

REVISTA DE HISTÓRIA DAS IDEIAS

O MARQUÊS DE POMBAL E O SEU TEMPO

Tomo II



INSTITUTO DE HISTÓRIA E TEORIA DAS IDEIAS
FACULDADE DE LETRAS

COIMBRA 1982

POMBAL E MOLIÈRE

O prestígio de Molière, e a penetração do seu teatro em Portugal foram tardios. Nada os indica antes de D. João V. E, no tempo de D. João V, permaneceram muitos escassos.

São importantes, decerto, o caso de António José da Silva que mostra, em algumas das suas peças, nítida influência de Molière; e o da comédia 'As Indústrias de Sarilho' ⁽¹⁾ que revela o mesmo. Fora destas, merecem apontamento a representação de uma comédia de Molière, em 1713, por uma companhia francesa, na residência do representante de Portugal ao congresso de Utrecht ⁽²⁾; e, em Lisboa, a tradução e representação de 'George Dandin' (1737) por sugestão e sob o patrocínio do embaixador do rei de Inglaterra ⁽³⁾.

* Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian (Paris).

⁽¹⁾ Esta comédia estreou-se em Sesimbra em 1743 (ver Jacqueline Montfort, *Quelques notes sur l'histoire du théâtre portugais*, Arquivos do Centro Cultural Português, Paris, vol. 4, 1972, pág. 575. Albino Forjaz de Sampaio (*Subsídios para a história do teatro português, Teatro de cordel*) situa a primeira edição em 1747; e inventaria edições de 1748, 1749 e 1794. A de 1748 encontra-se recenseada e descrita, sob n.º 9337, no Catálogo da colecção de miscelâneas, teatro, publicado em 1974 pela Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

⁽²⁾ Cf. Gustavo de Matos Sequeira, *Teatro de outros tempos*, Lisboa, Oficina Otográfica, 1933, pág. 209.

⁽³⁾ O facto não escapou a Teófilo Braga. Ver *História do teatro português. A Baixa comédia e a ópera, séc. XVIII* (Porto, Imprensa Portuguesa, 1871), p. 12. A tradução de 'George Dandin' sob o título 'O Marido confundido' figura na colecção de vários escritos inéditos políticos e literários de Alexandre de Gusmão (Porto, Faria Guimarães, 1841), pp. 252/319. Ver também o nosso estudo *A propósito de uma tradução de George Dandin, atribuída a Alexandre de Gusmão*, in Arquivos do Centro Cultural Português (Paris), vol. 1, 1969, pp. 216/235. Na Biblioteca Municipal do Porto conservam-se dois testemunhos manuscritos desta tradução: códice 649 e códice 1071.

Excepções que confirmam a regra. Quanto aos autores portugueses que se referem a Molière antes de 1750, serão uma dezena. E fazem-no de passagem, como de ouvido, em passos de reduzido ou nulo interesse. A mais antiga destas referências data de 1739 (4).

Tem sido mencionada e estudada uma querela entre partidários do teatro francês e partidários do teatro espanhol, de âmbito académico, que culminou por volta de 1740 (5). Importante, mas, quando se concretiza, é em torno de Corneille, nunca de Molière.

Várias razões explicam esta ausência. A principal cremos que seja a condenação do teatro de Molière, em França e Itália, pelos eclesiásticos e moralistas mais rigorosos. A «má fama» do autor enraizou em terreno propício no Portugal joanino. Os teatros fecharam-se para as suas comédias (e não só para elas), e os espíritos para a sua mensagem. A opinião prevalecte sobre Molière, baseada nos seus detractores franceses e italianos, foi explicada em 1748 por Francisco José Freire, que o condena severamente (6).

Com a mudança de reinado (1750) as coisas não se alteraram. Só começaram a mudar em 1756 com a Arcádia Lusitana. Numa nota aos estatutos deste cenáculo, evoca-se Molière a título de exemplo, mas através de Boileau (7).

(4) Eis o passo: «... Molière, ou esquecido ou enfadado da melancolia cômica da sua nação, tem tanta graça em algumas das suas obras como Rojas ou Moreto» (D. José Barbosa, na censura do paço ao *Discurso apologético em defesa do teatro espanhol*, pelo Marquês de Valença, Lisboa, 1739, pág. 3 inumerada).

(5) Nesta polémica se enquadra o *Discurso apologético* referido na nota precedente. Ver, de Costa Pimpão, *La Querelle du théâtre espagnol et du théâtre français au Portugal*, in «Escritos diversos», Coimbra, Acta Universitatis, 1972, pp. 465/484.

(6) Ver Francisco José Freire, *Arte poética, ou regras da verdadeira poesia em geral...*, Lisboa, Francisco Luis Ameno, 1748, pp. 268/270.

(7) Ver os estatutos da Arcádia, in Teófilo Braga, *A Arcádia lusitana*, Porto, Chardron, 1899, pp. 189/205. O passo interessante, que aparece em rodapé, é o seguinte: «Malherbe e Molière consultavam sobre as suas composições aos próprios criados; e este último até a uma velha chamada Forest, que tinha em sua casa, e emendava alguns lugares que a ela não agradavam». É colhido na edição Claude Brossette das *Obras completas* de Boileau, que fez autoridade a partir de 1716. Na primeira das suas *Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin*, Boileau escrevera o seguinte: *On dit que Malherbe consultait sur ses vers jusqu'à l'oreille de sa servante; et je me souviens que Molière m'a montré aussi plusieurs fois une vieille servante qu'il avait chez lui, à qui il lisait, disait-il, quelques fois ses comédies; et il m'assurait que lorsque des endroits de plaisanterie ne l'avaient point frappée, il les corrigeait, parce qu'il avait plusieurs fois éprouvé sur son*

Entre os árcades empenhados na reforma do teatro, se alguns parecem ignorar Molière, como Correia Garção, refere-se-lhe pelo menos Manuel de Figueiredo com grande frequência e maior entusiasmo⁽⁸⁾. Mas Freire, membro também da Arcádia, reedita a sua Arte poética em 1759. Muda o formato do livro; a dedicatória a Filipe de Barros de Almeida é substituída por outra, a Sebastião José; mas mantém-se integralmente o discurso moral anti-Molière.

Só que já não é o único. Nem talvez o dominante. Já falámos de Manuel de Figueiredo, entre os árcades, Lícidas Cíntio. Podíamos ter trazido à colação o Cavaleiro de Oliveira que, no *Amusement périodique*, mostra bem (1751) que Molière figura, a mais de um título, entre os imortais do seu panteão⁽⁹⁾, e é o primeiro português a transcrever um passo do *Tartuffe*⁽¹⁰⁾. Mas esse escreve em Londres.

Mais significativa é a oposição de residentes em Portugal, de padre a padre, de Francisco Bernardo de Lima a Francisco José Freire. Cónego secular de São João Evangelista, este Lima portuense merece atenção. Entende ter sido Rameau quem definiu «o verdadeiro fim da música»⁽¹¹⁾; cita Buffon⁽¹²⁾ e Crébillon⁽¹³⁾; considera d'Alembert «um dos mais ilustres escritores do seu tempo»⁽¹⁴⁾, Voltaire «um dos maiores poetas do mundo»⁽¹⁵⁾; e, elogiando em geral o teatro francês, defende Molière, opõe-se aos seus detractores, e proclama que as suas

théâtre que ces endroits n'y réussissent point. Brossette precisou nestes termos a expressão vieille servante: Elle s'appelait La Forest. Un jour Molière, pour éprouver le goût de cette servante, lui lut quelques scènes d'une comédie, qu'il disait être de lui, mais qui était de Brécourt, comédien. La servante ne prit point le change, et après en avoir ouï quelques mots, elle soutint que son maître n'avait pas fait cette pièce. Curioso é darem-se estas consultas aos criados por bom exemplo, e sem qualquer espécie de reserva, nos estatutos da Arcádia, quando Boileau adverte a seguir: Ces exemples sont un peu singuliers, et je ne voudrais pas conseiller à tout le monde de les imiter.

(8) Ver os textos arcádicos de Manuel de Figueiredo, nomeadamente os discursos, em *Obras póstumas* de Manuel de Figueiredo, Lisboa, Impressão régia, 2 vols. 1804 e 1810.

(9) Sobre a recusa de enterro religioso a Molière, número de Maio de 1751; sobre Molière e os médicos, número de Outubro de 1751.

(10) Dois alexandrinos apenas, sem indicação da proveniência, no número de Fevereiro de 1751.

(11) Lima, *Gazeta literária*, tomo 1, Porto, Francisco Mendes de Lima, 1761, pág. 108.

(12) *Ibidem*, p. 123.

(13) *Ibidem*, p. 185.

(14) Lima, *Gazeta literária*, tomo 2, Lisboa, Miguel Rodrigues, 1762, p. 13.

(15) Ver o que escreve Lima sobre a *Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand* de Voltaire, na *Gazeta literária*, tomo 1, pp. 313/324.

comédias não estimulam os vícios, senão que os desterram com metê-los a ridículo ⁽¹⁶⁾.

Expõem-se estas opiniões na *Gazeta literária* do padre Lima, em 1761 e 1762. Os jesuítas tinham sido expulsos em 1759. Novas correntes, ou contracorrentes, valorizavam o teatro francês, Molière e as suas comédias. Mas ninguém reclamava explicitamente que se representassem em Portugal. Nem ninguém as traduzia.

