



ISSN 2268-493X

ISSN en ligne 2268-4948

## *O Gaiato de Lisboa*, segundo João Baptista Ferreira: contextualização de uma prática

**Ana Isabel Vasconcelos**

Universidade Aberta/CET, Universidade de Lisboa, Portugal

Ana.Vasconcelos@uab.pt

ORCID ID: 0000-0001-6737-0055

Reçu le 07-05-2018 / Évalué le 12-09-2018 / Accepté le 01-10-2018

### Résumé

Entre les années 1837 et 1850, les scènes de Lisbonne reproduisirent, en portugais, nombre de drames romantiques qui faisaient fureur à Paris, et d'innombrables comédies, farces et vaudevilles, dont Scribe était le représentant le plus connu. Dans cet article, nous allons caractériser le contexte de réception de cette ligne de pièces ludiques, en recherchant les raisons qui justifient la grande permissivité dans le « travail de version » de ce genre théâtral. L'imitation portugaise de la comédie-vaudeville *Le Gamin de Paris*, de J. F. Bayard et E. Vanderburch, que nous allons présenter ici, est révélatrice de certaines de ces pratiques.

**Mots-clés :** comédie-vaudeville, théâtre, XIX<sup>e</sup> siècle, João Baptista Ferreira

### *O Gaiato de Lisboa*, d'après João Baptista Ferreira : contextualisation d'une pratique

### Resumo

Entre os anos de 1837 e 1850, os palcos lisboetas reproduziram, em português, muitos dos dramas românticos, que faziam furor em Paris, e inúmeras comédias, farsas e *vaudevilles*, de que Scribe foi o mais conhecido representante. Neste artigo, caracterizar-se-á o contexto de receção desta linhagem de peças jocosas, procurando-se as razões que justificam a grande permissividade no «trabalho de versão» deste género teatral. A « imitação portuguesa » da comédie-vaudeville *Le Gamin de Paris*, de J. F. Bayard e E. Vanderburch, que aqui apresentaremos, é indiciadora de algumas dessas práticas.

**Palavras-chave:** comédia-vaudeville, teatro oitocentista, João Baptista Ferreira

### *O Gaiato de Lisboa*, by João Baptista Ferreira: contextualization of a practice

### Abstract

Between 1837 and 1850, Lisbon stages reproduced, in Portuguese, many of the romantic dramas that made a furor in Paris, and countless comedies, farces and

*vaudevilles*, of which Scribe was the best known representative. In this article, we will characterize the context of reception of this line of playful plays, and we will look for the reasons that justify the great permissiveness in the “translation” of this theatrical genre. The “Portuguese imitation” of the *comédie-vaudeville* *Le Gamin de Paris*, by J. F. Bayard and E. Vanderburch, which we will present here, is indicative of some of these practices.

**Keywords:** comedy-vaudeville; nineteenth-century theater; *O Gaiato de Lisboa*, João Baptista Ferreira

## Introdução

O início do séc. XIX em Portugal é marcado por grande instabilidade política, decorrente das Invasões Francesas e da consequente mudança da Corte Portuguesa para o Brasil. Sucederam-se, durante anos, as guerras entre liberais e absolutistas, o que resultou num imobilismo cultural, decorrente até do envolvimento de intelectuais que acabaram por ser obrigados a estar várias temporadas ausentes do país. Por outro lado, estas emigrações forçadas contribuíram para um contacto próximo destes intelectuais com as culturas francesa, inglesa e alemã, e, naturalmente, com o desejo de importação desses modelos para Portugal.

