento nesse sentido, não seria um equívoco afirmar que Dorina também representa por meio do seu discurso a visão do autor sobre o conflito que se apresenta dentro da peça e fora dela. Ao observar a densidade de suas falas, verifica-se que cada frase, em muitos casos, é constituída de uma visão crítica e provocadora, basta analisar o que ela fala sobre os demais personagens⁴³, bem como sobre o que os outros personagens falam dela, pois daí também é possível identificar a construção feita do personagem a partir de outros.

O que falam de Dorina:

“SENHORA PERNELA: Ouve aqui: tu és uma empregada

Muito forte na língua – e mal acostumada,

Só te deves meter no que te diz respeito. (FIGUEIREDO, 1980, p. 115).

“ORGONTE: Tu tens como empregada a mais pura das pestes!

Ninguém pode viver em paz ao lado dela.

Estou fora de mim: sinto fogo na guela!

⁴³ Nas falas em que Dorina se pronuncia sobre os outros personagens, assim como em outras falas do personagem citadas ao longo do texto, tentaremos identificar as seis funções da linguagem, como feito nas análises anteriores. O objetivo é apresentar alguns exemplos, para depois concluir qual função é predominante no discurso de Dorina em comparação com os outros textos.

Sua insolência é tal, me pôs em tal estado
Que preciso mais ar – ou morro sufocado! (FIGUEIREDO, 1980, p. 142).

TARTUFO: Usai em vossa língua um pouco de vergonha
Se não quiserdes já que lá fora eu vos ponha (FIGUEIREDO, 1980, p.160).

O QUE DORINA FALA SOBRE ALGUNS PERSONAGENS⁴⁴

Sobre Orgonte: Mas isso não é nada, a comparar-se ao filho,
Se o tivésseis de ouvir nesse mesmo estribilho.
Quando serviu ao rei, mostrou-se bravo, é exato;
Julgamo-lo por isso um sujeito sensato.
Mas não passa de um parvo, um filósofo bufo,
Depois que se embeijou pelo tal de Tartufo.
Trata-o de meu irmão, faz tudo o que quer,
Tartufo é seu pai, mãe, filho, filha e mulher! (...) (FIGUEIREDO, 1980, p. 121).

Mas como?⁴⁵ Se teu pai é um teimoso doente,
Se a Tartufo te entrega assim como um presente,
Se falta ao prometido e se está dominado
Deve a culpa cair no teu apaixonado? (FIGUEIREDO, 1980, p.144).

Sobre Tartufo:

Outra coisa haverá mais contrária à razão?
Ter um estranho em casa a fazer de patrão?
Um mero espertalhão, sem linha e sem escol,
Cuja casaca não valia um caracol,
Que chega de repente e adquire tanta asa
Que passa a mandar mais do que o dono da casa?
(...)

⁴⁴ Todas as falas em que Dorina descreve outros personagens ou aponta algum elemento histórico, político, social, etc. indica-nos a presença da *função referencial*.

⁴⁵ *Função fática*.

Ele passa por santo em vossa fantasia;
Tudo o que faz, porém, é pura hipocrisia.

(...)

O impostor, tanto quanto o criado,
Não é digno de fé, nem trazendo atestado!

(...)

Muito bem⁴⁶: mas por que razão ultimamente
Não deixa que ninguém esta casa frequente?
Como pode tal coisa ofender tanto o céu
Que o leve a prorromper em tamanho escarcéu? (FIGUEIREDO, 1980, p.117).

Oh, quanta presunção e quanto fingimento!⁴⁷ (FIGUEIREDO, 1980, p.160).

O que interessa neste levantamento de falas é verificar o teor denso, crítico e irônico do discurso do personagem, mesmo que em menor grau nessa tradução. Talvez, desse modo, se possa afirmar que Dorine é a metonímia do discurso do próprio Molière e, neste ponto, mais do que em outros, esteja presente o seu verdadeiro funcionamento poético.

⁴⁶ *Função fática.*

⁴⁷ *Função emotiva ou expressiva.*

ANÁLISE 4 – *Le Tartuffe ou L'imposteur*, 1956

A peça *Le Tartuffe ou L'imposteur* escolhida para esta última análise está inserida na edição de *MOLIÈRE, Oeuvres Complètes*, publicada pela Gallimard em 1956, cujo conteúdo apresenta a obra completa, acrescida de uma nota inicial de Maurice Rat sobre a vida e obra do autor francês, bem como de prefácios às edições anteriores.

Dorine é descrita por Molière na apresentação dos personagens como *suivante* de Mariane. De acordo com o *Dictionnaire Alphabétique & Analogique de la Language Française* (1976 [1710]) *suivant* é substantivo que significa “*qui vient immédiatement après*” (que vem imediatamente após) e também adjetivo: “*qui suit em qualité de domestique*” (que atua na condição de empregado doméstico); e ainda se refere à “*dame de compagnie*”. É assim, aliás, que Paulo Ronai (1989) no *Dicionário essencial francês-português e português-francês* traduz *suivante*: “dama de companhia”.

É possível aproximar o termo *suivante* ao de *soubrette* que, de acordo com Ronai, significa “criada de quarto (de comédia)”. *Soubrette* é descrita por Luiz Paulo Vasconcelos (1987, p.179-180), em *Dicionário de Teatro*, como “personagem convencional, provavelmente uma modificação da COLOMBINA, da COMMEDIA DELL’ARTE. Trata-se da jovem criada que tem acesso a praticamente todas as conversas da casa, e usa o que sabe para armar ou alimentar intrigas”. Patrice Pavis (2011, p.368) descreve o termo como “a serva ou a acompanhante da principal personagem feminina da comédia. As servas se atribuem com frequência o direito de “endireitar” seus amos ou de reagir vigorosamente contra seus projetos insensatos (assim como Dorina e Toinette em MOLIÈRE)”. Vejamos então, qual a verdadeira significação do termo *suivante* dentro do contexto da peça a partir da análise de Dorine nesta edição.

Neste caso, é possível, pela observância da ação dramática e das relações entre os personagens, estabelecer dois modelos actanciais cujos sujeitos são Tartufo e Dorine, como também ocorreu nas demais análises. Se Tartufo ocupar a casa actancial de Sujeito, Dorine se localiza imediatamente na casa de Oponente e como tal realiza suas ações para impedir que ele engane a todos da família e se case com Mariane. Porém, como está sendo percebido, o personagem é constituído de elementos – possui um desejo em torno do qual suas ações e relações se organizam, conduzindo o movimento

da narrativa – que o fazem ser capaz de ocupar a casa actancial de Sujeito, e neste caso não é diferente.

Situando Dorine como Sujeito, as demais casas actanciais são ocupadas da mesma maneira, pelos mesmos personagens que nas outras fontes analisadas, a adaptação de Zorzetti e as traduções de Monteiro e Figueiredo. Então, temos a seguinte leitura: Dorine quer desmascarar Tartufo para impedir o seu casamento com Mariane. Esta, por sua vez, impulsiona a *suivante* a defendê-la de tal acontecimento em favor de si própria. Orgon e Senhora Pernelle ocupam, neste caso, a casa actancial de Oponentes, pois são os únicos que discordam da opinião de Dorine sobre o caráter de Tartufo. Ambos confiam cegamente no protagonista e querem torná-lo um membro da família. Mariane, Elmire, Cléante, Damis e Valère são os Adjuvantes desse modelo actancial; são eles os que favorecem a ação rumo ao Objeto de Dorine e ajudam o personagem a conquistá-lo. Obviamente, o desejo de desmascarar Tartufo não se restringe apenas a Dorine, no entanto, as suas ações para concretizar esse desejo são mais efetivas e determinantes na narrativa, possibilitando à personagem ocupar a casa actancial de Sujeito. Percebemos, então, a insistente permanência de Dorine como sujeito da ação.

Todo este trabalho de criação de modelos actanciais, também feito nas análises anteriores, não serve apenas para determinar a função sintática do personagem; esse exercício ultrapassa o nível da estrutura e atinge o nível do conteúdo, adentrando o campo da semântica, onde é possível perceber os significados que o personagem possui, sem isolá-lo de sua condição de produção, ou seja, permitindo uma relação implícita entre estrutura e história. Essa relação atinge também todos os procedimentos de análise que estão sendo realizados, a análise actancial, os conjuntos paradigmáticos e o discurso do personagem. Portanto, não se trata de etapas de análise isoladas umas das outras. Todas procuram perceber em diversos níveis a função, o funcionamento poético e referencial, os significados, as relações, os sentidos, as condições de enunciação do discurso e o próprio discurso do personagem, sempre tendo em vista a articulação entre estrutura e história.

O que é importante salientar em todas as análises é o deslocamento do referencial histórico do personagem. É impossível não considerar, de antemão, aquilo que necessariamente determina a tradução, a edição ou adaptação de uma peça, ou seja, o contexto histórico específico de cada fonte. Assim, nesta edição não é diferente. Dorine novamente sofre um deslocamento temporal, impulsionada pelo ano de edição dessa fonte em análise, ou seja, 1956, século XX.

A determinação dos conjuntos paradigmáticos aos quais pertence o personagem nos indica um caminho para perceber os seus possíveis deslocamentos. Neste caso, do original francês, Dorine não se diferencia muito da análise feita nas traduções. Como percebido nelas, aqui também o personagem está inserido em dois marcos temporais: a data de criação da peça original e a data de edição do texto que estamos usando na análise (primeiro conjunto paradigmático).

Em nota, Maurice Rat aponta alguns procedimentos adotados nessa edição de 1956. Segundo ele, a publicação de *Molière, Ouvres Complète* seguiu a ordem cronológica respeitando o texto manuscrito de Mazarine, 3937 (32 folhas). No entanto, este achava que era seu dever fazer algumas modificações. Rat afirma que apenas foram mantidas aquelas modificações que corrigem os erros de cópia e que as mudanças nesta edição foram feitas apenas com objetivo de modernizar a ortografia para tornar a leitura mais agradável. Preservou-se apenas a grafia que, de acordo com a etimologia, modificariam a palavra.

É interessante perceber que a publicação do original de uma obra também passa por um processo de reelaboração, ainda que minimamente, de alguns aspectos, como os citados acima. Isso nos leva a refletir sobre a forma como foram impressas e publicadas as primeiras peças de Molière. O modo como as edições autorizadas das peças era realizado seguia um mecanismo que, segundo Chartier (2002), era sempre o mesmo: a partir da concessão de um *privilège* que era vendido juntamente com os textos para um livreiro ou grupo de livreiros que se associavam como editores. Foi por meio desse mecanismo que Molière, após o lançamento de *As preciosas ridículas*, conseguiu publicar a maioria de suas peças, diante da ameaça de pirataria que o cercava por parte de livreiros que reconstituíam as peças pela memória da encenação vista – vale lembrar que as peças de Molière eram encenadas tanto nas salas parisienses, onde o povo em geral tinha acesso, como nos salões da corte e que, portanto, isso define o caráter da reconstituição das peças –, ou pela cópia do manuscrito do autor.

Percebe-se que o processo de edição de uma obra demanda, como o processo de tradução, a escolha da manutenção ou alteração de uma série de elementos que privilegiam esta ou aquela característica da obra original. No caso de Molière, por exemplo, uma análise das transformações de pontuação indica claramente a sua ligação com a oralidade, e esse jogo com a pontuação revela que a construção de um sentido está fortemente ligada com as formas que regem sua inscrição e transmissão.

Quando comparada sistematicamente com a pontuação adotada nas edições tardias (não somente no século XIX, mas também nas do século XVIII ou nas do fim do século XVII), a pontuação das primeiras edições das peças de Molière indica claramente sua ligação com a oralidade, por permitir que o texto impresso fosse recitado ou lido em voz alta, ou por dar aos leitores que o liam silenciosamente a possibilidade de reconstruir para eles mesmos o ritmo e as pausas da *performance* dos atores (CHARTIER, 2002, p. 32).

A edição de 1956, usada pela esta análise, é referida em muitos momentos deste trabalho como “a edição do original de Molière”, no entanto, não se pretende afirmar que está é a edição original escrita por Molière, seria um equívoco dadas as condições de publicação de obras no século XVII.⁴⁸

Essa edição manteve os prefácios do autor, mas as notas, cujo interesse era circunstancial, foram rejeitadas. Rat aponta que inseriram na lista dos nomes dos personagens os atores que criaram cada papel. Nesse caso, ele aponta Madeleine Béjart no papel de Dorine. A edição apresenta ainda a indicação, para cada peça, da data e das circunstâncias da primeira apresentação e da primeira edição.

Com base nas mudanças e permanências da edição apontadas por Maurice Rat, nota-se a existência dos dois referenciais que constituem os limites históricos que envolvem o personagem. O funcionamento referencial do personagem dentro da história da peça não se altera pelas pequenas mudanças da edição, no entanto, o referente real da peça se torna duplo tendo em vista que se trata de uma edição publicada em 1956 e que assumidamente realiza algumas alterações⁴⁹.

Dorine também é definida como mulher e *suivante*. Temos, então, praticamente os mesmos paradigmas levantados nas análises anteriores, a diferença é que, nessa fonte, o termo *suivante* parece englobar os dois termos usados nas outras fontes, ou seja, “dama de companhia” e “criada”, fato que não impede a ruptura do personagem ao ser inserido nos conjuntos paradigmáticos definidos.

Vejamos como e o que os dois paradigmas apontados acima nos dizem sobre o personagem nesta análise. Os conjuntos paradigmáticos “mulher” e “*suivante*” se relacionam e interferem entre si na maneira como Dorine é encarada nesta peça. Nota-se que um qualifica o outro e vice-versa. Dorine é uma *suivante* mulher e uma mulher *suivante*. O questionamento a se fazer é: qual dos paradigmas se sobressai? No entanto,

⁴⁸ Essa é uma discussão que desperta interesse para estudos futuros de modo aprofundado.

⁴⁹ Não foi realizado nenhum tipo de comparação entre a edição de 1956, o manuscrito e a primeira edição de Molière. Ao falar das alterações, o embasamento teórico se restringe às informações apresentadas na própria edição de 1956.

o que se percebe é que, em cada definição, Dorine faz o próprio paradigma ampliar os seus limites. Assim, o fato de que a expressão *suivante* engloba os outros dois termos não significa que ela engloba também a totalidade do que Dorine representa, pois aqui, novamente, vê-se a ruptura que o personagem provoca a partir dos padrões a ela impostos.

Como mulher, Dorine está localizada, pelo contexto dos seus referentes históricos, em uma posição submissa (como as demais mulheres da peça), cuja opinião não possui relevância, cuja ação não influencia o rumo da história, ressaltada apenas em suas qualidades físicas, etc. O mesmo pode se dizer de uma *suivante*, obediente, submissa, sem voz ativa e opinião formada. No entanto, o que se percebe é justamente o contrário desse padrão. Entende-se que cada paradigma reforça o outro em direção ao estereótipo dos padrões, porém Dorine rompe com ambos. O comportamento, as ações e o próprio discurso (como veremos mais à frente) do personagem a faz escapar dos limites aos quais ela pertence.

Na primeira cena da peça, primeira aparição de Dorine e importante situação que, desde já, indica as características do personagem, ela discute com a Senhora Pernelle e alguns outros personagens sobre a presença de Tartufo na casa da família e sobre o caráter do protagonista. Todos opinam sobre o assunto, sempre se opondo ao forte posicionamento de Senhora Pernelle, no entanto, percebemos no final da cena que o diálogo se concretiza apenas entre ela e Dorine. Esta se mostra totalmente contra as atitudes de Tartufo, enquanto a senhora totalmente a favor, e a cena apresenta duas opiniões contrárias que vão sendo confirmadas ou rebatidas no decorrer da peça.

Percebe-se nessa cena que Dorine, apesar de ser uma *suivante*, possui um lugar de fala relevante nas discussões entre os personagens, porém, mais marcada pelo seu atrevimento do que pela abertura dada a ela. Em outra cena, dessa vez no diálogo com o patrão Orgon, vê-se o atrevimento do personagem que sai de seu lugar submisso e obediente para dizer, sem papas na língua, algumas verdades nas quais ela acredita ao patrão. A criada não se deixa levar pelas falas do patrão e o afronta em vários momentos. Vejamos um trecho:

DORINE: Oui, c'est lui qui le dit, et cette vanité
Monsieur, ne sied pas bien avec la piété.
Qui d'une sainte vie embrasse l'innocence
Ne doit point tant prôner son mom et as naissance,
Et l'humble procédé de la dévotion
Souffre mal les éclats de cette ambition.
A quoi bom cet orgueil?... Mais ce discours vous blesse:

Parlons de sa personne, et laissons sa noblesse.
 Ferez-vous possesseur, sans quelque peu d'ennui,
 D'une fille comme elle un homme comme lui?
 Et ne devez-vous pas songer aux bienséances Et
 de cette union prévoir les conséquences?
 Sachez que d'une fille on risque la vertu,
 Lorsque dans son hymen son goût est combattu,
 Que le dessein d'y vivre en honnête personne
 Dépend des qualités du mari qu'on lui donne,
 Et que ceux dont partout on montre au doigt le front
 Font leurs femmes solvantes ce qu'on voit qu'elles sont.
 Il est bien difficile enfin d'être fidèle
 A de certains maris faits d'un certain modèle;
 Et qui donne à sa fille un homme qu'elle hait.
 Est responsable au Ciel des fautes qu'elle fait.
 Songez à quels périls votre dessein vous livre.
 ORGON: Je vous dis qu'il me faut apprendre d'elle à vivre!
 DORINE: Vous n'en feriez que mieux de suivre mes leçons.
 ORGON: Ne nous amusons point, ma fille, à ces chansons;
 Je sais ce qu'il vous faut, et je suis votre père.
 J'avais donné pour votre parole à Valère;
 Mais outre qu'à jouer on dit qu'il est enclin,
 Elle soupçonne encore d'être un peu libertin;
 Je ne remarque point qu'il hante les églises.
 DORINE: Voulez-vous qu'il y aille à vos heures précises,
 Comme ceux qui n'y vont que pour être aperçus?⁵⁰ (MOLIÈRE, 1956,
 p.711).⁵¹

⁵⁰ (tradução minha) DORINE: Sim, ele é quem diz isso, e essa vaidade
 Senhor, não se comporte bem com a sua piedade.
 Quem de uma vida santa abraça a inocência
 Não deve defender tanto seu nome de nascença,
 E o humilde processo de devoção
 Mal sofre as farpas desta ambição.
 Para que serve esse orgulho? Mas esse discurso te machuca:
 Vamos falar sobre ele e deixe sua nobreza.
 Você vai possuir, sem um pouco de dificuldade,
 Uma garota como um homem como ele?
 E não precisa pensar em propriedade
 E desta união prevê as consequências?
 Saiba que uma garota arrisca a virtude
 Quando em seu hímen seu gosto é combatido,
 Que o plano de morar lá em pessoa honesta
 Depende das qualidades do marido dado a ele,
 E aqueles que estão em toda parte na testa
 Faça com que as mulheres resolvam o que vemos.
 É muito difícil ser fiel
 Alguns maridos feitos de um certo modelo;
 E quem dá a uma garota um homem que ela odeia.
 O céu é responsável pelos erros que comete.
 Pense nos perigos que seu plano lhe oferece.
 ORGON: Eu digo que tenho que aprender com ela para viver!
 DORINE: É melhor você seguir as mesmas lições.
 ORGON: Não se divirta, minha filha, com essas músicas;
 Eu sei o que você precisa e eu sou seu pai.
 Eu havia dado minha palavra a Valere;
 Mas além de jogar, dizemos que ele está inclinado,
 Eu ainda suspeito que ele ainda seja um pouco libertino;
 Eu não percebo que ele frequenta as igrejas.
 DORINE: Você quer que ele corra nas horas exatas,

Há uma cena entre Mariane e Dorine, em que esta quer desmascarar Tartufo em favor de Mariane e realmente toma a frente das ações para que isso aconteça. Em oposição a Mariane, Dorine representa justamente a mulher que questiona e é capaz de tomar as próprias decisões. Por meio dos dois personagens, Molière apresenta duas referências sobre a mulher do século XVII, embora ambas direcionem suas ações em função do casamento. Dorine possui o respeito de Mariane e, mais, possui autoridade e influência materna sobre ela, muito mais do que a própria madrasta.

DORINE: Sur cette autre union quelle est donc votre attente?

MARIANE: De me donner la mort si l'on me violente.

DORINE: Fort bien. C'est un recours où je ne songeais pas; Vous n'avez qu'à mourir pour d'embarras.

Le remède sans doute est merveilleux. J'enrage,

Lorsque j'entends ténis ces sortes de langage.

MARIANE: Mon Dieu! de quelle humeur, Dorine, tu te rends!

Tu ne compatis point aux déplaisirs des gens.

DORINE: Je ne compatis point à quid it des sornettes,

Et dans l'occasion mollit comme vous faites.

MARIANE: Mais que voux-tu? si j'ai de la timidité.

DORINE: Mais l'amour dans un coeur veut de la fermeté.

MARIANE: Mais n'em gardé-je pas pour les feux de Valère?

Et n'est-ce à lui de m'obtenir d'un père?

DORINE: Mais quoi! si votre père est un bourru fieffé,

Qui s'est de son Tartuffe entièrement coiffé

Et manque a l'union qu'il avait arrêtée,

La faute à votre aman doit-elle être imputée?

MARIANE: Mais par un haut refus et d'éclants mépris

Ferai-je dans mon choix voir un coeur trop épris?

Sortirai-je pour lui, quelque éclat dont il brille,

De la pudeur du sexe et du devoir de fille?

Et voux-tu que mès feux par le monde étalés...

DORINE: Non, non, je ne voux rien. Je voia que vous voulez

Être à Monsieur Tartuffe, et j'aurais, quando j'y pense,

Tort de vous détourner d'une telle aliance.

Quelle raison aurais-je à combattre voz voeux?

Le parti de soi-même est fort avantageux.

Monsieur Tartuffe! Oh! Oh! n'est-ce rien qu'on propose?

Certes, Monsieur Tartuffe, à bien prendre la chose,

N'est pas um homme, non, qui se mouche du pié,

Et ce n'est pas peu d'heur que d'être as moitié.

Tout le monde déjà de gloire le couronne;

Il est noble chez lui, bien fait de as personne;

Il a l'oreille rouge et le teint bien fleuri:

Como aqueles que vão lá apenas para serem vistos?

⁵¹ Função referencial e fática.

Vous vivrez trop contente avec un el mari⁵² (MOLIÈRE, 1956, p.716-717).⁵³

Dorine, portanto, não é apenas uma *suivante* de Mariane. Ela ultrapassa os dois limites que a cercam, como mulher, pois de certa maneira sai do lugar que lhe é imposto socialmente, e como *suivante*, pois, embora mantenha as características peculiares de uma, ela ainda desempenha outros papéis como confidente, conselheira, figura materna de referência para Mariane, além apresentar uma opinião clara e marcante diante dos acontecimentos que rodeiam a família do patrão. Dorine, portanto, se comporta mais como uma governanta, dama central da família, ao se envolver, opinar e direcionar os acontecimentos da história. Essa edição apresenta uma nota semelhante à que consta da tradução de Jacy Monteiro. Maurice Rat, autor de ambas, diz o seguinte: “Dorine est, em effet, une suivante, c’est-à-dire une demoiselle de compagnie, comme la Marinette,

⁵² (tradução minha) DORINE: Nesta outra união, qual é a sua expectativa?

MARIANO: Me matar.

DORINE: Muito bem. É um recurso em que não pensei;

Você só tem que morrer por vergonha.

O remédio, sem dúvida, é maravilhoso. Fico furiosa,

Quando ouço esse tipo de linguagem.

MARIANE Meu Deus! Que humor, Dorine, você está fazendo!

Você não simpatiza com o desprazer das pessoas.

DORINE: Eu não simpatizo com um absurdo ocioso.

MARIANE: Mas o que você quer? se eu sou tímida.

DORINE: Mas o amor em um coração exige firmeza.

MARIANE: Se Valere me quer,

Não cabe a ele tirar-me de meu pai?

DORINE Mas o que! se seu pai é um homem rude,

Que tem Tartufo inteiramente tampado

E a falta da união que ele tenha parado,

Sua culpa deve ser imputada ao seu apaixonado?

MARIANE: Mas por uma alta recusa e desprezo descarado

Eu, na minha escolha, verei um coração excessivamente amoroso?

Vou sair para ele, algum brilho de que ele brilha,

Modéstia de sexo e dever de menina?

E você quer que até mesmo incêndios no mundo se espalhem ...

DORINE: Não, não, eu não quero nada. Você quer

Para ser Monsieur Tartuffe, e eu terei, quando pensar nisso,

É errado distraí-lo de tal atitude.

Que razão devo ter para combater seus desejos?

A festa de si mesmo é muito vantajosa.

Mr. Tartuffe! Oh! Oh! não é nada que propomos?

Certamente, o Sr. Tartuffe, para levar a coisa bem,

Não é um homem, não, quem fareja a torta,

E não é tarde para ser metade.

Todos já se gloriam na coroa;

Ele é nobre em casa, bem feito de ninguém;

Ele tem um ouvido vermelho e uma tez bem florida:

Você vai viver muito feliz com um marido

⁵³ Função conativa, fática e referencial.

du *Dépit amoureux* et la Lisette de *L'École des Maris*, et non pas une simple servente comme la Georgette de *L'École des Femmes*”⁵⁴ (RAT, 1956, p.889). Nesse sentido, a tradução de Jacy Monteiro, em relação a essa edição do original, destaca a permanência da ideia de que Dorine não é uma criada ou dama de companhia qualquer, reforçando ainda mais as outras funções que o personagem desempenha, bem como sua presença marcante na história.

A análise do discurso de Dorine também vem, neste caso, para reforçar algumas ideias já apresentadas nesta análise sobre as características do personagem⁵⁵. Seu discurso, em geral, é constituído nas outras análises, e aqui não é diferente, de forte tom irônico. As suas falas dificilmente são involuntárias ou desprovidas de alguma informação importante.

Num primeiro olhar, nota-se que Dorine apresenta parte dos personagens pelas suas falas e acaba por desenhar o perfil, como por exemplo, de Tartufo e Orgon. Vejamos:

Sobre Orgon:

DORINE: Oh! vraiment, tout cela n'est rien au prix du fils,
Es si vous l'aviez vu, vous diriez: C'est bien pis!
Nos troubles l'avaient mis sur le pied d'homme sage,
Est pour servir son prince il montra du courage;
Mais il est devenu comme un homme hébété,
Depuis que de Tartuffe on le voit entêté.
Il l'appelle son frère et l'aime dans son âme
Cent fois plus qu'il ne fait mère, fils, fille, et femme.
C'est de ses action le directeur prudente;
il le choie, l'embrasse, et pour une maîtresse
On ne saurait, je pense, avoir plus tendresse;
A table, au plus haut bout il veut qu'il soit assis;
Avec joie il l'y voit manger autant que siz;
Les bons morceaux de tout, il faut qu'on les lui cede;
Et s'il vient à toer, il lui dit: Dieu vous aide!⁵⁶ (...) (MOLIÈRE, 1956, p.697-698).⁵⁷

⁵⁴(tradução minha) Dorine é, na verdade, uma seguidora, isto é, uma dama de companhia, como a Marinette, de *Dépit amoureux* e a Lisette, de *L'École des Maris*, e não uma simples criada como a Georgette, de *L'École des Femmes*.

⁵⁵ Nesta análise também houve uma tentativa de identificar as seis funções da comunicação nas falas citadas, pois, como foi dito, tal procedimento é significativo para a análise do percurso empreendido por Dorine, na medida em que seu discurso pode sofrer variações nas funções que desempenha.

⁵⁶ Função referencial e emotiva ou expressiva.

⁵⁷ (Tradução minha) DORINE: Oh! realmente, tudo isso não é nada ao preço do filho, Se você tivesse visto, diria: é pior! Nossos problemas fizeram dele um homem sábio, Para servir seu príncipe, ele mostrou coragem; Mas ele se tornou como um homem aturdido

Sobre Tartufo:

DORINE: S'il le faut écouter et croice à ses maximes, /On ne peut faire rien qu'on ne fasse des crimes;/ Car il controle tout, ce critique zélé (MOLIÈRE, 1956, p. 693)⁵⁸.

Além disso, observa-se que Dorine possui uma postura imperativa, percebida pelo seu discurso, com os filhos do patrão, mostrando a relevância do personagem no direcionamento das ações dos outros personagens.

DORINE (à Mariane.) Mais pour vous, il caut mieux qu'à son extravagance
D'un doux consentement vous prêtez l'apparence,
Afin qu'en cas d'alarme i vous soit plus aisé
De tirer em longueur cet hymen proposé.
Em attrapant du temps, à tout on remédie.
Tantôt vous payerez de quelque maladie,
Qui viendra tout à coup et voudra des délais;
Tantôt vous payerez de présages mauvais:
Voz aurez fait d'un mort la recontre fâcheuse.
Cassé quelque miror, ou songé d'beau bourbeuse.
Enfin le bom de tout, c'est qu'a d'autres qu'à lui
On ne vous peut lier, que voz ne disiez oui.
Mais pour mieux réussir, il est bom, ce me semble,
Qu'on ne vous trouve point tous deux parlant ensemble⁵⁹ (MOLIÈRE, 1956,
p.727).⁶⁰

Desde Tartufo nós o vemos teimoso.
Ele o chama de irmão e o ama em sua alma
Cem vezes mais do que ele faz mãe, filho, filha e esposa.
É de suas ações o diretor prudente;
ele o escolhe, o beija e para uma amante
Não se pode, penso eu, ter mais ternura;
Na mesa, na extremidade mais alta, ele quer que ele se sente;
Com alegria, ele vê isso comendo tanto quanto o tamanho;
As boas peças de tudo devem ser dadas a ele;
E se ele vem dormir, ele diz a ele: Deus te ajude!

⁵⁸ (Tradução minha) DORINE: Se é necessário escutar e acreditar em suas máximas, / Não se pode fazer nada que não se cometa crimes, / Pois ele controla tudo, esse zeloso crítico!

⁵⁹ (Tradução minha) DORINE (Para Mariane) Mas para você, é melhor que sua extravagância
Por um gentil consentimento você emprestou a aparência,
Para que em caso de alarme, seja mais fácil para você
Para desenhar em tamanho este hímen proposto.
Em tempo de captura, tudo é remediado.
Às vezes você fingirá por alguma doença,
Quem virá de repente e que requer prazos;
Às vezes você sentirá maus presságios:
Você terá feito da morte o infeliz encontro.
Espelho quebrado ou pensamento de água barrenta.
Finalmente o bom de tudo é que
Não poderão amarrá-la, pois você não disse sim.
Mas para ser mais bem sucedido, parece-me
Que nós não encontramos vocês dois falando juntos.

Dorine: Ha! tout doux! Envers lui, comme envers votre père,
 Laissez agir les soins de votre belle-mère.
 Sur l'esprit de Tartuffe ele a quelque crédit;
 Il se rend complaisant à tout ce qu'elle dit
 Et pourrait bien avoir douceur de coeur pour ele.
 Plût à Dieu qu'il fût vrai! la chose serait belle.
 Enfin votre intérêt l'oblige à le mander;
 Sur l'hymen qui vous trouble ele veut le sonder,
 Savior ses sentiments, et lui faire connaître
 Quels fâcheux démêlés il pourra faire naître,
 S'il faut qu'à ce dessein il prête quelque espoir.
 Son valet dit qu'il prie, et je n'ai pu le voir;
 Mais ce valet m'a dit qu'il s'en allait descendre.
 Sortez donc, je vous prie, et me laissez l'attendre.
 DAMIS: Je puis être présent à tout cet entretien.
 DORINE: Point. Ils faut qu'ils soient seuls.
 DAMIS: Je ne lui dirai rien.
 DORINE: Vous vous moquez: on sait vos transports ordinaires,
 Es c'est le vrai moyen de gêner les affaires.
 Sortez.
 DAMIS: Non; je veux voir, sans me mettre en conroux.
 DORINE: Que vos êtes fâcheux! Il vient. Retirez-vous⁶¹ (MOLIÈRE, 1956,
 p.728-729) .⁶²

O personagem Dorine remete claramente à longa tradição de criados da comédia ocidental, assim como nas demais análises. O modo como se dirige aos patrões, como orienta os que com ela se aconselham, como domina e direciona as ações, a maneira

⁶⁰ Função conativa.

⁶¹ (Tradução minha) Dorine: Ha! doce! Para ele, como para seu pai,

Deixe ao cuidado da sua madrasta.
 Na mente de Tartufo ela tem algum crédito;
 Ele se faz complacente com tudo o que ela diz
 E bem poderia ter doçura de coração para ele.
 Isso seria verdade para Deus! a coisa seria linda.
 Por fim, seu interesse a leva a pedir por isso;
 No hímen que perturba você quer sondá-lo,
 Salvar seus sentimentos e torná-lo conhecido
 Que problemas desagradáveis ele será capaz de trazer à existência,
 Se é necessário que com esta intenção, dê alguma esperança.
 Seu valete diz que agora eu não podia vê-lo;
 Mas este valete me disse que ele estava indo para baixo.
 Saia, por favor, e deixe-me esperar.
 DAMIS: Eu posso estar presente nesta entrevista.
 DORINE: Jamais. Eles devem estar sozinhos.
 DAMIS: Eu não vou contar nada a ele.
 DORINE: Você faz graça: nós conhecemos seus hábitos normais,
 É a maneira real de estragar os negócios.
 Saia.
 DAMIS: Não; Eu quero ver, sem me colocar em apuros.
 DORINE: Você é irritante! Ele vem. Retire-se.

⁶² Função conativa.

como zomba do patrão e do protagonista, a forma como, sem papas na língua, apresenta sua opinião que, sem dúvidas, é a mais coerente e lúcida de toda a história, nos mostra a criação voluntária de um personagem propositalmente colocado em cena para provocar reflexões, discussões ou, no mínimo, intrigas.