Contentavam o ministro estas tomadas de posição, e as produções dos árcades? O que é certo é que a *Dedução cronológica e analítica* (1767) discreta contra o «abuso intolerável da censura» que prejudicava os países civilizados ⁽¹⁷⁾, e contra os escritores portugueses que teriam sido os únicos a não protestar ⁽¹⁸⁾. Como se o ministro tivesse esperado e quisesse que os escritores fossem mais longe.

As suas ideias sobre censura concretizaram-se logo no ano seguinte (1768) na instituição da Real Mesa Censória. E nesse mesmo ano representou-se e editou-se em português o 'Tartufo'. No volume ⁽¹⁹⁾, o prefácio do tradutor (Manuel de Sousa) precisa que Tartufo era um jesuíta; Molière não o explicitara, porque nem tudo se podia dizer no seu tempo.

Tanto Balbi ⁽²⁰⁾ como o conde da Carnota ⁽²¹⁾ se fazem eco do grande êxito que alcançou a comédia. Depreende-se, aliás, que teria causado sensação ainda antes de impressa. O próprio Manuel de Sousa (tradutor) refere que várias cópias manuscritas, com «emendas» ao gosto de cada qual, tinham corrido antes da edição ⁽²²⁾.

Andava José Basílio da Gama a concluir o seu poema 'Uruguai', onde muito atacava os jesuítas. O «acontecimento» enche-o de orgulho. Celebra-o numa folha volante, hoje raríssima. Nem se acreditava! Enfim a Virtude chegou a Portugal.

⁽¹⁶⁾ *Ibidem*, p. 34.

⁽¹⁷⁾ «O abuso da autoridade censória na permissão ou proibição dos livros chegou a um tal excesso desde o meio do séc. XVI até o presente...» (*Dedução cronológica e analítica*, tomo 2, p. I).

⁽¹⁸⁾ «Os nossos escritores portugueses são os únicos que guardaram silêncio nesta importante matéria...» (*Ibidem*, p. III).

⁽¹⁹⁾ *Tartufo ou O Hipócrita*, comédia do senhor Molière, traduzida em vulgar pelo capitão Manuel de Sousa, para se representar no teatro do Bairro Alto. Lisboa, na oficina de José da Silva Nazaré, 1768. Com licença da Real Mesa Censória.

⁽²⁰⁾ Adrien Balbi, *Essai statistique sur le royaume de Portugal et d'Algarve*, tomo 2 (Paris, chez Rey et Gravier, 1822), p. CCXIX (numeração do apêndice).

⁽²¹⁾ John Smith, *Memórias do marquês de Pombal*, Lisboa, António Maria Pereira, 1872, p. 229.

⁽²²⁾ Obra citada na nota 19, p. III.

Molière

A Virtude encarnava no ministro. A Maldade feia — entenda-se a Companhia de Jesus — fora desalojada. Ia o hipócrita vil — entenda-se Tartufo, protótipo do jesuíta — mar fora, em busca de outro asilo. Molière precedera Manuel de Sousa. Ele é que arrancara a máscara do hipócrita, cobrindo assim de glória eterna o seu país. Mas Sebastião José fizera mais que os seus homólogos franceses. Desterrara a Companhia. Era, enfim, o país de Sebastião José que dava lições ao de Molière. Transcrevemos:

Representando-se no teatro do Bairro Alto o 'Hipócrita', de Molière, traduzido do francês.

Soneto

*Não é engano da fecunda ideia:
Vejo que em carro azul desce dos ares,
E ao redor dos pacíficos altares
Virtude alegre e cândida passeia.*

*Envolta em serpes a Maldade feia
Levou longe de nós os seus pesares.
Longe o hipócrita vil por esses mares
Foi pisar outra terra e outra areia.*

*Gália feliz, tu lhe rasgaste a venda
Primeiro do que nós. Deu-te o rasgá-la
Nome e glória imortal na alta contenda.*

*Mas esta glória à nossa não iguala,
Porque tu nos mostraste a fera horrenda,
Porém nós te ensinamos a domá-la (28).*

Este soneto é importante. Pela primeira vez — logo em 1768 — a representação do 'Tartufo' era ligada explicitamente à acção, e implicitamente à pessoa do ministro.

Projectado o «acontecimento» na história da literatura, não perde em importância. Antes ganha. Um sinal de partida. Como se, subitamente, se tivessem aberto largas e pesadas portas de par em par. Precipitam-se por elas, de aluvião, as comédias de Molière.

O Tartufo chamou. Logo acorrem Harpagon, Monsieur Jourdain, Argan, Arnolphe, Sganarelle... O próprio *épouseur*

(28) Conserva-se um exemplar desta espécie na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Vem descrita, sob n.º 10492, no Catálogo da colecção de miscelâneas, Coimbra, Publicações da Biblioteca da Universidade, 1976.

du genre humain. De espada em punho, o impenitente Dom Juan que desafia os mortos e a cólera do Céu. Perturbante e zaragateira companhia, nunca antes vista! Cúpidos, hipócritas, libertinos vinham disputar o lugar aos castrados da ópera na-politana.

Concluído o ano de 70 o balanço é este:

- * — Comédias de Molière editadas em português — 4: *Le Tartuffe*, *Le Bourgeois gentilhomme* ⁽²⁴⁾, *l'Amour médecin* ⁽²⁵⁾, *Le Mariage forcé* ⁽²⁶⁾ (esta duas vezes).
- * — Comédias de Molière, de que se conhece notícia de terem sido representadas — 5: *Le Tartuffe*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *Le Malade imaginaire*, *l'Avare*, *l'Ecole des femmes* ⁽²⁷⁾.
- * — Comédias de Molière, examinadas pela Real Mesa e aprovadas — 7, ou sejam as quatro editadas (ver acima) que todas apresentam a inscrição «com licença da Real Mesa Censória», mais três sobre as quais se conhece o teor da sentença: *Le Malade imaginaire* ⁽²⁸⁾, *l'Avare* ⁽²⁹⁾, *Les Four-*

⁽²⁴⁾ Sob título 'O Peão fidalgo' (Lisboa, José da Silva Nazaré, 1769). Espécie descrita no Catálogo de miscelâneas já citado, Teatro (1974), sob n.º 9739.

⁽²⁵⁾ Sob título 'O Amor médico', e classificação de entremez (Lisboa, José da Silva Nazaré, 1769). Espécie descrita no Catálogo de miscelâneas, Teatro, sob n.º 9741.

⁽²⁶⁾ Sob título 'O Casamento por força', na primeira edição (Lisboa, José da Silva Nazaré, 1769). Espécie descrita no Catálogo de miscelâneas, Teatro, sob n.º 9747. Forjaz de Sampaio dá notícia de mais duas edições pombalinas, em 1770 e 1776. O título passa a ser 'Esganarello ou O Casamento por força'. Embora todas as edições provenham da mesma tradução, por António Duarte de Serpa, há variantes entre elas.

⁽²⁷⁾ Além das notícias dos frontispícios, temos as que dá o precioso manuscrito *Contas do Teatro do Bairro Alto*, conservado na Biblioteca Nacional de Lisboa, códice 7178. Este manuscrito concerne a um período infelizmente muito curto. Mas, nos seus limites, não lhe falta sequer o número de representações alcançado por cada peça.

⁽²⁸⁾ A tradução intitula-se *O Doente imaginativo* (em vez de imaginário). Foi aprovada em 9 de Abril de 1769. Parecer na Torre do Tombo, espólio da Real Mesa Censória, Censuras relativas ao ano indicado, n.º 51/1.

⁽²⁹⁾ Em 5 de Junho de 1769, a tradução de *L'Avare* é considerada «digna de se representar publicamente pela grande instrução que contém»; em 28 de Junho de 1770 autoriza-se a impressão, porque «tem bastante moral, e repreende o feito pecado da avareza»; em 20 de Outubro de 1770 exige-se a correcção da ortografia do manuscrito. Apud Laureano Martins Carreira, *Le Théâtre et la censure dans la seconde moitié du XVIIIème siècle*, tese de doutoramento do 3.º ciclo, inédita, Paris, Universidade de Paris III, 1976. Respectivamente pp. 232 e 234.

beries de Scapin ⁽³⁰⁾. Não incluímos globalmente as representadas, porquanto algumas vezes sucedeu subirem à cena antes de se pronunciar a censura.

- * — Comédias de Molière, examinadas pela Real Mesa, e aprovadas com cortes — 1, a saber *l'Ecole des femmes* ⁽³¹⁾.
- * — Comédias de Molière examinadas pela Real Mesa, e reprovadas — 3: *Le Médecin malgré lui* ⁽³²⁾, *Dom Juan* ⁽³³⁾, *Monsieur de Pourceaugnac* ⁽³⁴⁾. De todas as traduções se conserva testemunho manuscrito, contemporâneo, mas que nem sempre corresponde, se é que corresponde alguma vez, ao primeiro estado da tradução ⁽³⁵⁾.
- * — Comédias representadas, ou editadas, que, não sendo de Molière, derivam da projecção do seu teatro em Portugal — 3: 'Escola de Casados' ⁽³⁶⁾, que não é tradução, nem adaptação de *l'Ecole des maris*, senão que constitui uma réplica à apologia da liberdade da mulher, a que conduz a comédia francesa; 'A Beata falsa', também chamada 'A Beata fingida' ⁽³⁷⁾; e 'A Ambição dos Tartufos invadida'. Estas duas, sendo peças originais, exploram o êxito do Tartufo de Molière/Manuel de Sousa. Daremos sobre uma e outra uma breve notícia.

