

O Doente imaginário, de Molière, uma releitura no universo amazônico

Adriana Delgado Santelli
Université F derale du Acre



Synergies Brésil n  spécial 1 - 2010 pp. 133-140

Résumé: *Nous prétendons analyser la traduction de Le Malade imaginaire, de Molière réalisée par les professeurs de l'Université Fédérale de l'Acre, Humberto de Freitas Espeleta et par moi. Cette traduction s'est centrée dans l'accent de la réception de la pièce française dans dan l'univers amazonien, c'est à dire, on a cherché à indiquer des possibilités qui établissait un lien entre deux cultures: la française du XVII  siècle et l'amazonienne contemporaine. Nous prétendons étudier le défi de faire de ce texte le fil conducteur pour le dialogue entre des cultures apparemment diverses, en ouvrant, ainsi, un dialogue interculturel/transculturel, en relisant la formation identitaire du lieu ou nous sommes, sans déconsidérer le contexte de la création originale française.*

Mots-clés: *traduction, identité, théâtre, réception*

Resumo: *Com o presente trabalho, pretendemos analisar a tradu  o da obra O doente imaginário de Molière, realizada pelos docentes da Universidade Federal do Acre, Humberto de Freitas Espeleta e por mim. Essa tradução centra-se na ênfase   recepção da peça francesa no universo amazônico, isto é, procurou-se apontar possibilidades de uma tradução que estabelecesse um elo dialógico entre duas culturas: a francesa do século XVII e a amazônica contemporânea. Pretendemos estudar o desafio de fazer desse texto teatral o fio condutor para o diálogo entre culturas aparentemente diversas, abrindo, assim, um diálogo intercultural/transcultural e revisitando a formação identitária do local onde nos encontramos, sem desconsiderar o contexto de criação original (Francês).*

Palavras-chave: *tradução, identidade, teatro, recepção*

Abstract: *With the present work we intend to analyze the translation of Le Malade Imaginaire - (Moli re) carried through by the professors of the Federal University of the Acre, Humberto de Freitas Espeleta and I. This translation was centered on the emphasis to the reception of the French theater in the Amazonian universe, that is, it aimed at showing possibilities of a translation that established a link between two cultures: the French culture of XVIIth century and the Amazonian contemporary culture. We intend to study the challenge to make of this text the conducting wire for the dialogue between two cultures, opening, thus, the multiculturalism and interculturalism, revisiting the*

identity of the place where we live, without disrespecting the context of original creation (French).

Keywords: *translation, identity, theater, reception*

Introdução

Desde o final de 2007 nós, (Adriana Delgado Santelli e Humberto de Freitas Espeleta), docentes do Centro de Educação, Letras e Artes da Universidade Federal do Acre, numa parceria criativa que visava principalmente a uma encenação futura, nos dedicamos à tradução transcultural (e antropofágica) da peça *O doente imaginário*, de Molière. No horizonte de nossas expectativas - a releitura do clássico francês do século XVII a partir da inserção do imaginário Pan-Amazônico, em sua complexa e diversa heterogeneidade étnica, lingüística, geográfica, histórica, social, cultural. Desde o início sabíamos que se constituía enorme desafio confrontar culturas e rituais simbólicos distintos. De um lado a cultura francesa - modelo do qual partíamos e, de outro, a heterogênea Pan-Amazônia, formada por territorialidades distintas (Brasil, Peru, Bolívia, Equador, Venezuela, Colômbia, Suriname, Guiana e Guiana Francesa).

O encontro de um docente da área de Francês (Humberto Espeleta) com uma docente da área de Artes Cênica (Adriana Santelli) pautava-se pela possibilidade real da montagem e encenação d'*O doente imaginário* em Rio Branco, fato que vem se efetivando desde o início de 2008 - quando fechamos a tradução, definimos o elenco - através de processo de seleção e distribuição dos personagens da peça entre discentes da UFAC, iniciando os ensaios do espetáculo. Este se constituiu, efetivamente, num dos momentos mais produtivos e de maior tensão de todo o processo de tradução d'*O doente imaginário*. Nem sempre concordantes quanto às soluções para determinadas falas e cenas - Humberto Espeleta e eu tivemos que *negociar* - buscando alternativas interpretativas que possibilitassem a abertura de significados que a montagem de um clássico propõe diante da fragmentação, da colagem e das novas perspectivas alcançadas pela pós-modernidade serão os desafios que nos propomos a enfrentar nessa extraordinária empreitada literária.