No que diz respeito ao teatro, em meados dos anos 30 de Oitocentos, Lisboa dispunha de um edifício dedicado à ópera - o Teatro de S. Carlos - e de dois espaços destinados ao chamado teatro declamado: o Teatro do Salitre e o Teatro da Rua dos Condes, ambos na zona do Passeio Público. Foi neste último que se instalou em janeiro de 1835 uma companhia francesa, responsável pelo primeiro contacto do público português com o novíssimo repertório então apresentado nos palcos parisienses. Esta nova oferta cultural e recreativa na capital de um país tão desgastado por lutas internas foi muito bem recebida. Ainda que a esmagadora maioria da população não descodificasse o texto dito em língua francesa, aquele público apreciava a componente social de uma ida ao teatro, bem como os aspetos feéricos do espetáculo teatral. Durante cerca de dois anos, Lisboa aplaudiu os artistas franceses que representavam os recentíssimos dramas românticos de Victor Hugo, Alexandre Dumas, Delavigne e outros, bem como o repertório de « boulevard », com textos de Eugène Scribe, Mélesville, Ancelot entre outros.

No final de 1836, fruto da reforma proposta por Almeida Garrett relativa à renovação do teatro em Portugal<sup>1</sup>, começam as movimentações no sentido de o Teatro da Rua dos Condes ser ocupado por uma companhia de atores portugueses. Agora no cargo de Inspetor Geral dos Teatros e dependendo a vida e as instituições teatrais da sua tutela, Almeida Garrett vai pôr em prática este plano, da forma

que considera mais adequada e mais rápida, tendo em conta o atraso verificado. Acredita o futuro autor de *Um Auto de Gil Vicente* que, num país culturalmente deficitário como era então Portugal, a evolução só se poderá consubstanciar em um de dois modos: ou indo ao estrangeiro estudar a forma como os outros implementaram essas mudanças, ou contratando estrangeiros para ajudarem a operar essa mudança no país<sup>2</sup>. Optando por esta segunda hipótese - a que hoje chamaríamos « reprodução de boas práticas » - , Garrett apoia Émile Dour, um dos elementos da companhia francesa, na organização de uma «Companhia de Atores Portugueses», e, no início de 1837, este aluga o Teatro da Rua dos Condes, começando a formar artistas. Não é assim de estranhar que Dour, agora empresário, passe a apresentar, em português, o repertório francês que, nos dois anos anteriores, subira àquele mesmo palco. Certamente que o público mostraria o mesmo interesse, tanto mais que iria compreender os diálogos, o que em teatro não é fator despiçando.

### 1. A supremacia do repertório francês

Neste contexto e dada a grande influência da cultura francesa no Portugal de Oitocentos, foram inúmeras as peças francesas que subiram à cena, agora traduzidas, imitadas, adaptadas ou acomodadas à realidade portuguesa. Embora a predominância da cultura francesa seja já do conhecimento geral, o levantamento sistemático que efetuámos<sup>3</sup> proporcionou-nos uma visão mais apurada da desproporção entre o número de traduções e o número de originais portugueses em palco, verificando-se também ser residual a quantidade de textos traduzidos do inglês ou do castelhano. Na verdade, esta percepção não é só de hoje. O próprio Garrett, embora - pelas razões acima aduzidas - tivesse entregado a um « ensaiador » francês a primeira companhia portuguesa de teatro que foi criada na senda da reforma por ele empreendida, cedo se apercebe da necessidade de « desafrancesar » os palcos portugueses. Uma evidência desta preocupação é o facto de, em 1842 - ou seja, quatro anos antes de se inaugurar o Teatro Nacional D. Maria II - Garrett ter indicado uma série de autores estrangeiros que deveriam servir de modelos aos autores portugueses que quisessem escrever peças, com o objetivo de as apresentar no concurso de seleção dos textos que haveriam de subir à cena na noite inaugural do Teatro Nacional. Do rol de dramaturgos propostos constam Caldéron, García Guttierrez, Edward Bulwer, Corneille, Scribe, Schiller e Alfieri, e estão excluídos os nomes de Victor Hugo e de Alexandre Dumas, o que corrobora a preocupação acima referida.

A invasão de traduções nos palcos da capital era igualmente uma preocupação dos membros do Conservatório, instituição que tutelava toda a atividade teatral, designadamente no que à censura teatral dizia respeito. Em 1842 - cerca de cinco anos depois de este Órgão ter sido fundado - lê-se na *Revista do Conservatório*:

*Uma infinidade de traduções todas de dramas franceses tem aparecido no teatro nestes últimos cinco anos; umas sucedem rapidamente às outras sem deixar, pela maior parte, nem memória de si. Se excetuarmos o Gaiato de Lisboa (le Gamin do Paris), o Galucho (le Piou-Piou) e alguma outra mais, todas passaram como viajantes por terra estranha, mais ou menos bem acolhidos pela civilidade hospedeira dos naturais; mas passaram, eram estrangeiros, foram-se, esqueceram. (Revista do Conservatório, julho 1842, p. 17).*

Reconhece-se, contudo, que « no género ligeiro, gracioso e chistoso é mais fácil escolher no repertório parisiense do que em qualquer outro », sendo assim justificada uma prática instalada de se recorrer a farsas e *vaudevilles* que, sendo pequenos trechos e com alguma animação, desenfadam os espectadores dos dramalhões em que os punhais e os venenos enchem as cenas de cadáveres (cf. *idem*, pp. 18-19). É que, nestes dramas de teor ultrarromântico e melodramático, ao fim do quarto ou quinto quadro, não fica vivo quem baste para enterrar todos os que entretanto morrem! Como resolver o problema? Há que ressuscitar os mortos, o que vai sucedendo à medida que a intriga o exige, mesmo que trapeada toda a verosimilhança. Esta « exigência » - central numa « história dramática » - esbate-se numa farsa ou numa « comédia ligeira », residindo, como veremos, o essencial na interação verbal das personagens/atores, nos níveis de língua empregues e na comicidade das situações.

## 2. A « permissividade » das práticas censórias

Embora hoje se estranhe a preocupação dos liberais de Oitocentos em regulamentar a censura prévia aos textos que seriam levados a cena, esta tornou-se uma prática rapidamente instituída. A comissão de censura, constituída por sócios do Conservatório, zelava pela « moral religiosa e civil, de que o teatro devia ser escola »; « pelo estilo e linguagem de que não menos deve ser modelo »; e pelo « mérito d'arte e propriamente literário » das peças (*Estatutos...*, 1841: 24). A sua admissão ou rejeição decorria dessa apreciação e acreditava a *intelligentzia* que, com esta precaução, se garantiria a qualidade dos textos e se contribuiria para a grande finalidade atribuída então ao teatro: educar e moralizar.

Contudo, cedo se percebeu que a maioria dos membros dessa comissão - por incúria ou incompetência - não estava preparada para desempenhar essas funções de forma adequada, pelo que começaram a erguer-se vozes, considerando que, além de ineficaz, tal prática era nociva. Incapaz de emendar « uma versão minada de centenas de erros », o censor apenas se preocupava com a eliminação dos galicismos e « lá fica[va] o drama perdido e as personagens construindo períodos

franceses com palavras portuguesas » (*O Elenco*, 01-06-1839, p. 6). Na verdade, grande parte dos textos submetidos « a provas públicas » eram traduções e, segundo as circulares emanadas pelo Conservatório, a preocupação dos censores não devia recair na fidelidade da versão ou no merecimento dramático do original, mas antes restringir-se a « alguma indispensável correção nos erros de linguagem e em observar quaisquer defeitos que ofend[essem] os bons costumes » (*Diário do Governo*, 28-06-1841, p. 685).

Basta passarmos os olhos por alguns dos pareceres publicados no *Diário do Governo* para percebermos que, sobretudo no « género chistoso », se devia « permitir ao tradutor a liberdade ampla de alterar e resolver tudo a seu belo prazer, até que [conseguisse] levar a tradução àquele grau de luz em que lhe pareça poder produzir o melhor efeito » (*Diário do Governo*, 10-09-1840, p. 1154). Mais do que consentida, torna-se desejada - pelo menos neste género « mais ligeiro » - a prática da « imitação », deixando, nesta altura, os pareceres de tomar como referente o texto original.