⁽³⁰⁾ Reprodução fotográfica do parecer, em José da Costa Miranda, *Notas para um estudo sobre o teatro de Molière em Portugal*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973 (aliás 1974), p. 172.

⁽³¹⁾ Parecer datado de 1 de Junho de 1769. Transcrito por Carreira (*obra citada* na nota 29), p. 126.

⁽³²⁾ Parecer datado de 22 de Setembro de 1769. Reprodução fotográfica em Carreira, *obra citada*, p. 186.

⁽³³⁾ A tradução foi proposta à Real Mesa sob título 'O Convidado de pedra'. Parecer transcrito em José Timóteo da Silva Bastos, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1926, p. 176.

⁽³⁴⁾ Parecer datado de 29 de Setembro de 1770. Reproduzido em Carreira, *obra citada* na nota 29, p. 87.

⁽³⁵⁾ A tradução inédita do *Médecin malgré lui*, sob título O Médico por força, na Torre do Tombo, espólio da Real Mesa Censória, n.º 2279. A tradução de *Dom Juan*, sob título 'O Convidado de Pedra', na colecção de comédias manuscritas da Biblioteca Nacional de Lisboa, códice 4566, n.º 4. Sobre a tradução inédita de *Monsieur de Pourceaugnac*, ver Costa Miranda (*obra citada* na nota 30), pp. 42/45.

⁽³⁶⁾ Esta comédia alcançou sete representações na época 69/70 no Teatro do Bairro Alto (cf. manuscrito referido na nota 27). Ingressou no repertório e foi impressa mais tarde em 1781 e 1794. Forjaz de Sampaio conheceu ambas as edições.

⁽³⁷⁾ Alcançou oito representações em 69/70 (cf. *Contas do Teatro do Bairro Alto*).

A 'Ambição dos Tartufos Invasida' (invasida significa desmascarada) dá-se por um entremez. Saiu em 1770 da oficina de António Rodrigues Galhardo, que era o impressor da Real Mesa Censória. Autor, Leonardo José de Pimenta e Antas, «mestre de escrever».

O entrecho é muito simples. Remígio finge-se doente, e, como se temesse o pior, manda chamar um padre da companhia. Diz-lhe que deserda todos os seus, que lega tudo quanto tem aos jesuítas. Na reacção do confessor revela-se indiscretamente, a cobiça da Sociedade e dos seus membros. Terminado o testamento, o «moribundo» sai do seu letargo, e, de perfeita saúde, ajudado pelas outras pessoas da casa, e dois vizinhos, faz uma surriada ao Tartufo desmascarado.

Forçoso é confessar que os jesuítas são mais insultados, que desmascarados. Mas a peça está escrita num decassílabo bem feito, de rimas emparelhadas à francesa. Por remate, um dueto em redondilha menor, entre Eufrásia (sobrinha do «moribundo») e Rasquete (criado).

Eufrásia — Que linda tramóia!
Rasquete — Que forte esparrela!
Ambos — O roupeta nela
Caiu por seu mal.
Quem logra Tartufos,
Faz maior façanha,
Do que na campanha
O bom general.

Desta peça há pelo menos uma reedição, sem data, feita por Caetano Ferreira da Costa.

A 'Beata fingida' veio a ser impressa em 1774 por Francisco Sabino dos Santos, em 1789 por Lino da Silva Godinho, e ainda em 1808 e 1840. Não se conhece o autor, e nunca se compararam as edições. Indiscutivelmente superior à 'Ambição dos Tartufos', é comédia que merece alguma atenção. A relação com o 'Tartufo' de Molière/Manuel de Sousa patenteia-se desde a lista das personagens. O Orgon de Molière passava a Ambrósio em Molière/Manuel de Sousa. Na 'Beata fingida' o dono da casa, que acreditava na falsa devoção, e que portanto representa o Orgon do original, continua a chamar-se Ambrósio.

Em Molière temos um Valère (*amant de Mariane*) que Manuel de Sousa chama Valério. Em papel diferente, temos, na 'Beata fingida' um doutor Valério. A mãe de Orgon (original de Molière) é Madame Pernelle. Em Manuel de Sousa, Andreza. Tem uma criada que se chama Flipote em Molière, e Domingas

em Manuel de Sousa. Na 'Beata fingida', em casa de Ambrósio (Orgon), serve um criado preto que se chama Domingos.

A cegueira de Orgon, que acredita na devoção de Tartuffe, é contrariada e ridicularizada por Dorine (*suivante de Marianne*). Em Manuel de Sousa, Dorine passa a chamar-se Faustina. Ora, na 'Beata fingida' temos também uma criada Faustina. E a mesma oposição se define entre ela e o dono da casa crédulo.

A beata não é uma intrusa como Tartufo. É a própria menina da casa (Genoveva) que se faz beata, como Lucinde se faz muda no *Médecin malgré lui*, para não casar com o marido indesejável que lhe destinam.

Sem embargo, damos a 'Beata fingida' por comédia original. Explora o êxito do 'Tartufo' de Molière/Manuel de Sousa, é certo. E é provável, como acabamos de sugerir, que não seja só por aí que remonta a Molière. Mas não é uma adaptação, nem uma simples imitação. Aliás, o que mais nos importa destacar é que o autor anónimo desta comédia, no próprio texto dela, a ligou explicitamente ao 'Tartufo', como para assim a insinuar no favor do público.

Faustina não se chama Faustina por coincidência, nem por influência passivamente recebida. Chama-se Faustina, porque se apresenta como a criada que tinha servido na própria casa em que Tartufo se havia introduzido.

Na réplica seguinte, em que se opõe à ingenuidade de Ambrósio, explica a razão por que deixou de acreditar em beatos. E por ela adquirimos a certeza de que o Tartufo português aparecia em cena em caracterização bem marcada, em demonstrações que o público apreciava; caso contrário, não seriam assim evocadas:

Faustina — Senhor, depois que estive servindo em uma casa, na qual havia um beato chamado Tartufo, cujo dava demonstrações de santo, sempre com os olhos no chão, andando com passadas vagarosas, com as contas na cintura, a qualquer desprezo que lhe faziam, ele chorando dizia: seja pelo amor de Deus. E enfim foi tão diabo que até quis... porém melhor é calar. Vendo aquele já não me fio nem de beatos, nem de beatas. E tenho dito (38).

Particularmente significativa a frase de Faustina: «E enfim foi tão diabo, que até quis ...porém melhor é calar».

(38) 'A Beata fingida', ed. 1774, p. 8.

As reticências correspondem evidentemente às célebres reticências da réplica 23 (Orgon) da cena 3 do acto 5. Madame Pernelle não acredita que Tartuffe se tenha atrevido com Elmire (de combinação com Elmire, Orgon assiste escondido à cena, a fim de desmascarar o hipócrita no momento adequado); e diz ao filho que, antes de acusar, devia esperar por provas seguras. Então a réplica 23:

Molière

Hé! diantre! Le moyen de m'en assurer mieux? Je devais donc, ma mère, attendre qu'à mes yeux il eut... Vous me feriez dire quelque sottise.

Manuel de Sousa

Quê! E como me havia eu de certificar melhor? Havia de esperar que à minha vista... Vossa Mercê, quer que eu diga alguma parvoíce ⁽⁸⁹⁾.

As reticências de Faustina, na 'Beata fingida', provam um conhecimento profundo da peça-modelo.

Não nos permite a natureza deste trabalho passar em revista as outras referências ao Tartufo, que aparecem na comédia impressa em 1774. Contentar-nos-emos com reproduzir a tirada final (Genoveva) que encerra a mensagem. É que essa tirada vai mais longe que Molière. É evidente que não temos em vista a qualidade literária, senão os alvos contra os quais se atira...

Molière põe em cena e desmascara a falsa devoção. O autor da 'Beata fingida' pretende que só por excepção se encontra beatice sincera. É o que ensina ao público, por fim, a própria protagonista que, logrados os seus objectivos, pôs termo ao fingimento:

Genoveva — E assim, preclaríssimo auditório, podereis vir no conhecimento de quanto é difícil encontrar um beato ou beata que não sejam uns falsos impostores, zombadores do Céu, e escândalos do mundo. Por debaixo da capa da virtude com que se cobrem, andam envenenando com suas péssimas doutrinas a todos aqueles que, elevados nos seus affectados movimentos, se deixam prisionar de tão falsas e diabólicas imposturas. E, como a força desta comédia se estriba no empenho de vos

(89) 'Tartufo', ed. 1768, p. 127.

mostrar um destes falsos objectos, esperamos que seja de vós atendida, e que benignos lhe desculpeis os erros, pois a tudo se sujeita quem se interessa somente...

Todos — Na glória de vos agradar.

*
* * *

Os homens de negócio desta praça de Lisboa abaixo assinados, considerando o grande esplendor e utilidade que resulta a todas as nações do estabelecimento dos teatros públicos, por serem estes, quando são bem regulados, a escola pública onde os povos aprendem as máximas mais sãs da política, da moral, do amor da pátria, do valor, zelo e fidelidade, com que devem servir os seus soberanos, civilizando-se e desterrando insensivelmente alguns restos de barbaridade, que neles deixaram os infelizes séculos da ignorância, e reflectindo quanto Vossa Magestade se empenha na instrução dos seus vassallos, e em promover todos os meios de os fazer felizes, conduzidos e animados pelo conselho e aprovação do conde de Oeiras, Presidente do Senado da Câmara desta corte, têm determinado entre si formar uma sociedade que se empregue em sustentar os mesmos teatros com aquela pureza e decoro que os fazem permitidos e necessários debaixo dos seguintes estatutos e privilégios, esperando que Vossa Magestade se dignará aprová-los, confirmá-los e protegê-los com sua real e immediata protecção.