Nas *margens* do traumático processo de tensão por nós vivenciado se estabelecia claro o confronto entre o global e o regional, entre a centralidade cultural e os processos de hibridização, mestiçagem e outras misturas características da cultural Pan-Amazônica. Na nossa visão, o jogo dialético instaurado tinha saídas plausíveis, sensatas e relevantes ao nosso projeto de tradução transcultural - desde que estruturada nas possibilidades representativas que a pós-modernidade oferece hoje ao tradutor. Tais possibilidades interpretativas - baseadas na multiplicidade de olhares, ruptura e valorização do discurso literário, se caracterizam pela ousadia das culturas marginais, ou seja, à margem da sociedade. O encontro com o Outro sempre é traumático, pois implica negociação, perda, trocas e rearranjos. O trauma vivenciado por nosso encontro - alcançou ou foi estendido ao contato cultural que os universos Francês e Pan-Amazônico - colocado na zona de diálogo.

Stuart Hall (2001), em *Identidade e Diferença*, declara que a identidade é a afirmação do que somos e do grupo social que pertencemos, o que de imediato pressupõe uma afirmação de que existem grupos que não apresentam características iguais ao nosso. Segundo o autor, para que essa afirmação seja de fato contundente, as identidades nacionais estabelecem *mitos fundadores* responsáveis por inserir sentimentos de pertencimento e orgulho ao grupo autóctone. Tais sentimentos de pertença criam laços imagéticos e imaginários, estabelecem memórias coletivas que permitem que membros uma comunidade compartilhem alguma coisa em comum.

Tradução como encontro de culturas

Como sabemos, a comédia de Molière, *O doente imaginário*, ultrapassa a noção de tempo e espaço, pois verificamos que muitas das questões por ele abordadas fazem parte de nosso cotidiano, como os ataques à Medicina como ciência inexata, aos médicos como falsos deuses e à intrincada relação saúde-doença e médico-paciente, que foram redimensionadas no universo Pan-Amazônico. Envoltas em redes de poder revelam em suas nuances mais corriqueiras (no caso de nossa *releitura de Molière*), decorrentes da relação médico-paciente no vértice de uma sociedade essencialmente contraditória: em que o global e o regional, a tradição e a pós-modernidade convivem.

Quando pensamos nesse texto cômico e sua encenação no contexto Pan-Amazônico, colocamo-nos diante de um grande desafio, como fazer desse texto teatral o fio condutor entre culturas aparentemente tão diversas? Pretendíamos abrir, assim, um diálogo intercultural/transcultural revisitando a formação identitária do local onde nos encontramos, sem desconsiderar o contexto de criação original (Francês).

Nesse contexto algumas indagações foram se colocando. Como encarar as modificações no processo de encenação de Molière - quando o tradutor tem em mente a montagem, na qual será o encenador? Porque traduzir Molière, uma vez que existem outras traduções já prontas no Brasil?

Ao iniciar esse percurso, pensamos sempre na encenação e num texto que servisse ao processo de encenação na Amazônia, cujos caminhos de construção levariam sempre ao palco. Nesse sentido, não pensamos num texto para ser lido e sim para ser encenado no universo amazônico. Inicialmente, partimos de uma tradução literal do original em francês. Uma segunda revisão do texto traduzido fez-se a fim de objetivar a atualização da construção dramaturgica. Modificações significativas na construção de nomes de personagens e falas foram trazidas para o cotidiano do homem contemporâneo como tentaremos explicar ao longo desse artigo.

“Se uma determinada cultura coloca-se em posição de superioridade em relação à outra, normas e práticas de tradução acionadas trarão necessariamente as marcas da imagem que essa cultura tem de si mesma. No momento em que se reconhece o outro como tal, em sua alteridade, colocamos em prática o potencial de ‘traduzibilidade’, que vai de encontro às noções de ‘canibalismo’, ‘apropriação’ ou ‘assimilação’” (Batalha; Pontes, 2007:85).