### 3. João Baptista Ferreira, o tradutor de serviço

No levantamento efetuado e a que atrás já nos referimos, apercebemo-nos da dificuldade em identificar o nome dos tradutores das peças e, não raro, a sua autoria. Muitos desses textos, quando editados, omitiam o nome do autor francês e muitas vezes não há coincidência entre o título do original e o nome com que a peça era « batizada » na versão portuguesa. Também não era incomum que, quer na publicação quer nos programas dos espetáculos, estivesse omissa o nome do tradutor ou este figurasse como autor de um texto supostamente original. Assim, no que respeita sobretudo à primeira metade de Oitocentos, estas práticas dificultam a genealogia dos textos, valendo, ao investigador, a consulta dos periódicos, onde eram publicadas as críticas aos espetáculos e que, de quando em vez, incluíam informações, agora preciosas, sobre o original e sobre o tradutor. Acresce que, nas peças a que tivemos acesso à versão manuscrita, o nome português que aí consta é o do copista.

De entre os tradutores que conseguimos identificar, destaca-se, pelo número de ocorrências, o nome de João Baptista Ferreira. Outros há que ocorrem também com alguma frequência - Rodrigo Felner, Inácio Maria Feijó, Luís José Baiardo, Inácio Morais Sarmiento, Pedro Cyriaco da Silva, José Mendes Leal, Rodrigo d'Azevedo Sousa da Câmara - mas este é o nome relativamente ao qual contabilizámos mais títulos neste período.

Segundo Inocêncio, João Baptista Ferreira nasceu em 23 de outubro de 1801 e morreu em 26 de dezembro de 1877. Foi tabelião privativo de notas na comarca de Lisboa. Estudou medicina na Universidade de Coimbra e « estava próximo de completar o curso quando os acontecimentos de 1828, e as suas conhecidas ideias liberais, o obrigaram a emigrar para Espanha, França, Inglaterra e Bélgica, onde procurou refúgio às perseguições absolutistas. Formando parte do corpo académico, esteve no cerco do Porto, mostrando aí o seu entusiasmo pelas ideias que defendia e a sua coragem no posto onde arriscava a vida » (Silva, 1858, tomo X: 173-4).

Por esta nota biográfica, percebemos pertencer este tradutor ao mesmo círculo de Almeida Garrett e possuir o mesmo alinhamento político, sendo assim natural que, como muitos dos intelectuais liberais, se mantivesse ligado à atividade teatral, ainda que a par de uma outra atividade profissional. Provavelmente o trabalho de tradução que fez para o Teatro das Rua dos Condes, no tempo da companhia de Émile Doux, foi-lhe eventualmente encomendado por Garrett, que, como vimos, apadrinhou a formação desta companhia e acompanhava regularmente os seus trabalhos. Baptista Ferreira foi ainda redator do periódico *Atalaia Nacional dos Teatros* (1838) - no curto período de existência deste jornal - , escrevendo artigos nos quais combatia o Teatro do Salitre<sup>4</sup>, num período em que ambos se digladiavam pela atribuição de um subsídio estatal.

Dos inúmeros títulos traduzidos, encontra-se a « comédie-vaudeville » em dois atos, *Le Gamin de Paris*, representado pela primeira vez no Théâtre du Gymnase-Dramatique, Paris, em 30 de Janeiro de 1836. Seis meses passados, a 16 de junho, foi representado no original pela companhia francesa que ocupava então o Teatro da Rua dos Condes, e, dois anos depois, na versão portuguesa, teve estreia em 22 de fevereiro, sob o título *O Gaiato de Lisboa*. Nesse mesmo ano foi publicado no *Arquivo Teatral*.

#### 4. Abordagem comparativa: algumas considerações

Atentemos então nos textos em questão: *Le gamin de Paris*, na edição de 1836<sup>5</sup> e *O Gaiato de Lisboa*, publicado em 1838<sup>6</sup>, este « imitação » daquele, a começar pelo próprio título, que denota, de imediato, uma adaptação à realidade portuguesa, mais precisamente, lisboeta.

Para além desta alteração, destaca-se o género da composição: surpreendentemente um « drama » na impressão portuguesa, que não corresponde à classificação do original de Bayard e Vanderburch que a designam « comédie-vaudeville ». Estranhámos a designação de « drama » para a versão de Baptista Ferreira, não só porque o texto pertence inequivocamente ao género cómico, como, quando

anunciada na imprensa a sua representação, surge invariavelmente a designação « comédia ». A associação desta peça a um drama deve-se-á ao facto de ter sido incluída no 1.º tomo do *Arquivo Teatral*, no qual, para fazer jus ao título completo desta coleção -- *Arquivo Teatral ou colecção selecta dos mais modernos dramas do teatro francês* --, as comédias se tornam dramas, havendo uma única peça que foge a esta classificação<sup>7</sup>. Por outro lado, sabemos que, em Portugal, se estava então a delinear o drama romântico português - de que *Um Auto de Gil Vicente*, de Garrett, foi modelo - pelo que a nomenclatura não estaria completamente clarificada, pelo menos no que toca aos responsáveis editoriais.

Voltando ao original, como acima referi, trata-se de uma « comédie-vaudeville », designação que corresponde a uma « comédia de intriga », de teor mais irrealista, na qual se introduz o elemento musical. E esta é a alteração estruturalmente mais visível no corpo do texto português - e, naturalmente, no espetáculo - , ao qual foram suprimidas as « árias »<sup>8</sup> e respetivo libretos, que, no original francês, vão aligeirando o fio dramático, prendendo a atenção do espectador e « proporcionando momentos de pura exibição musical » (Gonçalves, 2012: 136).

Se a música era, reconhecidamente, uma mais-valia nos palcos franceses, a sua supressão deve-se aqui a uma imperiosa razão, de ordem prática. Não só « imperiosa » como « inultrapassável », já que a qualidade vocal dos atores era abaixo de sofrível, o que obrigava o tradutor, a quem era encomendada a tradução para o palco, à sua eliminação. Casos há em que se substitui a ária por texto dito, devido à pertinência da informação contida no libreto. Noutros casos, a adaptação do conteúdo do libreto para texto dito é expandida, com a introdução de detalhes que concorrem para o reforço do tom de comicidade.

A intriga é comum a ambos os textos. Assenta numa identidade escondida, mas, ao invés do habitual na comédia clássica, a personagem que assume essa falsa identidade, Fernando, faz-se passar por um artista com poucas posses e que vive do seu trabalho - desenhar retratos e pintar cenários para teatro. É, nesta condição, que o vamos conhecer em casa de Teresa, a quem está a desenhar o retrato. Apaixonado por Elisa, neta de Teresa, percebe-se que o namoro - secreto -- já vai adiantado e que o casamento está prometido, sendo constantemente adiado por razões que começam a ser pouco convincentes. É José, « o gaiato » - miúdo travesso mas muito perspicaz --, quem desmascara a situação, revelando que Fernando, também um pouco estroina, é filho de gente abastada - um general --, e sobrinho de uma baronesa, desejando ambos, para Fernando, uma noiva com igual posição social.

É devido a José que tudo se resolve, de acordo com « princípios e valores morais » que o teatro devia patentear. Elisa acaba por se casar com Fernando, devido ao reconhecimento, por parte do General, dos dotes e virtudes desta encantadora menina. Reforçando ainda a vertente educativa e moralizadora de um teatro que se apresenta a uma burguesia ascendente, o General revela a sua proveniência social humilde, orgulhando-se de ter subido na hierarquia militar devido ao seu heroísmo e bons serviços prestados à Pátria. Evidentemente que só podíamos contar com um final feliz, que recompensa a virtude e despreza todos os que não se pautam por esses valores. Como é apanágio deste género, há inúmeras peripécias - muitas das quais fora de cena - que conformam o enredo, marcado por mal entendidos que, no final, dão lugar ao desejado e expectável desenlace matrimonial.

Como podemos ver no quadro abaixo, nesta « imitação » há uma correspondência exata entre as personagens. O texto de Ferreira assenta num conjunto de figuras que plasmam as de Bayard e Vanderburch, tendo-lhes sido atribuídos os mesmos estatuto e representatividade sociais, o mesmo perfil psicológico e de comportamento, embora, naturalmente, nomes portugueses, correspondendo apenas em tradução os nomes de José e de Elisa.

<i>LE GAMIN DE PARIS</i> Comédie-Vaudeville en deux actes	<i>O GAIATO DE LISBOA</i> Drama em 2 atos
Le Général Morin Amédée, son fils Mme de Morin, belle-sœur du G. Mme Meunier, grand-mère Joseph et Elisa, ses petits enfans M. Bizot, vieil employé Hilaire, valet de chambre du général Deux domestiques	O General Fernando, seu filho Aurélia, cunhada do General Teresa, avó José, gaiato Elisa, sua irmã Pantaleão, procurador Hilário, guarda roupa do General Dois criados do General

A nível da macro-estrutura, observamos uma correspondência exata -- dezassete cenas no 1.º ato e doze no 2.º ato, possuindo ambos a mesma composição no que respeita ao jogo de personagens e sequência de interações verbais. O contexto cénico de situação que abre o primeiro ato reproduz o mesmo ambiente (« uma sala mobilada com simplicidade »), mas o vocábulo empregue como referencial do 2.º ato tem uma correspondência parcial, tendo Ferreira Baptista preferido « Sala », como tradução de « salon », o que desvirtua a diferença social entre as duas famílias, afinal o « motivo » que faz progredir a ação.

Embora próximas a nível semântico dos diálogos de partida, as falas das personagens portuguesas não denotam qualquer preocupação de rigor tradutológico no que respeita à composição lexical e à própria estrutura sintática. A preocupação



em introduzir referentes portugueses é evidenciada, por exemplo, pela menção de locais que o leitor/espectador identifica, como o Terreiro do Paço ou o Cais do Sodré. Mas é sobretudo nos atos de fala de José -- o gaiato -- que encontramos inúmeras expressões populares, nem sempre presentes no texto de partida, e constantes reforços da oralidade, frases breves e sincopadas e outras estratégias de composição que em muito contribuem para acentuar o nível de comicidade<sup>9</sup>. É sobretudo do reforço do cômico de linguagem que vive esta imitação, confluindo esta estratégia nas falas do Gaiato, personagem representada pelo ator Sargedas, um dos maiores atores cômicos da sua época.

### Para finalizar...

Se quisermos concluir identificando a estratégia desta « imitação » da pena de João Baptista Ferreira, diremos que se produziu um texto em português sobre uma intriga francesa, sem preocupações de uma fiel correspondência entre a estrutura frásica do texto de partida e a do texto de chegada. Houve, como vimos, uma estratégia de acomodação ao contexto português, mas acompanhando a sequência das trocas dialógicas e a interação das personagens francesas. Estas são « tipos genéricos », que se tornaram portuguesas mais pela linguagem do que pela índole, pois esta foi indiscutivelmente concebida pelos autores franceses, possuindo contudo uma universalidade própria das personagens de comédia.

Também como referimos, esta prática é sancionada pelos intelectuais oitocentistas, designadamente os membros do Conservatório, que estão sobretudo preocupados em empregar o vernáculo e eliminar os galicismos, não havendo grande preocupação com a fidelidade da tradução<sup>10</sup>.

