

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS E TRADUÇÃO
CURSO DE LETRAS-TRADUÇÃO**

**A TEORIA E A PRÁTICA DA TRADUÇÃO DE “LE CANDIDAT”, DE
FLAUBERT**

FLAMARION DAIA JÚNIOR

**Brasília
Junho**

FLAMARION DAIA JÚNIOR

**A TEORIA E A PRÁTICA DA TRADUÇÃO DE “LE CANDIDAT”, DE
FLAUBERT**

Trabalho apresentado como requisito parcial
à obtenção de menção na disciplina Projeto
Final de Curso Letras-Tradução, sob a
orientação dos professores Maria da Glória
Magalhães e Eclair Antonio Almeida Filho,
do curso de Letras-Tradução da
Universidade de Brasília.

**Brasília
2014**

Sumário

Introdução	04
1. Sobre o texto teatral	06
1.1 Características do texto teatral (em geral)	06
1.2 Características do texto da peça “Le Candidat”, de Flaubert.....	10
2. Sobre Este trabalho de tradução Segundo Algumas Escolas de Tradutologia	14
2.1 Este Trabalho de Tradução por uma Visão Linguística	15
2.2 Este Trabalho de Tradução por uma Visão Textual	19
2.3 Este Trabalho de Tradução por uma Visão Cognitiva	23
2.4 Este Trabalho de Tradução por uma Visão Comunicativa e Sociocultural	26
2.5 Este Trabalho de Tradução por uma Visão Filosófica e Hermenêutica	28
3. Sobre a versão em inglês de M. Walter Dunne	31
4. Sobre o pensamento de Flaubert, como expresso na peça	33
5. Sobre a relevância da peça para o público brasileiro	40
6. Considerações Finais	43
Glossário.....	44
Anexo	51
Referências Bibliográficas.....	54

Introdução

Este trabalho tem o objetivo de explicar o processo de uma tradução de “Le Candidat”, de Gustave Flaubert, segundo alguns textos teóricos da tradução¹.

Trata-se da tradução da peça teatral “Le Candidat” feita por Flamarion Daia Júnior, aluno da UnB, com a orientação da Professora Maria da Glória Magalhães dos Reis. Este trabalho foi dividido em seis partes (além desta introdução, da bibliografia e do glossário), que são as seguintes:

- 1) Sobre o texto teatral;
- 2) Sobre o trabalho de tradução e sobre as teorias da tradução – e, nesse tópico, temos cinco sub-tópicos: O trabalho de tradução por uma visão linguística, o trabalho de tradução por uma visão textual, o trabalho de tradução por uma visão cognitiva, o trabalho de tradução por uma visão comunicativa e sociocultural, e o trabalho de tradução por uma visão filosófica e hermenêutica;
- 3) Sobre a versão em inglês de M. Walter Dunne;
- 4) Sobre o pensamento de Flaubert, como expresso na peça;
- 5) Sobre a relevância da peça para o público brasileiro contemporâneo; e
- 6) Considerações finais.

O autor da tradução escolheu esta divisão para o trabalho baseado na mesma porque considera que, ao discorrer sobre os temas acima citados é possível responder satisfatoriamente a algumas perguntas básicas que todo tradutor deve fazer a si mesmo: Porque traduzir, como traduzir, para quem traduzir (o público-alvo). E ainda: sendo o autor um admirador da literatura francesa e em especial de Gustave Flaubert, é necessário que ele explique o benefício que o autor espera trazer para o público divulgando essa obra de Flaubert, em particular. Espera-se que um ensaio baseado nos temas citados responda satisfatoriamente também a todas estas perguntas.

Cada um dos temas acima citados leva, necessariamente, a consulta de diversos textos, com temas diferentes. Sabemos que é necessário, para bem traduzir uma obra literária, algum conhecimento não apenas da língua na qual ela foi escrita e da língua para qual ela é traduzida, como também do ambiente onde ela foi gerada e do ambiente para qual ela é traduzida. Essa circunstância, naturalmente, explica a grande quantidade de textos consultados e devidamente citados na bibliografia.

O autor da tradução agradece à professora Maria da Glória Magalhães dos Reis pela orientação na tradução, e também à Universidade de Brasília pela oportunidade de traduzir e divulgar a peça de Flaubert, uma interessante análise do ambiente político e ideológico no começo da Terceira República e dos costumes franceses do final do século XIX.