Tal é a introdução aos estatutos da Sociedade para subsistência dos teatros públicos da corte, instituída em 1771 ⁽⁴⁰⁾.

O pendor nacionalizante e monopolista do marquês de Pombal revela-se bem no articulado subsequente. Os teatros existentes passavam para o controlo da Sociedade (em condições que não são explicadas). Os teatros que viessem a estabelecer-se seriam da Sociedade. Não haveria outros. Nem as pessoas particulares poderiam, a partir de então, dar bailes, serenatas, oratórios, fogos de artifício, nem sequer em sua própria casa, se cobrassem a quem quer que fosse qualquer quantia pelo direito de assistir.

O humanismo das luzes revela-se sobretudo no artigo 10. O rei declarava que, moralmente, a arte de representar era «por si indiferente», e que a profissão de actor não era infame:

nenhuma infâmia irroga àquelas pessoas que a praticam nos teatros públicos, quando aliás por outros princípios não a tenham contraído ⁽⁴¹⁾.

⁽⁴⁰⁾ *Instituição da Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da corte*, Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1771, p. 3.

⁽⁴¹⁾ *Ibidem*, p. 8.

Os actores alcançavam até privilégios notáveis. Durante «o tempo das suas obrigações» não podiam ser presos por caso civil; não podiam ser embargados os seus salários; nos casos crimes, salvo em flagrante delito, não podiam ser presos sem ordem dos ministros inspectores dos respectivos teatros.

A Sociedade poderia mandar vir do estrangeiro em franquia tudo quanto fosse necessário à decoração e vestuário. A preocupação de atrair o público era manifesta. Mantinham-se os preços de ingresso correntes; e assentava-se que, embora a Sociedade os pudesse baixar, nunca os aumentaria sem licença do rei.

Quanto ao reportório, caberia escolher os «dramas e pantomimas» a um dos directores. Eram estes, quatro. Cada um dos homens de negócio fundadores (quatro) obtinha um pelouro.

O curso e o prestígio do teatro italiano ficavam atestados. A Sociedade obrigava-se a manter em permanência dois teatros, pelo menos: «um, para a representação dos dramas na linguagem portuguesa; e outro, para as representações das óperas e comédias italianas» (42).

De resto, em Paris disputavam os favores do público, ainda ao tempo, comediantes italianos e franceses. Sob direcção da mesma Sociedade, em Lisboa, não haveria guerras entre companhias.

Enfim, a Sociedade, e portanto todos os teatros de Portugal, eram colocados sob alçada do filho do marquês de Pombal, então presidente do Senado da Câmara de Lisboa. Todas as decisões dos directores lhe deveriam ser comunicadas. Ele se encarregaria de as fazer executar. E o que necessitasse de despacho real, seria por ele, e só por ele, subido à atenção de D. José.

Posto nestas funções o filho do marquês, adquire novo significado que tenha havido teatro pelo seu casamento (1764) (43); que lhe tenha sido dedicado em 1770, quando certamente estava em projecto a Sociedade teatral, a edição do *Viaggiatore ridicolo* de Goldoni (44); que, no próprio ano da Sociedade, a Régia Oficina Tipográfica imprima em sua honra uma tradução em verso, por João Xavier de Matos, da tragédia francesa 'Penélope', do padre Charles Genest (45). Já pelos anos

(42) *Ibidem*, p. 6.

(43) Ver a notícia sobre *Le Difese d'amore* no Catálogo da colecção de miscelâneas, Teatro, sob n.º 8122.

(44) Ver a notícia sobre *Il Viaggiatore ridicolo* no Catálogo referido na nota precedente, sob n.º 9559.

(45) Ver a notícia sobre a tragédia 'Penélope' no Catálogo referido, sob o n.º 9767.

de Sebastião José, em 1767, se representara Louis de Boissy em Oeiras ⁽⁴⁶⁾. Sem embargo da dualidade que reconhecem os próprios estatutos da Sociedade, o ministro não estava obcecado pelo teatro italiano, nem pelo melodrama.

O padre Charles Genest, autor da tragédia francesa dedicada a Henrique José, não deixava de ser um autor interessante. No sector da cultura fora conhecido pelos seus poemas e tragédias, mas sobretudo pelas suas convicções cartesianas, nos últimos vinte anos do séc. XVII. A tragédia *Penélope*, editada pela primeira vez em 1703, fora integrada no reportório da *Comédie Française*.

O Ministro onnipotente entendia fazer do conde de Oeiras, seu filho, um homem de teatro, uma espécie de intendente geral dos teatros portugueses. Ou seja: governar ele mesmo o teatro em Portugal, pela interposta pessoa do filho, como se assenhoreara da Inquisição, pela interposta pessoa do irmão. O que dá a medida de quanto se interessava pelo assunto. Como já por 1757 o reconhecia Manuel de Figueiredo, escrevendo na dedicatória a Sebastião José, da sua tragédia *Édipo*:

Se Vossa Excelência não fora primeiro douto que ministro, eu não me atrevera a pôr nas suas mãos esta tragédia para lhe facilitar a honra de chegar venturosamente à presença de Sua Magestade... ⁽⁴⁷⁾

A partir de 1771 esse papel do intermediário tornava-se obrigatório na pessoa, não do marquês de Pombal, é certo, mas de seu filho Henrique José.

Os estatutos da Sociedade teatral foram assinados a 30 de Maio pelo marquês de Pombal e pelos quatro fundadores. A 17 de Julho assinou D. José o alvará de confirmação.

Como para confirmar a relação que procuramos, o ano da Sociedade Teatral foi abundante em adaptações de Molière. Mais ou menos mutiladas e deformadas, alcançam versão portuguesa: a comédia em um acto e em verso — *Sganarelle ou le Cocu imaginaire* ⁽⁴⁸⁾; a comédia em um acto e em prosa *Le Sicilien ou l'Amour peintre* ⁽⁴⁹⁾; a comédia em um acto e em prosa

⁽⁴⁶⁾ Ver a notícia sobre *Le Triomphe du zèle* no Catálogo referido, sob n.º 9303.

⁽⁴⁷⁾ Manuel de Figueiredo, *Teatro*, tomo 13 (Lisboa, Impressão régia, 1810), p. 5.

⁽⁴⁸⁾ Sob título 'Os Amantes zelosos'. Reprodução fotográfica em Costa Miranda (obra descrita na nota 30) pp. 81/96.

⁽⁴⁹⁾ Sob título 'O Amor pintor'. Reprodução fotográfica em Costa Miranda, *op. cit.*, pp. 97/114.

Les Précieuses ridicules (50). Foram todas impressas por José da Silva Nazaré, que a todas classificou de entremezes. Já a versão do *Mariage forcé* e de *L'Amour médecin*, impressas em 69 pelo mesmo Nazaré, se apresentavam sob o mesmo rótulo.

No entusiasmo do tempo auspicioso, vai-se buscar o manuscrito daquele 'Convidado de pedra' (*Dom Juan*) que a Real Mesa reprovára em 1769. Põe-se-lhe outro rótulo—'O Dissoluto'— e, sem licença da censura, representa-se no teatro da rua dos Condes. Não sabemos do êxito que alcançou. Mas é certo que o manuscrito, sob o seu novo título, foi de novo a exame da Real Mesa, e que esta voltou a reprová-lo em 12 de Dezembro de 1771 (51). Sem embargo, a versão portuguesa, ela mesma extraída da versão francesa expurgada da comédia de Molière— que era a que corria ao tempo — expurga ainda mais, e dá-lhe um final edificante e feliz: D. João arrepende-se a tempo, reconcilia-se com a mulher e a família, e proclama, redimido, a infinita misericórdia de Deus.

Laborando em erro, uma personagem da comédia 'Os Censores do teatro' (1776) de Manuel de Figueiredo, entende que esta versão, sem queda no Inferno, é característica do gosto francês, muito atento às *bienséances*, mas prefere-lhe a versão castelhana (de Tirso?):

Convidado de pedra? É boa. É boa. Vi-a em castelhana com inferno e tudo. Mas cá já sei que a fazem sem ele. Que os Franceses — Vossa Mercê perdoe — dizem-me que são maricas. Que não têm ânimo para ver estas coisas espantosas, atrozés e horrorosas no teatro. Uma alma do outro mundo com a sua tocha na mão! (52)

Desta réplica parece deprender-se que, sem embargo da sua segunda reprovação pela Real Mesa, o *Dom Juan* de Molière, em versão edulcorada, mutilada e edificante, teria continuado a sua carreira nos palcos.

(50) Sob título 'As Preciosas ridículas'. Reprodução fotográfica em Costa Miranda, *op. cit.*, pp. 61/78.

(51) Cf. manuscrito 'O Dissoluto', na Torre do Tombo, espólio da Real Mesa Censória, n.º 884. Ver também a tese inédita de Laureano Martins Carreira, *Une Adaptation portugaise (1771) du Dom Juan de Molière*, Paris, École Pratique des Hautes Études, 1973, 2 vols.