Portanto, tendo no horizonte de nossas expectativas a idéia de uma tradução para encenação - com ênfase nos processos de trocas simbólicas que o podiam atualizar para o espectador amazônico - trazíamos para o cotidiano acriano a possibilidade da encenação de uma das mais instigantes comédias européias. Segundo Pavis (2008), o texto a ser traduzido faz tanto parte da cultura fonte, quanto da cultura alvo. O papel do tradutor é investido da leitura de um texto que foi enunciado num passado do qual ele não fez parte, isto é uma situação de enunciação virtual da qual só resta o texto escrito e a qual ele deve imaginar, para adaptá-lo a uma situação de enunciação real a qual ele pertence. Verificamos, assim, que esse processo de tradução para a encenação existe na intersecção de dois processos de enunciação, um sendo da cultura fonte e o outro da cultura alvo. O texto dramático traduzido, estudado dramaticamente e colocado em situação de enunciação e recepção pelo público passa por um processo de transformação, mistura ou hibridização em cada etapa do caminho, como no esquema proposto:

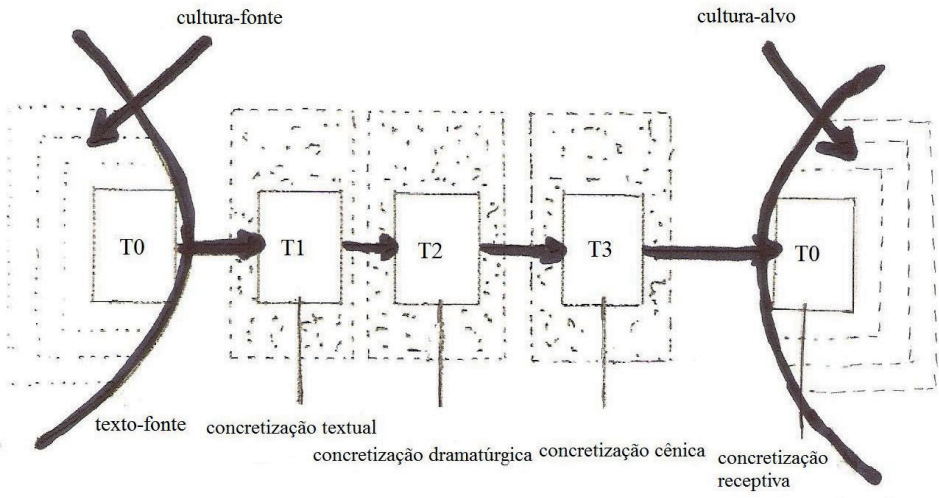


Figura 1: série de esquematizações das transformações sofridas durante a tradução, segundo Pavis.

O T0 é o texto produzido pelo autor, sua interpretação da realidade do autor: T1 é o texto traduzido, como nos informa Pavis (2008), através de uma *macrotradução*, que na leitura do texto sofrerá alteração em sua microestrutura textual e lingüística, levando-se em conta uma estilística, uma cultura e uma ficção. O texto dramático implica na verificação se há uma coerência com a fábula, os tempos dramáticos, e as alterações lingüísticas necessárias à compreensão dos elementos paralingüísticos do texto, a fim de facilitar a recepção pelos espectadores, isto é para a sua concretização cênica (T3) e receptiva (T4). Informações devem ser oferecidas ao público para que ele entenda o que está acontecendo em cena e isso implica muitas vezes em alterações lingüísticas radicais, principalmente quando se trata de textos clássicos.

“A análise dramática e a concretização dramática que se seguem são, dessa forma, ainda mais necessárias quando o texto-fonte é antigo e clássico. Em semelhante

caso a tradução será até mais legível para o público-alvo do que o foi texto-fonte para o público na língua de origem. Disso decorre o paradoxo seguinte (que faz berrar os anglófonos): Shakespeare é mais compreensível em tradução alemã ou francesa do que no original, pois o trabalho de adaptação à situação de enunciação atual tem sido feito necessariamente pela tradução.” (Pavis, 2008:128).

O intérprete atual trabalha com códigos gestuais e cênicos que são criados a partir do texto cênico, e também com o contexto estético atual da produção e da imaginação produzida a partir do texto-fonte. Dessa forma, consideramos o cinema, pelo menos no que diz respeito a esse filme, como uma importante ferramenta de diálogo com a França do século XVII, e sua recepção é esclarecedora.