Anexada a este trabalho está uma apresentação da peça, de autoria anônima e que está disponível na edição de “Gustave Flaubert: Oeuvres Complètes”, pela Arvensa Editions. Esta apresentação, traduzida do francês pelo autor deste trabalho, explica, de forma resumida, as circunstâncias em que a peça foi encenada, dando datas, locais e nomes das

¹ Ou talvez devêssemos dizer “a tradução” ao invés de “uma tradução”, pois o autor deste trabalho não conhece nenhuma outra tradução dessa peça de Flaubert em português.

peças mais importantes envolvidas, além da opinião do próprio Flaubert (ainda que de uma forma um tanto superficial) sobre a peça, os atores e diretores, a platéia e as reações da crítica especializada de sua época.

1. Sobre o texto teatral

1.1. Características do texto teatral (em geral)

O texto teatral, em verso ou em prosa, é um tipo de narrativa diferente de todas as outras, principalmente porque nela entra o fator humano. O autor não pode prever como os diretores organizarão o espetáculo, nem como o ator interpretará que personagem. No jargão teatral, há um termo para isso: didascália². Por exemplo, a peça Felizmente Há Luar!, de Luís de Sttau Monteiro³, é rica de marcações: movimentos, posições, cenários, gestos e tons de voz (capazes de traduzir sarcasmo, ironia, escárnio, indiferença, galhofa, adulação, desprezo, irritação ou tristeza, esperança, medo, desânimo), vestuário, sons (o som dos tambores, o silêncio, a voz que fala antes de entrar no palco, um sino que toca a rebate, o murmúrio de vozes, o toque de uma campainha, o murmúrio da multidão) e efeitos de luz (o contraste entre escuridão e luz; os dois atos terminam em sombra, de acordo, aliás, com o desenlace trágico)⁴.

Anne Ubersfeld ilumina mais profundamente o papel da didascália:

“O que é um texto de teatro? Ele se compõe de duas partes distintas mas inseparáveis, o diálogo e as didascália (ou relação cênicas ou de palco). A relação textual diálogo-didascália é variável segundo as épocas da história do teatro: às vezes nulas ou quase nulas (e tanto mais significativas quando por acaso elas existem), as didascálias podem ocupar um espaço enorme no teatro contemporâneo, como em Adamov ou em Genet, onde o texto didascálico é de uma importância, de uma beleza, de uma significância extrema. Em “Acte sans parole” de Beckett, o texto é unicamente composto por uma imensa didascália” (UBERSFELD, 1996, p. 17, tradução nossa).⁵

É um dos pontos mais intrigantes, nas artes dramáticas, saber onde termina a influência do autor e começa a do diretor. Há um fato incontestável: cada ator precisa desempenhar seu papel sem prejudicar o conjunto da obra. Isso só é possível se todos

² Há, na verdade, dois termos usados pelos teóricos ou práticos que se dedicam ao teatro, quer sejam profissionais, quer sejam amadores: “didascália” e “rubrica”. Neste trabalho, o autor prefere “didascália”, como uma homenagem às raízes gregas da arte dramática, e também pela semelhança com o termo francês “didascalie”.

³ Esta peça contribuiu para celebrar Luís de Sttau Monteiro como dramaturgo, tendo sido bem recebida pela crítica do seu tempo. Baseada na tentativa frustrada de revolta liberal em 1817, “Felizmente Há Luar!” recria em dois actos a sequência de acontecimentos históricos que em outubro desse ano levou à prisão e ao enforcamento de Gomes Freire pelo regime de Beresford, com o apoio da Igreja, sublinhando um apelo épico (e ético) legível à luz do que era Portugal nos anos 60. A peça esteve proibida até 1974 e foi pela primeira vez levada à cena apenas em 1978, numa encenação do próprio Sttau Monteiro. (prof2000).

⁴ Ver também [http://www.infopedia.pt/\\$didascalias;jsessionid=KTqbPQUhyNUned4ibhZWSg](http://www.infopedia.pt/$didascalias;jsessionid=KTqbPQUhyNUned4ibhZWSg)

⁵ *Qu'est-ce qu'un texte de théâtre ? Il se compose de deux parties distinctes mais indissociables, le dialogue et les didascalies (ou indications scéniques ou régie). Le rapport textuel dialogue-didascalies est variable selon les époques de l'histoire du théâtre : parfois nulles ou quasi nulles (d'autant plus significatives quand par hasard elles existent), les didascalies peuvent occuper une place énorme dans le théâtre contemporain, chez Adamov, chez Genet, où le texte didascalique est d'une importance, d'une beauté, d'une signification extrêmes ; dans Acte sans paroles de Beckett, le texte est uniquement composé d'une immense didascalie (UBERSFELD, 1996, p.17).*

forem conduzidos pelo diretor, em ensaios prévios. A simples leitura da peça, por cada ator, mesmo que todos sejam bons leitores, não é suficiente para que todos saibam trabalhar em conjunto (nem falamos do fato de que cada leitor pode ter uma interpretação diferente de um mesmo autor). O diretor, feitas as contas, deve saber não apenas o que um autor quis dizer mas também o que poderia ter dito. Daí o porquê uma peça é sempre um espetáculo diferente quando encenada por um diretor diferente, fato este que provocou muitas polêmicas na história do teatro, sobre se a influência de um diretor é ou não mais importante que a do próprio autor⁶.