(52) Manuel de Figueiredo, *Teatro*, tomo 6 (Lisboa, Impressão régia, 1804), p. 25.



Quando é criada a Sociedade Teatral, restam seis anos a D. José de vida, e a Sebastião José de poder. A edição de teatro vai ser frequente até 1776, e diminui depois até à morte do rei, para continuar escassa até 1782. A projecção de Molière permanece nítida.

Em 1772 José da Silva Nazaré edita uma peça que classifica de entremez: *Os três casamentos*. Não é imitação, nem tradução de Molière. Mas não deixa de documentar o prestígio invasor do seu teatro. Não no entrecho. Nalgumas réplicas, reminiscências de réplicas de Molière. E logo no elenco de dez personagens. A sete o autor anónimo deu nome de personagens de Molière. O «velho» chama-se Oronte. A mulher de Oronte chama-se Celimene⁽⁵³⁾. Não tem nada da jovem *coquette*. Mas não deixa de ser no nome, a primeira Celimene do teatro português.

De 1773, temos a «comédia nova» o 'Saloiio cidadão'⁽⁵⁴⁾, de autor anónimo. Ao contrário do que tem sido afirmado, também não é tradução, nem imitação de Molière. Mas não deixa de se relacionar estreitamente com o *Bourgeois gentilhomme*.

Advirtamos, porém, que também o tema não é o mesmo. O *Bourgeois gentilhomme* foca uma diferença de classes. O 'Saloiio cidadão' explora a situação do campónio na cidade. Mas é verdade que o campónio na cidade aparece várias vezes como equivalente português do burguês entre aristocratas, como se os nossos autores não tivessem consciência clara do contraste de condições sociais, ou não o soubessem desenvolver. O primeiro título do 'Peão fidalgo' — tradução Manuel de Sousa do *Bourgeois gentilhomme* — foi 'O Vilão enfronhado em fidalguias'⁽⁵⁵⁾. Depois esta expressão foi utilizada, no elenco das personagens, para caracterizar o protagonista. Ora, Monsieur Jourdain não é um vilão (rústico), mas um burguês rico de Paris. Daí a correcção do título. Em 'O vilão enfronhado em fidalguias' só estava certa a segunda parte do paradoxo: em O 'Peão fidalgo' ambas se defendem. Pelo contrário em 'O Saloiio cidadão', neste título, ambos os polos da contradição são

(53) Primeiro papel feminino da comédia *Le Misanthrope*.

(54) Reprodução fotográfica em Costa Miranda, *op. cit.*, pp. 115/156.

(55) Cf. Costa Miranda, *op. cit.*, p. 52.

(56) Em «protestação» final o autor insinua que pretendeu manter a «verosimilidade dos modos rústicos de falar».

diversos dos que Molière opõe. Saloio, Monsieur Jourdain não é saloio. Esse saloio aspira a cidadão, e justamente cidadão, burguês de Paris, é que é, e ninguém lho nega, o protagonista da comédia de Molière.

O autor do 'Saloio cidadão' conhece, tanto a peça de Molière, como a tradução Manuel de Sousa. E enxerta na sua comédia personagens e fragmentos que provêm do *Bourgeois gentilhomme*, embora nunca deixe de ser vivo, e até incompatível, o contraste entre o estilo e o carácter da peça francesa e os da comédia portuguesa, simples, rudimentar e mesmo grosseira⁽⁵⁶⁾. O protagonista continua a chamar-se Jordão (como no 'Peão fidalgo'). E a criada que na comédia de Molière se chama Nicole, e no Peão fidalgo Brásia, fica Nicoloa, mais perto do original.

A instrução urbana do protagonista é muito limitada. Permanece o alfaiate (*maitre tailleur* de Molière); desaparecem todos os professores, salvo o de filosofia. Mas amplifica-se o papel deste último. Mantém-se a lição sobre vogais e consoantes, e as definições de prosa e verso, de que se admira o protagonista:

<i>Bourgeois gentilhomme</i>	<i>Peão fidalgo</i>	<i>Saloio cidadão</i>
Quoi! quand je dis: «Nicole, apportez-moi mes pantoufles, et me donnez mon bonnet de nuit», c'est de la prose? ⁽⁵⁷⁾	Quando eu digo: «Brásia, traze-me os meus chinelos», ou «dá-me o meu barrete», tudo isto é prosa? ⁽⁵⁸⁾	E quando eu digo: «Nicoloa, dá-me as minhas chinelas, traze-me o meu barrete de noite», isto é prosa? ⁽⁵⁹⁾

A discussão sobre o bilhete galante que Jourdain quer mandar à sua marquesa é substituída por toda uma cena original — segunda cena do filósofo — em que este instrui o saloio em versificação, licenças poéticas e géneros de poesia. Recita então duas glosas sobre um mote, e dois sonetos em arremedo de barroco rebuscado.

No final do segundo acto assiste-se a uma espécie de *strep-tease*, cena recíproca da inicial, em que o protagonista

⁽⁵⁷⁾ *Le Bourgeois gentilhomme*, acto 2, cena 4, réplica 70.

⁽⁵⁸⁾ 'O Peão fidalgo', Lisboa, José da Silva Nazaré, 1769, p. 49.

⁽⁵⁹⁾ 'O Saloio cidadão', in Costa Miranda, *op. cit.*, pp. 14/15.

se metamorfoseava em fidalgo. Os bens de Jordão são (simuladamente) penhorados, e até os trajos ricos lhe levam.

Levam tudo, menos o que despiu Jordão no princípio. E, ficando em camisa, ceroulas e meias, torna a vestir o fato velho ⁽⁶⁰⁾.

Terceiro e último acto. O saloio desmascarado, que encara o suicídio por enforcamento, sofre cruéis provocações, entre as quais o assalto de falsos médicos. Mas tudo deriva de um plano urdido pela sua fiel esposa. Bem castigado, Jordão perde a mania de brilhar na cidade, e chama pela mulher como D. João por Elvira no 'Convidado de pedra': ⁽⁶¹⁾

Vem cá, minha rica mulher! Perdoa-me as minhas loucuras, e desde agora por diante prometo de te não dar o maior desgosto ⁽⁶²⁾.

Enfim o casal de saloios voltará ao seu «lugar», e o mestre de filosofia extrai a lição da peça:

tome cada qual exemplo de se não querer fazer mais do que é, nem desprezar os conselhos de uma boa mulher, senão acabará em tragédia, pior que a comédia...

Concluem todos em coro:

Do Saloio cidadão ⁽⁶³⁾.

Assim, o burlesco carregado encaminha afinal a comédia para uma espécie de moral sombria e ameaçadora, em contraste com a alegria geral do *Bourgeois gentilhomme*, proporcionada paradoxalmente pela mania do protagonista, e o logro em que cai.

⁽⁶⁰⁾ *Ibidem*, p. 143, segunda coluna.

⁽⁶¹⁾ Referimo-nos ao final transformado da versão pombalina do *Dom Juan*. Grita o protagonista: «Ah, quantos estímulos de pesar me estão causando os meus delitos! Eu quero renovar os sagrados vínculos com que estou ligado. Oh, Elvira! Que será da minha amada Elvira?» (código 4566 da BNL, folha 30).

⁽⁶²⁾ «O Saloio cidadão», in Costa Miranda, *op. cit.*, p. 156, primeira coluna.

⁽⁶³⁾ *Ibidem*, segunda coluna.



Em 1774 imprime a oficina de Manuel António a tradução do *Malade imaginaire* ⁽⁶⁴⁾, que fora representada no Bairro Alto. É uma das menos más. Fiel, quase integral, sem edulcoração. Conservam-se até os passos de cómico escatológico.

Do mesmo ano a primeira edição, por Francisco Sabino dos Santos, da peça 'A Beata fingida' ⁽⁶⁵⁾, de que já nos ocupámos.

Em 17 de Maio de 1775 estreia-se em Lisboa, não sabemos em que teatro, a primeira versão portuguesa de *Les Femmes savantes* ⁽⁶⁶⁾. Autor, Manuel de Figueiredo que finalmente se abalançara a traduzir Molière:

será Molière intraduzível, como é inimitável? Eu hei-de sair da dúvida. Este foi o pensamento que levantei, e que sucessivamente quis pôr em prática ⁽⁶⁷⁾.

O resultado não correspondeu ao empenho do tradutor. Compromete-o a falta de fluência e naturalidade do diálogo. Mas terá sido esta a primeira tradução de Molière em verso. E foi sem dúvida nenhuma a primeira em que se tentou corresponder na mesma medida e cadência ao alexandrino original. Atento ao discurso do teatro clássico francês, foi Manuel de Figueiredo nas suas traduções (Régnerd, Quinault, Molière), e depois nalgumas peças originais, o primeiro que tentou aclimatar entre nós o alexandrino. Que a seu tempo, note-se, mesmo um Verney reprovava ⁽⁶⁸⁾. E que a Real Mesa

⁽⁶⁴⁾ Sob o título infeliz de 'O Doente imaginativo'. Espécie descrita no Catálogo da colecção de miscelâneas, Teatro, sob n.º 9021. Ver nossa nota 28.

⁽⁶⁵⁾ Espécie descrita no Catálogo da colecção de miscelâneas, Teatro, sob n.º 8956.

⁽⁶⁶⁾ Sob título «A Ciência das damas, e a pedantaria dos homens». Texto impresso em Manuel de Figueiredo, *Teatro*, vol. 7 (Lisboa, Impressão régia, 1805), pp. 121/143.