Evidente que as trocas culturais propostas necessitam de negociações e adaptações ao contexto receptor e ao estilo de encenação proposto. Visando preencher o vazio do contexto cultural acriano, revisitamos, criticamente, relevantes questões sociais, políticas e culturais da atualidade do Estado receptor, questões sociais essas, cujo viés de discussão foram as análises e propostas de tradução tanto textual quanto cênica.

Nesse sentido, verificamos que algumas temáticas abordadas por Molière no século XVII são muito atuais, ao revelarem, por exemplo, como médicos tratam seus pacientes, quase sempre de acordo com sua conta bancária. Num outro contraponto, o dramaturgo francês cria cenas em que mulheres se casam com homens ricos e mais velhos por interesse. Revela ainda o perfil de neuróticos e hipocondríacos que tomam remédios indiscriminadamente e empregadas atrevidas, porém honestas, que afinal de contas, como sabemos, freqüentam a maioria dos lares brasileiros.

No Acre, de maneira geral, possuímos um serviço de saúde precário com falta de especialistas em várias áreas. O médico ainda possui um status social grande, por ganhar mais que a média da população, especialmente se for formado fora do Estado. A desconfiança sobre a prática médica ainda é grande, principalmente por parte de pessoas de *status* econômico que poucas vezes se submetem a tratamentos médicos no Acre. A todo o momento os profissionais são colocados à prova e desafiados em seu exercício profissional.

O Estado não possui indústria efetiva e o isolamento geográfico dificulta as trocas simbólicas, por pessoas que não tem acesso a internet e encontram-se no interior do estado. O imaginário é construído para uma excessiva valorização das coisas e costumes vindos do sul do país, e por mais que os últimos governos tenham feito campanhas ufanistas sobre a identidade do acriano, a valorização interna não ocorre efetivamente.

Fatos como os citados são relevantes e importantes nas modificações lingüísticas que ocorreram no texto, como por exemplo: *Cleante: O professor de música de sua filha ele precisou ir para a ‘colônia’*. A palavra colônia foi propositalmente colocada, pois é hábito no Acre tratar chácaras, pequenos sítios ou fazendas de gado como colônia e não como - *precisou ir ao campo* - expressão encontrada em Molière.

Quando a faceira Toanete, Ato III, Cena X, disfarçada de médico diz: *sou um médico itinerante, (je suis médecin passager)*; preferimos traduzir como médico itinerante pois no Acre existiu uma caravana de itinerantes que leva serviços médicos especializados ao interior do Estado, uma ou duas vezes ao ano, com isso o espectador terá uma identificação imediata com as cenas apresentadas.

Considerações Finais

A comédia, por assim dizer, com seus personagens tipo e antagônicos tem sua origem na nova comédia grega, na qual se movimentava no ambiente da família e da vida privada. A cena acontece na rua, na praça, na sala de estar. O riso passa a ser o jogo do ridículo de cada um, e aquilo que o cotidiano trata de propagar. O texto de Molière é escrito para a cena. Evidentemente a cena do século XVII, cuja leitura, o ritmo da fala e a observação do espectador são completamente diferentes dos atuais. Alguns diálogos, mesmo traduzidos *ao pé da letra*, evidenciam esse fato e demonstram o profundo conhecimento do autor da estrutura da Comédia, bem como da agilidade necessária desses para efetivação do jogo cênico. Assim, verificamos que algumas características do cômico, jogo rápido de palavras, oposição de idéias de personagens tipos e simulações de pancadas e trocas de ofensas, ordenadas de forma inteligente, ainda nos fazem rir:

ATO I, Cena II

TOINETTE

Já vai.

ARGAN.

Ah! Cachorra! Ah carniça...

TOINETTE *fazendo semblante de ter batido a cabeça.*

Diacho seja feito da vossa impaciência, pressiona demais as pessoas, que eu dei uma baita cabeçada contra o canto de uma janela.

ARGAN *encolerizado.*

Ah! Tratante...

TOINETTE *Para interrompê-lo e impedi-lo de gritar, continua se queixando, dizendo.*

Hã!