Talvez a mais famosa dessas polêmicas, no Brasil, tenha sido com a peça “Vestido de Noiva”, escrita por um gênio, Nelson Rodrigues, e dirigida por outro gênio, Zbigniew Ziemiński. Embora haja muitos testemunhos confirmando ser Nelson Rodrigues o principal responsável pelos diversos recursos cênicos da peça no palco, Ruy Castro conta que

(...) houve quem insinuasse que Ziemiński não apenas ‘consertara’ o suposto caos do original, como até reescrevera o texto — como se quase todo o Rio de Janeiro não o tivesse lido antes que ele caísse nas mãos dos ‘Comediantes’⁷ (CASTRO, 1992, p.176).⁸

A outra parte do texto teatral, o diálogo, tem como principal suporte o ator, que não usa apenas as palavras. O ator também trabalha com expressões e posturas, como que numa espécie de introdução a sua fala, e que muitas vezes não estão especificadas pelo autor do texto (e por isso não podem ser consideradas como partes das didascálias). Sobre as posturas, temos uma boa imagem de V.E. Meierhold, citado por Matteo Bonfitto:

Benedito sai de seu esconderijo, atrás de um arbusto, de onde acabou de escutar uma conversa preparada para que ele a escutasse, sobre quanto ele era amado por Beatriz. Benedito fica um longo tempo parado, voltado para os espectadores, com uma

⁶ Novamente, aqui, a senhora Ubersfeld tem uma boa análise: Nós esperamos que nossa tese, paradoxal, sobre o signo teatral ilumine seu funcionamento histórico. Cada momento da história, cada representação nova reconstrói P (representação) como um referente novo a T (texto), como um novo “real” referencial (necessariamente um tanto deslocado), com um referente segundo r diferente, na medida em que este referente r é atual (em função do momento preciso, *hic et nunc*, da representação) (UBERSFELD, 1996, p. 29).

Nous espérons que notre thèse, paradoxale, sur le signe théâtral éclaire son fonctionnement historique. Chaque moment de l'histoire, chaque représentation nouvelle reconstruit P comme un référent nouveau à T, comme un nouveau « réel » référentiel (nécessairement quelque peu décalé), avec un référent second r différent, dans la mesure où ce référent r est actuel (en fonction du moment précis, hic et nunc, de la représentation).

⁷ (...) A companhia nasce da inquietação de um grupo de intelectuais interessados na entrada, mesmo que tardia, do teatro brasileiro no movimento iniciado pela Semana de Arte Moderna. Amadores, Os Comediantes tentam modificar o panorama do teatro que se faz na época, dominado pelo teatro de revista e pelos atores-empresários (...). (Enciclopédia Itaú Cultural)

⁸ Vale citar o testemunho de Paulo Francis, a propósito do papel de Ziemiński: “Um erro cultural grave é afirmar que Nelson [Rodrigues] revolucionou o teatro brasileiro com Vestido de Noiva. É uma peça menor, “datada”. Serviu, sem dúvida, como arranque da primeira companhia de teatro moderno que existiu no Brasil, Os Comediantes, em 1943. Ziemiński, o diretor, usou a técnica de flashforwards e flashbacks (para frente e para trás) e aplicou técnicas do impressionismo alemão que trouxera da Europa, em parte, como Zimba me disse, para disfarçar a insuficiência (crônica) da maioria dos atores. Nada de revolucionário aí”. (FRANCIS, 2012, p. 125-126)

expressão estupefata. Inesperadamente os seus lábios movem-se sutilmente. Agora olhem os olhos de Benedito; continuam a estar fixos, mas sob o bigode surge imperceptivelmente um leve sorriso triunfante e feliz; o artista não diz nada, mas se nota que dentro dele está aumentando uma onda de intensa felicidade, incontável: começam a sorrir os músculos, as bochechas, o sorriso inunda cada vez mais o rosto que treme; instantaneamente esta inconsciente sensação de felicidade é atravessada por um pensamento, e como toque final desse jogo mímico, os olhos, até aquele momento fixos pelo estupor, iluminam-se de felicidade. Benedito é um único impulso de felicidade, e o público explode em aplausos, e o artista não disse ainda uma palavra e só então começa o monólogo. (MEIERHOLD, apud BONFITTO, 2009, p. 46)

Essa imagem, baseada no talento do ator, orientado pelo diretor, não poderia certamente ser feita seguindo somente as instruções do há muito tempo morto Shakespeare, e portanto não pode ser considerada uma didáscalia. Essa imagem é a descrição de um monólogo baseado na mímica, em que o ator diz a platéia como está feliz por se saber amado. Continuando, Bonfitto nos dá mais informações:

A descrição acima refere-se a um momento da atuação do ator Lenski, que interpretava a personagem Benedito em *Muito Barulho Por Nada*, de Shakespeare. Meierhold utiliza tal descrição como exemplo de concretização do conceito de pré-interpretação. Na cena citada, (...), vemos o deslocamento da atenção do exterior para a interioridade da ação, que prepara o passo seguinte: a interpretação ou ação psicológica. (BONFITTO, 2009, p. 46)

Sem deixar de reconhecer a importância do diálogo, Bonfitto, desta vez comentando a obra e a influência de Stanislávsky, descreve várias maneiras com que um ator e um diretor trabalham com o texto no palco:

Vários são os elementos utilizados por Stanislávsky no trabalho com a palavra: as acentuações; as pausas lógicas e psicológicas; o tempo-ritmo; qualidades como suavidade, fluência, rapidez, leveza e clareza. Trabalhou com as variações rítmicas utilizando textos escritos em prosa e em verso. A fim de desenvolver a percepção com relação às variações rítmicas nos dois tipos de texto, propõe o exercício de ta-ta-ti-rarizar, que possibilita o deslocamento da atenção do ator para a musicalidade das palavras e não somente para o seu conteúdo. Os textos em verso suscitam de modo diferente as sensações e percepções do ator, sensibilizando-o de maneira mais concreta em relação ao tempo-ritmo. Utilização de todos os elementos citados, sobretudo o tempo-ritmo, tem como finalidade ativar processos interiores no ator, através da construção de “imagens”. (...) Podemos reconhecer, portanto, o importante papel da visualização na construção de tais imagens. É a partir da construção das imagens interiores que o ator pode fazer com que a utilização da palavra se transforme em *ação verbal*. (BONFITTO, 2009, p. 116-117)

Ação verbal essa que, segundo Stanislávsky “requer a habilidade do ator em contagiar o parceiro com as próprias imagens. Para fazer isso, o ator em primeiro lugar deve ter uma visão tão clara que obrigue o parceiro a ver a imagem do que ele fala” (STANISLÁVSKY, apud BONFITTO, p.117).

Finalmente, considerando o texto teatral e como ele pode ser usado para comover de várias maneiras o público, vale citar um curto parágrafo de Karl Kraus, jornalista e

dramaturgo austríaco sobre o teatro, seu lado lingüístico, artístico e a relação de um ator no palco com eles:

Se um ator que faz papel de pai, tal como Henrique IV, enfatiza a palavra pai na frase: “Teu desejo foi o pai do pensamento, Henrique”, pode comover o público até as lágrimas. O outro que, analogamente, enfatiza a palavra “desejo” simplesmente não será entendido pelo público. Este exemplo mostra como, no teatro, o lingüístico luta em vão contra o artístico para finalmente viver das vitórias deste. O drama afirma sua teatralidade sempre apesar ou contra o pensamento. Mesmo no dito espirituoso, o público teatral prova apenas o atrativo material. Quanto mais corporalidade tiver o dito, quanto mais suporte oferecer ao público, tanto mais facilmente terá o público. Por isso, o humor intelectual de Nestroy⁹ causa menos efeito que, por exemplo, a situação indiferente que lhe fornece um modelo francês. A frase “Num castelo no ar, mesmo o quarto do zelador tem uma visão paradisíaca” naufraga. A não ser que a representação familiar do zelador lhe proporcione alguma hilariedade. (Kraus, 1988, p.94)

⁹ Autor e ator austríaco: satírico, feérico, paródico, fez, no século XIX, um teatro de inspiração popular. (KRAUS, 1988, p. 94)

1.2 Características do texto da peça “Le Candidat”, de Flaubert

Sobre essa peça em especial, convém falar um pouco sobre o teatro no século XIX, e convém também começar por citar Barbara Heliodora:

O teatro acompanhou todas essas mudanças¹⁰, seja no tema, seja nos recursos para a encenação, bem como na dramaturgia. O uso do verso e as falas literariamente elaboradas foram por centenas de anos bem-aceitos, enquanto o teatro tratava de reis ou heróis, pois, de um lado, a forma satisfazia aquela parte do público que vivia em ambientes privilegiados e gostava de vê-los assim representados e, de outro, toda aquela parcela que não tinha acesso a esses ambientes podia, caso assistisse a um desses espetáculos, acreditar que naquele mundo especial todos podiam falar assim. Porém, a partir do romantismo, quando as personagens passaram a ser menos inatingíveis, o verso virtualmente desapareceu e até mesmo as formas literárias foram se modificando. O realismo surgiu para atender a todo um novo público que já não era restrito à alta burguesia e, quando começaram a aparecer peças a respeito de trabalhadores ou até mesmo de indigentes – como acontece em *Na Dne (A Ralé)* de Maximo Górkí -, a linguagem teve de se adequar ao tema, por mais que o autor lhe desse a forma necessária para estruturar sua trama. (HELIODORA, 2013, p.259).

No caso de “Le Candidat”, embora não seja uma peça “a respeito de trabalhadores ou até mesmo de indigentes”, há trabalhadores e pelo menos um indigente, o mendigo ao qual Rousselin tenta dar uma esmola para ter sorte nas eleições, entre seus personagens, como também há o burguês enriquecido e o aristocrata empobrecido. Flaubert criou uma peça onde todas as classes são representadas, e expostas de forma crítica, incluindo, portanto, personagens que não apareceriam no teatro clássico. De mesma forma, o francês da peça é geralmente muito simples e coloquial, sem experiências estilísticas ou gramaticais. E a platéia visada, “que já não era restrito à alta burguesia” (HELIODORA, 2013, p.259), também poderia facilmente reconhecer muitos dos personagens e principalmente reconhecer o mundo no qual se passa a peça, que era o mundo da França do final do século XIX – *c’est-à-dire*, uma peça sobre seu tempo para um público de seu tempo.

Desde que estamos falando de uma peça escrita para a segunda metade do século XIX, as atualizações que um diretor poderia fazer, dependendo de sua filosofia, para o século XXI, por causa da situação social e profissional das personagens¹¹ ou das diferenças de costumes e tecnologias seriam classificadas como “didascálias”, a parte do texto teatral que mais depende do diretor (e ainda mais quando o autor está morto e não pode ser consultado, caso de Flaubert). Talvez o diretor queira que personagens rústicos tenham sotaque caipira e a personagem inglesa, que é a única personagem estrangeira, tenha um sotaque inglês (no texto, os personagens não se destacam por seus sotaques, todos falam um francês coloquial, que pode ser entendido sem dificuldade por qualquer estudante

¹⁰ Barbara Heliodora se refere às mudanças na sociedade ocidental durante a revolução industrial.

¹¹ Por exemplo, Miss Arabelle (descrita na lista de personagens como “institrice, 30 ans”), a preceptora inglesa, uma solteirona sonhadora que disputa o amor do poeta Julien com Madame Rousselin, hoje em dia poderia ser uma secretária ou uma professora de um cursinho, já que não há mais preceptores hoje em dia.

mesmo que não conheça as características regionais do francês falado nas províncias francesas). Nesse caso, segundo a visão e os objetivos do diretor da peça, alguns personagens fariam como caipiras do interior de Minas Gerais, ou de São Paulo, ou do nordeste.

O próprio Flaubert é, além do autor dos diálogos, autor de algumas didascálias do texto original em francês, desde a lista de personagens, com os nomes e a idade dos mais importantes, até a descrição da maneira de falar dos personagens (*à demi-voix, à part, haut, etc.*) – mas talvez a didascália mais importante seja a declaração, logo depois da lista de personagens, que “A ação se passa na província” (*L’action se passe en province*). É um dado importante, para as pessoas que conhecem a obra de Flaubert: os personagens, ricos e pobres, nobres e plebeus, moderados ou radicais, conservadores ou progressistas, são todos provincianos – Flaubert é o grande crítico da burguesia provinciana francesa, a descrição realista de seus costumes e crenças é um ponto importante em sua obra, bem como a sátira às suas pretensões românticas. Se em “Madame Bovary” Flaubert critica as pretensões românticas de Emma, no campo das relações amorosas, em “O Candidato” Flaubert critica o romantismo político de vários partidos franceses, representados por vários personagens. Essa peça é, antes de tudo, uma peça flaubertiana, talvez não na forma, mas certamente na ideologia. O diretor da peça deve considerar que é uma crítica à situação política provinciana da França. É uma questão que deve ser aprofundada na parte deste trabalho dedicada ao pensamento de Flaubert. Por ora, devemos apenas considerar qual deve ser a postura do diretor em relação a esse pensamento.

Além das falas dos atores/personagens, há outros aspectos (didascálias) que podem ser criados (ou alterados) pelo diretor. O cenário da peça, por exemplo, que no texto original retrata um departamento semi-rural com algumas indústrias e algum comércio, poderia retratar um distrito da periferia de uma grande cidade, ou um candidato em peregrinação por várias cidades (levando-se em conta também as diferenças entre os sistemas eleitorais da França e do Brasil. Sobre o sistema eleitoral francês na época da peça, ver nota 26). Em vez de um café, como diziam os franceses no século XIX, as reuniões públicas e os debates entre os cidadãos poderiam acontecer em um bar. Em vez de ser repórter de um jornal local, quem sabe o poeta Julien não poderia ser o editor de um site na internet (considerando que a mídia eletrônica tem cada vez mais leitores e a mídia escrita cada vez menos, além do fato de que muitas pequenas cidades do Brasil não têm jornais locais).

Na tradução de “Le Candidat”, de Flaubert, o tradutor deve considerar, em primeiro lugar, que se trata de uma obra teatral em prosa. Ora, é possível traduzir um texto teatral, mas não como um ator deve se comportar em cena nem como ele deve falar, qual ênfase ele deve dar às palavras na maioria dos casos: isso é, geralmente, tarefa do diretor teatral. Um bom diretor mostra aos atores como eles devem interpretar o texto, ou seja, de certa forma os autores são leitores com uma interpretação alheia – no caso, a interpretação do diretor. Por exemplo: há uma característica comum entre todos os

personagens: a vaidade e a tolice¹². Um leitor comum de uma obra de ficção em prosa, o que se senta numa cadeira para ler um livro, ele imagina os personagens em sua cabeça. O espectador de uma peça não precisa realmente imaginar os personagens: ele os vê, no palco. Mas o que ele vê não são os personagens criados pelo autor e complementados com sua própria imaginação, mas com a imaginação do diretor, levando em conta, também, a aparência e os recursos cênicos dos atores¹³.

No caso do texto que traduzimos, “Le Candidat”, é preciso admitir que não é um texto que exige inovações do diretor, pelo menos não em sua versão original: ele nada tem de revolucionário, nem na forma nem no conteúdo, o que é estranho em se tratando de Flaubert, o autor da primeira obra prima do realismo, “Madame Bovary”, obra que revolucionou a prosa no século XIX¹⁴. “Le Candidat” é, pela forma, convencional e superficial, não muito diferente dos outros Vaudevilles satíricos em voga no século XIX. O personagem principal, Rousselin, é um burguês tolo e rico que quer ser deputado por vaidade. Seus aliados (que se tornam adversários quando são contrariados e voltam a ser aliados quando têm algumas de suas vontades atendidas) são interesseiros que querem seduzir sua filha e casar com ela, pelo seu dote. Tanto o partido liberal quanto o conservador são satirizados nas personagens de Murel e Bouvigny, respectivamente. Rousselin promete tudo aos eleitores, embora ele mal entenda o que os eleitores pedem e os eleitores mal entendam o que Rousselin promete. Provavelmente, será esse o maior momento da peça, se ela for representada, a confusão entre Rousselin e os eleitores, os dois lados a repetir pomposamente lugares comuns que não entendem, mas que os fazem se achar inteligentes ao declamá-los¹⁵.

¹² Há o poeta provinciano vaidoso e tolo, a preceptora inglesa vaidosa e tola, a esposa de Bouvigny vaidosa e tola, a família aristocrática decadente vaidosa e tola, o caça-dotes vaidoso e tolo (pouco importa que ele saiba, melhor que os outros personagens, como se conduzir num ambiente político provinciano, ele ainda é vaidoso e tolo) os candidatos vaidosos e tolos... Flaubert, como bom satirista, não poupa ninguém.

¹³ Um exemplo da quantidade de experiências diferentes em torno de um mesmo tempo é a quantidade de representações de Hamlet, de Shakespeare, que foram adaptadas para o cinema. Diferentes diretores e diferentes elencos produziram diversos filmes diferentes, todos, no entanto, baseados no mesmo texto. Michael Brooke escreveu um artigo para o site Screenonline - the definitive guide to Britain's film and TV history, onde comenta algumas dessas adaptações e cita pelo menos sete: Hamlet, filme de 1910, dirigido por Will Barker; Hamlet, filme de 1913, dirigido por Hay Plumb; Hamlet, filme de 1948, dirigido por Laurence Olivier; Hamlet, filme de 1969, dirigido por Tony Richardson; Hamlet, filme de 1976, dirigido por Celestino Coronado; Hamlet, filme de 1990, dirigido por Franco Zeffirelli; Hamlet, filme de 1996, dirigido por Kenneth Branagh, há muitas outras versões mas estas são as mais conhecidas. Cada filme, como é descrito por Michael Brooke, é uma experiência cênica diferente para o espectador, refletindo as diferenças de diretor, elenco e de filosofia da direção, bem como da adaptação do roteiro. (BROOKE)

¹⁴ Flaubert também escreveu “La Tentation de saint Antoine”, um poema dramático muito semelhante ao “Fausto”, de Goethe (ver http://veja.abril.com.br/120504/p_118.html), onde ele mostra que também pode ser um inovador na linguagem dramática, e que, estranhamente, Flaubert nunca pensou em encenar. Se tivesse tentado levá-la ao palco, “La Tentation” poderia ser uma obra tão revolucionária na arte dramática quanto Madame Bovary no romance, e estaria mais de acordo com o espírito flaubertiano, de ser antes de tudo um artista.

¹⁵ Como a protagonista de “Madame Bovary” se achava romântica e especial ao ler a ficção romântica de Honoré de Balzac e Georges Sand. Outro exemplo, mais “flaubertiano”, é o famoso “Dictionnaire des idées reçues”, obra inacabada de Flaubert, publicada postumamente. Quando

Rousselin se prepara para uma reunião com os eleitores, no começo do terceiro ato, muitas das frases que ele se prepara para dizer parecem tiradas do “Dictionnaire des idées reçues”.

2. Sobre Este trabalho de tradução Segundo Algumas Escolas de Tradutologia

Para discorrer sobre a teoria e prática da tradução (ou seja, o que se chama tradutologia), e para refletir em que medida a teoria e a prática da tradução iluminam a tradução de “Le Candidat”, o autor deste trabalho tomou emprestado o esquema doutro autor, Amparo Hurtado Albir, exposto no livro “Traducción y Traductología”, citado na bibliografia deste trabalho.

O dito esquema considera os trabalhos teóricos sobre a tradução com base em cinco enfoques, que são: Enfoques Linguísticos, Enfoques Textuais, Enfoques Cognitivos, Enfoques Comunicativos e Socioculturais, Enfoques Filosóficos e Hermenêuticos. Pareceu conveniente ao autor deste trabalho que se discorra sobre os cinco enfoques de Amparo Hurtado Albir (ALBIR, 2008, p. 130) para considerar este trabalho do ponto de vista de vários enfoques da tradução.

Sempre que possível, as teorias dos vários autores aqui citados serão ilustradas com exemplos tirados da tradução de “Le Candidat” pelo autor deste trabalho e, eventualmente, da tradução para o inglês realizada pelo senhor Walter Dunne, o que permitirá que este trabalho seja inserido no contexto de teorias de tradução.

2.1 Este Trabalho de Tradução por uma Visão Linguística

Quando lemos um texto participamos, de certa forma, da estrutura linguística na qual o texto foi escrito – ou seja, do idioma do texto que nós lemos. Quando traduzimos um texto, participamos de duas estruturas linguísticas, a do texto original e a do texto que pretendemos produzir. Portanto, quando traduzimos um texto, acabamos tendo de analisar a estrutura linguística de dois idiomas, o da língua-fonte e o da língua-alvo. No caso, o tradutor deve considerar cada palavra dentro da estrutura linguística do francês e depois a palavra correspondente dentro da estrutura linguística do português. (Também foi analisada, parcialmente, dentro da estrutura da língua inglesa, já que se consultou a tradução da peça de Flaubert para o inglês, feita por Walter Dunne, mas nesse caso a análise é opcional, não obrigatória).

Um exemplo pode ser encontrado no primeiro ato, cena VII:

Act 1, Scène VII	Ato 1, Cena VII
GRUCHET : Un peu plus, j'ai cru qu'il allait me tutoyer !	GRUCHET: Um pouco mais, eu acredito que ele iria me chamar de “ você ”!

“Tutoyer”, literalmente “tutear”, ou seja, “tratar por tu”, é um tratamento usado na França (mas em desuso aqui no Brasil) entre pessoas com muita intimidade ou para marcar a diferença social entre dois interlocutores. Para o público brasileiro, a ideia mais próxima do original em francês seria a diferença entre tratar uma pessoa por “você” ou por “senhor”.