Todo esse conjunto de características percebidas no discurso de Dorine potencializa a sua forma irônica de se pronunciar. Molière parece usar esse personagem para expor suas próprias ideias, pois é pelo discurso da *suivante* – quando ela expõe sua opinião sobre Tartufo, denunciando que todo o seu comportamento não passa de hipocrisia – que o autor apresenta o alvo de crítica da peça, como se sabe e foi observado nas traduções analisadas. Verifica-se, então, a presença da dupla enunciação impossível de ser desconsiderada nesta análise justamente pelo conhecimento que já se tem sobre o contexto que o autor vivenciava na época em que escreveu *Le Tartuffe ou L'imposteur*. Considerando toda a análise, é possível, sem receio, dizer o que o funcionamento poético do discurso de Dorine está direcionado para a representação do discurso do próprio Molière. Nesse sentido, pode-se afirmar que não há deslocamentos, mas sim permanências. Em maior ou menor grau, Dorine representa o discurso daquele (autor original da peça) e daqueles (tradutores e adaptador) que propositalmente decidem manter ou deslocar os seus sentidos e significações.

O PERCURSO DO PERSONAGEM DORINE PELAS FONTES DOCUMENTAIS

Tendo como ponto de partida a primeira fonte documental analisada nesta dissertação, ou seja, a adaptação de Hugo Zorzetti, intitulada *Tartufo, de Molière*, há uma série de questões a serem pontuadas sobre o percurso que o personagem Dorine realiza.

Na adaptação de Hugo Zorzetti foi possível criar dois modelos actanciais: o primeiro, em que Molière é o Sujeito, Dorine ocupa tanto a casa actancial de Adjuvante como de Oponente, pois ela faz parte do grupo de personagens que adverte o autor sobre o peso que ele tem colocado em suas críticas ao escrever a peça, mas ao mesmo tempo ela participa da história central, facilitando a realização do que ele escreve justamente porque ela é um personagem que está sendo desenvolvido pelo autor naquele momento. O segundo modelo, em que Tartufo é o Sujeito, Dorine ocupa o lugar de Oponente. Esse último modelo também foi criado nas traduções e na edição do original em francês. Em todos os casos (traduções, adaptação e edição do “original”) o personagem permanece ocupando a mesma casa, de Oponente, ou seja, suas ações apontam para a direção contrária à de Tartufo.

No caso da adaptação, não foi encontrada nenhuma ação determinante de Dorine ao se opor a Tartufo. Embora haja um diálogo em que ela tenta abrir os olhos de Senhora Pernelle sobre o caráter do protagonista, essa ação não determina o desenrolar da narrativa. É bastante claro que ela é totalmente contrária ao comportamento e ao caráter de Tartufo, mostrando-se atenta e esperta diante do que presencia na casa de Orgon, no entanto, a sua participação não conduz os acontecimentos futuros, diferentemente das traduções e da edição do original, em que Dorine possui uma relevância muito grande e determinante em ações que concretizam sua oposição a Tartufo.

Não foi possível, na análise da adaptação, criar um modelo actancial no qual Dorine ocupasse o lugar de Sujeito, como nas traduções e na edição do “original”, pois o personagem não possui a mesma relevância estrutural e histórica. A construção do personagem na adaptação não possui um desejo em torno do qual a narrativa se desenvolve, mas apenas ocupa lugar de reforço da ideia, comungada entre os personagens de Damis, Mariane, Elmire e Cléante, de que Tartufo é um hipócrita. Já nas demais análises, Dorine foi situada como Sujeito, cujo objeto é desmascarar Tartufo,

pois o peso de suas ações determina, além do desenrolar da narrativa, as relações entre os próprios personagens.

Ao comparar os conjuntos paradigmáticos aos quais Dorine pertence em cada fonte, tem-se o seguinte quadro:

FONTE	CONJUNTOS PARADIGMÁTICOS
Adaptação Hugo Zorzetti, 2013	1. Mulher em conjunção com Mariane, Elmire e Senhora Pernelle 2. Dama de Companhia em oposição a Mariane 3. História central e história sobreposta 4. Século XVII e atualidade
Tradução Jacy Monteiro, 1965	4- Paris, 1664 x Brasil, 1965 5- Mulher 6- Dama de companhia de Mariane
Tradução Guilherme Figueiredo, 1980	1- Paris, 1664 x Brasil, 1980 2- Mulher 3- Criada de Mariana
Edição do original, 1956	1- Paris, 1664 x Paris, 1956 2- Mulher 3- <i>Suivante</i>

Em todos os casos, Dorine pertence quase aos mesmos conjuntos, a diferença maior está nos conjuntos paradigmáticos formados pela análise da adaptação, onde é vista a história central em relação à história sobreposta. Nesse caso, como foi dito na análise, Dorine desempenha papéis diferentes nas duas histórias: inserida na história sobreposta, não mantém as mesmas características da pertencente à história central, que é a história de origem. O personagem possui, nesse sentido, referenciais históricos diferentes.

Nos demais conjuntos paradigmáticos, a diferença está na relevância de cada um. Nas traduções e na edição do original foi observado que a presença de Dorine possui um peso maior na definição dos limites que compõem os conjuntos aos quais ela pertence justamente pela atitude de ultrapassar os próprios limites do paradigma. O discurso, o comportamento, as ações, a maneira como conduz certos acontecimentos e o próprio quantitativo de falas constituem o personagem por meio daquilo que a faz romper com o paradigma. No caso da adaptação, isso também ocorre, porém em menor

grau. Dorine não possui participação determinante na ação dramática, apenas o seu discurso se assemelha, em termos de densidade, aos outros casos, ainda que em um quantitativo de falas menor.

No caso dos conjuntos paradigmáticos que envolvem o aspecto temporal das fontes, obviamente o funcionamento referencial do personagem se modifica em cada um dos textos, devido às mudanças que ocorrem em função do contexto em que a obra foi adaptada, editada ou traduzida.

Em relação ao discurso de Dorine, é perceptível, como foi dito, que o quantitativo de falas é menor na adaptação do que nas traduções e edição, bem como a quantidade de cenas em que o personagem está presente. No entanto, em todos os casos Dorine possui um discurso denso, constituído de ironia, em que demonstra sua perspicácia diante dos acontecimentos que a rodeiam. Embora na adaptação tenha falas e presença reduzidas, ainda assim o seu discurso se sobressai pela característica irônica, debochada, cômica, lúcida e provocadora.

Foi percebido que, na adaptação, em alguns casos há um deslocamento de falas, Dorine se apropria das falas de outros personagens e vice-versa, o discurso do personagem é constituído de várias referências atuais, mas as características estruturais que a compõem são mantidas. Observou-se que a *função referencial* é predominante do discurso de Dorine em todas as fontes. A *função conativa* também é bastante evidente em suas falas, principalmente das traduções e na edição do “original”, em que ela aponta e direciona o rumo da história, conduz as ações, diz a muitos personagens o que eles devem fazer, como se fosse uma regente dos conflitos que a cercam.

Obviamente, a maneira como as falas de Dorine são traduzidas é diferente entre outras fontes. No caso da adaptação, identificou-se uma estrutura mais livre e coloquial. Na tradução de Jacy Monteiro, é perceptível, até pelo número de falas de cada personagem, que há a preocupação com a forma das palavras, com a harmonia e o ritmo das frases. Já no caso da tradução de Guilherme Figueiredo, as falas são compostas em versos⁶³, embora ele assuma uma modificação no ritmo das frases, na composição das

⁶³ Originalmente, a composição dos versos em Molière se dá pela forma dos alexandrinos, ou seja, o verso é composto por doze sílabas poéticas com adesão da unidade de tempo, lugar e ação. Já Figueiredo, embora traduza a peça também em versos, diz que “em português, a presença do proparoxítono, de plurais paroxítonos, de tempos de verbos paroxítonos terminados em consoantes, dificulta a tradução natural do alexandrino e a obtenção de naturalidade dos hemistíquios” (1980, p.61). Por isso, o tradutor realiza algumas modificações na ordem das orações, no tom dos versos, porém tendo como critérios norteadores a fidelidade e a teatralidade.

rimas. E, por último, na edição do original em francês, o próprio editor conta sobre a preocupação em preservar algumas palavras e modificar outras em função da modernização da ortografia para tornar a leitura mais agradável. Em todos os casos, é perceptível a presença da dupla enunciação no discurso de Dorine. O personagem em todos os textos parece representar o próprio discurso de Molière. No caso da adaptação, Dorine traz também a representação do discurso de Hugo Zorzetti. O personagem é construído em grande parte pelo seu discurso e este parece ser o que mais evidencia o alvo de crítica do autor.

Assim, considerando o processo de análise do percurso do personagem Dorine como um todo, é possível fazer as seguintes pontuações: a) a função que Dorine desempenha na história da adaptação de Hugo Zorzetti não é a mesma que desempenha nas demais fontes. Embora ela seja caracterizada como dama de companhia, não é perceptível que ela realmente exerça essa função. Pode-se dizer que ela é, na adaptação, mais uma criada, porém não comum, pois possui lugar destaque pela relevância do seu discurso; b) a participação na condução da narrativa da adaptação é bem menor do que nas outras fontes – Dorine na construção de Hugo Zorzetti não toma a frente dos acontecimentos, tampouco direciona as ações de alguns personagens, fatos que ocorrem nas traduções e na edição do “original”; c) as *funções referencial* e *conativa* são predominantes no discurso do personagem em todas as fontes; d) o discurso do personagem se sobressai pela ironia e comicidade, porém em menor grau na adaptação de Hugo Zorzetti; e) Dorine, em todos os casos, indica o seu funcionamento poético justamente por poder ser considerada uma representação do discurso/consciência de Molière que, pode-se dizer, colocou voluntariamente nas falas desse personagem o evidente alvo de suas críticas.

Percebe-se que o percurso de Dorine é determinado, em grande parte, pelas escolhas realizadas no âmbito específico de cada fonte. O personagem não sofre deslocamentos bruscos, mas apresenta uma série de diferenciações que são empreendidas pelo próprio processo de tradução, adaptação ou edição. Em função disso, algumas características são alteradas, provocando deslocamento ou permanência dos seus sentidos, funções, significados, etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O personagem Dorine, em primeiro momento buscada por um interesse pessoal, como atriz, acabou por determinar todos os estudos desta pesquisa. O universo que o rodeia delimitou, claro, em um recorte específico, os capítulos e tópicos que foram escritos neste trabalho, bem como a análise do seu percurso por entre as fontes documentais escolhidas. Não se pretendia, como foi dito desde o início, um estudo original, devido à variedade de estudos semelhantes, no entanto, compreende-se que esta pesquisa desenvolveu um trabalho pontual com novos enfrentamentos que permitiram, portanto, novos olhares para o personagem Dorine.

Dorine é personagem cuja criação marca um estilo próprio do autor. Em meio às referências que caracterizam a obra de Molière e a aproximam muito do conceito de paródia abordado nesta pesquisa, o autor consegue traçar os limites de suas criações a partir de um processo de síntese das diversas referências que assimilou e reelaborou ao longo de sua trajetória. Dorine foi encarada nesta pesquisa como um personagem-tipo, fixado na categoria dos servos da comédia popular italiana e da farsa francesa, principalmente (pois Molière reelaborou e adequou ao seu tempo personagens de ambas as linguagens teatrais), assim, ela própria é exemplo da síntese e reelaboração operada por Molière.

Percebe-se que em todas as fontes, embora haja diferenciações entre si, dadas as condições de adaptação, tradução e edição das obras, as características apontadas por este estudo no primeiro capítulo, sobre o modo como Molière compõe personagens, estão presentes em maior ou menor grau. Ao analisar o percurso de Dorine, pôde-se ainda observar a presença ou ausência voluntária de determinadas características, marcadas justamente pelo processo de escolha de manutenção ou deslocamento de sentido de determinada função, discurso, paradigma, efetuada por cada tradutor/adaptador/editor/autor.

Desse modo, percebe-se que Dorine não percorreu um caminho linear, onde se pode identificar um crescimento desse ou daquele elemento. O seu trajeto demarca uma distância entre a primeira e a última fonte analisada – adaptação de Hugo Zorzetti e edição do original de 1956 –, no entanto, essa distância é reflexo dos próprios limites que cercam os processos de adaptação e edição de um texto dramático. O que importa pontuar como conclusão desta pesquisa é que o personagem Dorine, em cada fonte, assume significações minimamente diferenciadas entre si, umas mais, outras menos,

mas o seu percurso demonstra uma busca de sentido diretamente ligada ao que cada contexto tem a dizer.

Por fim, é necessário pontuar que se hoje, no Brasil, as obras de Molière e, com elas, toda a sua maneira de compor personagens são de fácil acesso, muito se deve ao trabalho de tradutores que, em seus processos, difundem mais do que esta ou aquela peça, mas uma leitura do que compõe a obra do autor naquele contexto, acrescida de qualidades intrínsecas de cada tradutor.

Esta dissertação, portanto, pretendeu contribuir para os estudos de personagens cômicos no âmbito da história do teatro, perpassando, ainda que introdutoriamente, o universo das reflexões sobre tradução e adaptação. Pretendeu-se também registrar, minimamente, a presença marcante de um dos maiores comediógrafos do estado de Goiás, Hugo Zorzetti, falecido em dezembro de 2017, com quem, apesar de enfermo, a pesquisa pode contar para oferecer alguns esclarecimentos.

FONTES

FIGUEIREDO, Guilherme. Tartufo, 81: ensaio sobre a poética da tradução do teatro em verso de Molière, 1980. 3. ed. rev. do Tartufo de Molière, acrescida de um ensaio sobre a poética da tradução do teatro em verso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980. (Acervo próprio)

MOLIÈRE. *Le Tartuffe ou l'imposteur*. In: *Molière, Oeuvres Completes*. Variantes, bibliographie et not par Maurice Rat. Paris: Gallimard, 1956, p.679-772. (Acervo: Biblioteca Maison de France, Consulado Geral da França; Rio de Janeiro)

MOLIÈRE. O Tartufo ou o impostor. In: *Teatro Escolhido*, v. 2. Trad. Jacy Monteiro. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965, p.219-322. (Acervo próprio)

ZORZETTI, Hugo. *Tartufo, de Molière*. Leitura livre de Hugo Zorzetti. Goiânia, 2013. (Digitalizado; cedido pelo autor, inédito).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIRACHED, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Bernard Grasset, 1978.

AMORIM, Lauro Maria. *Tradução e adaptação: encruzilhada da textualidade em Alice no País das Maravilhas, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling*. São Paulo: Unesp, 2005.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: *Ética e Nicômaco*. Trad. Eudoro de Souza, 4 ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

AUERBACH, Erich. A literatura clássica do século XVII na França. In: *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972. p.188-207.

_____. *La cour et la ville. Ensaio de literatura ocidental: filologia e crítica*. Organização de Davi Arrigucci Junior, Samuel Titan Júnior; Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad. de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BERRETTINI, Célia. *Dois farsas, o embrião do teatro de Molière*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI-XVIII)*. Trad. Bruno Fleiter. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COSTA, Amanda Ioost da. O surgimento do teatro nacional: Martins Pena ilumina Molière nos palcos do século XIX. *Itinerários*, Araraquara, n.31, p.103-111, jul.-dez. 2010. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/3153/2880>. Acesso em: 20/10/2017.

COSTA, Ligia. A poética no caso dos personagens das velhas amas de leite cômicas na ópera veneziana do século XVII. *Música em perspectiva*, v.6 n.2, nov. 2013. Disponível em: revistas.ufpr.br/musica/article/download/35035/21790. Acesso em: 20/10/17.

DALLAGO, Saulo G.S. A palavra e o ato: memórias teatrais em Goiânia, 2007. Dissertação (Mestrado em História) Faculdade de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal de Goiás, Goiás, p.231.

DICIONÁRIO Michaelis. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/sobreposi%C3%A7%C3%A3o/> Acessado em: 04/07/2018.

- FARIA, João Roberto. O classicismo no teatro. In: *O classicismo*. Org. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- FIGUEIREDO, Guilherme. *Tartufo, 81*: ensaio sobre a poética da tradução do teatro em verso de Molière, 1980. 3. ed. rev. do Tartufo de Molière, acrescida de um ensaio sobre a poética da tradução do teatro em verso. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- HUBERT, Marie-Claude. *As grandes teorias do teatro*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia, ensinamentos das formas de arte do século XX*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JOUANNY, Robert. Notas. In: *Molière*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965. Teatro Escolhido, v.2.
- JOZEF, Bella. Em torno de Martins Pena. *Dyonisos*, Rio de Janeiro, n.13, 1966.
- LACOUR, Léopold. *Les maîtresses et la femme de Molière*. Éditions d'Art et de Littérature, Paris: J. Ed. Richardin, 1914.
- LUIZ, Eloize L.D. A valorização do feminino da comédia *O doente imaginário* de Molière. *Urutágua – academia multidisciplinar*, n.32, mai.-nov., 2015. Disponível em: <http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/Urutagua/article/viewFile/26915/16025> Acesso em: 18/10/17.
- MACHADO, Irley. A farsa: um gênero medieval. *Ouvirouver*, Uberlândia, n.5, 2009. p.122-136.
- MAGALDI, Sábado. A aventura humana de Molière. In: *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001a.
- _____. *Panorama do teatro brasileiro*. 5 ed., São Paulo: Global, 2001b.
- MATERNÓ, Angela. *A commedia dell'arte*. In: NUÑES, Carlinda Fragale Pate et alli. *O teatro através da história* v.2. Rio de Janeiro: CCBB/Entourage, 1994.
- MOLIÈRE. Le Tartuffe ou l'imposteur. In: *Molière, Oeuvres Complètes*. Variantes, bibliographie et notes par Maurice Rat. Paris: Gallimard, 1956.
- MOLIÈRE. O Tartufo ou o impostor. In: *Teatro Escolhido*, v. 2. Trad. Jacy Monteiro. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.
- NASCIMENTO, Elaine C. M. Comicidade feminina: as possibilidades de construção do cômico do trabalho de mulheres palhaças. Dissertação (Mestrado em artes cênicas). Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.
- OLIVEIRA, Glacy Antunes de. Apresentação. In: ZORZETTI, Hugo. Memória do Teatro Goiano, tomo I, A Cena na Capital: Os Chamados "Pioneiros", 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PRADO, Décio de Almeida. O nascimento da comédia. In: *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RABETTI, Maria de Lourdes. A figura da atriz (entre a *commedia dell'arte* e o romantismo). In: *A transgressão do feminino, ensaio sobre o imaginário e as representações da figura feminina*. Rio de Janeiro: Idac; PUC-Rio, 1989. p.61-70.

RABETTI, Maria de Lourdes. *A commedia dell'arte: mito, profissão e arte*. *ArtCultura*, Uberlândia, v.16, n.29, p.7-17, jul-dez. 2014.

_____. A história em cena: a propósito de uma encenação de *O doente imaginário*, de Molière. In: Rabetti, Maria de Lourdes (org.). *Teatro e comicità: estudos sobre Ariano Suassuna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005 (1ª reimpressão), p.171-185.

RATI, Maurice. Notas. In: MOLIÈRE. *Le Tartuffe ou l'imposteur*. In: *Molière, Oeuvres Complètes*. Variantes, bibliographie et notes par Maurice Rat. Paris: Gallimard, 1956.

RESENDE, Beatriz. O classicismo francês. In: *O teatro através da história*, v.1. *O teatro ocidental*. Rio de Janeiro: CCBB/Entourage, 1994.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. Prefácio. In: AMORIM, Lauro Maria: *Tradução e adaptação: encruzilhada da textualidade em Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, e Kim, de Rudyard Kipling. São Paulo: Unesp, 2005.

RODRIGUES, Nilton. Orelha do livro. In: ZORZETTI, Hugo. *Memória do teatro goiano: a cena no interior*. Goiânia, Kelps, 2008.

ROMERO, Sílvio. Martins Pena. *Dyonisos*, Rio de Janeiro, n.13, 1966.

ROBERT, Paul. Petit Robert, *Dictionnaire Alfabétique & Analogique de la Langue Française*. Paris: Société du Nouveau Littre, 1976.

RÓNAI, Paulo. *Dicionário essencial francês-português e português-francês*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RUBEM, Rocha Filho. *A personagem dramática*. Rio de Janeiro: Inacen, 1986.

SILVA, Daniel Marques da. "Precisa arte e engenho até..." um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. Dissertação (Mestrado em Teatro), Centro de Letras e Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 1998.

TORRES JUNIOR, Walter Lima. *Arquitetura, teatro e cultura: "Molière, um mito?"*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2012.

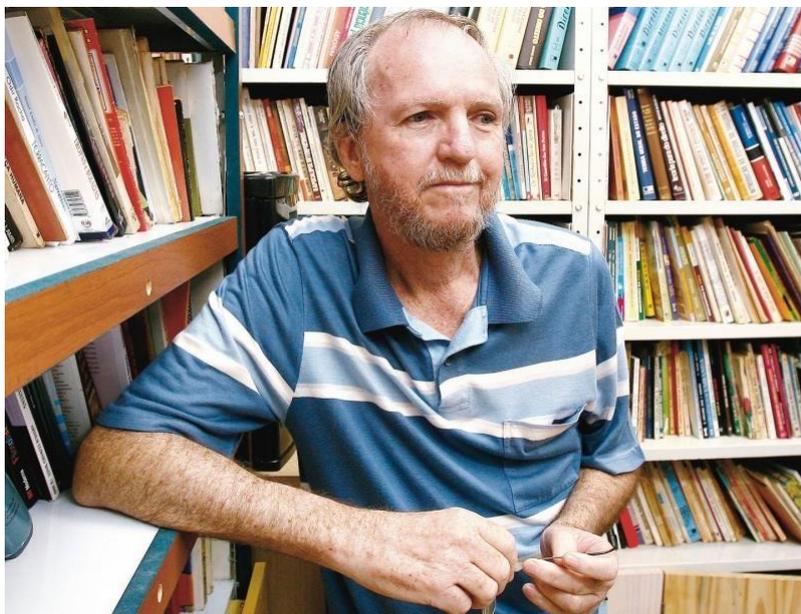
UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. *Dicionário de teatro*. São Paulo: L&PM, 1987.

ZORZETTI, Hugo. *Tartufo*, de Molière, livre adaptação. Goiânia, 2013.

ANEXOS

Dados biográficos de Hugo Eustáquio de Macedo Zorzetti



Hugo Zorzetti em foto de 2009, durante entrevista ao jornal O POPULAR.
Nasceu em Goiânia no dia 29 de dezembro de 1947 e faleceu na mesma cidade no dia 05 de dezembro de 2017.

É comum ler em sites e jornais locais ou mesmo ouvir de artistas goianos que acompanharam a trajetória de Hugo Zorzetti que a sua história se confunde com a própria história do teatro goiano. Decerto, a informação possui bases históricas concretas, inclusive, para se afirmar que a presença do autor no painel histórico e cultural de Goiânia foi determinante para o desenvolvimento do teatro do estado.

Hugo Zorzetti formou-se em Letras pela Universidade Católica, atual Pontifícia Universidade Católica de Goiás, e muitas das relações que criaria futuramente com o teatro advêm do seu ofício como professor de Língua Portuguesa e Literatura. No entanto, antes de iniciar a faculdade, Zorzetti teve seu primeiro contato com o teatro quando cursava o antigo “segundo grau” (Ensino Médio), por meio de uma professora de literatura, Ornelina Ornela Milhomem, a quem, entre outras, dedica seu livro “Memória do teatro goiano: a cena no interior”, publicado em 2008, pela Editora Kelps, de Goiânia. Por influência dessa professora, Hugo Zorzetti criou seu primeiro grupo de teatro na Escola São Domingos, localizada no Setor Coimbra da cidade, onde ele já escrevia textos e distribuía entre os colegas. Mais tarde, ele teve sua primeira experiência profissional como ator, inscrevendo-se e sendo selecionado em um teste de

elenco, de uma companhia do Rio de Janeiro, cujo diretor chamava-se Sidney Cardoso, que viera para Goiânia para montar uma adaptação de *O Pequeno Príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry.

Em seguida, ao iniciar o curso de Letras na Universidade Católica de Goiás, se habilitou também para o concurso de professor do Colégio Universitário, onde juntamente com outros professores criou, em 1970, o grupo TESE – Teatro Experimental do Estudante Secundarista, um embrião do Teatro Exercício, grupo de teatro futuramente fundado por ele e outros colegas de militância política. Hugo Zorzetti esteve envolto, nos primórdios da sua experiência profissional com o teatro, pelo clima de insegurança e medo da Ditadura Militar. Em entrevista concedida ao professor da Universidade Federal de Goiás Saulo Dallago em 2007, Zorzetti descreve:

Isso foi na década de 70, a gente estava vivendo as agruras da Ditadura Militar, a coisa tava praticamente degradingolada aqui em Goiás, e Goiás foi uma das grandes resistências que houve à Ditadura, a guerrilha aqui muito próxima, os estudantes muito engajados (...) então a gente vivia muito policiado, não era brincadeira, a neurose campeava, porque reuniam-se 3, 4 pessoas a gente tinha certeza que era um olheiro, era uma inquisição, Goiás viveu tempos terríveis, e a gente via sempre colegas desaparecendo, professores desaparecendo, o regime de boca fechada, entende, mas muita atividade subterrânea (ZORZETTI, apud DALLAGO, 2007, p.128).

Dentro da universidade, comungando da mesma ideologia política entre colegas, um pouco antes da criação do grupo TESE, Hugo Zorzetti foi convidado a integrar um grupo, Teatro Universitário, cuja fundação, no final da década de 1960, se deu pelas inquietações políticas dos integrantes. Já no Colégio Universitário, conhecido como COLU, em determinado momento Zorzetti foi forçado a deixar suas atividades com o teatro, pela intensa repressão da então diretora do colégio. Nessa situação, o grupo foi obrigado a sair da escola e, em função dessas circunstâncias, Zorzetti fundou o grupo CAOS, que passou a ocupar como espaço de ensaio e criação uma oficina mecânica.

Segundo ele, na referida entrevista, os alunos e professores que integravam o grupo CAOS foram tomando rumos diferentes e só permaneceram no grupo os que realmente estavam interessados e envolvidos ideologicamente com o teatro. E, buscando o caminho de um teatro politizado, Hugo Zorzetti e outros importantes nomes do teatro em Goiânia fundaram em 1974 o Teatro Exercício, existente até os dias atuais. Nesse período, também trabalhou na Superintendência de Ações Culturais, ligada à Secretaria de Educação e Cultura. Logo, foi convidado a dirigir o Instituto Goiano de Teatro, núcleo existente dentro da própria Secretaria.

Um dos primeiros espetáculos montados pelo Teatro Exercício, cujo texto foi escrito por Zorzetti na década de 1970, chamava-se *A Barricada*. Com esse espetáculo, o grupo viajou por várias cidades e estados brasileiros, ganhando força e prestígio ao longo dos anos, e chegou a ser considerado pela revista *Veja*, nos anos 80, um dos melhores grupos teatrais do Brasil. No entanto, também perdeu sua força no decorrer do tempo, vários atores saíram para tentar novos caminhos em São Paulo e Rio de Janeiro. Zorzetti continuou escrevendo, enveredou pela comédia, compôs e publicou diversas peças cômicas de forte teor político ao longo de sua trajetória dentro e fora do Teatro Exercício.

Ao longo do tempo o grupo foi se tornando uma referência de formação para atores e fazedores de teatro em geral. Zorzetti, talvez pela sua formação acadêmica, sempre teve gosto em esmiuçar os modos, as referências, as teorias etc., do fazer teatral, e assim, o Teatro Exercício tornou-se uma espécie de escola para os que se atreviam a ingressar no meio artístico. Nilton Rodrigues, um dos fundadores do Teatro Exercício, na orelha do livro “Memória do teatro goiano: a cena no interior”, comenta:

Mais do que reunir gente de talento, escrever peças geniais e montar espetáculos aplaudidos e premiados, Hugo Zorzetti tem o mérito de formar atores, atrizes, professores de teatro, que atuam como multiplicadores de seu trabalho. Entre cursos de extensão da Universidade Federal de Goiás e cursos livres, o professor é responsável pela formação de centenas de profissionais de teatro que estão na ativa em diversos rincões deste estado e em todo o País (RODRIGUES, 2008, orelha do livro).

Zorzetti também foi professor da Universidade Federal de Goiás, e no ano 2000, juntamente com o apoio da professora Glacy Antunes de Oliveira, então diretora da Escola de Música da UFG, criou o curso de Artes Cênicas na mesma instituição, inaugurando novos rumos para a formação profissional do artista de teatro e do pesquisador em Artes Cênicas. No entanto, bem antes, no ano de 1983, Zorzetti já inicia, junto à Pró-Reitoria de Extensão da UFG, o projeto Memória do Teatro Goiano, que culmina anos depois nas primeiras publicações de pesquisa em história do teatro no Estado de Goiás.

Em 2002, já aposentado do serviço público, Hugo Zorzetti recomeçou e dirigiu o Curso Profissionalizante de Teatro do Centro de Educação Profissional Basileu França, antiga Escola de Arte Veiga Valle, da Secretaria Estadual de Educação. Nessa mesma instituição, o Grupo Carroça, antiga Companhia D’humor, teve seu primeiro contato com Zorzetti, por ocasião de aulas de teatro que ministrava. A partir desse momento, as

relações entre o grupo e o autor/professor se estreitaram e Zorzetti apadrinhou a antiga Companhia D'humor em sua fundação no ano de 2005. Escreveu vários textos para o que o grupo montasse, um deles, o último escrito a pedido dos integrantes, foi a adaptação de *Le Tartuffe*, de Molière, em 2013.

A adaptação de *Le Tartuffe* foi encomenda a partir das inquietações próprias do atual Grupo Carroça. O autor conversou com os integrantes do grupo por diversas vezes para saber das suas ideias, posicionamentos, inclusive, para saber do público ao qual se destinaria aquela montagem. Após vários encontros, encaminhou a adaptação via e-mail e, após alguns dias, o grupo teve a oportunidade de realizar uma leitura com o autor, acompanhada de algumas discussões acerca da própria adaptação. O texto, portanto, sofreu algumas modificações até o grupo chegar na versão que realmente foi levada ao palco⁶⁴.

Glacy Antunes de Oliveira, citada diretora da Escola de Música da UFG de 1999 a 2006, na apresentação do livro “Memória do Teatro Goiano, Tomo I, A Cena na Capital: Os Chamados ‘Pioneiros’”, publicado em 2005 pela editora da UCG, faz uma homenagem a Zorzetti descrevendo também um pouco de sua trajetória:

Todos esses talentos aliados a extraordinário trabalho têm sido reconhecidos e Hugo Zorzetti já recebeu todos os prêmios importantes em Goiás, como o Tiokô e as lãureas dos Conselhos Municipal e Estadual de Cultura e também da Câmara Municipal de Goiânia (OLIVEIRA, p.11-12, 2005).

Hugo Zorzetti resistiu política e artisticamente de todas as formas, como homem de teatro que foi. Sua obra deixa para a posteridade uma provocação para a responsabilidade do artista enquanto ser político que é. A morte do dramaturgo no dia 5 de dezembro de 2017, acarretada por um câncer no pâncreas, representou a perda de uma parte da história do teatro goiano que ainda, aos quase 70 anos, persistia na luta juntamente com toda a classe artística de Goiás.

LISTA DE OBRAS PUBLICADAS

Comédias. Goiânia: UCG, 2005.

⁶⁴ A versão usada para a análise foi a primeira escrita e enviada por e-mail pelo autor. É a que segue em anexo.

Conversa de camarim: a humorada tragédia do teatro goiano. Goiânia: Ed. da UCG, 2005.

Gargalhada aguda depois do baque surdo. Goiânia: Oriente, 1975.

Komosode, a defesa da comédia. In: SESC, Administração Regional no Estado de Goiás. Coletânea dramaturgos goianos. Goiânia: SESC/GO, 2011.

Lições de motim: o inesperado momento que nos permite afrontar a nossa singular desdita. Goiânia: Kelps: Editora da UCG, 2009.

Manual do humorista doméstico: rudimentos teóricos sobre o riso e as técnicas da comicidade. 2. ed. - Goiânia: Ed. UCG, 2005.

Memória do teatro goiano. Goiânia: Editora da UCG, 2005.

Memória do teatro goiano – tomo II : a cena no interior. Goiânia: Kelps, 2008.

Memória do teatro goiano – Tomo III : A cena na ditadura. Goiânia: Editora da UFG, 2014.

Coautoria:

Com Kleber Adorno:

Procissão pra santo frouxo e outros contos do mesmo feitio. Brasília: Ipiranga, 1978.

Ratos no fim do corredor (A barbearia). Ed. Brasiliense, 1978.

Adaptação de Hugo Zorzetti

TARTUFO, de Molière. Leitura livre de Hugo Zorzetti, (2013).

* Arquivo enviado pelo autor em formato word e salvo em PDF para inclusão no documento de qualificação.

TARTUFO

De Molière

Leitura livre de Hugo Zorzetti

Introdução

Em cena apenas Paulo Sérgio, que, sentado em uma cadeira, debruçado no encosto, inverte o jeito normal de se sentar. Espera. O celular toca.

Paulo - (Atende) Oi...é ele...quem? (escuta) Ah, como? Roupas de palhaço? Não, não tenho, não, cara...sei não. Não tenho a mínima ideia; Faço teatro, sim, mas nem por isto tenho roupas de palhaço pra emprestar, né? Também não sei quem tem. Também não sei quem aluga. Quem costura também não sei, meu amigo. Se eu conheço algum palhaço? Centenas, meu irmão, mas nenhum que eu conheço veste roupas de palhaço, me entende? É tudo marca de griff. Tá, tá, por nada. Tchau. (Com Camila que vai entrando, empurrando uma bicicleta) Pô, é mole, é? Um cara me liga pedindo roupas de palhaço emprestadas, Caracas!

Camila - Fazendo moda, Paulo?

Paulo - Muito engraçado!

Camila - (Consultando o palco) Só nós, é?

Paulo - Só. Aliás, nós e a sua aranha doida. É muita coragem encarar uma bicicleta num trânsito desse.

Camila - Coragem é encarar um trasurbão p'ra vir ao ensaio, isso sim.

Paulo - Falô! E falando de bicicleta, cê sabia que antigamente as meninas que perdiam a virgindade podiam pôr a culpa na bicicleta, que colava?

Camila - Não sei, perdi a minha no freio-de-mão de um fusca.

- Paulo - Também é um perigo...(Mudando) e aí, tudo bem?
- Camila - Levando, né cara, levando...
- Paulo - Pois é, quem é que neste país não anda "levando", né?
- Camila - Só o povo lá de Brasília, meu, só os carunchos do Congresso e seus escudeiros. Esses "levam" e nem coçam. (T) Christian te falou alguma coisa sobre a peça?
- Paulo - Só me disse que tinha sido aprovada na Lei de incentivo.
- Camila - Na municipal ou na estadual?
- Paulo - Não sei. Seja como for, a coisa é a mesma. A municipal é uma merreca de grana, na estadual dá mais um pouquinho, mas não sai.
- Camila - Pois é, né? Ouvi dizer que o governador tirou mais da metade da verba da Goyazes pra usar em propaganda.
- Paulo - É, minha filha, cultura não dá voto.
- Camila - Uma ova que não dá, pelo menos eu faço um punhado de voto todos os dias pra Deus me tirar do palco e me meter na Assembleia. Lá os cachês vem com pedegree.
- (ENTRA PAULA empurrando um carrinho de bebê)
- Paula - Oi pra todos.
- Paulo - Oi, Paula, (Refere-se ao carrinho) já sei o quê vamos montar: "Barriga de Aluguel, não é?"
- Paula - Muito engraçadinho, já pode fazer stand up no Rio Vermelho. Não tive com quem deixar, o jeito foi trazer.
- Camila - O diretor vai ficar uma fera.
- Paula - Então, que ele pague uma creche pras atrizes, ora!
- Paulo - Creche...temos é que rezar pra receber cachê.

- Paula - Mas, essa montagem não é pela Lei de Incentivo?
- Camila - E daí? Lembra da última vez? Também era da Lei. Pagamos a nota, pagamos cenário, pagamos figurinos, pagamos teatro e ...
- Paulo - Pagamos o pato. Eu só ganhei quinhentim pra dois meses de ensaio e dez apresentações obrigatórias.
- Camila - Merda, né, cara, bem que podiam melhorar a grana dessa Lei, não é?
- Paula - Melhorar...tá é cada dia pior! E essa Goyazes, então...demora tanto a sair que a gente até perde o tesão pela montagem.
- Paulo - Ah, a demora! Teve um grupo aí que aprovou a peça "O Rei Lear", de Shakespeare, e quando a verba saiu, o rei já tinha sido deposto e tinham instalado uma democracia no país. É mole?
- Paula - Já que estamos falando de atraso, a mesma coisa aconteceu com "Bonitinha, Mas Ordinária", do Nelson Rodrigues. A grana demorou tanto pra ser liberada que, quando saiu, a bonitinha tinha sido promovida a vagabunda, condecorada vadia e já estava com processo no Ministério do Trabalho pra virar puta.
- Camila - Quanto exagero! Fala sério!
- (ENTRAM CHRISTIAN E WALDIR)
- Christian - Desculpem o atraso, gente, o trânsito tá um horror! (Deparando-se com o carrinho de bebê) Ah, não, Paula, de novo?
- Paula - Nem vem, né, "Diretor". Era trazer ou não vir ao ensaio. O que é que você ia preferir?
- Christian - Merda, né, Paula, isso aqui não é creche, não, minha filha!
- Paula - Nem um grupo de teatro se você não apoia os problemas das atrizes, concorda?

Christian - Tá legal, mas sem essa de parar ensaio pra trocar fralda e dar de mamá, falou?

Waldir - Ah, não, aí não! Não vou ensaiar com fralda cagada compondo cenário, não, pelo amor de Deus!

Paulo - Mas um leitim até que podia rolar, né, gente? Faz tempo que não vejo um topless nesse grupo.

Paula - Vai sonhando!

Christian - (Distribuindo o texto) Tá aqui a peça. Finalmente. Fiz segredo até agora por dois grandes motivos. Primeiro: não estou a fim de encarar uma votação pra escolher texto, que essa coisa de democracia nunca funcionou nesse grupo, e vocês sabem disto. Segundo, porque quem manda nessa porra aqui sou eu e mais ninguém. Satisfeitos?

Paulo - Ave César, os que vão morrer te saúdam!

Christian - E sem essa de morrer! No máximo acontece uma vaia básica e muita fofoca no meio artístico.

Camila - Estou cagando pro meio artístico.

Waldir - (Fala com a suposta criança dentro do carrinho) O corozinho da mamãe arrumou concorrência pras fraldas, tá vendo?

Paula - E o que vem dentro desse baú secreto, podemos saber, ou só saberemos no dia da estreia?

Christian - Molière.

Paulo - Só "mulheres" ou tem papeis masculinos também?

Christian - Molière, cretino. Jean-Baptiste Poquelin, entendeu, analfa?

Paulo - Tô curtino, Diretor, sei muito bem quem é Molière.

Waldir - Legal, então conta pra nós.

Paulo - Molière, comediógrafo francês do século em XVII, nasceu em 1622. Era para ser um funcionário da corte, um tapeceiro

de Rei, mas deixou tudo para fazer teatro. Inspirou-se na Comédia Dell'Arte em suas várias incursões pela Itália. Fez em suas peças duras críticas à sociedade francesa da época. Era protegido do Rei Luiz XIV, que também era seu admirador e único mecenas. (*Neste momento, o grupo poderia pesquisar e enriquecer as informações sobre Molière*) Escreveu....

Christian - Tartufo, que é a peça que vamos encenar.

Camila - Por que Molière, Christian? Tartufo é uma peça de época, a plateia...

Christian - A plateia vai adorar quando vir que as coisas não mudaram nadinha do século XVII até os dias de hoje. Tartufo é um personagem atualíssimo. Aposto que todo mundo que assistir vai reconhecer no Tartufo de 1600 e pouco, os Tartufos de 2013, aqui do século XXI.

Paula - Você acha, é? Sei não, tenho muito medo dessa coisa de Teatro de Época. O público está meio viciado nessas comédias tipo stand up, essa gororoba que vem de fora caçar nosso rico dinheirinho, concorda, não?

Waldir - Tá aí mais um motivo da gente montar uma comédia de época, inteligente.

Paulo - E que motivo é esse, Waldir? Inadimplência, é?

Waldir - Mas, não é esse o papel do teatro?

Paulo - Dever a todo mundo na praça, é?

Waldir - Formar plateias, levar cultura, levar informações, levar crítica...

Paulo - Levar na tarraqueta.

Christian - Se o problema é a plateia, vamos fazer uma coisa bem pedagógica, expondo os problemas da Companhia de Molière, as perseguições aos atores, a vida dura de quem fazia teatro naquele tempo.

Camila - Então, vamos contar a “nossa” vida pra assistência, pô, se a coisa é dificuldade e sofrimento, não precisamos ir pro século XV, vamos falar da pauleira que é fazer arte aqui na terra do pequi, minha gente.

Paulo - Voto nessa tragédia.

Christian - Vamos unir todas essas coisas, então. Um Tartufo que engloba a gente como gente, como artistas, como cidadãos, que se mistura com os atores da companhia de Molière e com os personagens criados por ele....

Paula - Uma suruba cênica, você está propondo!

Christian - Uma montagem cirúrgica, com a nossas barrigas abertas e as tripas de fora.

Paulo - Sem anestesia.

Camila - Isto aí: sem anestesia.

Paula - Sem anestesia.

Waldir - Sem anestesia.

TODOS - Senhoras e senhores, bem-vindos ao mundo dos Tartufos.

Camila - Qualquer semelhança com pessoas vivas, vivazes e vivaldinas, antes de ser pura coincidência...

TODOS - É a simples realidade.

CENA I da adaptação

No proscênio, de um lado do palco, apenas revelada por um foco de luz, uma escrivaninha. Sobre ela, livros e papéis, tinteiros, uma ou mais garrafas de vinho, além de um castiçal com três velas acesas. Molière está escrevendo. Um foco de luz cai sobre outro canto do palco onde todas as personagens da peça estão a espreitá-lo.

MOLIÈRE - Não deviam estar em cena?

SENHORA PERNELLE- Sim, mas só depois de uma conversa com você, Poquelin, antes que finalize a peça.

MOLIÈRE - Que não demore, estou ansioso por terminá-la.

ORGON - Estamos preocupados, Molière.

MOLIÈRE - Comigo?

CLEÂNTE - Não, com você, assim, diretamente, mas, conosco.

DORINE - Isto porque nos cansamos de nos preocupar com você, Poquelin, mas parece que não lhe importa o seu próprio destino, não é?

ELMIRE - E como nosso destino está ligado ao seu, achamos que se nos preocupássemos conosco, a coisa poderia se resvalar para você, e assim, por tabela, matamos dois coelhos com uma só cajadada.

MOLIÈRE - Não há sentido nisso.

ORGON - Não há, mas é o melhor que o nosso desespero engendrou.

VALÈRE - Diga-nos, como se sente?

MOLIÈRE -Nunca me senti melhor.

ORGON -Sério? Depois de passar dias na prisão?

MOLIÈRE - Quatro dias. Quatro Infindáveis dias, confinado em uma cela insalubre, rodeado de bêbados, criminosos frios e doentes mentais. Foram as minhas companhias. Meu crime, a arte. A arma fatal, a minha pena

reveladora da mesquinha humana. Nada mais afrontei das convenções, senão a audácia de levar ao público a minha indignação com as aberrações do caráter dos homens. Quatro dias. Como já esgotaram as maledicências e as acusações à minha suposta impostura cívica, querem quebrar o meu ânimo crítico e calar a minha pena, com as horas lentas e penosas do interior de uma jaula.

MADELEINE - Lembre-se de que não foram só as letras que o levaram à cela, Poquelin, mas as suas dívidas na praça.

MOLIÈRE - Uns míseros luíses. Conheço Condes e Condessas que devem mil vezes mais do que isso, e vivem livres, pavoneando em Versalhes seus penduricalhos de ouro, comprados com empréstimos nunca saldados, tomados à burguesia ridícula que gravita os salões nobres de Paris.

MARIANE - É, mas você não é nenhum Conde, e passa longe do ducado, além disto, teria de ganhar com a sua comédia o que Racine e Corneille ganham com as suas tragédias, para chegar a ser um burguês respeitável. Sabe muito bem que suas dívidas foram apenas um pretexto para se livrarem de nós. Mesmo que por apenas quatro contados dias.

MOLIÈRE - Pois será um dia, a minha comédia tão respeitável quanto as tragédias desses senhores.

DORINE- Não duvidamos, Poquelin, as suas comédias já andam bem faladas em toda cidade. Molière está fazendo a proeza de tirar o gênero cômico, do rol das pequenas artes, para erguê-los ao respeito do público.

MARIANE - Diga-nos, e agora, depois deste involuntário retiro?

MOLIÈRE - Tive muito tempo para afiar a minha pena.

MADELEINE - E é justamente esse o nosso temor. Tememos que a sua decepção pelo ocorrido interfira no fim que dará a esta peça que está finalizando. Esteve a afiar o que já se encontrava perigosamente afiado.

DORINE - A comédia ainda anda pouco mais do que a metade, e o autor já cutucou ferozmente um preocupante número de gente importante.

MOLIÈRE - O que posso fazer? A fonte nunca se esgota.

DAMIS - A fonte da medicina você já esgotou com o Médico Ambulante, e o Doutor Amoroso. Com isso candidatou-se ao posto de doente desenganado. Não há em Paris, um médico que o assistiria, fosse qual fosse o seu incômodo. Deve rezar para não pegar um resfriado, imagine uma tuberculose.

ORGON - Morreria em cena, cuspiendo sangue.

MOLIÈRE - Gloriosa morte!

MARIANE - Na “sociedade de bem”, de toda a França você já é uma *persona non grata*. As Preciosas Ridículas, e As Sabichonas fizeram Paris inteira rir dos lacaios aos nobres. Onde pensa em cavar mais inimigos, Poquelin?

MOLIÈRE - Por isso, estou escrevendo sobre temas novos.

ORGON - Por “novos” você quer dizer: o que sobrou de sua pena ferina, não é?

MOLIÈRE - Sim, os falsos santos, os pregadores de araque, os moralistas fingidos, todos que arrotam aos quatro cantos uma moralidade irrepreensível, mas, na calada das noites, se mostram os mais descarados libertinos e os mais famigerados imorais.

MADELEINE - Pois é isso que nos amedronta. Estamos cutucando gente muito mais poderosa, Poquelin.

MOLIÈRE - Todos eles são poderosos! A imbecilidade é uma epidemia em nesta cidade. Coisa contagiante que passa de geração a geração, de pais para filhos como a cor da pele ou consistência das unhas.

MADELEINE - Tememos o pior, Poquelin. Ontem mesmo sua mulher, Madeleine Bèjart foi bater à porta do clero. A coitada vislumbrou a possibilidade de alguém de lá interceder por você, para tirá-lo das grades. Ali, só viu o ódio que você despertou naquele povo. Saiu de lá apenas com a promessa da igreja, de que, quando morrer, não deixarão que o enterrem em campo santo.

ORGON- Tanto fez que completou a sua sina, Molière. Morrerá sem remédio, será velado na sarjeta e enterrado sem terra por cima.

MOLIÈRE - Disseram isso a Madeleine?

MADELEINE - Com todas as letras e perdigotos.

MOLIÈRE - Então, escolhi bem, o alvo de meu escárnio.

SENHORA PERNELLE- Sim, e porá um riso graúdo nos lábios dos que darão um nó na corda do seu pescoço.

MOLIÈRE - Quem? Os profetas de previsões pagas? Os milagreiros remunerados a dízimo? Os santos da ordenha de pensões? As sanguessugas de aposentadorias de viúvas? Os exploradores de órfãos e desesperados? Quem são eles para confrontar o talento?

ORGON - Os mesmos que emparedaram esse talento por quatro dias, junto com bêbados, loucos e prostitutas.

MOLIÈRE - É função do dramaturgo escancarar ao mundo, a astúcia e a hipocrisia.

SENHORA PERNELLE- E lá se vão multiplicados por mil, os seus quatro dias de prisão!

MOLIÈRE - Que seja! A arte não pode se curvar ante os déspotas. Mas, ainda não me disseram de sua preocupação.

ORGON - É isso, Molière. Acharmos que você está carregando muito nas críticas, e isto acabe dando a todos que estamos nascendo nesta, o triste destino das outras suas peças.

MOLIÈRE - E...

SENHORA PERNELLE- E não queremos nascer renegados pela burguesia raivosa ou fulminados por uma interdição da nobreza indignada.

MOLIÈRE - O que pode prometer um autor que escreve como veem os seus olhos.

ELMIRE - Se não pode se furtar a denúncia, pelo menos exagere bastante nas metáforas, Molière. As metáforas como sempre passam incompreendidas pelos ignorantes e ainda permitem aos que se julgam sábios, acharem que a carapuça foi feita na medida da cabeça mais próxima.

MOLIÈRE - Não me lembro de ter exacerbado em nenhuma cena. Esta comédia é a mais branda das que tenho escrito, até agora.

DAMIS - Não adianta, amigos, já se vê que essa é uma causa perdida.

MOLIÈRE - Digam-me, então, onde tenho pesado a tinta, e vejamos se procede toda essa apreensão.

ORGON - Certo, faremos isso. Passaremos a peça, desde o seu começo e vamos apontando as partes perigosas.

VALÈRE - Todos nas suas marcações. Primeira cena do primeiro ato. A porta de entrada da casa.

MOLIÈRE - Uma casa contaminada por um desses falsos moralistas, não se esqueçam! Minhas críticas se fundamentam na verdade. Uma residência onde alguns de seus moradores mais avisados já sentiram a iminência do bote de uma víbora. Esse é o meu introito, fará a plateia ciente de que alguma coisa de revoltante se passa no interior da tal casa.

ORGON - É, aqui você deixa claro que uma das vítimas, ao invés de revoltada, mostra-se encantada com o embusteiro.

SENHORA PERNELLE- Sim, esta personagem faço eu. Vamos, comecemos, então.

TRANSIÇÃO PARA

CENA I do I ATO

A senhora Pernelle e Flipote, sua criada, Elmire, Mariane, Dorine, Damis, Cléante

ELMIRE

A senhora podia me dizer por que motivo está deixando esta casa, assim tão depressa?

SENHORA PERNELLE

Contrariedades, minha filha, contrariedades! Nesta casa ninguém se preocupa em agradar-me. É isso mesmo! Deixo sua casa escandalizada.

DORINE

Bem, na verdade ...

SENHORA PERNELLE

Na verdade, o quê, menina? Você, mesma, minha cara, é uma dama de companhias bastante impertinente.

DAMIS

Mas ...

SENHORA PERNELLE

Mas o quê, Damis? Você é um tolo perfeito! E olha que sou eu quem está falando, alguém com autoridade de avó.

MARIANE

Eu acho ...

SENHORA PERNELLE

Você não acha nada! Agora vem você! Meu Deus, pra fazer o gênero irmãzinha do peito, você se pinta de neutra e fica em cima do muro. É um favo de mel, a doçura em pessoa, incapaz de ferir alguém, até parece! É como dizem mesmo, por fora bela viola, por dentro... quem não conhece é que te compra, menina! Essa vida disfarçada é que eu não tolero.

ELMIRE

Mas, minha mãe ...

SENHORA PERNELLE

Mas, minha nora! Vamos a você: não me leve a mal, mas seu comportamento também é péssimo, em tudo, logo quem deveria dar-lhes um bom exemplo.

CLÉANTE

Mas, senhora, afinal de contas...

SENHORA PERNELLE

Quanto ao senhor seu irmão, não é nada agradável essa mania de dar conselhos, de citar máximas e frases feitas com receitas de bem viver, regras

disso e daquilo. Recomendações que, a bem da verdade, gente honesta não deveria nunca ouvir, imagine seguir.

DAMIS

Feliz é o senhor Tartufo, com certeza ...

SENHORA PERNELLE

E deve ser, sim. Pois é um homem de bem, que se deve escutar. E não posso admitir, sem ficar irritada, que um maluco como você se meta a criticá-lo.

DAMIS

O quê? Então acha que eu devo ficar calado, enquanto esse guru de araque se põe a exercer aqui dentro de casa, o seu poder tirânico?

DORINE

Tudo para ele é errado, tudo é crime, ele quer controlar tudo.

SENHORA PERNELLE

E tudo o que ele controla está muito bem controlado. É para o caminho do Céu e da prosperidade que ele quer conduzi-nos. É obrigação de meu filho ensinar todos a amá-lo.

DAMIS

Ora, vamos, minha mãe, não há ninguém neste mundo que possa obrigar-me a querer bem a esse sujeito. Fico encolerizado com sua maneira de agir. Estou vendo a hora em que vou ter que me haver com esse grosseirão.

DORINE

É verdade, eu fico escandalizada de ver esse desconhecido posar de patrão aqui dentro de casa. Um miserável que, quando chegou aqui, nem mesmo sapatos tinha. Vestia uns trapos que não valiam um tostão. Não dá para engolir essa sua presunção de esquecer quem é, e virar uma autoridade aqui dentro, ficar contra tudo, e bancar o Todo poderoso.

SENHORA PERNELLE

Que Deus tenha piedade de mim. Quem dera! Quem dera! Tudo iria muito melhor se tudo fosse governado por suas piedosas mãos.

DORINE

Mãos piedosas só na sua imaginação! Ele só passa por santo a quem não quer ver a verdade. A mim ele não engana, toda essa encenação não passa de hipocrisia bem ensaiada.

SENHORA PERNELLE

Veja só que língua!

DORINE

Dele eu não compraria uma fatia de queijo.

SENHORA PERNELLE

Ignoro, se ele vende queijos. Mas sei que se vendesse seria dos melhores. Ele é homem de bem Vocês lhe querem mal e o repelem, só porque ele diz a verdade. No seu coração não há lugar para o pecado. A ele só interessa o Reino dos céus.

DORINE

Reino dos céus! Tenha paciência! A senhora não acha que, pra quem só tem olhos para o “reino dos céus”, o resto do corpo está muito bem aboletado aqui nesse endereço terreno, não? Principalmente se considerarmos que, de certo tempo para cá, ele não quer mais tolerar que ninguém mais frequente a casa? Pois bem...A não ser que os céus estejam com um porteiro muito seletivo aqui em nossa porta, a coisa anda meio esquisita, não acham? O Céu fica ofendido com uma visita honesta, mas para o barulho que ele faz em nossos ouvidos, e quase nos arreventa os miolos com as suas cantilenas e aleluias, o céu é surdo, não é? Sabe o que eu penso? Penso que ele tem ciúmes da senhora.

SENHORA PERNELLE

Cale-se e pense bem no que está dizendo. Não é ele somente quem reprova tais visitas. Todo o rebuliço que acompanha essa gente que frequenta essa casa, as carruagens dia e noite paradas diante da porta, o vai-e-vem barulhento de lacaios, acham que isso não incomoda a vizinhança? Pode até ser que, no fundo, no fundo, não haja nada de mais nisso, mas devemos evitar o falatório, não acham?

CLÉANTE

Ora essa! A senhora quer impedir o falatório? Seria muito desagradável se na vida tivéssemos de renunciar aos melhores amigos só por causa dos falatórios. Deixem que falem!

DORINE

Não será Daphné e o maridinho dela que falam mal de nós? Aqueles de conduta mais ridícula é que se metem a falar mal dos outros. No fundo, estão é justificando os próprios pecados neste mundo.

SENHORA PERNELLE

Todos esses raciocínios nada têm a ver com o assunto. Todos sabem que ele leva vida exemplar. Todos os seus atos convergem para o Céu. E eu soube, por certas pessoas, que ele condena energicamente a vida que se leva nesta casa.

DORINE

O exemplo não podia ser melhor! A vida santa desse homem! Mas, é verdade! É verdade que ele vive como uma pessoa honesta. É um santo, o homem! Mas esse admirável e angelical comportamento tem um motivo: a idade! Foram os anos que lhe meteram, antes na carcaça, depois na alma, esse zelo ardente que todos admiram! O homem é anjo porque as asas pesam menos que as partes íntimas! Pode-se dizer que está subindo aos céus, contra a própria vontade. O nariz está nas nuvens, mas o coração no bordel! Enquanto pôde atrair corações, voou o mais alto e o mais profundo que a vida lhe permitiu. Vendo, porém, as asas murcharem, e o trampolim encolher, (gesto) propõe-se renunciar às coisas do mundo. Disfarça a cara mundana de ontem, com o véu pudico de uma grande sabedoria de hoje. Tudo censura e nada perdoa. Censura a vida de qualquer um, não por caridade, mas por inveja. Inveja que nunca poderia permitir que outros gozassem os prazeres que a idade já não lhes permite gozar.

SENHORA PERNELLE

Devo dizer-lhe que meu filho não fez nada de mais sensato do que recolher na própria casa, tão devoto personagem enviado pelo Céu para conduzir ao bom caminho os espíritos transviados de todos vocês. E eu clamo: vocês

devem ouvi-lo para a própria salvação. Ele nada censura que não deva ser censurado. Essas visitas, essas pessoas estranhas com essas coisas penduradas nos lóbulos e até na língua, cabelos que mais parecem ninhos de pássaros selvagens, sua música estridente, e, principalmente, pasmem, os seus requebros! Um jogo indecente de pélvis acompanhado de gestos obscenos e mímicas odiosas. São o demônio! São corpos tomados pelo tihoso. Está escrito que o mal desceria a terra, e foi por aqui! Ai de nós se não fossem os homens de Deus, como Tartufo, a nos salvar com seus descarregos, e com suas sessões de desencapetamento. É preciso parar o mal antes que ele firme raízes. E o mal está nas ruas. Homens que andam requebrando como mulheres, mulheres que se comportam como homens, e só Deus sabe o que fazem na intimidade. O diabo controla as ruas. Passeatas pregando sexo livre, artifícios manufaturados e remédios contra a concepção. Que mais podemos esperar da criatividade do inferno, a continuar assim, um dia veremos homem casando com homem.

TRANSIÇÃO/

OS PERSONAGENS DESFAZEM A CENA E SE APROXIMAM DE MOLIÈRE PARA ESCUTAR-LHE O DEPOIMENTO SOBRE O APRESENTADO.

MOLIÈRE - Bom, hão de concordar que esse é um bom começo para uma comédia.

VALÈRE - Claro.

MOLIÈRE - Então, onde se encontra o motivo para tanta preocupação? Até agora tudo me parece tão inocente.

ORGON - Nem tudo! Mas, a partir daí você começa a pesar mais a mão.

MOLIÈRE - É porque devemos ser convincentes para a plateia. Devemos conquistar o público para estabelecer conosco uma certa cumplicidade. Se eu procedesse de forma diferente, aí, sim, o seu medo poderia se justificar. Para conquistar o público e levá-lo a comungar com as nossas ideias e com nossa indignação, teremos de ser bem explícitos. Ninguém da plateia poderá ter dúvidas sobre o perigo, a ameaça que sofre essa família por parte desse vilão. Uma comédia satírica deve necessariamente ter a simpatia do público. Se a plateia se apiedar de um dos seus desafetos, então estarão perdidos. Quero que meus ouvintes usem a inteligência e não a emoção.

DORINE— Isso faz sentido. Devemos ser muito competentes ao informar sobre a atual situação do dono da casa

MOLIÈRE - . Sobre a influência do intruso na mente de Orgon. O público anseia por motivos para odiar o mesmo ódio que alimenta a fúria dos personagens. Foi assim que procedi. Prossigam e vão concordar comigo.

TRANSIÇÃO/

DORINE - Quanto ao dono da casa, nós o tínhamos em conta de homem sensato pela coragem que demonstrou servindo ao príncipe, mas ficou como que embotado desde que se lhe meteu na vida o tal do Tartufo. Mima-o, abraça-o, e creio que por uma amante, não se teria mais ternura. É com prazer que o vê comer por seis pessoas, os melhores pedaços. E se o cretino dá um arrote diz-lhe: "Deus o ajude!" Se solta um peido, diz-lhe "aleluia"! Dá-lhe dinheiro aos rodos, se lhe perguntam a finalidade que dará a ele, o homem responde que é para as obras de Deus, ou que, para purificá-lo de sua origem imunda, vai queimá-lo na fogueira santa de Israel. Não consente que cortemos o cabelo, exige que nos vistamos com mangas que descem até os punhos e saias que embaraçam em nossos pés. Isso sem falar dos pecados que representam partes do nosso corpo. Os tornozelos de fora tornaram-se pecado da nudez. As unhas do dedão, um convite à sensualidade. O pescoço é a entrada da volúpia, os ombros os pedestais da luxúria, o colo as janelas de Sodoma, as canelas as portas de Gomorra. A contar pelas suas proibições, Deus não nos fez à sua semelhança, e sim para abastecermos a zona. Chega ao ponto de impor multas aos nossos pensamentos. Pensar em homem custa vinte luíses, pensar em mulher vinte. Ainda é machista, o cretino! Pensar em sexo, cem. O homem quer ficar rico às custas de nossos pensamentos mais íntimos. Vende-nos livros que parecem escritos por um ébrio em abstinência. Por Deus, Poquelin, é insuportável!

TRANSIÇÃO/

SENHORA PENELLE- (Para Molière) Então, Molière, não acha que isso é uma prova de que carregou muito nas cores,?

MOLIÈRE - Pelo contrário, acho que fui até complacente demais!

SENHORA PENELLE- Fogueira de Israel?

MOLIÈRE - O artista sonda o futuro, minha senhora. Tenho certeza que daqui a uns anos isso será bem conhecido. Bem, e então? Continuo não vendo até agora nada que justifique a sua apreensão. Minha comédia até agora se mostrou revoltantemente inofensiva.

ORGON - Então, continui a rever o que escreveu, haverá momento em que vai concordar com a nossa cisma.

MOLIÈRE - Sou todo atenção.

TRANSIÇÃO/

CENA IV

ORGON

Ah ! meu irmão, bom dia.

CLÉANTE

Já estava de saída e alegro-me em vê-lo de volta. Nessa época, os campos não estão muito floridos.

ORGON

Dorine ... Meu cunhado, esperem por favor. Para me aliviar a preocupação, deixem que me informe das novidades da casa. Nesses dois dias como foi tudo por aqui? Que é que fizeram? Como vão todos?

DORINE

A senhora anteontem teve febre até de tarde com uma dor de cabeça difícil de conceber.

ORGON

E Tartufo?

DORINE

Tartufo? Passa admiravelmente. Gordo e corpulento, tez viçosa e boca vermelha.

ORGON

Pobre homem!

DORINE

À tarde, ela ficou muito enjoada e, no jantar, nada pôde provar, tão forte era a dor de cabeça que ainda a atacava.

ORGON

E Tartufo?

DORINE

Ceou, sozinho diante dela, devorando, mui devotamente, duas perdizes e meio guisado de perna de carneiro.

ORGON

Pobre homem!

DORINE

Ela passou a noite inteira sem poder pregar olho. Uns calores que sentia impediram-na de cochilar e foi preciso ficar perto dela até o amanhecer.

ORGON

E Tartufo?

DORINE

Ao sair da mesa, impelido por agradável sono, passou para o quarto e meteu-se logo na cama bem quente, onde, sem se mexer, dormiu até o dia seguinte.

ORGON

Pobre homem!

DORINE

Afinal, convencida pelo que dissemos, ela resolveu permitir a sangria, o que logo a aliviou.

ORGON

E Tartufo?

DORINE

Recobrou coragem como convém, e fortificando a alma contra todos os males, para compensar o sangue que a senhora perdeu, bebeu, no almoço, quatro bons copos de vinho.

ORGON

Pobre homem!

DORINE

Enfim, ambos gozam de boa saúde, e vou antecipadamente anunciar à senhora, o interesse que demonstra pela sua convalescença.

TRANSIÇÃO/

MOLIÉRE - Bela cena! Isso fará com que a plateia respalde com mais calor, as minhas críticas. Mas, eu fui ainda mais fundo para mostrar até onde vai essa insanidade. Vamos prossigam!

TRANSIÇÃO/

ORGON

Mariane.

MARIANE

Meu pai.

ORGON

Aproxime-se, tenho de falar-lhe em segredo.

MARIANE

Que é que você está procurando?

ORGON (*olha para um pequeno gabinete*)

Estou vendo se não há alguém nos ouvindo, pois este pequeno cômodo se presta a surpresas. Acho que está tudo bem. Mariane, sempre achei que você

era dotada de espírito muito dócil e sempre me foi muito cara.

MARIANE

Sou muito reconhecida a esse amor de pai.

ORGON

Muito bem dito, minha filha, e para merecê-lo você só deve ter a preocupação de fazer-me a vontade.

MARIANE

É nisso também que deposito minha maior glória.

ORGON

Muito bem. Que é que você diz do nosso hóspede, Tartufo?

MARIANE

Quem, eu?

ORGON

Sim, você. Veja bem como vai responder.

MARIANE

Ai de mim! Direi tudo o que o senhor quiser.

ORGON

Fale sensatamente. Diga-me, então, minha filha, que em toda a pessoa dele brilha alto merecimento, que lhe toca o coração e que lhe seria agradável que ele torna-se seu esposo pela minha escolha. Hein?

MARIANE

Hein?

ORGON

Que é?

MARIANE

Como disse?

ORGON

Como?

MARIANE

Acaso me enganei?

ORGON

Como?

MARIANE

Quem o senhor quer, meu pai, que eu diga que me toca o coração e que me seria agradável, por sua escolha, tornar-se meu esposo?

ORGON

Tartufo.

MARIANE

De modo algum, meu pai. Eu lhe juro. Por que fazer-me dizer semelhante impostura?

ORGON

Mas quero que isso seja uma verdade, e para você é bastante que eu o tenha decidido.

MARIANE

Como? O senhor quer, meu pai?

ORGON

Sim, pretendo, minha filha, unir Tartufo à família através de seu casamento. Será seu esposo, já o resolvi.

TRANSIÇÃO/

MOLIÈRE ESTÁ SENTADO À ESCRIVANINHA E FRENETICAMENTE ESCREVE.

MOLIÈRE - (INDIGNADO) Idiota! Cego para os perigos que o rodeiam e à família! Viram do que falo? Quem, de sã consciência tomará as dores desse parasita? Eles todos são como praga, erva daninha que brota até nas pedras e se alastram como se em canteiro fértil. Nada lhes impedem os assaltos interesseiros, os arroubos egoístas. Como morcegos hematófagos, anestésiam as suas vítimas ao ponto de não lhe sentirem a picada gulosa. Quero mostrar à plateia toda a dimensão desse desastre. Aquela casa, antes da chegada dessa víbora peçonhenta, agasalhava o amor entre dois jovens. Vamos lá, lembrem essa cena. Tragam ao palco os testemunhos. Vamos lá, todos à cena.

TRANSIÇÃO/

CENA IV

VALÈRE -

(ENCENANDO) Mariane, acabam de me dar uma notícia que eu não sabia, mas que é, sem dúvida, muito interessante.

MARIANE -

Qual?

VALÈRE -

Que você vai desposar Tartufo.

MARIANE

É certo que meu pai pôs esse plano na cabeça.

VALERE

E qual o partido que tomará diante disso, senhora?

MARIANE

Não sei.

VALERE

A resposta é honesta. Não sabe?

MARIANE

Não.

VALERE

Não?

MARIANE

Que é que me aconselha a fazer?

VALERE

Eu lhe aconselho a aceitar esse esposo.

MARIANE

Você me aconselha isso?

VALERE

Sim.

MARIANE

De verdade?

VALERE

Sem dúvida: a escolha é gloriosa e vale a pena que sej a aceita.

MARIANE

Pois bem, senhor! Aceito seu conselho.

VALERE

Não lhe será muito difícil segui-lo, ao que parece.

MARIANE

Não mais do que lhe foi em dá-lo, acho.

VALERE

Eu o dei tão-somente para lhe ser agradável, senhora.

MARIANE

E eu o seguirei para agradá-lo.

VALERE

Então, é assim que se ama? E era para me enganar quando ...

MARIANE

Não falemos disso, por favor. Você me disse com toda franqueza que devo aceitar aquele que me impingem como esposo: e eu declaro que pretendo fazê-lo, pois é você que me dá conselho tão salutar.

VALERE

Não venha se desculpar com as minhas intenções. Você já havia tomado sua resolução, e agora lança mão de um pretexto frívolo que a justifique por faltar à palavra.

MARIANE

É verdade, muito bem dito.

VALERE

Sem dúvida, e o seu coração nunca nutriu por mim verdadeiro amor.

TRANSIÇÃO/

MOLIÈRE -

A plateia a estas alturas estará ciente do estrago que anda a fazer Tartufo. É, então, chegada a hora de mostrar a ela que nem tudo está perdido e que ainda há quem reaja e conspire contra os desajustes. E é a ela, a plateia, já conquistada, a quem deveis recorrer para a vossa cumplicidade. Esta é a hora de convidá-la a cerrar fileiras conosco. Conquistem-na e teremos uma boa comédia. Assim não devemos temer represálias nenhuma. Lembrem-se, palco e plateia unidos, jamais serão vencidos.

TRANSIÇÃO/

CENA I DO ATO III

DAMIS

Que um raio agora mesmo me fulmine, que me tratem por toda parte como o maior dos patifes, se houver algum poder ou respeito que me impeça de fazer agora mesmo uma loucura! É indispensável que eu impeça as maquinações desse pretensioso e lhe diga duas palavrinhas ao ouvido.

MOLIÈRE - Concordo! É, chegada a hora de mostrar à plateia esse verdugo. Vamos colocar frente a frente o predador e sua presa...

TRANSIÇÃO/

CENA INTRODUTÓRIA DA CENA III DO ATO III

TARTUFO, COMO SE CHAMADO POR MOLIÈRE, ENTRA EM CENA COM UM LENÇO NAS MÃOS E O ENTREGA A DORINE.

TARTUFO (*tira um lenço do bolso*)

Ah! meu Deus, por favor, antes de começar, tome esse lenço.

DORINE – *Lenço, para quê?*

TARTUFO

Para cubrir estes seios. Essas coisas ferem-nos a alma e dão origem a pensamentos culposos.

MOLIÈRE - (ESCREVENDO, SEM TIRAR OS OLHOS DO PAPEL) Senhoras e senhores apresento-lhes: Tartufo.

CENA III do ATO III

TARTUFO E ELMIRE

TARTUFO

Que o Senhor, que é sempre fiel, em toda a sua bondade, lhe dê para sempre a saúde da alma e do corpo e abençoe os seus dias tanto quanto o deseja o mais humilde entre os que o celeste amor inspira. Aleluia!

ELMIRE

Fico-lhe muito grata por esses votos piedosos. Mas vamos nos sentar para ficar mais à vontade.

TARTUFO

Já se restabeleceu da indisposição que a acometeu?

ELMIRE

Já. Felizmente a febre passou depressa.

TARTUFO

Obra do Senhor! As minhas orações não possuem o merecimento necessário para atrair essa graça lá do alto, mas falei hoje cedo ao Senhor e ele me prometeu a sua convalescença, desde, é claro, que haja uma substancial contribuição, na qual ainda estou somando, quer dizer, refletindo.

ELMIRE

Sua preocupação demasiado querida por mim.

TARTUFO

Nunca será estimar demais a sua preciosa saúde e, para restabelecê-la, de bom grado daria a minha.

ELMIRE

Putá que...isto é: é levar muito longe a caridade cristã e muito lhe fico a dever por tanta bondade. Temo não poder nunca pagar-lhe.

TARTUFO

Pensaremos em um jeito, pensaremos em um jeito. Faço pela senhora muito menos do que a senhora merece.

ELMIRE

Quis falar-lhe em segredo de um assunto e que me assegurar que ninguém nos esteja espiando.

TARTUFO

Não tem, minha senhora, antes de vir, dei uma puta duma espiada em cada

pedaço dessa sala. Tenho pedido aos Céus uma ocasião dessas, mas, até esta hora ele não quis me proporcionar.

ELMIRE

Quanto a mim, o que desejo é apenas uma conversa em que seu coração se revele e nada me esconda.

TARTUFO

E o que eu também quero, urgentemente, é mostrar a seus olhos minha alma inteira e jurar-lhe aqui mesmo que a oposição que faço às visitas que aqui vêm atraídas pelos seus encantos não resultam de qualquer ódio contra a sua pessoa, mas representam antes um transporte do zelo, um ímpeto zeloso, um incontido arrebatamento de proteção, em suma, uma porra dum ciúme que me arrasta, mas, tudo com intenções puras, se é que me entende.

ELMIRE

Assim o considero, e creio que minha salvação é que lhe dá todos esses cuidados.

TARTUFO (*aperta-lhe aponta dos dedos*)

Sim, senhora, sem dúvida, e meu fervor é de tal modo ...

ELMIRE

Ufa! está me apertando muito.

TARTUFO

Desculpe, é excesso de zelo. Não poderia passar-me pela cabeça magoá-la e ... (*Põe-lhe a mão no joelho.*)

ELMIRE

Que faz aí sua mão?

TARTUFO

Que mão? Ah, sim, esta? Curiosidade, minha senhora, ela está verificando o seu vestido. Tem manias de alta costura, e não perde a oportunidade de ficar apalpando tecidos. E o seu tecido é tão macio.

ELMIRE

Ah! por favor, não faça isso, sinto muita cócega. (*Recua a cadeira e Tartufo aproxima a dele.*)

TARTUFO

Cócegas são os movimentos dos dedos de Deus apontando as áreas que necessitam ser tocadas pelas mãos puras dos homens de bem. Como eu, é claro. Por isso, devemos todos nos alegrar pelo tanto que a obra Divina é ortopédica, física, geográfica e anatomicamente maravilhosa! Os céus facilitam, de maneira milagrosa, o trabalho santo de quem, através dos instrumentos digitais e, se necessário, orais, só faz o bem. Só apalpei as áreas em que a senhora sente dores.

ELMIRE - Mas eu não sinto dores em área nenhuma.

TARTUFO - Vai, sentir, minha senhora, mais cedo ou mais tarde vai sentir. Só faço isto a serviço do bem.

ELMIRE

Pelo visto, o senhor é como uma “centopeia” a serviço do bem. Se tivesse mais dois dedos em cada mão seria Funcionário Padrão dos Médicos sem Fronteiras, não é? Mas falemos um pouco de nosso assunto. Dizem que meu marido quer voltar atrás com a palavra empenhada e dar-lhe a filha em casamento. Será verdade, diga-me?

TARTUFO

Disse-me apenas duas palavra, mas, senhora, para dizer-lhe a verdade, não é essa a felicidade que almejo e vejo alhures os atrativos maravilhosos da felicidade para a qual se voltam todos os meus desejos.

ELMIRE

É porque o senhor não ama nenhum dos bens terrenos.

TARTUFO

Isso depende do tamanho do referido bem, minha cara. Meu peito não encerra um coração de pedra. Mesmo os homens santos às vezes são autorizados a fazer uma concessão aqui, uma concessão ali...

ELMIRE

Eu, por mim, acho que todos os seus suspiros dirigem-se ao céu e nada aqui embaixo atrai os seus desejos.

TARTUFO

Às vezes, minha senhora, os homens de Deus suspiram pra cima, mas baforam para baixo, me entende? O amor que nos sujeita às belezas eternas não mata em nós o amor das belezas da terra, principalmente quando essa beleza vem em esplêndidas embalagens como estas suas. É fácil aos sentidos se encantarem pelas obras perfeitas que o Céu criou. Confesso ser audácia demasiado grande ousar ofertar-lhe este coração, mas tudo espero de sua bondade para com os meus anseios.

ELMIRE

A declaração é extremamente galante, mas, para dizer a verdade, um tanto surpreendente. Parece-me que o senhor devia proteger melhor o próprio coração e raciocinar um pouco sobre tal intento. A sua fama de devoto esparrama-se por todas as partes.

TARTUFO

Isso é uma merda, não é mesmo? Mas, sou devoto, mas não sou castrado. E sejamos honestos, há horas que a devoção não para dentro das calças, está entendendo? Por exemplo, quando se chega a ver seus celestes atrativos, o coração torna-se escravo e não raciocina mais. Sei que essas palavras parecem estranhas partindo de mim, mas, senhora, apesar de tudo, não sou um anjo. Desde que lhes vi brilhar o seu esplendor mais que humano, a senhora tornou-se a soberana de meu coração.

ELMIRE

O senhor não receia que eu seja capaz de contar ao meu marido esse galante ardor, e que o conhecimento de tal ardor venha alterar a amizade que lhe dedica?

TARTUFO

Brinca, não, minha cara! Sei que a sua benevolência perdoará minha temeridade, desculpando a fraqueza humana, os violentos transportes de um amor que a ofende e compreenderá, contemplando-se a si mesma, que ninguém é cego e que um homem é de carne.

ELMIRE

Outras veriam isto, talvez, de outra maneira, mas saberei ser discreta. Nada direi a respeito ao meu esposo, mas quero, em troca, fazer-lhe um pedido: é interessar-se o senhor francamente e sem subterfúgios pela união de Valère e Mariane, renunciar ao injusto poder que pretende com o bem alheio enriquecer-se.

TRANSIÇÃO/

DAMIS *FALANDO DIRETAMENTE A MOLIÈRE*

Molière, não seria melhor, para alcançar os fins que perseguimos, interesse nosso, espalhar essa notícia?

MOLIÈRE - E assim fazer uma catarse na plateia já, a essas alturas, tomada de ódio por Tartufo?

ELMIRE

(TAMBÉM SE ADIANTANDO)

Não, Damis, acho que Poquelin tem razão. Devemos alimentar a indignação do público se queremos contar com sua cumplicidade.

MOLIÈRE -

O público deve conhecer toda a dimensão do veneno que pode se esconder na boca de uma víbora como esse Tartufo. Não perderemos por surpreendê-lo. Devemos mostrar que ele se engana, se acha que a fera se deixará desnudar por uma simples acusação. Devemos mostrar que lhe subestimam o ardil.

DAMIS

Que seja feita a sua vontade, então.

MOLIÈRE

Que descubram o quanto é grande o alcance da maldade humana.

TRANSIÇÃO/

ORGON

Ô Céu, será verdade o que acabo de ouvir?

TARTUFO

Sim, meu irmão, sou mau, sou culpado, pecador infeliz, cheio de iniquidade, o maior criminoso que já viveu; cada instante de minha vida está corrompido; ela nada mais é que um amontoado de crimes e de torpezas. E estou vendo que o Céu, para meu castigo, quer castigar-me nesta ocasião. Seja qual for a acusação que me fizerem, não terei o orgulho de defender-me. Acredite no que lhe dizem, arme-se de cólera, e expulse-me de sua casa como um criminoso. Por mais vergonha que eu sinta por causa disso, ainda é pouco.

ORGON (*ao filho*)

Ah! traidor, ousas macular-lhe a pureza da virtude com essa falsidade?

DAMIS

Como? A doçura fingida dessa alma hipócrita ...

ORGON

Cale-se, peste maldita!

TARTUFO

Ah! deixe-o falar; o senhor acusa-o sem razão e seria muito melhor acreditar no que ele diz. Por que me ser tão favorável numa questão dessas? Afinal de contas, o senhor sabe do que sou capaz? Meu irmão, o senhor se fia em meu exterior? E, por tudo o que vê, julga-me melhor? Não, não, o senhor se deixa enganar pelas aparências. Ai de mim, não sou nada do que imaginam! Todos me tomam por um homem de bem, mas a pura verdade é que não valho nada. (*Dirigindo-se a Damis.*) Sim, meu caro filho, fale, pode chamar-me de pérfido, infame, perdido, ladrão, homicida, cubra-me dos nomes mais terríveis, nada oponho a isso, eu os mereci, e quero de joelhos sofrer a ignomínia como uma vergonha devida aos crimes de minha vida.

ORGON (*a Tartufo*)

É demais, meu irmão. (*Ao filho*) Teu coração não se rende, traidor?

DAMIS

Está tudo perdido.

ORGON (*Fala a Molière*)

Onde queres chegar? O que ganhas em ofender dessa maneira um verdadeiro santo!

TARTUFO

Ó Céu, perdoa-lhe a dor que me causa! Molière tem uma mente fértil e necessita exercitá-la, mesmo que a utilizando como instrumento da injustiça.

MOLIÈRE (SEM OLHAR EM TARTUFO, CONCENTRADO NO PAPEL, ESCREVE)

Mente fértil! Não conhece o quanto, infeliz! Já fiz gente mais poderosa sentir o próprio cheiro azedo. Fiz o mundo rir de Condes interesseiros, Condessas imbecis. Não há uma Preciosa em Paris que ainda não tenha sentido a fígada satírica de minha pena. Não há um burguês pretensioso nem um laçao dissimulado que não tenha dormido à sombra de mil bocas empenhadas em um concerto de intermináveis gargalhadas a ornar-lhes as imperfeições do caráter. Não será, você, infeliz, que me escapará.

CLÉANTE -

É disso que temos medo. Antes, Poquelin, o filho e o pai devem fazer as pazes.

MOLIÈRE -

(ESCREVENDO) Sentirá o peso da minha tinta!

DORINE -

Por que você apenas não regenera o homem, Poquelin, e daqui para frente faça com que ele só se encarregue dos interesses do Céu? Contentaremos a todos e nosso trabalho seguirá sem infortúnios.

MOLIÈRE -

Mente fértil! O cretino ainda tenta fazer voltar-se contra mim, os meus próprios atributos.

MARIANE -

Pedirei de joelhos ao meu pai, que retroceda na sua decisão, assim acabará tudo bem para todo mundo.

ELMIRE -

Sim, Poquelin, seja mais leve no final e nos dê a chance ir além da estreia, e quem sabe nos candidatar a um Edital da Lei de Incentivo. Se o seu nome sair da lista dos desafetos da Banca, poderemos melhorar os figurinos.

MOLIÈRE -

Veremos se a sua astúcia é mais poderosa que a minha inventividade, cretino!

ELMIRE -

Em vão. Molière vai até o fim.

MOLIÈRE -

(TERMINANDO O QUE ESCRIBE) Está pronta a minha armadilha. Vamos desmascarar esse filho da puta!

TRANSIÇÃO/

EM CENA ELMIRE E ORGON

ELMIRE

Aproximemos essa mesa e meta-se debaixo dela.

ORGON

Como?

ELMIRE

É necessário esconder-se bem?

ORGON

Por que debaixo da mesa?

ELMIRE

Ah! meu Deus! Deixe de pergunta idiota! Porque em cima da mesa, não vai estar escondido, porra! Tenho um plano e você vai ver. Ponha-se aí, estou dizendo, e uma vez aí embaixo, procure fazer com que não o vejam nem o ouçam.

ORGON

Continuo não entendendo nada, mas vamos pagar para ver.

ELMIRE

(Ao marido que está debaixo da mesa) Vou abordar um assunto bem estranho, mas não se escandalize e não ponha tudo a perder, de maneira alguma, me entende? Alguém se aproxima. Contenha-se e espia.

TARTUFO (Entrando)

Disseram-me que queria falar-me.

ELMIRE

Sim. Tenho segredos a revelar-lhe. A consideração que tem por você dissipou a tempestade. Meu marido, nem por sombras, tem ciúmes do senhor, para desafiar as más línguas, quer que estejamos juntos a todo instante. E é por isso que posso, sem temer que me reprovem, encontrar-me aqui fechada com o senhor, com a liberdade de abrir-lhe o coração talvez demasiado pronto a aceitar o seu.

TARTUFO

É difícil compreender sua linguagem, minha senhora: ainda há pouco falava de outra maneira.

ELMIRE

Ah! se o senhor está zangado por causa daquela recusa, como conhece mal o coração de uma mulher! Nesses momentos, nosso pudor sempre luta contra o que pode nos dar os sentimentos. A princípio, defendemo-nos dele, mas pela nossa expressão, percebe-se logo que o coração se está rendendo, que a nossa boca se opõe a nossos anseios apenas por um sentimento de honra, e que tais recusas tudo prometem.

TARTUFO

Minha senhora, é sem dúvida uma alegria imensa ouvir tais palavras da boca amada. O meu esforço supremo consiste na felicidade de agradá-la, e a bem-aventurança de meu coração reside nos seus sentimentos, mas esse coração pede a liberdade de pôr em dúvida, tanta felicidade. Sou levado a supor que tais palavras representam honesto artifício para obrigar-me a romper o casamento que se aproxima. E se devo explicar-me com a senhora com toda

a liberdade, não me fiarei em palavras tão doces, sem que um pouco dos seus favores, pelos quais tanto suspiro, venha assegurar-me de tudo quanto puderam dizer-me, implantando-me na alma fé constante nas bondades encantadoras que acaba de dispensar-me.

ELMIRE (tossindo para advertir o marido)

Como? O senhor quer ir tão depressa, esgotando logo de início a ternura de um coração. Alguém se mata para fazer-lhe a confissão mais terna, mas o senhor ainda não se contenta, e não se pode satisfazê-lo senão levando a questão até os últimos favores?

TARTUFO

Quanto menos se merece um bem, menos se ousa esperá-lo. Nossos desejos não podem fiar-se em palavras. É muito fácil suspeitar de uma felicidade cheia de glória, e logo se quer gozá-la antes de crer nela. Quanto a mim, que creio merecer tão pouco suas bondades, duvido da felicidade de minhas temeridades, e não acreditarei em nada, minha senhora, antes que tenha sabido convencer meu amor com realidades.

ELMIRE

Meu Deus, seu amor é um verdadeiro tirano, e lança-me o espírito em estranha confusão! Que império furioso exerce sobre os corações e com que violência quer o que deseja!

TARTUFO

Mas, se a senhora vê com simpatia minhas homenagens, por que recusar-me testemunhos seguros?

ELMIRE

Mas, como consentir no que o senhor quer, sem ofender o Céu, de quem sempre fala?

TARTUFO

Se é somente o Céu que se opõe aos meus anseios, pouco representa para mim obviar a essa dificuldade, e isso não deve deter seu coração.

ELMIRE

Mas dão-nos tanto medo as sentenças do Céu!

TARTUFO

Posso dissipar-lhe esses temores ridículos, minha senhora, pois conheço a arte de afastar os escrúpulos. De fato, o Céu proíbe certos contentamentos, mas sempre se acha uma maneira de acomodar, conforme necessidades diversas, existe uma ciência destinada a estender os liames de nossa consciência e retificar o mal da ação com a pureza da intenção. Saberemos revelar-lhe esses segredos, minha senhora; tem somente que se deixar levar. Satisfaça-me o desejo e não tenha receio: respondo-lhe por tudo, e assumo todo o mal. A senhora está tossindo muito.

ELMIRE

Sim, isso é um suplício.

TARTUFO

Aceitaria uma bala de alcaçuz?

ELMIRE

É um resfriado persistente, sem dúvida, e todas as balas do mundo não ajudariam.

TARTUFO

De fato, é bastante incômodo.

ELMIRE

Isso mesmo, mais do que pode supor.

TARTUFO

Enfim, é fácil destruir seu escrúpulo: posso garantir-lhe um segredo absoluto; o mal está apenas no escândalo que se faz; este é que faz o mal e não é pecar fazê-lo em silêncio.

ELMIRE (tossindo mais uma vez)

Enfim, vejo que tenho que decidir-me a ceder, que devo consentir em conceder-lhe tudo, e que, não sendo assim, não devo pretender que possa estar contente, e que se queira entregar.

TARTUFO

Sim, senhora, tomo-a a mim e a coisa em si ...

ELMIRE

Abra um pouco a porta e veja, por favor, se meu marido não está nesse corredor.

TARTUFO

Que necessidade tem ele da precaução que a senhora toma? Cá entre nós, trata-se de um sujeito que se pode levar pelo nariz,.É capaz de vangloriar-se de todos os nossos colóquios e eu o puz em condições de ver tudo sem acreditar em nada

ELMIRE

Não me importa: por favor, saia um momento, e examine tudo cuidadosamente.

ORGON (saindo de baixo da mesa)

Que homem abominável, tenho que concordar.

ELMIRE

Como? Já saiu? Você está brincando. Volte lá para baixo, ainda não chegou a hora; espere até o fim para ter toda a certeza e não se fie em simples conjecturas.

ORGON

Não, ainda não saiu do inferno pessoa pior.

ELMIRE

Meu Deus! Não acredite em nada sem provas. Deixe-se convencer antes de entregar os pontos e não se apresse para não se enganar. *(Faz com que o marido se esconda por trás dela.)*

TARTUFO

Minha senhora, tudo conspira para meu contentamento Visitei cuidadosamente todo esse apartamento; não há ninguém e minha alma encantada ...

ORGON (*interrompendo-o*)

Ah! Ah! o homem de bem! Queria enganar-me, não! Como sua alma se entrega facilmente às tentações! Desposava-me a filha e ainda cobiçava minha mulher! Por muito tempo duvidei que fosse verdade, e sempre acreditei que afinal mudasse de tom, mas é levar bastante longe as provas, o que acabo de ver é suficiente para mim, não preciso mais.

ELMIRE (*a Tartufo*)

Foi contra a minha vontade que fiz tudo isso, mas vi-me forçada a tratá-lo dessa maneira.

TARTUFO

Como? O senhor acredita?

ORGON

Vamos, nada de barulho, por favor. Ponha-se pela porta a fora sem qualquer cerimônia.

TARTUFO

Eu desejava apenas ...

ORGON

Essas palavras não têm mais sentido ... O senhor deve sair imediatamente desta casa.

TARTUFO

É o senhor quem tem que sair, embora fale como dono. Esta casa me pertence, hei de mostrar-lhe e vou mostrar-lhe também que é inútil lançar mão desses meios indiretos, covardes. Tudo que acabou de ver e ouvir é apenas imagens e sons plantados pelo demônio em sua mente para colocá-lo contra mim. Mas eu aviso, se se deixar enganar, o Céu que se ofenderá, e fará com que se arrependam aqueles que pretendem fazer-me deixar esta casa.

TRANSIÇÃO/ -

MOLIÈRE -

Víboras peçonhentas! Até onde vão as suas artimanhas? Não cessam os seus botes e variedade dos seus estratagemas?

ELMIRE -

Foi muito inteligente de sua parte, Poquelin. O expediente do esconderijo sob a mesa foi muito infantil, mas servirá para atizar a ira da plateia contra o infame.

MOLIÈRE -

Foi infantil, mas convenhamos que os biombos, as frestas das portas, as cortinas e os tampos das mesas tem revelado muitos cornos que os olhos nus não veem.

ELMIRE -

Mas, parece que não quer o autor que isto baste para derrotar o vilão.

MOLIÈRE -

Não, vou cutucar mais a ferida, para derrotar no público a sua última resistência.

ORGON -

Mas, como, Molière, todos já se conscientizaram do perigo que Tartufo traz a esta família.

MOLIÈRE -

Nem todos, guardei ainda uma carta na manga.

ORGON -

A quem mais falta esclarecer?

MOLIÈRE -

Tua sogra, Senhora Pernelle.

ORGON -

Sogra! Sempre elas! Passemos, então a colocá-la a par das notícias.

MOLIÈRE -

Vai que a mãe é sua, Orgon!

TRANSIÇÃO/

ATO V

CENA III

SENHORA PERNELLE

O que foi? Acabo de saber de coisas impossíveis!

ORGON

São novidades que testemunhei com meus próprios olhos. Acolho um homem na miséria, dou-lhe casa e comida, trato-o como a um próprio irmão; todo dia, cumulo-o de benefícios, dou-lhe a mão de minha filha e todos os bens que possuo, e, enquanto isso, o pérfido, o infame tenta o negro projeto de seduzir-me a esposa e, não contente com essa tentativa infame ousa ameaçar-me com os meus próprios benefícios.

SENHORA PERNELLE

Meu filho, não posso de maneira alguma crer que ele tenha podido cometer ação tão negra.

ORGON

Como?

SENHORA PERNELLE

Há sempre quem inveje as pessoas de bem.

ORGON -

O que está dizendo, minha mãe?

SENHORA PERNELLE

Que inventaram uma dúzia de histórias contra ele.

ORGON

Já lhe disse: eu mesmo vi tudo.

SENHORA PERNELLE

A malícia dos maldizentes é extrema.

ORGON

A senhora começa a enervar-me, minha mãe. Digo-lhe que vi com os próprios olhos esse crime ousado.

SENHORA PERNELLE

As más línguas sempre têm veneno a destilar, e nada pode defender-nos dele aqui na terra.

ORGON

Mas essa é uma opinião desprovida de senso. Eu o vi, estou-lhe dizendo, vi com meus próprios olhos.

SENHORA PERNELLE

A aparência engana quase sempre: deve-se ter cuidado em não julgar pelo que se vê. Pode ser uma armação do tinhoso.

ORGON

Fico doido!

SENHORA PERNELLE

A natureza humana está sujeita às falsas suspeitas e muitas vezes se interpreta o bem pelo mal.

ORGON

Vamos, se a senhora não fosse minha mãe, nem sei o que lhe diria, tanta é a minha cólera.

TRANSIÇÃO/

ORGON -

E agora, Molière, o que preparaste para o fim? Temos medo que esse seu desespero por acumular situações e provas contra Tartufo o deixe sem saída para um final feliz.

MOLIÈRE -

E acham que já terminei minha saga de incriminação? Ainda há mais veneno para a plateia digerir.

ORGON - O que intentas contra o clero, Molière, uma revolução materialista, é?

(ENTRA O SENHOR LOYAL E FICA EM PÉ NO CENTRO DO

PALCO)

ORGON

Quem é esse homem, Poquelin? É mais um personagem criado para embaraçar mais o que não pode ser mais embaraçado?

MOLIÈRE - Nada está tão ruim que não possa ser piorado.

Senhor Loyal, Senhora Pernelle, Orgon, Damis, Marlane, Dorine, Elmire. Cléante

SENHOR LOYAL

Bom dia, cara irmã, peço-lhe que me leve ao dono da casa.

DORINE

Ele está ocupado e duvido muito que neste momento possa receber alguém.

SENHOR LOYAL

Não vim até aqui para importuná-lo. Minha visita, acho, nada terá de desagradável e venho por um motivo que lhe dará grande satisfação.

DORINE

Seu nome?

SENHOR LOYAL

Diga-lhe somente que venho da parte do senhor Tartufo, para seu bem.

ORGON (Para o elenco)

Talvez Molière o tenha criado para nos reconciliar.

ENTRA ORGON

SENHOR LOYAL

Salve, senhor. Que o Céu cause a perdição daquele que pretende prejudicá-lo e lhe seja favorável tanto quanto o desejo!

ORGON (Para a plateia)

O começo é bom, Molière pelo jeito Molière vai pôr aqui um ponto final feliz.

SENHOR LOY AL

Meu nome é Loyal. Faz já quarenta anos, graças a Deus, que tenho a felicidade de exercer o cargo de Meirinho com muita honra, e venho, senhor, com a sua licença, trazer-lhe uma intimação.

ORGON

Como? Intimação? (GRITA) Exagerou, Poquelin!

SENHOR LOY AL

Senhor, não se exalte. Trata-se somente de uma citação, uma ordem para o senhor deixar esta casa, o senhor e todos os seus, pôr os móveis na rua para dar lugar a outros, sem demora nem adiamento, como convém...

ORGON

Eu, sair daqui?

SENHOR LOY AL

Agora, a casa, como já devem saber, aliás, pertence sem contestação ao bom senhor Tartufo. Doravante ele é dono e senhor de todos os seus bens, em virtude de um contrato que trago aqui, e está em perfeita ordem e nada se lhe pode opor.

ORGON - Não estou entendendo até onde quer nos levar o autor.

SENHOR LOY AL

Ser-lhe-á dado tempo, senhor, e sustarei a execução do mandado até amanhã.

ORGON -

Poquelin!

MOLIÈRE -

Ainda estou aqui.

ORGON -

A situação está insustentável.

SENHORA PERNELLE –

Só quero ver, Poquelin, como você vai desfechar esse quiproquó?

MOLIÈRE -

Acho que podemos piorar as coisas mais um pouquinho.

ORGON -

Ainda não esgotou os trunfos? Afinal, estamos em uma comédia ou em uma tragédia?

MOLIÈRE -

Escutem. Se a situação está como está é porque a estupidez não parou onde devia. Devemos mostrar ao público a origem de todos esses malefícios.

ORGON -

E qual é ela?

MOLIÈRE -

A confiança traída. Como todos que fiam nesses embusteiros, acabam por colocar-lhes nas mãos todos os segredos, intimidades e confidências que depois servem de lastros nas mãos desses bandidos. Podemos explorar em nosso benefício esse derradeiro trunfo.

CLEANTE –

Mas essa cena não está no texto.

MOLIÈRE - Não, mas vou providenciá-la agora.

TRANSIÇÃO/

OS PERSONAGENS, ANDANDO COMO SE NUMA FITA DE CINEMA
RODADA DE FRENTE PARA TRÁS, ENCENAM.

CLÉANTE

Onde vai Com tanta pressa?

ORGON

Para falar a verdade, estou tão transtornado que nem sei.

CLEÁNTE

Chegou a hora em que devemos começar a estudar juntos o que se pode fazer para resolver esta situação.

ORGON

Estou totalmente transtornado por causa daquele cofre. Ele me desespera mais do que todo o resto.

CLÉANTE

Então, esse cofre é um mistério importante?

ORGON

É um depósito que o próprio Argas, esse amigo que tanto prezo, me pôs entre as mãos, ele próprio, com grande segredo. Quando teve que fugir, pois é um desafeto do Príncipe, escolheu-me para guardá-lo. Pelo que me disse, são apenas papéis que lhe dizem respeito à vida e aos bens.

CLÉANTE

Por que, então, não os deixou com outra pessoa? Esconder objetos de um fugitivo do Trono é crime.

ORGON

Foi por pura amizade. E eu, infantilmente, contei o fato a esse traidor que convenceu-me de que era preferível dar-lhe o cofre, a fim de que, para negar, caso fizessem alguma investigação,

TRANSIÇÃO/ OS PERSONAGENS SE REÚNEM E FALAM PARA NÃO SEREM OUVIDOS.

ELMIRE - Está celada a nossa sorte. Não vejo como esta comédia possa acabar bem para o futuro de nossa companhia.

DORINE -

Adeus Petit Boubon. O Príncipe vai nos tirar o teatro com a mesma mão que nos ofertou.

VALÈRE -

Molière é um bom autor.

ORGON -

Mas não é de um autor que precisamos agora, e sim, de um milagreiro. A coisa acabou por ficar tão intrincada que tenho dúvidas se mesmo Molière possa dar-lhe um final que lhe assegure pelo menos uma segunda sessão.

DAMIS -

Acho que Poquelin está com isto deixando a comédia para se dedicar às tragédias, onde é melhor o ganho.

SENHORA PERNELLE -

Só como tragédia esta peça terá um fim.

VALÈRE -

Mais uma vez, tanto trabalho para nada. Devemos pegar os figurinos, desmanchar o cenário e correr dos credores por toda Paris.

MARIANE - Minha próxima peça farei com Racine. Mas, agora, vamos ver como nosso autor modelou nossas tumbas.

ÚLTIMA CENA

Oficial, Tarlufo, Valere, Orgon, Elmire, Mariane etc.

TARTUFO

Devagar, meu senhor, devagar; não corra tanto. Não terá de ir longe para encontrar abrigo e dou-lhe ordem de prisão da parte do príncipe.

ORGON

Traidor, guardava este golpe para o final, é isso? Cretino, é com esse golpe que você se livra de mim, coroando afinal todas as suas perfídias.

TARTUFO

As suas injúrias não poderão irritar-me, e o Céu me ensinou a tudo suportar.

CLÉANTE

Não vou conseguir me conter, palavra!

DAMIS

Como o infame zomba impudentemente do Céu!

TARTUFO

Todos esses insultos não podem amedrontar-me. Só penso em cumprir o meu dever.

MARIANE

O senhor, sem dúvida, considera honesta essa sua função.

TARTUFO

Não poderia deixar de ser gloriosa uma função, quando parte do poder que aqui me envia.

ORGON

Mas você não se lembra, ingrato, que foi minha mão caridosa que o tirou de situação miserável?

TARTUFO

Sim, sei muito bem o socorro que dela recebi, mas o interesse do Príncipe é meu primeiro dever. A justa violência desse dever sagrado sufoca-me no coração qualquer reconhecimento e a tão poderosos laços sacrificaria amigo, mulher, pais e a mim mesmo se fosse necessário.

ELMIRE

Impostor!

TARTUFO (*Ao oficial*)

Livre-me, senhor, desta conversa fiada e digne-se cumprir a ordem de prisão.

OFICIAL

Terei muito prazer em cumpri-la, senhor. E, para tanto, queira me acompanhar para a prisão, onde será a sua próxima morada.

TARTUFO

Quem, eu, senhor?

O OFICIAL

Sim, o senhor.

TARTUFO

Por que me prende?

OFICIAL

Não é ao senhor que tenho de dar explicações. Vivemos no reinado de um príncipe inimigo da fraude, que sabe olhar para dentro dos corações, e que não pode deixar-se enganar pela arte dos impostores. A grande alma que possuí, provida de fino discernimento, leva-o sempre a ver tudo com justeza, nada consegue nela acesso exagerado e sua razão não se deixa levar a qualquer excesso. Proporciona às pessoas honestas glória imortal, mas faz brilhar tal zelo, sem cegueira, e o amor pelos que são verdadeiros não lhe fecha o coração a todo o horror que os falsos devem causar. Este não conseguiria surpreendê-lo e tem-se visto como sabe defender-se de ciladas mais sutis. A princípio penetrou, pela lucidez de que é dotado, toda a covardia dos refolhos de seu coração. Tendo ido para acusar o senhor, traiu-se a si mesmo e, por um justo lance de suprema equidade, revelou-se ao Príncipe como renomado velhaco, a respeito do qual já tinha informações com outro nome. E com soberano poder, anula os compromissos do contrato que o tornou dono de todos os bens do Sr. Orgon, perdoa-lhe a ofensa secreta em que ocorreu por causa da fuga de um amigo. E, como prova de seu perdão, concede-lhe o zelo com que outrora se viu o senhor desfrutar. E lembra-lhe que nunca o mérito perde nada com ele e que sabe lembrar-se do bem mais do que do mal.

DORINE

Que o Céu seja louvado!

SENHORA PERNELLE

Já agora se respira!

ELMIRE

Sucesso favorável!

MARIANE

Filho da mãe!

CLÉANTE

Por esta ninguém esperava.

ORGON

Viva Molière!

OS PERSONAGENS SE REÚNEM PARA O AGRADECIMENTO AOS
APLAUSOS.

MOLIÈRE - (Para a plateia) Pode parecer bastante submisso, mas como vocês dirão no futuro, quem não puxa saco puxa carroça. Sei que tudo que fiz é uma prova de fragilidade do espírito humano. Mas, podem esperar, qualquer dia escreverei uma comédia denunciando isso.

Fim