⁽⁶⁷⁾ Discurso preliminar da tradução referida na nota anterior, volume citado, p. 123.

⁽⁶⁸⁾ Verney: «não há coisa mais insulsa que o verso duodecassílabo de que usam comumente os Franceses, e o modo de rimar deles», in *Verdadeiro Método de Estudar*, carta 7. Na edição Salgado Júnior, vol. 2 (Lisboa, Clássicos Sá da Costa, 1950), pp. 323/324.

Censória, pronunciando-se sobre as traduções de Figueiredo, também não lhe levou a bem ⁽⁶⁹⁾.

Em 1776 sai a terceira edição da tradução de Duarte de Serpa do *Mariage forcé* ⁽⁷⁰⁾. E representa-se em italiano, no teatro real de Salvaterra, pelo Carnaval, um «drama jocoso para música», sob título *Il Gutore ingannato* ⁽⁷¹⁾, que é um arranjo habilidoso e jovial de *Le Sicilien ou l'amour peintre*, sem relação com a tradução anterior (O Amor pintor, 1771) ⁽⁷²⁾.

O entrecho é estirado, multiplica-se o par amoroso por dois (como nas *Fourberies de Scapin* ou nas 'Guerras do Alecrim e da mangerona' (e enxertam-se na peça árias ou fragmentos musicais de alta qualidade, cuja proveniência não se indica. Identificámos duas árias da tragédia lírica *Castor et Pollux* de Rameau ⁽⁷³⁾, e um dos passos mais conhecidos do *Maestro di Cappella* de Cimarosa ⁽⁷⁴⁾).

O conde da Carnota pretende que D. José I e a família real assistiram, no teatro do Bairro Alto, em 1768, à estreia do 'Tartufo' ⁽⁷⁵⁾. Do que não há dúvida é que à representação deste arranjo do *Sicilien* estiveram com certeza presentes. Por Molière o rei teria ido ao Bairro Alto. Molière aparecia em Salva-

⁽⁶⁹⁾ Parecer da Real Mesa sobre as traduções de Quinault, Molière e Régnard: «não lhe posso louvar a escolha do metro, por mais que nele se acomode e imite as comédias que traduzia; porque a quantidade do verso é toda diferente da cadência daqueles, a cuja harmonia está costumado o ouvido português, além de acabarem em um contínuo consoante que, por não ser travado, ficam em ar de trovas...» Torre do Tombo, Espólio da Real Mesa Censória, Censuras relativas ao ano de 1775, n.º 25; e Carreira, *Le Théâtre et la censure au Portugal*, p. 269.

⁽⁷⁰⁾ Sob título «Esganarelo ou O Casamento por força». Edição descrita no Catálogo da colecção de miscelâneas, Teatro, sob n.º 9062.

⁽⁷¹⁾ Este drama foi editado no mesmo ano pela Imprensa Real. Edição descrita no Catálogo da colecção de miscelâneas, Teatro, sob n.º 9564.

⁽⁷²⁾ Não é certo que o arranjo tenha sido feito em Portugal. Pode provir de arranjo anterior, incorporado no reportório italiano, ou até no reportório do teatro italiano, radicado em Paris. Figuras títulos afins no catálogo de Clarence D. Brenner. *The Théâtre italien, its repertory* (Universidade da Califórnia, 1961). Também Keller e Zaslav mencionam uma peça intitulada *Le Tuteur duplé* na sua *Bibliographical list of plays on the french language*, editada em Nova Iorque.

⁽⁷³⁾ Ária dita dos *tristes apprêts*, acto I, cena 3, primeira versão; ária da sombra *Pour toujours ce rivage*, acto IV, cena 6, segunda versão. Na edição do *Tutore ingannato*, estes poemas figuram respectivamente a pp. 55 e 56.

⁽⁷⁴⁾ *Questo è il passo dei violini etc.* em *Il Tutore ingannato*, pp. 53/54.

⁽⁷⁵⁾ «A cuja representação o rei e toda a família real assistiu» (John Smith, *Memórias do marquês de Pombal*, Lisboa, António Maria Pereira, 1872, p. 229).

terra a pagar-lhe a cortesia, mas sem dizer o seu nome, e por música, à moda italiana.

Por 1790 editaria a oficina Nunesiana terceiro arranjo do *Sicilien*, de novo em português, muito mais próximo do original que o «drama jocoso». Mas mantém-se o título deste último: 'O Tutor enganado' (76).

*
* * *

Após a morte de D. José, o ministro retirou-se da corte para Oeiras nos princípios de Março de 1777. Mas ainda nesse ano se editou um *componimento dramático* em sua honra. Dez anos antes representara-se em Oeiras, em francês, pelo seu aniversário, *Le Triomphe du zèle* (77). Desta vez o triunfo era o da virtude: *Il Trionfo della virtù...* (78) títulos que não desagradariam a Rousseau, nem a Robespierre. O ministro passou... O mesmo, ou outros Triunfos da virtude, vieram a ser dedicados a outras eminentes personagens (79).

No ano do exílio do ministro, abandonou Manuel de Figueiredo a literatura. Como se tivesse então perdido toda a esperança de fazer vingar o estilo de teatro, em que finalmente se empenhara.

Do nosso ponto de vista, o que é significativo na carreira de Figueiredo é a sucessão das três fases da sua produção. Sob D. João V, esboça em espanhol comédias à espanhola (80). Durante a Década arcádica, discorre sobre a comédia e elogia Molière (81), sucede que acusa a sua influência, mas não o traduz, nem imita. Após a fundação da Sociedade teatral situa-se a sua fase de intenso labor, em que compõe ou apronta cerca de trinta peças de teatro. Não estamos longe de sustentar que em nenhuma delas, ou nos discursos anexos, falta vestígio do culto de Molière. E nalgumas essa presença é flagrante e insistente.

(76) Edição descrita em *Catálogos. Literatura de cordel*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970, p. 90, sob n.º 426.

(77) Ver a notícia sobre *Le Triomphe du zèle* no Catálogo da colecção de miscelâneas, *Teatro*, sob n.º 9303.

(78) Ver a notícia sobre *Il Trionfo della virtù* (1777) no Catálogo da colecção de miscelâneas, *Teatro*, sob n.º 9699.

(79) Ver a notícia sobre *Il Trionfo della virtù* (1794) no Catálogo da colecção de miscelâneas, *Teatro*, sob n.º 9479.

(80) Sainete *Los Amantes sin ochavo*, in «Teatro», tomo 12, pp. 169/200; comédia *El Engaño escarmentado*, in «Teatro», tomo 14, pp. 140/280.

(81) Manuel de Figueiredo, vols. referidos na nota 8.

Molière

O mais relevante, porém, é que a terceira fase de Manuel de Figueiredo revela uma mudança qualitativa da projecção de Molière em Portugal. Desde a criação da Real Mesa Censória até ao lançamento da Sociedade teatral, traduziu-se Molière. Mas as traduções eram más, como pretende Manuel de Figueiredo, em dedicatória ao filho do marquês de Pombal, que superintendia na Sociedade teatral:

O teatro, que em toda a parte é o modelo da língua, será a escola do barbarismo enquanto não houver dramáticos nacionais. Que coisa mais rara que um tradutor? Que importa que, no discurso de largos anos, apareça uma boa versão, se todos os dias se estão ouvindo as mais vergonhosas para a nação e para os desgraçados autores? Vemos a frase portuguesa mais adulterada nos escritos dos cómicos, que na boca dos estrangeiros, de poucos meses chegados a Lisboa. Qual é o espectador que, pelo idiotismo da tradução, não conhece imediatamente a linguagem original do poema? E qual é o que não vê pela dilaceração da fábula, pelos contrários efeitos que causam as paixões, e até pela mudança dos títulos, que o tradutor, se entendeu a gramática, ignorou retórica e poeticamente o que traduzia? ⁽⁸²⁾

Muito más eram realmente traduções como a das *Précieuses ridicules* e a de *Sganarelle ou le Cocu imaginaire*. No discurso de largos anos aparecia uma boa tradução. Como por acaso foi no ano desta dedicatória que se estreou em Lisboa a tradução por Manuel de Figueiredo, das *Femmes Savantes* ⁽⁸³⁾. Mas a excepção confirmava a regra. Em França o teatro de Molière era modelo da língua. Após a reforma da censura, as suas comédias chegaram em quantidade a Portugal. Mas, em Portugal, eram escola do barbarismo. Conclusão: o que sobretudo se necessitava, criado o quadro da Sociedade teatral, era de um Molière português.

A esse papel se habilitou Manuel de Figueiredo. E não por acaso. Era um alto funcionário do regime. Ao tempo da Arcádia escrevia dedicatórias, a D. José e a Sebastião José. Ao tempo da Sociedade teatral, a Henrique José, filho do marquês onnipotente. A teoria que nessa dedicatória explora reflecte as vistas do poder.

⁽⁸²⁾ Manuel de Figueiredo, *Teatro*, tomo 1 (Lisboa, Impressão Régia, 1804), pp. 9/10 série inumerada.

⁽⁸³⁾ Em 17 de Maio de 1775, apud Manuel de Figueiredo, *Teatro*, tomo 7, p. 130.



Chegados a este ponto do nosso trabalho, tiraríamos sem receio uma conclusão, se não fosse o problema que levantam duas traduções, certamente do mesmo autor, uma de *L'Ecole des maris*, outra de *Le Misanthrope*. A conclusão seria esta: nenhuma comédia de Molière foi traduzida entre nós no século XVIII, após Pombal, que o não tivesse sido antes. Mas as duas traduções referidas são muito difíceis de datar.

Trata-se de versões em decassílabo branco, praticamente linha por linha, muito prejudicadas por este cuidado ter sido observado em detrimento da naturalidade de expressão, e do correntio do diálogo. Nunca foram impressas, não consta que tenham sido representadas, e delas conhecemos um único testemunho: na colecção de comédias manuscritas da BNL. A tradução de *L'Ecole des maris*, figura no códice 3099; e a de *Le Misanthrope* no códice 3245.

Poderiam ser trabalho de Pedro José da Fonseca, professor de retórica, que fez carreira em Lisboa nos tempos de D. José e D. Maria. A linguagem e o consequimento do verso seriam situáveis na década arcádica. Mas das peças liminares — extractos de juízos sobre Molière — duas, de Palissot de Montenoy e de La Harpe, provêm de obras que saíram após a queda de Pombal.

Indício forte, evidentemente, mas não redibitório. Pelo seguinte: os manuscritos que constituem a referida colecção de comédias são quase sempre cópias. Pode admitir-se, portanto, que os textos sejam pombalinos, e as cópias post-pombalinas, e que as peças liminares tenham sido escolhidas pelo copista.

O manuscrito da Escola de maridos chegou a ser submetido à censura para impressão. Ao fim do caderno, lê-se «imprima-se e torne», e depois uma data. Desgraçadamente a traça rendilhou o papel no sítio do ano, de forma que este não se entende. Talvez seja 1781, mas não arriscamos senão a presunção. A mesma página apresenta um risco ao alto, aparentemente do mesmo tempo, como se o *imprimatur* tivesse sido anulado. Aliás o título *Ecole des maris* sem indicação de autor figura no Catálogo de livros defesos relativo a 1768/1814, com a informação «suprimido», mas sem indicação de data ⁽⁸⁴⁾.

(84) Maria Adelaide Salvador Marques, *A Real Casa Censória e a Cultura Nacional*, Coimbra, Coimbra Editora, 1963 (separata do Boletim da Biblioteca da Universidade), p. 145 .

Seja como for, não havia tradição, à morte de D. José, nem tradução portuguesa de *La Jalousie du Barbouillé*, *Le Médecin volant*, *L'Etourdi*, *Le Dépit amoureux*, *Dom Garcie de Navarre*, *Les Fâcheux*, *La Critique de l'Ecole des femmes*, *L'Impromptu de Versailles*, *La Princesse d'Elide*, *Mélicerte*, *Pastorale comique*, *Amphitryon*, *Les Amants magnifiques*, *Psyché*, *La Comtesse d'Escarbagnas*. Nenhuma destas peças começou, no período post-pombalino, a sua carreira entre nós. Nunca mais se repetiu, no teatro e na edição de teatro em Portugal, a riqueza «molieresca» dos anos 1769 ou 1771. O que de mais lisonjeiro se pode aduzir em favor do quarto de século post-pombalino é ter editado comédias que tinham sido antes aprovadas e representadas (*Les Fourberies de Scapin* ⁽⁸⁶⁾, *L'Avare* ⁽⁸⁶⁾), mas não estampadas; e sobretudo terem sido então impressas comédias antes censuradas.

O último caso é o do *Médecin malgré lui* e o de *Dom Juan*. As edições respectivas saem à roda de 1787 que é um ano excelente da edição de teatro, no nosso país, antes de um fim de século (1795-1800), extremamente pobre. Exactamente em 1787, 'O Avaro'; dois anos antes o D. João ⁽⁸⁷⁾; dois anos depois 'O Médico por força' ⁽⁸⁸⁾. Mas o texto destas duas últimas é o que consta dos arquivos da Real Mesa Censória, ou desses provém. Quanto à edição das *Fourberies*, embora saída em 78, será mais correcto considerá-la pombalina. Não só o texto fora aprovado pelo tribunal pombalino (1770), como o publica a oficina Lusiana ainda «com licença da Real Mesa Censória» ⁽⁸⁹⁾. Só de *L'Avare* é que a tradução é nova. Mas não de iniciativa portuguesa. Encomendara-a e editara-a o súbdito francês François Rolland, estabelecido em Lisboa por 1770.

Enfim, ainda que sejam post-pombalinos 'O Misanthropo' e 'A Escola de maridos', não se implantaram no reportório, ao contrário do que sucedeu com 'O Tartufo', ou com 'O Peão fidalgo' de Manuel de Sousa, que ainda no séc. XIX se editaram ou representaram. Aliás damos 'O Peão fidalgo' pela nossa me-

⁽⁸⁶⁾ Sob o título 'As Astúcias de Escapim'. Forjaz de Sampaio recenseia três edições desta comédia: em 1778, 1800 e 1807.

⁽⁸⁷⁾ Sob título 'O Avaro' (Lisboa, Rolandiana, 1787). Espécie descrita no Catálogo de miscelâneas, Teatro, sob n.º 9845.

⁽⁸⁸⁾ Título completo, 'O Convidado de pedra, ou D. João Tenório, dissoluto' (Lisboa, Francisco Borges de Sousa, 1785). Espécie descrita em Coleção de miscelâneas, Teatro, sob n.º 9387. Forjaz de Sampaio recenseia duas edições deste ano, e uma terceira em 1837.

⁽⁸⁹⁾ 'O Médico por força', Lisboa, Filipe da Silva e Azevedo, 1789. Espécie descrita no Catálogo de miscelâneas, Teatro, sob n.º 9004.

⁽⁹⁰⁾ Espécie descrita em *Catálogos. Literatura de cordel* (Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1970), p. 18, sob n.º 44.

lhor tradução setecentista de Molière. O que não chega para explicar a sua carreira... A miserável redução de Duarte de Serpa do *Mariage forcé* foi um dos maiores êxitos do nosso impropriamente chamado teatro de cordel, e o mais editado dos nossos «entremezes» setecentistas ⁽⁸⁰⁾.

*
* * *

Sobre o teatro em Portugal, Adrien Balbi tem uma opinião muito clara e esquemática: não existia antes de D. José. Foi fomentado por Sebastião José. Entrou em decadência após a queda do déspota.

On peut dire que les Portugais n'ont pas eu de théâtre national avant le roi Joseph, parce qu'on ne saurait donner ce nom aux farces informes et dégoûtantes, et aux pièces soi-disant religieuses (*autos sacramentais*), qui avant cette époque leur servaient de spectacle ordinaire, et qui étaient dans le genre de celles qu'on jouait dans toute l'Europe quand elle était encore plongée dans la barbarie ⁽⁸¹⁾.

Escapou a Balbi a importância da reforma da censura. Mas não a da criação da Sociedade teatral:

Ce ne fut que sous le roi Joseph que des particuliers conçurent le projet de créer un théâtre national; et le marquis de Pombal, disposé à protéger tout ce qui était grand, beau et utile, fit tous ses efforts pour seconder les dispositions favorables qui se manifestèrent alors pour parvenir à ce but ⁽⁸²⁾.

Balbi reconhece o «progressismo» dos estatutos da Sociedade, e louva os capitalistas que se uniram no monopólio:

En 1771 un édit royal déclara honorable la profession des acteurs comiques, et proclama les avanta-

⁽⁸⁰⁾ Sob título 'O Casamento por força', e mais geralmente 'Esganarelo' ou 'O Casamento por força', contamos uma dezena de edições pelo menos. Ver, no catálogo de Forjaz de Sampaio, a p. 48 sob n.º 195, e a p. 83, sob n.º 505.

⁽⁸¹⁾ Balbi, *Essai statistique sur le royaume de Portugal et de l'Algarve...*, tomo 2, Paris, chez Rey et Gravier, 1822, *Appendix à la Géographie littéraire*, p. CCXVIII.

⁽⁸²⁾ *Ibidem*.

Molière

ges que le peuple pouvait tirer du théâtre lorsqu'il était bien réglé. Ces mesures libérales du gouvernement furent secondées par les particuliers, qui, on doit le dire, ont toujours coopéré à la littérature nationale ⁽⁹³⁾.

A vigência da Sociedade teatral teria sido curta, mas muito propícia à introdução entre nós do teatro estrangeiro, enfim bem traduzido:

Pendant la courte existence du théâtre national, dirigé par le bon goût de quelques littérateurs zélés pour ses progrès, une foule d'excellentes traductions des meilleures tragédies et comédies françaises, anglaises et italiennes, furent publiées et jouées ⁽⁹⁴⁾.

Tratando de arte dramática, Balbi considera necessário ficar registada a intervenção de Sebastião José em favor do 'Tartufo':

Une circonstance digne d'être rapportée, c'est que le marquis de Pombal fit faire par le capitaine Manoel de Sousa la traduction de Tartuffe, qui fut jouée à la grande satisfaction du public; ce ministre assista à la première représentation.

O que alinhamos nós mesmos no presente estudo empresta verosimilhança à notícia. No teatro, entre os letrados portugueses, manifestou-se em 1768/69 uma viragem quanto a Molière, sob o impulso de Pombal.