ARGAN.

Faz...

TOINETTE

Hã!

ARGAN.- Faz uma hora...

TOINETTE.

Hã!

ARGAN

Você me deixou...

TOINETTE.

Hã!

ARGAN

Cale-se, bandida, que eu te repreendendo.

TOINETTE

Isso sim, minha fé, acredito nisso, depois do que me aconteceu.

ARGAN.

Você me fez esganiçar, carniça.

TOINETTE.

E o senhor me fez rachar a cabeça, um pelo outro, estamos quites.

ARGAN.

O quê, bandida...?

TOINETTE.

Se continuar com isso vou chorar.

Evidentemente, não analisaremos somente, nesse artigo, o detalhado trabalho da criação de um espetáculo a partir de um texto fonte pertencente a um momento do teatro dito clássico francês. O percurso de transcrição sempre objetivou a melhor compreensão da obra de Molière, pelo público contemporâneo da Amazônia, especificamente do estado do Acre. As modificações, inserções e as diversas negociações propostas sempre se ampararam no processo de encenação e nos sentidos propostos pelo texto-fonte, que alcançariam a cultura alvo de modo dialógico, isto é, valorizando tanto uma como a outra. Para finalizar, apresentam-se as modificações verificadas no nome das personagens tipo, efetuadas em tradução que realizamos.

ARGAN = Argan, o doente imaginário

BÉLINE = Belinha, sua segunda esposa

ANGÉLIQUE = Angélica, sua filha mais velha

LOUISON = Luisa, filha caçula

BÉRALDE = Beraldo, irmão do doente imaginário

CLÉANTE = Cleante, amante de Angélica

MONSIEUR DIAFOIRUS = Dr. Hepaticus, médico

THOMAS DIAFOIRUS = Tomás Hepaticus, filho do Dr. Hepaticus, pretendente de Angélica.

MONSIEUR PURGON = Dr Purgante, médico de Argan.

MONSIEUR FLEURANT = Dr Florante, farmacêutico.

MONSIEUR BONNEFOY = Senhor Boa Fé, notário.

TOINETTE = Toanete, serviçal.

Nos nomes vinculados à indicação da função como Dr. Diafoirus e Thomas Diafoirus, a tradução favoreceu a sonoridade e a indicação do fígado (hepático). Assim, Dr. Hepaticus e Tomás Hepaticus foram adaptados para a língua brasileira. Evidentemente que o riso depende do contexto imediato de sua produção, por isso consideramos importante a indicação das mudanças, a fim de produzir efeitos na enunciação, pois se percebe que esse também era o objetivo do autor em seu texto original.

Pode-se dizer que traduzir de modo transcultural significa facilitar a compreensão de um texto-fonte num contexto contemporâneo valorizando a alteridade, que existe tanto na origem quando no alvo. A proposta de tradução teatral deve levar em conta questões de identidade e receptividade, mesmo quando se trata de uma obra clássica, que deve ser conhecida, representada e estudada.

Bibliografia

- Batalha, M. C.; Pontes Jr, G. 2007. *Tradução*. Petrópolis: Vozes.
- Bakhtin, M. 1988. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec.
- Bauman, Z. 2007. *Vida Líquida*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar.
- Canclini, N. G. 2005. *Diferentes, desiguais e desconectados - mapas da interculturalidade*. Tradução Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.
- Gentzler, E. 2009. *Teorias contemporâneas da tradução*. Tradução Marcos Malvezzi. 2 Ed. São Paulo: Madras.
- Guinsburg, J; Coelho Neto, T.; Cardoso, Reni. 2006. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva.
- Hall, S. 2001. *Identidade e Diferença*. Tradução de Tomaz Tadeu. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes.
- Liotard, J. F. 1979. *A Condição Pós-Moderna*. Tradução Carlo Irineu Costa. São Paulo: José Olympio.
- Molière. 2003. *Le Malade imaginaire*. Paris: Bordas.
- Pavis, P. 2008. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva.
- _____, P. 2003. *A análise dos espetáculos*. Tradução Sérgio Silva Coelho. São Paulo: Perspectiva.
- _____, P. 2001. *Dicionário de Teatro*. Tradução J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva.
- Santiago, S. 2000. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco.