

**As traduções de *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète* na cena e na página: um caso de voltaíromania nas últimas décadas do século XVIII português**

José Camões e Isabel Pinto  
Centro de Estudos de Teatro  
Universidade de Lisboa

Nas *Cartas de um viajante francês a um seu amigo*, conservadas na Biblioteca Nacional de Portugal (Cód. 1448 = F. 1245), com data de 1784, encontra-se uma apreciação crítica da tradução teatral praticada em Portugal, na segunda metade do século XVIII:

As peças que se representam são quasi todas traduzidas dos trágicos e cómicos de França, Itália e Castela. Porém, que miseráveis e péssimas traduções! Sucedeu-me ver representar aqui algumas peças de Voltaire, Metastásio, Goldoni, Molière, etc., que tinha lido nos originais e não as conhecer senão depois de me dizerem que eram aquelas. Quasi todas estas peças dizem no frontispício «traduzida segundo o gosto do teatro português», o que consiste unicamente em lhe embutirem, se são tragédias ou óperas, dois ridículos bufões, ou graciosos, que dizem mil sensaborias e frioleiras, com que fazem perder ao drama muita parte do seu interesse e viveza. (76-77)

Se é certo que a sarcástica afirmação pode encontrar referente em grande parte dos textos a que alude, a verdade é que, como quase sempre, enferma da hebetude inerente a todas as afirmações generalizantes. A matéria de que hoje aqui trataremos permite equilibrar o fiel da balança do julgamento, em defesa da qualidade de algumas traduções portuguesas do iluminismo.

De facto, um olhar de relance pelas *dramatis personae* de algumas das óperas sérias representadas em português dá conta da existência do tal par de «ridículos bufões, ou graciosos, que dizem mil sensaborias e frioleiras, com que fazem perder ao drama muita parte do seu interesse e viveza». Sirvam de exemplos, ficando-nos pelas óperas de Metastásio, uma versão da *Clemência de Tito*, que à galeria de severos romanos acrescenta o brincalhão duo de criados, Galeirão e Cotovia (Fig. 1), e outra, para celebrar uma ocasião religiosa, de *Demofonte na Trácia* ([Lisboa], Oficina de Manuel António Monteiro, 1758), que conta com um Corisco e uma Faísca, criados, para além de um Pantufo, sevandija de Palácio (Fig. 2).

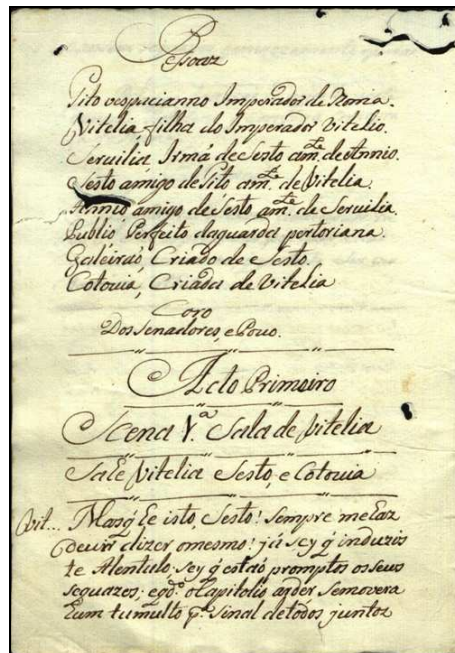


Fig. 1  
 Arquivo Nacional da Torre do Tombo  
 Real Mesa Censória, caixa 288

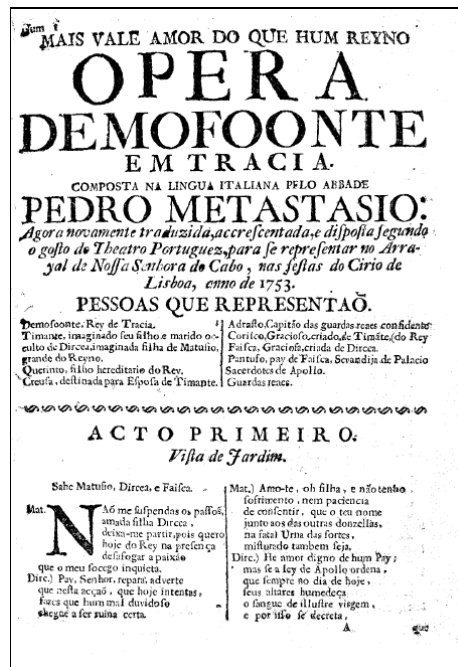


Fig. 2  
 Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian (TC 743)

No entanto, nem sempre as coisas assim se passavam. Das traduções que em Portugal se faziam do teatro de Voltaire, é testemunho abonatório o de Ricardo Raimundo Nogueira, expresso nas famosas *Reflexões sobre o restabelecimento do teatro do Porto em três cartas*, de 1778, que deixou inéditas, e se conservam na Sala Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (J. F. 4-9-5):

Porém, nós temos já na nossa língua algumas versões muito sofríveis de várias tragédias francesas, e aí no Porto vi representar algumas das de Voltaire assaz bem traduzidas. Se o público entrasse a interessar-se por estas representações, estou certo que brevemente veríamos outras muitas traduções; e se os directores do teatro recompensassem dignamente a fadiga dos tradutores, assento que teriam muito com que suprir a todas as representações. Finalmente, é bem provável que esta protecção viesse a avivar os engenhos portugueses com quem a natureza certamente não foi escassa; e quem sabe se Portugal poderia algum dia jactar-se de ter também os seus Corneilles e os seus Racines? (fol. 101)

Estas observações importam-nos a mais de um título. Por um lado, atestam a representação de tragédias de Voltaire no Porto, e é bem possível, como veremos, que estejam a aludir às de *Maomé* ocorridas em 1776; por outro, o autor destas reflexões é também ele autor de uma tradução da mesma tragédia do senhor Voltaire.

Como o próprio título deste ensaio deixa perceber, ocupar-nos-emos das traduções portuguesas conhecidas da famosa tragédia de Voltaire *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète*, estreada em 1741, em Lille, e publicada pela primeira vez em 1742, em Bruxelas (Fig. 3).

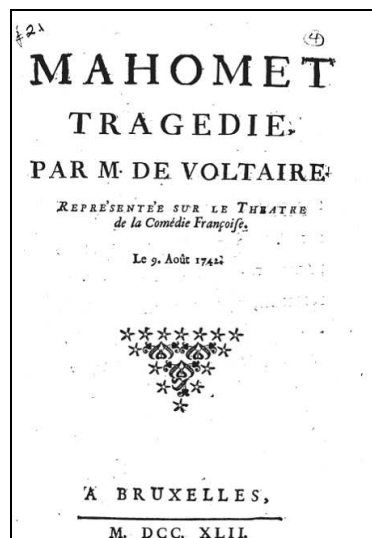
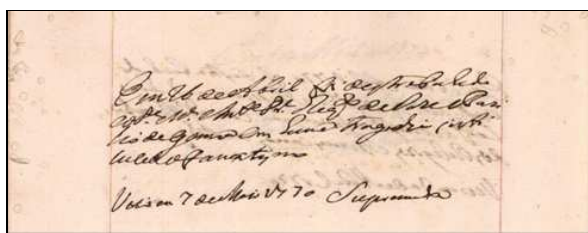


Fig. 3

University of Oxford (Taylor Institution Library, V3. M2., 1742)

Antes de passarmos a recenseá-las, convém darmos conta de uma série de documentos que atestam a popularidade da obra de Voltaire em Portugal durante o século XVIII e, ao mesmo tempo, podem ajudar a esclarecer algum mistério que parece envolvê-las, e que diz respeito, sobretudo, às autorias. Esta documentação encontra-se, na sua maior parte, disponível na base de dados do Centro de Estudos de Teatro, *Documentos para a História do Teatro em Portugal (HTP online)*, em <http://ww3.fl.ul.pt/cethp/webinterface/default.htm>, que a oferece com leituras paleográfica e actualizada para a norma vigente em 2012, tendo nós aqui optado apenas por esta última.

Assim, o primeiro documento legal referente à tragédia de que temos notícia em Portugal data da Primavera de 1770: trata-se do «Registo do despacho para o censor da tragédia *O fanatismo* com registo de regresso» (26 de Abril de 1770 e 7 de Maio de 1770), que nos informa da entrada na Real Mesa Censória de um requerimento para a obtenção de licença, em nome de José Basílio da Gama, sem explicitar o fim a que se destinava, representação e/ou impressão, e que não obteve despacho favorável (Fig. 4).



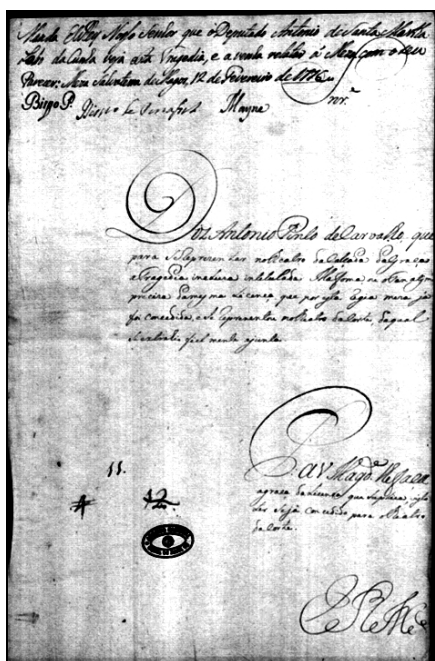
Em 26 de Abril foi distribuído ao padre mestre António Pereira um requerimento de José Basílio da Gama com uma tragédia intitulada *O fanatismo*.

Veio em 7 de Maio 1770. Suprimida

Fig. 4

Arquivo Nacional da Torre do Tombo  
Real Mesa Censória, Livro 4, f. 215v

Em 1776, são emanados vários documentos com vista à sua representação. O primeiro é um requerimento de 12 de Fevereiro, apresentado por António Pinto de Carvalho, que pretende levar à cena a tragédia no Teatro da Calçada da Graça, depois de o ter feito no Teatro da Corte. Apesar de não se encontrar explícito, deduzimos que a licença para a representação no Teatro da Corte tenha sido passada em seu nome. O documento exhibe também o despacho para António de Santa Marta Lobo da Cunha, o censor especializado em teatro, nomeado para o exame da obra (Fig. 5).



Manda el-rei nosso senhor que o deputado António de Santa Marta Lobo da Cunha veja esta tragédia e a venha relatar à Mesa com o seu parecer.

Mesa, Salvaterra de Magos, 12 de Fevereiro de 1776

Bispo P. Bispo de Penafiel Mayne

Diz António Pinto de Carvalho que para se representar no Teatro da Calçada da Graça a tragédia inclusa, intitulada *Mafoma ou O fanatismo*, precisa da mesma licença que por esta Régia Mesa já foi concedida, e se representou no Teatro da Corte, da qual se extraiu fielmente a junta.

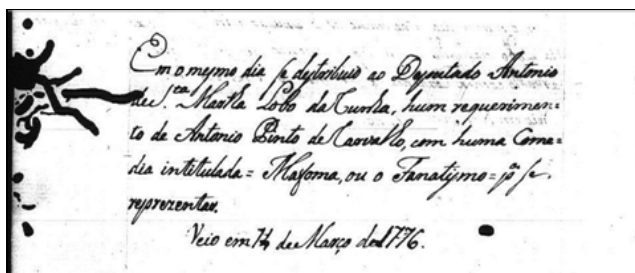
Pede a Vossa Majestade lhe faça a graça da licença que suplica, visto ter-se já concedido para o Teatro da Corte.

Espera receber mercê.

Fig. 5

Arquivo Nacional da Torre do Tombo  
Real Mesa Censória, caixa 23, nº 16

O livro de registos das conferências, que anota o despacho para o censor da comédia em 12 de Fevereiro de 1776, confirma a tramitação (Fig. 6).



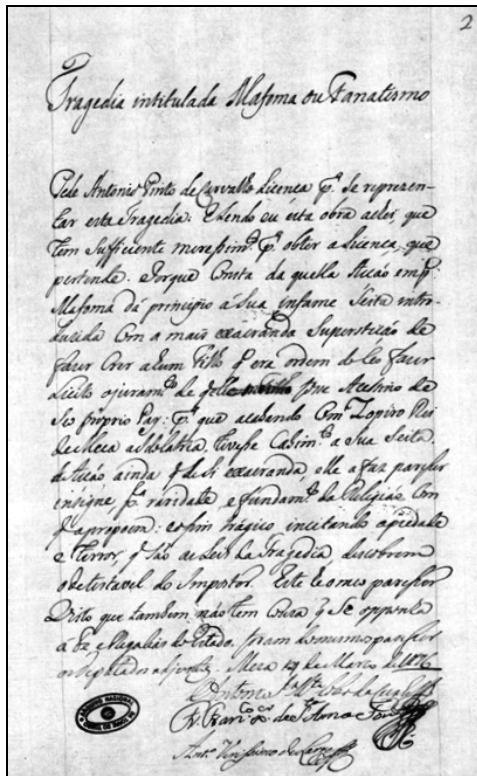
Em o mesmo dia [12 de Fevereiro] se distribuiu ao deputado António de Santa Marta Lobo da Cunha um requerimento de António Pinto de Carvalho com uma comédia intitulada *Mafoma ou O fanatismo* para se representar.

Veio em 14 de Março de 1776.

Fig. 6

Arquivo Nacional da Torre do Tombo  
Real Mesa Censória, Livro 5, f. 229v

O parecer favorável do censor será emanado três semanas mais tarde, a 4 de Março, tendo António de Santa Marta Lobo da Cunha sido acolitado por Francisco Xavier de Santa Ana Fonseca e António Veríssimo de Larre. Alegam a conformidade às leis da tragédia (incitar à piedade e ao terror) e a observação do respeito devido à fé e ao Estado, fazendo uso de uma previsível adjectivação anti-muçulmana (Fig. 7).



#### Tragédia intitulada *Mafoma ou Fanatismo*

Pede António Pinto de Carvalho licença para se representar esta tragédia e, lendo eu esta obra, achei que tem suficiente merecimento para obter a licença que pretende, porque consta daquela acção em que Mafoma dá princípio à sua infame seita, introduzida com a mais execranda superstição de fazer crer a um filho que era ordem do céu fazer lícito o juramento de que ele mesmo fosse assassino de seu próprio pai para que, acabando com Zopiro, Rei de Meca, a idolatria, tivesse cabimento a sua seita. A acção, ainda que de si execranda, ele a faz parecer insigne, pela raridade e fundamento da religião com que a propõe, e o fim trágico, incitando a piedade e terror, que são as leis da tragédia, descobrem o detestável do impostor. Este é o meu parecer visto que também não tem coisa que se oponha à fé e regalias do Estado.

Foram do mesmo parecer os deputados adjuntos.

Mesa, 4 de Março de 1776

António Santa Marta Lobo da Cunha

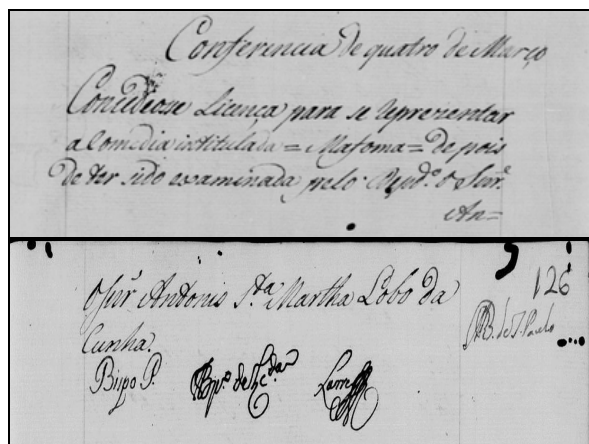
Frei Francisco Xavier de Santa Ana Fonseca

António Veríssimo de Larre

Fig. 7

Arquivo Nacional da Torre do Tombo  
Real Mesa Censória, caixa 9, nº 14

No mesmo dia, a Mesa, com base neste parecer, defere o requerimento (Fig. 8).



Conferência de 4 de Março [de 1776]

Concedeu-se licença para se representar a comédia intitulada *Mafoma*, depois de ter sido examinada pelo deputado o senhor

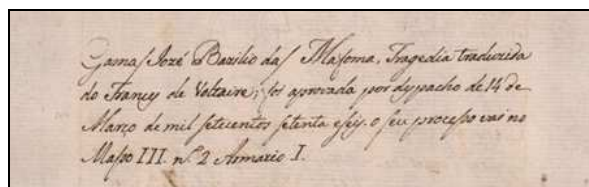
António Santa Marta Lobo da Cunha.

Bispo Presidente  
Arcebispo de Lacedemónia  
Larre

Fig. 8

Arquivo Nacional da Torre do Tombo  
Real Mesa Censória, Livro 10, ff. 125v-126

Em nenhum destes documentos se refere o nome do tradutor. No entanto, o registo de localização do volume apenso ao requerimento esclarece que se trata de uma tradução de José Basílio da Gama (Fig. 9).



Gama, José Basílio da, *Mafoma*. Tragédia traduzida do francês de Voltaire; foi aprovada por despacho de 14 de Março de mil setecentos setenta e seis; o seu processo vai no maço III, nº 2, armário I.

Fig. 9

Arquivo Nacional da Torre do Tombo  
Real Mesa Censória, Livro 21, [f. 29v]

A reincidência desta vez parece ter colhido frutos.

Três anos mais tarde, em 31 de Maio de 1779, na Real Mesa Censória é dada licença de impressão a uma notícia do espectáculo, no Teatro do Corpo da Guarda, do Porto, em benefício de Teresa Joaquina, do qual constam «a insigne tragédia», *Mafoma ou O fanatismo*, e o entremez *O esposo fingido*. As provas do impresso preenchem as especificações da data deixadas em branco na versão manuscrita. Infelizmente, a rasura impede uma certeza sobre o mês a que o dia 24 se reporta. Como curiosidade, chamamos a atenção para o programa do espectáculo que contava, para além da tragédia e entremez referidos, com um concerto de flautas no final do 1º



acto, uma sinfonia no final do 2º, uma ária no final do 3º, um quinteto no final do 4º e um concerto para oboé e orquestra no final do 5º (Fig. 10).

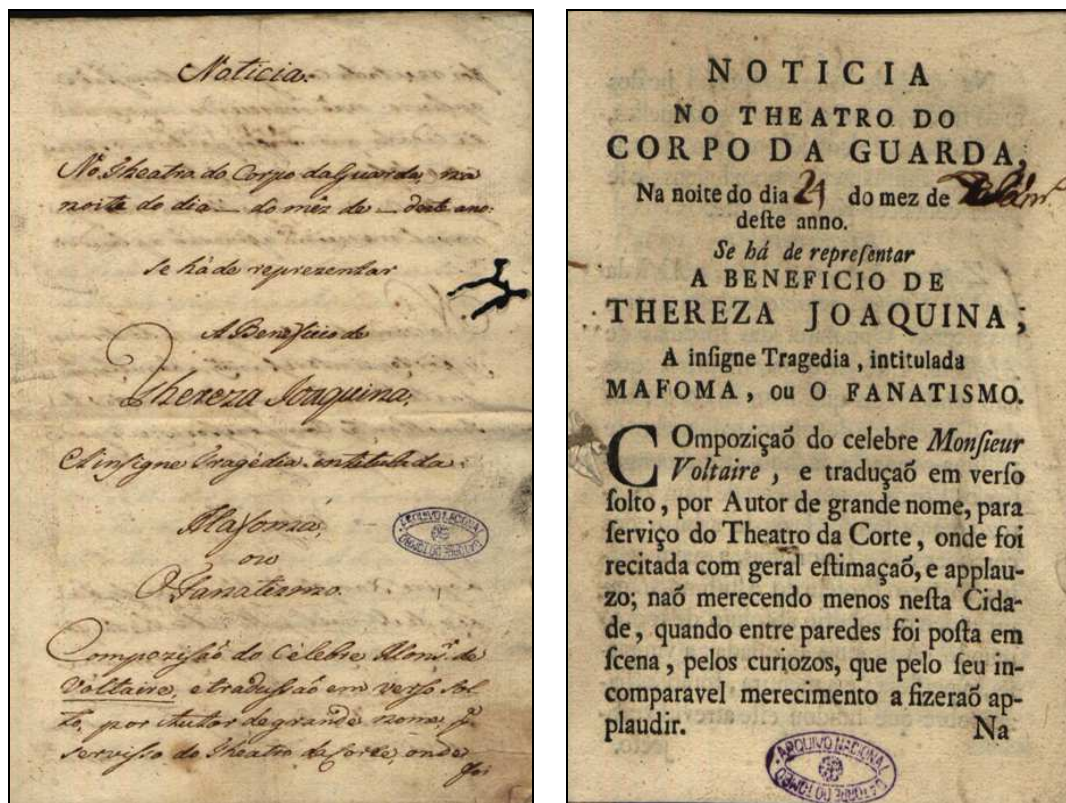


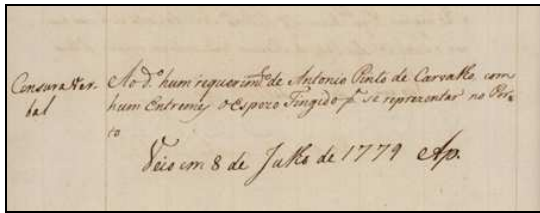
Fig. 10

Arquivo Nacional da Torre do Tombo  
Real Mesa Censória, caixa 324, nº 2292 (10)

Arquivo Nacional da Torre do Tombo  
Real Mesa Censória, caixa 324, nº 2292 (9)

Não subsiste requerimento para a representação da tragédia. Inclusivamente, podia até não ter sido necessário, uma vez que já se encontrava licenciada, desde 1776. Existe, sim, o registo do requerimento deferido, para a representação do entremez, também de 31 de Maio de 1779. Por ele se sabe que o empresário responsável pelo espectáculo é o mesmo António Pinto de Carvalho que em 1776 solicita a licença para a tragédia. É de notar ainda que nesses dois anos o argumento para a *captatio benevolentia* (dos censores, num caso, e do público, no outro) é o da prévia representação no Teatro da Corte (Fig. 11).





Ao dito [António de Santa Marta Lobo da Cunha] um requerimento de António Pinto de Carvalho com um entremez *O esposo fingido* para se representar no Porto.

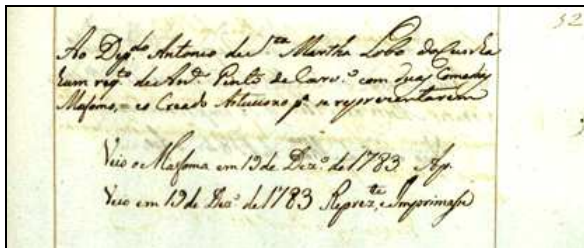
Censura verbal.

Veio em 8 de Julho de 1779. Aprovado

Fig. 11

Arquivo Nacional da Torre do Tombo  
 Real Mesa Censória, Livro 6, f. 54v

Em Dezembro de 1783, ficamos a saber, por um registo do despacho para o censor de *Mafoma* e *O criado astucioso*, que se repetem intervenientes, com o mesmo António de Santa Marta Lobo da Cunha a ser o censor designado para apresentar parecer sobre um requerimento de António Pinto de Carvalho para representação e impressão. Também o desfecho foi o mesmo do que havia sido em 1776, com a aprovação da Mesa.



Ao deputado António de Santa Marta Lobo da Cunha um requerimento de António Pinto de Carvalho com duas comédias *Mafoma* e *O criado astucioso* para se representarem.

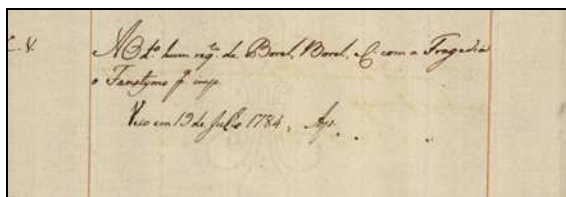
Veio o *Mafoma* em 19 de Dezembro de 1783. Aprovado.

Veio em 19 de Dezembro de 1783. Represente e imprima-se.

Fig. 12

Arquivo Nacional da Torre do Tombo  
 Real Mesa Censória, Livro 7, f. 52

Apenas alguns meses mais tarde, em Julho de 1784, encontramos mais um registo do despacho para o censor, dando-nos conta, desta feita, da entrada de um requerimento de Borel, Borel e Companhia com a tragédia *O fanatismo* para imprimir. O censor também é outro, frei Matias da Conceição, mas a tragédia obtém mais uma vez aprovação (Fig. 13).



Ao dito [frei Matias da Conceição] um requerimento de Borel, Borel e Companhia, com a tragédia *O fanatismo*, para imprimir. Censura verbal.

Veio em 19 de Julho 1784. Aprovado

Fig. 13

Arquivo Nacional da Torre do Tombo  
Real Mesa Censória, Livro 7, f. 69v

Finalmente, em Fevereiro de 1785, a Mesa confere despacho favorável à impressão de um manuscrito intitulado *Tradução do Mafoma, de Mr. de Voltaire, com as suas cartas ao papa Bento XIV e as do papa a Mr. de Voltaire*, que não apresenta nome de tradutor, e com a indicação adicional «Vende-se em a loja de Borel, Borel e Companhia, quase defronte da Igreja de Nossa Senhora dos Mártires», o mesmo que em meados do ano anterior havia solicitado uma licença idêntica (Fig. 14).

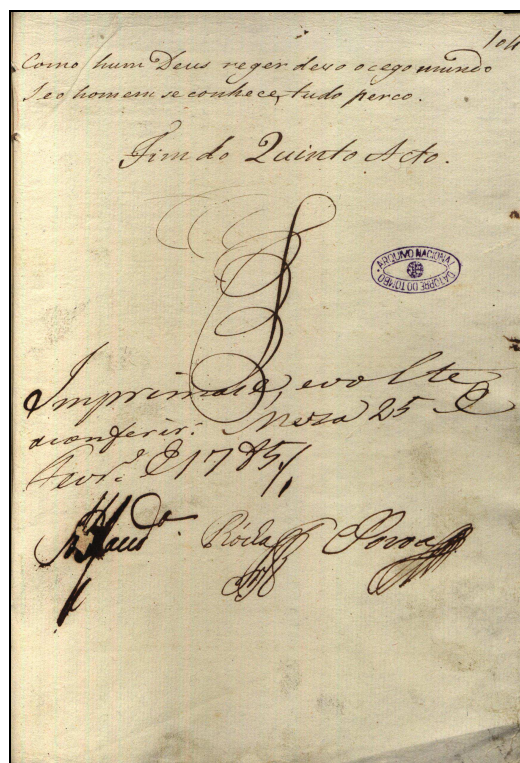
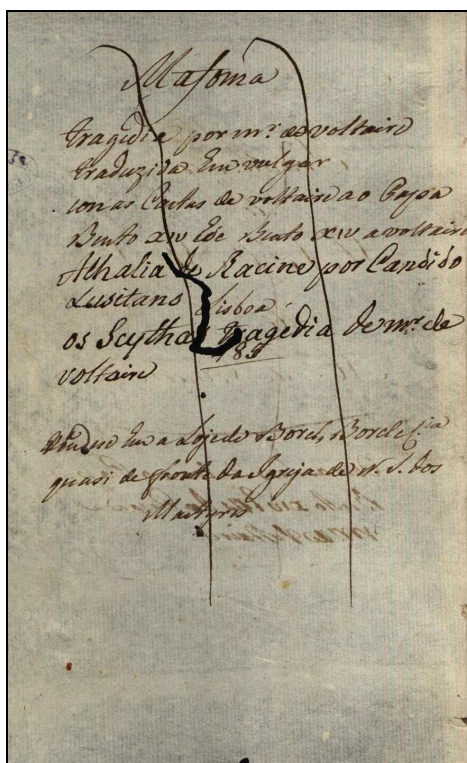


Fig. 14

Arquivo Nacional da Torre do Tombo  
Real Mesa Censória, caixa 322, nº 2206

De toda esta documentação se recolhem dados que atestam a popularidade e interesse que a tragédia de Voltaire suscitou em Portugal.

Da notícia da representação em benefício da actriz Teresa Joaquina se infere que a tragédia tinha já sido representada no Porto por amadores (curiosos), em representação particular (entre paredes), depois de haver sido apresentada no Teatro da Corte, «onde foi recitada com geral estimação e aplauso», aludindo-se à tradução por um «autor de grande nome».

No entanto, no que diz respeito a traduções, as coisas não são lineares. Com efeito, tanto quanto pudemos apurar, existem 8 testemunhos de 3 traduções diferentes, duas delas com autor identificado, Ricardo Raimundo Nogueira e José Anastácio da Cunha. A terceira subsiste numa cópia de António José de Oliveira, um escriba profissional, que não indica o nome do tradutor.

De todas elas a de Ricardo Raimundo Nogueira é a que menos problemas de crítica textual suscita. Trata-se de uma tradução em prosa, conservada em dois testemunhos manuscritos: ambos com letra do séc. XVIII, certamente, trabalho de copistas, talvez fruto de encomendas, para uma eventual impressão ou oferta. As caligrafias são regulares, legíveis, encontrando-se os textos praticamente isentos de rasuras; os rostos apresentam uma sintagmática conforme à disposição de um impresso. Assim, as notas de pé de página. Entre si registam pouquíssimas variantes, quase sempre da ordem da inversão sintáctica entre nome e adjectivo.

Um deles conserva-se na biblioteca do Centre Culturel Calouste Gulbenkian (GULB P) e é composto por 81 páginas numeradas (Fig. 15); o outro, que omite os nomes do autor e do tradutor, depositado na Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP-PD), tem 89 páginas não numeradas (Fig. 16).

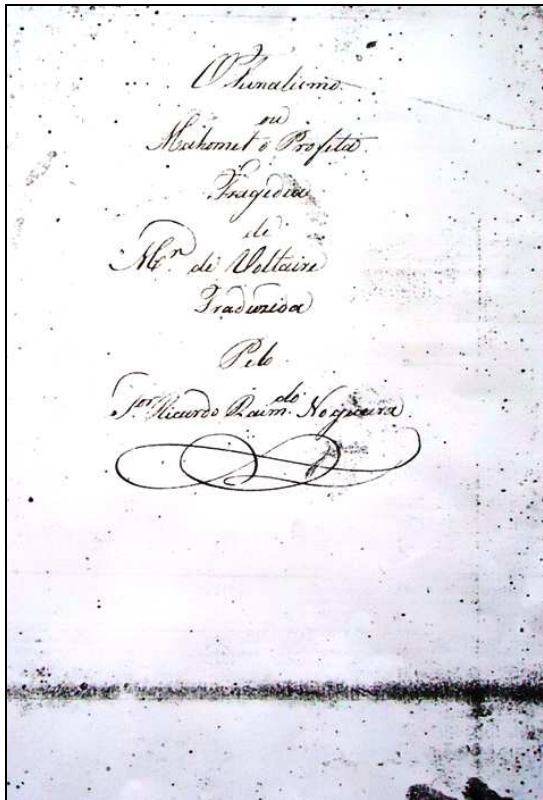


Fig. 15

Centre Culturel Calouste Gulbenkian, Paris  
RES 494

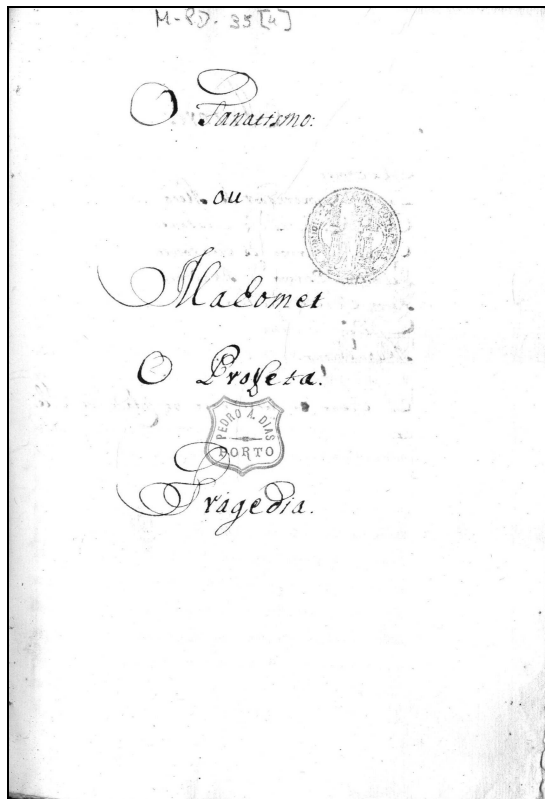


Fig. 16

Biblioteca Pública Municipal do Porto  
M-PD-35 (4)

Em semelhante situação textual, também com o óbice do anonimato do tradutor, encontra-se a versão fixada por António José de Oliveira, conservada manuscrita (29 fólios) no códice 1388//2 da Biblioteca Nacional de Portugal (AJO2). Tem por título *Nova tragédia intitulada Mafoma ou Fanatismo*, e, seguindo o costume do copista, fornece a data da execução (1795), apresenta poucas emendas e vai rubricada no final. Destaque-se a informação adicional de ter sido realizada a partir de um impresso de 1775, do qual ainda não nos foi possível localizar nenhum exemplar (Fig. 17).



Fig. 17  
Biblioteca Nacional de Portugal  
Código 1388/2

Convivendo com estas espécies solteiras, existe uma numerosa família constituída por 5 membros com parentescos de graus difíceis de determinar. É a única das versões que conta com um impresso, saído da Oficina da Academia Real das Ciências, sem nome de tradutor, incentivado por Borel, Borel e Companhia, como atrás se viu (Fig. 18).



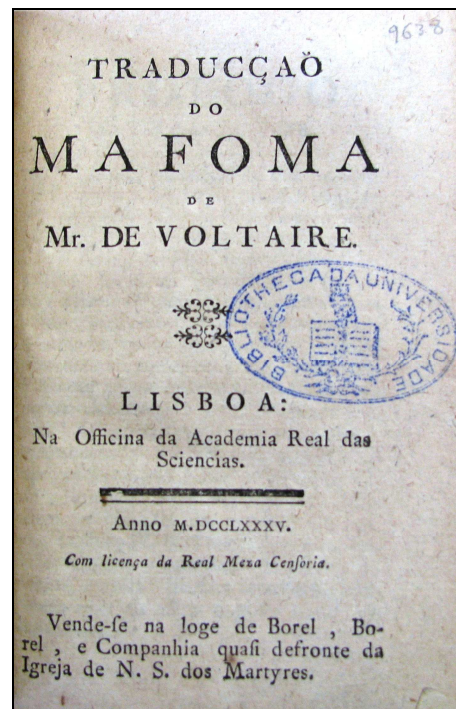


Fig. 18  
Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra  
Misc. 585

Com ele se relaciona muito directamente a cópia limpa conservada na Torre do Tombo sobre a qual recaiu o despacho favorável de impressão (cf. fig. 14). É curioso e, talvez, significativo que o título *Tradução do Mafoma, de Mr. de Voltaire*, surja riscado. De facto, o sintagma é mais próprio de um tom coloquial, que se pode admitir em circulação manuscrita privada, ou inventarial, mas que se afigura inadequado à publicação. Mas a verdade é que não se procedeu à esperada substituição e o livro é impresso com aquele título singular, constituindo, ao que sabemos, caso único no vasto *corpus* de edições do século XVIII.

Ligeiramente mais distante, encontra-se o manuscrito conservado na Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP-AF), designado por manuscrito Vieira Godinho (cf. Borralho e Marinho, 2001), que ocupa os fólios 91-142 do códice AF 17 –*Obras poéticas de D<sup>or</sup> Joze Anastacio da Cunha*–, compiladas por um seu amigo, João Baptista Vieira Godinho. Contém diversas obras poéticas, tradução de um fragmento de um monólogo da *Tragédia Alzira* (acto III, cena I) e a tradução *Da tragédia de Mafoma*. A preposição «Da» que inicia o título é obviamente fruto do hiperónimo «traduções», a que pode não ser alheio o título riscado no manuscrito que se conserva na Torre do Tombo. A génética deverá ter em conta a informação «Impromptu em 1773 e retocada em 1785». Mais uma vez as circunstâncias temporais parecem coincidir, uma vez que 1785 é exactamente o ano da edição (Fig. 19).



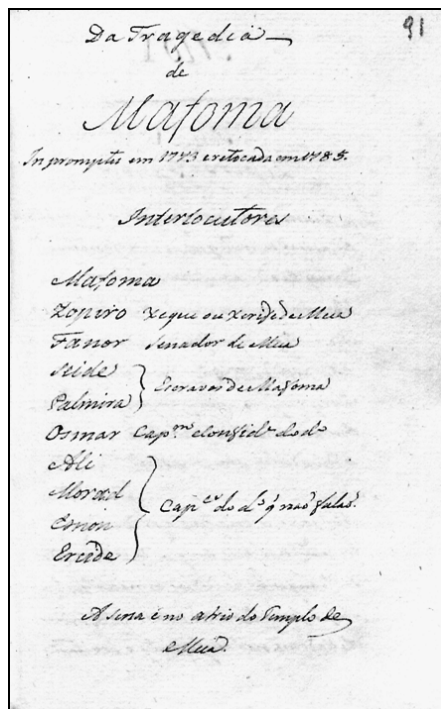


Fig. 19  
Biblioteca Pública Municipal do Porto  
Código AF 17

Em grau mais afastado, há a considerar o manuscrito TC 765 da Fundação Calouste Gulbenkian que, na folha de rosto, apresenta a indicação sumária: «*O fanatismo ou Mafoma. Tragedia*» (GULB L). Não apresenta data nem qualquer nome associado. É uma cópia com emendas sistemáticas a lápis e a caneta, de mão diferente da do restante texto, apesar da letra bem desenhada e do aspecto geral de cuidada, composta por 77 fólhos. As correcções, na sua maioria, configuram, a um tempo, uma aproximação ao impresso de 1785 e um afastamento em relação a um manuscrito de 1786, que apresentamos a seguir. Contudo, uma minoria pressupõe o sentido contrário, i.e., um afastamento do impresso e uma aproximação à referida fonte manuscrita (Fig. 20).

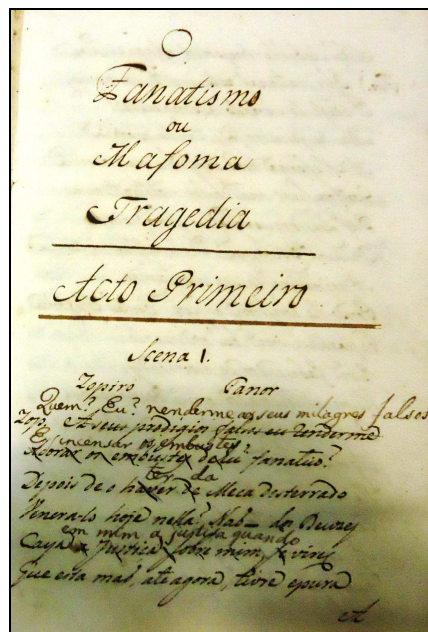


Fig. 20

Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa  
TC 765

Na Biblioteca Nacional encontra-se, no códice 1381//5, outro manuscrito desta família (AJO1), também sem nome de tradutor, obra do mesmo António José de Oliveira de antes, que «aos 18 de Março de 1786» conclui a cópia da *Tragédia intitulada Mafoma, o profeta ou O fanatismo*, com 39 fólios (Fig. 21).

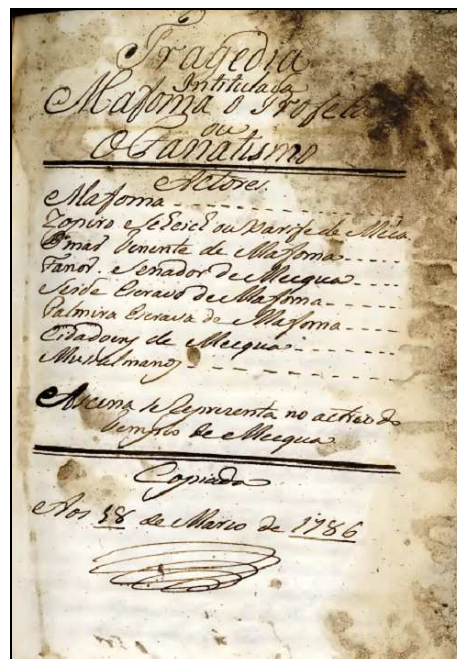


Fig. 21  
Biblioteca Nacional de Portugal  
Código 1381/5

Embora se trate de matéria com a qual é necessário usar de cautela, verifica-se que não existe uma correspondência unívoca entre título e objecto designado. Assim, o texto em português é referido dos seguintes modos: *O fanatismo* (1770; 1784); *Mafoma ou O fanatismo* (1776 x 3; 1779; AJO2); *Mafoma* (1776 x 2; 1783: comédia); *O Maomé* (1778 e Prólogo de 1785); *Tradução do Mafoma* (1785); *O fanatismo ou Mafoma* (GULB L); *Da tragédia de Mafoma* (BPMP-AF); *Mafoma, o profeta ou O fanatismo* (AJO1); *O fanatismo ou Maomé, o profeta* (GULB P/BPMP-PD).

Os impressos em língua francesa que poderão ter servido as traduções portuguesas oscilam apenas entre *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète* e *Mahomet ou le Fanatisme*. A questão seria, então, à partida, pacífica, pois para determinar o texto-base das traduções portuguesas bastaria escolher entre a inversão sintagmática e presença versus ausência do nome «profeta» e o aportuguesamento despectivo do nome do profeta, com excepção do esclarecido Ricardo Raimundo Nogueira, que conserva o «Maomé». Mas a verdade é que a abundância de títulos portugueses não permite criar, por enquanto, um padrão de correspondências lineares. No entanto, é possível alimentar a convicção de que os espectáculos da responsabilidade de António Pinto de Carvalho usaram a versão de autor desconhecido, copiada por António José de Oliveira em 1795, pois, para além da coincidência do título (*Mafoma ou O fanatismo*), outros elementos há que corroboram essa ideia, como os nomes das

personagens «Zaide» e «Ercida», que nas demais versões surgem como «Seide» e «Ercide» ou «Hercide».

Desta profusão de designações, é de notar que todos os testemunhos da mesma família adoptam títulos diferentes, o que pode indicar que não há uma filiação directa entre nenhum deles, especulação acentuada pelo confronto das didascálias, que também elas se instituem como zonas textuais que menos afinidades demonstram.

Uma primeira leitura das rubricas que os textos portugueses apresentam permite agrupá-los em dois conjuntos: os que seguem as edições francesas, com maior (1785) ou menor proximidade (GULB L, GULB P/BPMP-PD), e aqueles que mais detalhadamente fornecem indicações cénicas (AJO 1, BPMP-AF, AJO 2). Se bem que os textos sejam muito diferentes entre si, esta circunstância parece apontar no sentido de se tratar de versões para palco.

A primeira indicação espacial pode ser significativa dos percursos dos vários testemunhos. O arranjo para leitura é visível apenas no impresso de 1785, pois é o único testemunho que segue com maior rigor a exiguidade francesa: «a cena é em Meca»; dela se aproxima a versão de Ricardo Raimundo Nogueira, que acrescenta «cidade». As demais, incluindo o Ms. Vieira Godinho, eventualmente mais próximo da versão representada, explicitam o «átrio do templo», aludindo talvez ao cenário figurado nos espectáculos.

A nota explicativa sobre o túmulo de Abraão, que se encontra nas edições em língua francesa, aparece também no impresso português e nos seus plausíveis antecedentes directos (BPMP-AF, GULB L) (Fig. 22). As outras duas versões, filiáveis em espectáculos, ignoram-na.

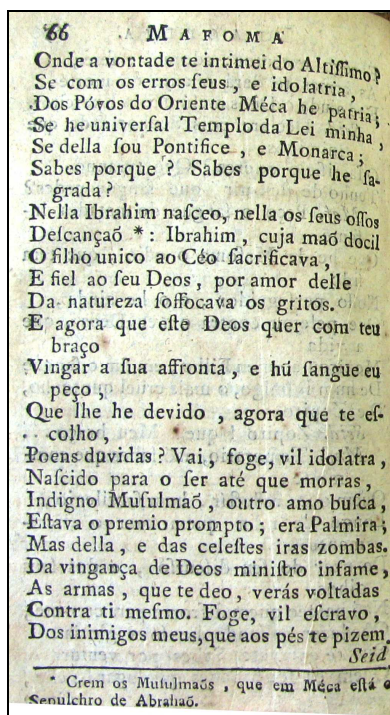
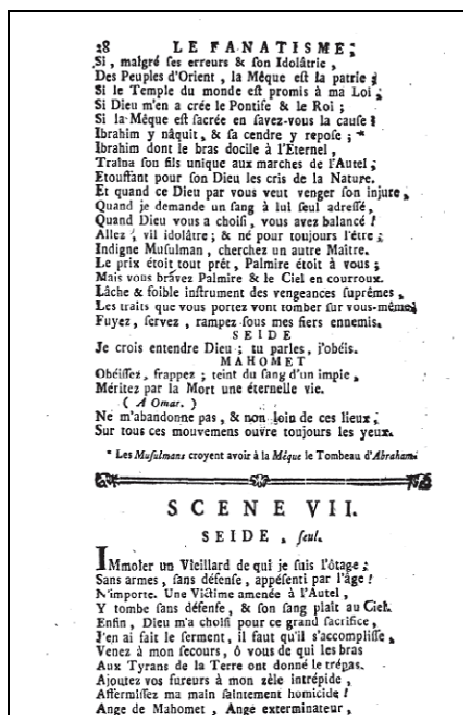


Fig. 22

University of Oxford  
Taylor Institution Library, V3. M2., 1742

Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra  
Misc. 585

De facto, os exemplos que permitem distinguir famílias de testemunhos são em número elevado. Se, por um lado, é expectável que AJO2 se assuma como diferente (p. ex.: a meio da segunda cena do primeiro acto, indica que Palmira chora), por outro lado, temos de estar especialmente atentos às especificidades que textos da mesma família apresentam em relação à máscara do actor, que, uma vez mais, denunciam a sua condição de versão para palco (AJO1). Evidência disto são as anotações de modelação de voz que acompanham o monólogo de Mafoma na cena V do terceiro acto, que alterna entre «brando» e «forte».

Essa estreita ligação ao espectáculo é o que parece presidir à divergência que os textos apresentam, sobretudo, nas duas versões em verso. De facto, o impresso e o texto de Raimundo Nogueira têm em comum a escassez de outras indicações cénicas que não as de entrada e saída de personagens, inerentes à mudança de cenas. Já BPMP-AF, AJO1 e GULB L são muito mais prolixos a este nível, exibindo paralelismos dignos de nota (assinálamos a vermelho diferenças de variação e a violeta diferenças de versão).

### Acto IV, cena 3

Le fond du théâtre s'ouvre: on voit un autel. Zopire près de l'autel.

Abre-se o fundo do teatro, vê-se um altar. Zopiro perto do altar... (1785)

Abre-se o fundo do teatro, e aparece Zopiro perto do altar... (BPMP-AF)

Abre-se o fundo do teatro, vê-se um altar. Zopiro perto do altar...( GULB L)

Retiram-se para um lado do teatro. Sai Zopiro e fica perto do altar. (AJO1)

Neste passo, AJO2 só exhibe a didascália seguinte, que assinala mudança de cena: «Sai Zopiro junto ao altar».

#### Acto IV, final da cena 4

Zopire (avançant et soutenu par elle) – Hélas servez de guide à mes pas languissans  
(il s’assied)  
Seide, ingrat! C’est toi qui m’arraches la vie!  
Tu pleures! Ta pitié succède a ta furie!

Zopiro (encostado a Palmira) – Sê o arrimo de meus lânguidos passos (assenta-se) Seide! Ingrato!  
E és tu quem vem tirar-me a vida? Choras?  
Depois de fúria tal sentes piedade? (1785 e BPMP-AF)

Zopiro (vem encostado a ela) – Sê o arrimo de meus lânguidos passos (assenta-se) Seide! Ingrato!  
E és tu quem vem tirar-me a vida? Choras?  
Depois de fúria tal sentes piedade? (GULB L)

Zopiro (encosta-se a Palmira) – Sê o arrimo de meus lânguidos passos (senta-se e Seide chora) Seide! Ingrato!  
E és tu quem vem tirar-me a vida? Choras?  
Depois de fúria tal sentes piedade? (AJO1)

AJO2 é mais generoso naquilo que permite reconstituir da memória do espectáculo, contribuindo para o grande efeito de piedade mencionado na notícia de 1779: Zopiro encarna o momentâneo desfalecimento do bem sob o jugo do mal fanático, chegando, inclusivamente, a apoiar-se no cenário, em cena de grande efeito visual.



Sai Zopiro ferido, conduzido por Palmira, e desfalecido, arrimando-se aos bastidores

Zopiro – Guia os nossos frios derradeiros passos  
 Ah Zaide ingrato, eu mereci-te a morte? (senta-se)  
 Tu choras? O furor cede à piedade.

O que parece determinar o êxito de uma tradução é apenas, e não é pouco, uma questão de bom senso e bom gosto. Não estão em causa padrões nem critérios que hoje chamaríamos, entre muitas aspas, «científicos», como a decisão de, mais uma vez com aspas, «respeitar» as escolhas morfo-sintácticas da língua original, ou seja, traduzir um advérbio por um advérbio, uma conjunção por uma conjunção, etc. Não nos podemos esquecer que é no século XVIII que explode o fenómeno da reescrita nacional de textos internacionais, que predominará até bem entrado o século XIX, dando lugar a traduções, imitações, adaptações, inspirações e outras acomodações certamente ainda por inventariar. Trata-se, isso sim, de fomentar o uso competente da língua de destino. Lembramos que muitas vezes é a ignorância que um tradutor demonstra da sua língua materna que leva o censor a emitir um parecer desfavorável sobre determinada tradução quer para a cena quer para o prelo. Na verdade, havia margem para diferentes graus de exigência que actuavam mais sobre a proficiência da língua do que sobre uma estética. Temos de ter presente que é o tempo das Academias.

As traduções de que nos ocupamos são disso exemplo claro e reflectem, pelo menos, dois modos que aparentam uma coexistência pacífica: o do transporte directo dos aspectos formais do original para a tradução, como, por exemplo, a versificação, e o de maior criatividade perifrástica. Nenhum dos autores portugueses se atreveu na composição de alexandrinos, preferindo os que recorreram à poesia o verso branco, e, estranhamente, Ricardo Raimundo Nogueira deu um ar da sua veia poética ao finalizar cada acto com uma oitava, que não existe no original. No entanto, o anónimo tradutor da versão AJO2 conseguiu, quase sempre, a equivalência do número de versos, repartidos pelas personagens, de acordo com o original, mesmo quando um verso é distribuído por duas ou mais personagens. José Anastácio da Cunha mostra-se muito mais verborreico, se bem que com um apuro artístico mais acentuado do que a poesia, por vezes, um pouco torpe da outra versão:

#### Acto IV, cena 1

Mahomet – Hercide est faible. Ami, le faible est bientôt traître.  
 Qu'il tremble, il est chargé du secret de son Maître.  
 Je sçai comme on écarte un témoin dangereux.  
 Suis-je en tout obéi?

Mafoma – Hercide é frouxo. Amigo, uma alma frouxa

É capaz de qualquer traição. Mas trema;  
veja que encarregado do segredo  
do seu senhor está – e eu sei livrar-me  
de testemunhas importunas. Fez-se  
tudo o que eu ordenei? (1785)

Mafoma – Ele é fraco, traidor será bem cedo;  
que trema, já que o meu segredo sabe,  
não servem testemunhas perigosas.  
Sou eu obedecido? (AJO2)

Apesar do estilo mais trôpego de AJO2, que se reflecte, de sobremaneira, na sintaxe, não deixamos de admirar a maior capacidade de síntese, também ao serviço da versificação, que assim a faz coincidir mais uma vez com o original francês. Muitos mais exemplos poderíamos dar, mas porque o ensaio já vai longo, limitamo-nos a apresentar mais um:

#### Acto IV, cena 4

Palmire – De quel reproche horrible oses tu m'accabler?  
Hélas! Plus que le tien mon coeur se sent troubler.  
Cher Amant prends pitié de Palmire éperdue.

Palmira – Como podes  
de culpa tão horrível acusar-me?  
Ah, mais que o teu meu coração padece.  
Ó meu amado Seide, tem piedade  
da desconsoladíssima Palmira. (1785)

Palmira (chorando) – E que te atreves a lançar-me em rosto?  
Mais que tu, todo o horror sente meu peito.  
Tem piedade da mísera Palmira. (AJO2)

Também aqui é AJO2 quem reproduz a versificação original, recorrendo a uma linguagem mais directa, que prescinde do vocativo e dos aumentativos. No entanto, não é menos verdade que as escolhas lexicais do impresso configuram uma maior proximidade vocabular ao original, no qual igualmente encontramos «reproche horrible», «mon coeur» e «cher amant». É ainda de assinalar a rubrica que só AJO2 acrescenta ao original, proveniente do espectáculo, contrariando nesse nível de discurso a tendência de síntese constantemente evidenciada.

Desta forma, os contrastes entre estas duas famílias de testemunhos asseguram-nos de que *a priori* se cumprem requisitos de um uso conforme da língua portuguesa, o

que deixa espaço para entrever opções formais e de estilo, que revelam o tradutor. Aliás, recordemo-nos de que o que o tradutor José Anastácio da Cunha queria salvar, no Prólogo de 1785, era o seu bom nome literário, evitando que o leitor identificasse versos de má qualidade com a sua escrita:

Fiz esta tradução há dez ou onze anos, muito à pressa, para se representar em um teatro particular, e com firme resolução de nunca a divulgar. Mas houve quem alcançou (não sei por que meio ou arte) uma cópia dos primeiros dois actos, espúria e imperfeitíssima, e ajuntando-lhe os três últimos (traduzidos não sei por quem) foi vender aos editores uma miserável tradução do pobre Mahomet! Um Mahomet travesti!

O receio de que algumas pessoas, reconhecendo em semelhante obra muitos versos meus, ma atribuíssem toda me fez ceder ao rogo dos editores e lhes dei de presente esta minha tradução.

Quanto a questões de estilo, os exemplos a considerar são, mais uma vez, abundantes, daí apresentarmos apenas um conjunto electivo (recordar-se que o vermelho assinala diferenças de variação e o violeta diferenças de versão), que contempla quer a comparação intra-família, que parece ter a ver com opções de um tradutor que faz escolhas diferentes em diferentes períodos cronológicos, quer entre famílias, evidenciando vias distintas dos tradutores:

## Acto II, cena 5

Zopire – Ah! Quel fardeau cruel à ma douleur profonde!

Moi, recevoir ici cet ennemi du monde!

Mahomet – Approche, et puisque enfin le ciel veut nous unir, vois Mahomet sans crainte, et parle sans rougir [...].

Zopire – Assemblage inouï de mensonge et d'audace, tyran de ton pays, est-ce ainsi qu'en ce lieu tu viens donner la paix, et m'annoncer un dieu ?

Zopiro, Mafoma

Zopiro – Obrigação funesta às mágoas minhas que haja eu de ser quem neste sítio deve conferir c'o inimigo do universo!

Mafoma – Avizinha-te e já que hoje o destino enfim nos quer unir, para Mafoma podes sem susto olhar, fala sem pejo [...].

Zopiro – Símbolo da mentira e da ousadia, perseguidor da Pátria, desta sorte nos dás a paz e um deus nos anuncias? (1785)

Zopiro, Mafoma.

Zopiro – Obrigação funesta às mágoas minhas  
que haja eu de ser quem neste sítio deve  
**reecer** conferir c'o inimigo do universo!

Mafoma – Avizinha-te e já que hoje o destino  
enfim nos quer unir, para Mafoma  
podes sem susto olhar, falar sem pejo [...].

Zopiro – Símbolo da mentira e da ousadia,  
perseguidor da Pátria, desta sorte  
nos dás a paz e um deus nos anuncias? (**GULB L**)

Sai Zopiro e o dito.

Zopiro – Obrigação funesta às mágoas minhas  
que haja eu de ser quem neste sítio deve  
**receber** o inimigo do universo!

Mafoma – Avizinha-te e já que hoje o destino  
enfim nos quer unir, para Mafoma  
podes sem susto olhar, falai sem pejo [...].

Zopiro – Símbolo da mentira e da ousadia,  
perseguidor da Pátria, desta sorte  
nos dás a paz e um deus nos anuncia? (**AJO1**)

Zopiro (**entrando em cena**) – Obrigação funesta às mágoas minhas  
que haja eu de ser quem neste sítio deve  
conferir c'o inimigo do universo!

Mafoma – Avizinha-te e já que hoje o destino  
enfim nos quer unir, para Mafoma  
podes sem susto olhar, fala sem pejo [...].

Zopiro – Símbolo da mentira e da ousadia,  
perseguidor da Pátria, desta sorte  
nos dás a paz e um deus nos anuncias? (**BMPM-AF**)

Sai Zopiro

Zopiro – Que destino cruel, que dor profunda  
eu **receber** aqui este **tirano**.

Mafoma – Já que o **céu** finalmente quer unir-nos  
deixa o temor, não te envergonhes, fala [...].

Zopiro – Vil composto de audácia e de impostura,  
**traidor à tua** Pátria, desta sorte  
anuncias um deus e a paz nos trazes? (**AJO2**)

A entrada de Zopiro em cena é diversamente assinalada: 1785 e GULB L não exibem nenhuma indicação cénica, AJO1 apresenta «Sai Zopiro e o dito», BMPM-AF regista «entrando em cena» e AJO2 apenas «Sai Zopiro». Na primeira fala de Zopiro há alternância entre «conferir» e «receber». O impresso de 1785 e BMPM-AF fixam a primeira opção, enquanto AJO1 e AJO2 apresentam a segunda. Mais curiosa, é a rasura em GULB L, pela qual se substitui a segunda pela primeira, sugerindo, mais uma vez, a aproximação deste testemunho a 1785 e BMPM-AF. Ocorrem, seguidamente, variações em formas verbais, entre «fala» (1785, BMPM-AF, AJO2), «falar» (GULB L) e «falai» (AJO1), sendo que apenas AJO1 regista «anuncia», talvez mero erro de cópia, em vez de «anuncias», presente nos demais testemunhos. Para lá das variantes que acabámos de sistematizar, AJO2 contém opções do tradutor, sobretudo, de tipo lexical, estabelecendo um contraste com todos os outros testemunhos, que extravasam o domínio da variante: a primeira fala de Zopiro integra o vocábulo «tirano», que não está no original francês; Mafoma utiliza a palavra «céu», que figura no francês; na fala acusatória a Mafoma, a segunda, Zopiro utiliza a expressão «traidor da pátria», que não está no francês.

À família maior que apresentámos e caracterizámos correspondem, certamente, fases diferentes da fixação de uma tradução que circulou profusamente por via manuscrita; daí que os testemunhos inventariados se relacionem e, em certa medida, se pressuponham (lembramos a este respeito a correspondência das emendas de GULB L com outros testemunhos da mesma parentela). Determinar a interdependência que os ordena será uma fase posterior de estudo, que já não cabe neste esquisso de voltaíromania teatral.

Melhor do que elencar exemplos, destacar variantes e isolar versões é certamente a leitura integral dos textos. Pode ser que daqui a algum tempo o acesso a eles esteja facilitado por um gesto editorial que privilegie o texto da cena.

Para a história da tradução e do espectáculo ficam estes diversos testemunhos, a documentação legal que os enquadra e os «rasgos» de diferentes tradutores que nos permitem agrupá-los em famílias, que se relacionam na difícil encruzilhada entre a página e a cena. Se o impresso de 1785 se insere na iniciativa editorial mais vasta e abrangente de uma colecção de tragédias estrangeiras, outros elementos da mesma família pendem mais para os enleios da cena (sobretudo, AJO1, bem secundado por BMPM-AF), o que também acontece com AJO2 de família vizinha. Igualmente se percebe que «fiel ao original» é uma medida que vive do equilíbrio precário entre a rigidez da forma e a complexidade lustrosa do léxico.

O registo conseguido, ou seja, as três traduções da tragédia de Voltaire *Le Fanatisme ou Mahomet le Prophète* aqui apresentadas (e pensamos que não houve outras nos séculos seguintes) são testemunhos privilegiados das actividades artísticas e comerciais da tradução literária para o prelo e para o palco, que, ao mesmo tempo, atestam a popularidade de Voltaire, enquanto autor dramático, no Portugal setecentista.

## Referências

- Borrvalho, Maria Luísa, & Marinho, Cristina, *José Anastácio da Cunha. Obras Completas*. 1. Volume, Porto, Campo das Letras, 2001.
- Cartas de um viajante francês a um seu amigo*, 1784. Biblioteca Nacional de Portugal, Cód. 1448 = F. 1245.
- Nogueira, Ricardo Raimundo, *Reflexões sobre o restabelecimento do teatro do Porto em três cartas*, 1778. Sala Jorge de Faria da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, J. F. 4-9-5.

## Testemunhos mencionados

## Manuscritos

- Da Tragedia / de / Mafoma / Impromptu em 1773 e retocada em 1785* / [in *Obras poéticas de D<sup>or</sup> Joze Anastacio da Cunha*, ff. 91-142], Biblioteca Pública Municipal do Porto, AF 17.
- Nova Tragedia / Intitulada / Mafoma ou Fanatismo* [cópia de António José de Oliveira] 1795, Biblioteca Nacional de Portugal, Cód. 1388//2.
- O / Fanatismo / ou / Mafoma / Tragedia*, Fundação Calouste Gulbenkian, TC 765.
- O Fanatismo / ou / Mahomet o Profeta / Tragedia / de / M.<sup>r</sup> de Voltaire / Traduzida / Pelo / S.<sup>or</sup> Ricardo Raim.<sup>do</sup> Nogueira*, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, RES 494.
- O Fanatismo / ou / Mahomet / O Profeta / Tragedia*, Biblioteca Pública Municipal do Porto, M-PD-35 (4).
- Tragedia / Intitulada / Mafoma o Profeta / ou / O Fanatismo* [cópia de António José de Oliveira], 1786, Biblioteca Nacional de Portugal, Cód.1381//5.

## Impressos

- MAHOMET / TRAGEDIE, / PAR M. DE VOLTAIRE. / REPRÉSENTÉE SUR LE THEATRE / de la Comédie Française./ Le 9. Août 1742., A Bruxelles, M. DCC. XLII.*
- TRADUÇÃO / DO / MAFOMA / DE / MR. DE VOLTAIRE / LISBOA: / Na Officina da Academia Real das / Sciencias / Anno MDCCLXXXV.*