António Feliciano de Castilho, também membro da comissão de censura e grande defensor da língua portuguesa, escreveu:

*Tivéramos, e ainda agora temos por axioma, que uma comédia de todo independente das circunstâncias históricas ou pessoais peculiares da nação onde originariamente apareceu, não só é lícito, senão louvável (e quiséramos até dizer obrigatório), afeiçoá-la o tradutor, quando a sua habilidade o permitir, aos usos e costumes da gente para onde a translada, em cuja língua escreve, e com cujo pensar e sentir deve procurar que ela se conforme o mais escrupulosamente que ser possa, para que mais e melhor lhe creiam nela, e mais e melhor lhe tomem e assimilem a doutrina, se nela a há.* (Castilho, in Pais, 2000: 194).

**Bibliografia**

- Bayard, J. F., Vanderburch, E. 1836. *Le Gamin de Paris*. Paris: Marchant.  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb31531372x>
- Bayard, J. F., Vanderburch, E. 1838. « *O Gaiato de Lisboa*. Drama em 2 actos, imitado do *Gamin de Paris* ». In: *Arquivo Teatral ou colecção selecta dos mais modernos dramas do teatro francês*. Vol. Primeiro. Lisboa: Typ. Carvalhense, [trad. João Baptista Ferreira]
- Cruz, D. I. 1995. *Correspondência Inédita do Arquivo do Conservatório: 1836-1841*. Lisboa: IN/CM.
- Estatutos do Conservatório Real de Lisboa (1841)*. Lisboa: Imprensa Nacional.
- Gonçalves, I.M.D.N. 2012. *A música teatral na Lisboa de Oitocentos: uma abordagem através da obra de Joaquim Casimiro Júnior (1808-1862)*. Tese de doutoramento em Ciências Musicais, especialidade de Ciências Musicais Históricas, apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- Pais, C. C. 1999. *Em Louvor de Cassandra. Uma teoria da tradução*. Tese de doutoramento em Estudos Portugueses apresentada à Universidade Aberta.
- Pais, C. C. 2000. *António Feliciano de Castilho, o tradutor e a teoria da tradução*. Coimbra: Quarteto.
- Santos, A. C., Vasconcelos, A. I. 2007. *Repertório Teatral na Lisboa Oitocentista (1835-1846)*. Lisboa: IMCM.
- Silva, I. F. 1858. *Dicionário Bibliográfico Português*. Lisboa: Imprensa Nacional.

**Annexe**

ANEXO – Ato I, Cena VI (excerto)

LE GAMIN DE PARIS	O GAIATO DE LISBOA
ELISA. Tu es fou... mais enfin, me diras tu ce qui t'est arrivé ce matin... comment es-tu tombé dans le canal ?... [...]	ELI. És um louco, José... mas enfim, não me dirás o que sucedeu esta manhã... por que razão te deitaste ao mar? [...]
JOSEPH. Ah ! oui, revenons à l'eau... Il faut donc te dire que les rencontres et les camarades, voilà ce qui m'entraîne toujours... les boulevards ou le canal... c'est ma perte. S'il n'y avait ni canal, ni boulevards, je ne flânerais jamais... tu comprends ça... on joue, je passe... ça vous tente... un quart d'heure est bien vite pincé !... on dit au chef d'atelier qu'on a attendu pour les épreuves... j'ai gagné onze sous mercredi ; dis donc... c'est pas mal. ( <i>A part.</i> ) Il est vrai que j'en avais perdu dix-huit à l'imprimerie.	José. Ah! Sim... vamos ao Terreiro do Paço... É preciso dizer que os outros rapazes, os encontros, é que me arrastam sempre... o Terreiro do Paço e Cais do Sodré hão de ser a minha perdição... se não houvesse nem um nem outro, não gastaria assim o meu tempo... tu bem entendes isto... os outros estão a jogar, eu passo, isto tenta... aí vai um quarto de hora desperdiçado... queixa-se o autor que espera pelas provas... ora vês aí... olha, quarta feira ganhei 110, isto não é mau... ( <i>à parte</i> ) é verdade que já tinha perdido sete vinténs na imprensa.
ELISA. Très-bien... très-bien... tu t'éloignes du canal...	ELI. Sim, sim, tudo isso vai muito bem; mas a tal história...

ANEXO – Ato I, Cena VI (excerto)

LE GAMIN DE PARIS	O GAIATO DE LISBOA
<p>JOSEPH. C'est juste... m'y voilà... pour lors, je trouve là un tas d'amis... Maigret, le fils du tourneur ; Benolt, le fils du sculpteur, menuisier en fauteuils... sept, huit, et Gambin ; oh ! Gambin... on parle de flâneur... en voilà un fameux numéro, pas un pouce d'ouvrage.</p> <p>AIR : <i>Vaudeville de l'Écu de six francs.</i>            Il commenc' par fair' le dimanche,            Il n'travail' jamais le lundi ;            si l'mardi quelqu' parti' s'emmanche,            Ça dure jusqu'au mercredi.            Car c'est tous les jours fêt' pour lui.            C'est le jeudi qu'il se promène,            Il fait ses farc's le vendredi ;            Et quand il n'ribott' pas l'samedi,            Il dit qu'il a perdu sa s'maine.</p> <p>Pour lors, qu'est-ce que je vois ?... dix-huit sous sur le bouchon... je dis... j'en suis... avec ça que j'ai des doubles décimes qui sont soignés... un pour piquer, un pour abattre... est-ce que je ne te les ai pas montrés ?</p>	<p>José. Ah!... é verdade, como te ia contando, cheguei ao Terreiro do Paço, e logo encontrei a minha pândega, o filho do Zé da tenda, o Francisco da galinheira, aquele que não tem este olho, o neto do Torneiro, o Rabiça, que é da pele do diabo, e o António ferreiro, que já tinha no bucho um gró... três pelas, quatro lérias... ai, que reinação... olha que já era uma súcia menos má... vai e daí pesco que estavam jogando... cheguei-me, vi catorze vinténs, e também quis molhar a minha sopa...</p>
<p>ELISA. Mais le canal... le canal...</p>	<p>Eli. Mas porque te deitaste ao mar... ao mar...</p>

Notas

1. Cf. Decreto de 12-11-1836. In *Diário do Governo*, 17-11-1836.
2. Garrett, in Cruz, 1995: 62.
3. Ver Santos, Vasconcelos, 2007.
4. Este teatro era então dirigido por Perini de Lucca e António Feliciano de Castilho.
5. Bayard e Vanderburch, *Le Gamin de Paris*. Paris: Marchant, 1836.
6. Arquivo Teatral ou colecção selecta dos mais modernos dramas do teatro francês. Vol. Primeiro. Lisboa: Typ. Carvalhense, 1838-1844. Embora não conste, nesta publicação, o nome do tradutor, sabemos ser João Ferreira Baptista, uma vez que o texto se refere à versão representada em 1838 (com a indicação do nome dos atores) e as críticas a essa representação publicadas nos jornais indicavam o nome do tradutor.
7. Trata-se de uma farsa em 1 ato de Scribe, intitulada *O Urso e o Pachá*.
8. No cimo da publicação francesa, lê-se uma nota que informa da pessoa e do local onde se podia adquirir estas composições musicais: « S'adresser pour la musique de cette pièce et celle de tous les œuvres qui composent le répertoire du Gymnase-Dramatique, à M. HEISSER,

bibliothécaire et copiste, du théâtre ; (...) ».

9. Em Anexo, encontram-se dois excertos (texto de partida e texto de chegada) que ilustram as observações feitas neste subcapítulo. As características apontadas constituem invariáveis de uma tipologia que interessará apurar, através da análise de outras « imitações » efetuadas neste período.

10. O próprio Almeida Garrett, que não era claramente favorável ao ato de traduzir (cf Castilho, 1999: 220-222), imitou duas peças francesas - *O Tio Simplicio* (1844) e *Falar Verdade a Mentir* (1846) - seguindo esta prática de acomodação à realidade portuguesa.