Após a timidez da Arcádia, a *Dedução cronológica* lançou um repto aos nossos escritores, deplorando que só eles, na Europa civilizada, não tivessem clamado contra os abusos da censura vigente. Na sequência deste repto instituiu-se a Real Mesa Censória, e surgiu o Tartufo pombalino. Mas Sebastião José não podia fazer com a censura como noutros sectores: mandar vir os responsáveis do estrangeiro. Recorreu aos eclesiásticos «esclarecidos» contra os «denominados» jesuítas. E os padres censores, salvo António Pereira de Figueiredo que era o mais «progressivo» ⁽⁹⁵⁾ — ficaram desconcertados com

⁽⁹³⁾ *Ibidem*, p. CCXIX.

⁽⁹⁴⁾ *Ibidem*.

⁽⁹⁵⁾ O que diz António Pereira de Figueiredo reflecte em geral a opinião do próprio ministro. O seu nome encabeça os pareceres favoráveis às comédias de Molière, e não figura nas reprovações.

as comédias que sentiam dever aprovar, dado que eram obra de um «autor insigne» (96) que gozava do favor da corte, ou do ministro. Muitas vezes devem ter murmurado: *non possumus*.

Sem recado do ministro, teriam os padres da Real Mesa deixado passar o 'Tartufo'? Com recado, não podiam deixar de aprovar, tanto mais que a peça aparecia convertida em libelo anti-jesuíta, e ao tempo, contra os jesuítas tudo valia (97).

Ou seja: a Real Mesa Censória «força-se» a ser progressiva. Daí as suas notáveis contradições. Obrigada a aprovar o 'Tartufo', reprova logo a seguir o 'D. João'. Arrepende-se o libertino? Torna-se o final edificante, feliz e xaroposo? Não importa. A Real Mesa reprova. Mas a peça sobe à cena, e volta ao tribunal. A Real Mesa torna a reprovar.

Incoerências. Hesitações. *Le Malade imaginaire* passa. Mas, no D. João edificante, é cuidadosamente cortada a sátira da medicina. E o *Médecin malgré lui* esbarra. Há tradutores (Manuel de Sousa) que não cortam, nem edulcoram, e obtêm o *imprimatur*. Há outros que edulcoram, cortam, mutilam, transformam, e não obtêm.

Reprovando Molière, o tribunal pretexta: a tradução é má. E em geral eram péssimas. Mas o que na verdade defendiam os eclesiásticos da Real Mesa não era a pureza da língua: era a austeridade dos costumes e o teatro edificante. Acontecia deixarem passar cenas e réplicas verdadeiramente grosseiras. Há-as, por exemplo, no Saloio cidadão em passos originais. Mas, se a grosseria passa, o cómico do *cocuage* assusta, e o raciocínio libertino de D. João reacende os rigores antigos.

Após o repto, feitas as contas, surgem o quadro (a Sociedade teatral) e a promessa de favores (o filho do Ministro entre a Sociedade e o poder). Uma clara proposta. Por resposta, o Molière-Figueiredo. Em vez das traduções dos «cómicos» em algaravia, as versões literárias como no caso da Ciência das damas. Em vez do Molière dos outros, um que seja bem nosso.

Falência. Tão notória como a da maior parte das traduções anteriores. Literário de mais. Daquela literatura de ideias,

(96) O adjectivo «insigne» foi colado ao nome de Molière por Francisco José Freire em 1748 (ver nota 6). Depois, ao longo do séc. XVIII, apareceu várias vezes, até em frontispícios. O parecer da Real Mesa que reprova em 1769 a tradução de *Dom Juan* nunca nomeia Molière, mas concede que a obra original é de «autor insigne» (ver nota 33).

(97) Segundo o conde da Carnota, Sebastião José utilizou o 'Tartufo' no seu combate contra a jacobea e o bispo de Coimbra, D. Miguel da Anunciação (ver obra referida na nota 21, pp. 228/229). O exame do texto da tradução confirma este testemunho.

palavras e erros, que pode ter curso *à la rigueur* nas Academias, mas nunca no teatro. Não é engraçado quem quer, nem sequer, forçosamente, quem bem raciocina. E Manuel de Figueiredo não tem graça. O seu diálogo não corre, arrasta-se. Os seus enredos não têm imaginação. É um falatório interminável e custoso de seguir. As suas situações falta picante. E estas carências concordam com o erro das suas ideias.

Figueiredo quer um teatro de costumes sem amor, sem galanteria e sem concupiscência. Acha que tudo isso é antigo ou inconveniente. E adopta por divisa *non ego ventosae plebis suffragia venor*. Tenta racionalizar as peças, e nega o valor do divertimento em si mesmo. Em suma, é o anti-Molière, em papel e empenho de Molière. Por isso o seu teatro falhou — menos teatral ainda que as traduções em algaravia que muito justamente condenava.

Foi pena. Com Figueiredo fracassou a primeira tentativa de comédia burguesa em Portugal. António Dinis conseguiu, imitando *Le Lutin*, uma obra espirituosa, maliciosa, oportuna e eficaz. Com tão melhores modelos que o poema de Boileau, Figueiredo não conseguiria senão comover quem de longe lhe estuda a oportunidade de intenção, e a teimosia do empenho.

*
* * *

Os efeitos da projecção de Molière em Portugal só vieram a alterar-se qualitativamente muito tarde, com Garrett e Castilho. No primeiro mediante a influência (por estudar) do clássico francês nas suas comédias. No caso do segundo pelas suas seis «tentativas» de «nacionalização»⁽⁹⁸⁾. Sucessivamente do 'Tartufo', do *Médecin malgré lui* ('O Médico à força'), das *Femmes savantes* ('As Sabichonas'), do 'Avarento', do 'Misantropo', do *Malade imaginaire* ('O Doente de cisma'). De novo se começou pelo 'Tartufo', pelo menos na edição. De novo o 'D. João' foi afastado. Mas há mais importante.

Castilho teve a percepção de quanto a história portuguesa do Tartufo estava ligada ao reinado de D. José, e à política do seu ministro. Daí o quadro espacial e temporal para o qual transportou a peça:

(98) O termo é de Mendes Leal que considera «a nacionalização» de Molière por Castilho um «verdadeiro acontecimento literário». Cf. Molière/Castilho, «O Médico à força», Lisboa, Academia Real das Ciências, 1869, pp. 253/254.

Necessitava-se de um reinado absoluto, e queria-se que não fosse remoto. Ocorreu-nos o de D. José ⁽⁹⁹⁾.

Evidentemente não era a figura do rei que, na visão de Castilho, marcava o seu tempo, mas a de Sebastião José:

Aí se nos deparava um ministro onnipotente, a quem para monarca só minguava o título, homem de grandiosa cabeça, resoluto, severo, inimigo irreconciliável e inflexível de hipócritas, zelador sumo dos direitos majestáticos, e galardoador de serviços ao Estado ⁽¹⁰⁰⁾.

Pombal, inimigo irreconciliável e inflexível de hipócritas, diz Castilho. Em suma, o anti-Tartufo. E, como os duelos de campeões excitam o público, Castilho puxa para dentro da cena o ministro histórico, e opõe-no ao eterno hipócrita. O *exempt* de Molière, ministro (no sentido de meirinho) de Manuel de Sousa — a personagem que, surgida à última hora, desencadeia a peripécia final da comédia — passa a ser o próprio marquês de Pombal. Explicação de Castilho:

Tirámos do vago em que laborava, na peça original e na nossa primitiva tradução, a importante figura, lá do *exempt*, cá do *ministro*; e apresentámos o marquês de Pombal, único braço real em toda a história portuguesa, que poderia dar aquele corte decisivo, sem o qual a acção não era susceptível de desfecho, pronto como o raio, prospérrimo como a Providência ⁽¹⁰¹⁾.

A invenção não é tão louca como parece. Se a comédia entrou nos planos de Sebastião José, como julgamos e defendemos que realmente entrou, foi certamente também porque a tirada do *exempt* — elogio necessário das «luzes» de Luís XIV na história da peça — quadrava maravilhosamente com as noções do despotismo esclarecido que o ministro representava:

Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude,
Un prince dont les vœux se font jour dans les coeurs,
Et que ne peut tromper tout l'art des impos-
[teurs ⁽¹⁰²⁾.

⁽⁹⁹⁾ Molière/Castilho, 'Tartufo', Lisboa, Academia Real das Ciências, 1870, p. XI.

⁽¹⁰⁰⁾ *Ibidem*.

⁽¹⁰¹⁾ *Ibidem*.

⁽¹⁰²⁾ Molière, *Le Tartuffe*, última cena.

Molière

Luís XIV tinha protegido Molière. Sem Luís XIV não se teria representado nunca *Le Tartuffe*. Sebastião José empurrou a comédia para a cena, baseado também neste precedente. Sabia de teatro, como o deixa crer Manuel de Figueiredo ao declarar-lhe, discorrendo, que ele era ainda mais douto que ministro (108).

Castilho, dir-se-ia, entendeu a adequação entre a tirada do *exempt* e o que Sebastião José representara e defendera entre nós. E pôs o ministro a recitar ele mesmo o elogio da infalibilidade do monarca. Assim, se o teatro de Molière surge enfim na cena e na edição portuguesa sob o impulso de Pombal; se a política teatral de Pombal reclama depois um Molière português, que também surge, mas compõe sem sal, e parte sem aplausos; o vício português, já patente no tartufo pombalino, de intervenção no texto de Molière, esse vício inveterado permite depois o milagre, quando Castilho o retoma, de se tornar personagem de Molière o próprio ministro que o quisera aclimatar à cena portuguesa, e abusivamente o fizera servir os seus intuitos.

(108) Na dedicatória a que se refere a nota 47.