Outro exemplo, do segundo ato, cena VI:

Scène VI.	Cena VI
MUREL : Ce n'est peut-être pas trop délicat ce que vous faites.	MUREL: Isso talvez não seja muito sutil de sua parte.

Traduziu-se aqui “délicat” por “sutil”, considerando o contexto, e o verbo “être”, na primeira pessoa singular do indicativo no original, foi posto na primeira pessoa do subjuntivo singular – mudam as palavras, mas se mantém o sentido. (traduzindo palavra por palavra a sentença seria “isso não é talvez muito delicado isso que vós fazeis”, uma construção inimaginável no Brasil contemporâneo).

Um terceiro exemplo, tirado do terceiro ato, cena VI.

SCÈNE VI.	CENA VI
MADAME ROUSSELIN, <i>scandalisée</i> :	MADAME ROUSSELIN, <i>escandalizada</i> :

Que signifie ? Est-ce une tenue pour une jeune personne ? Et vous-même, Monsieur, une pareille familiarité !...	O que isso significa? É assim que deve se comportar uma jovem? E você mesmo, caro senhor, uma tal familiaridade!...
--	--

A expressão francesa “tenue” pode significar, entre outras coisas, “Façon de se tenir, du maintien, des manières ; dignité dans la conduite ; correction, soin dans le style” (<http://fr.wiktionary.org/wiki/tenue>). Como esse é significado de “tenue” no contexto, a melhor tradução para a frase “Est-ce une tenue pour une jeune personne ?” é “É assim que deve se comportar uma jovem?”. A versão inglesa de Walter Dunne para esta frase é “Louise, is this proper behaviour for a young girl?”

E um quarto exemplo, tirado do quarto ato, cena II:

SCENE II	Cena II
ROUSSELIN : (...) Diable ! Voila ce qu'on appelle vous mettre le couteau sur la gorge !	ROUSSELIN: (...) Diabo ! Isso é o que se chama você ficar com a corda no pescoço!

A antiga expressão "mettre le couteau sur la gorge" significa "ser ameaçado"¹⁶. A melhor tradução parece ser "ficar com a corda no pescoço". Na versão em inglês de Walter Dunne está “This might be called putting a knife to a man's throat”, onde “might” é um acréscimo na versão em inglês (sobre os acréscimos da versão em inglês, ver nota 27).

Esses quatro exemplos mostram não apenas as diferenças entre as línguas francesa e portuguesa, (e eventualmente a língua inglesa) mas também a diferença de tratamento que elas recebem de seus falantes, com os franceses sendo mais formais que os brasileiros de um modo geral – a ponto deles usarem o verbo tutear, que nós já abandonamos, porque os brasileiros, não usando mais o pronome “tu” para assinalar o grau de intimidade entre duas pessoas, tampouco vêm sentido em usar um verbo que apenas descreve o ato de usar o pronome tu¹⁷.

Em se tratando ainda da tradução de uma peça teatral, podemos citar Anne Ubersfeld para falar dos enfoques linguísticos que podem ser encontrados no teatro – e, em consequência, na tradução de uma peça teatral:

“Se nós resumirmos o essencial do que temos tentado mostrar até aqui (hipóteses de trabalho em relação ao registro dos textos e da representação dramática), nós diremos

¹⁶ Ver <http://www.linternaute.com/expression/langue-francaise/486/avoir-le-couteau-sous-la-gorge>

¹⁷ Quanto ao “vós”, seu uso no Brasil contemporâneo é quase nulo, e nunca é usado no tratamento com uma pessoa, pouco importa o grau de intimidade que se tenha ou não com essa pessoa, e por isso onde ocorrer no texto original expressões derivadas de “vous”, como “votre” e outras, o autor deste trabalho as substituiu por expressões derivadas de “tu”, como “teu”, “tua” ou “contigo” (“seus” ou “suas”, ou “com vocês”, quando plural), que não têm ideia de intimidade no português falado no Brasil.

que a 'performance' teatral é constituída por um conjunto de signos, conjunto articulado em dois subconjuntos: o texto T e a representação P.

Esses signos se inscrevem num processo de comunicação no qual eles constituem a mensagem. Processo com certeza passavelmente complexo, mas obedecendo bem ou mal às leis da comunicação:

Emissor (múltiplo): autor + diretor + outros profissionais + atores.

Mensagem: T + P.

Códigos: códigos lingüísticos + códigos perceptivos (visual, auditivo) + códigos socioculturais ("Etiquetas", "verossimilhanças", "psicologia", etc.) + códigos propriamente teatrais (espacial-cênico, de jogo, etc., enquadrando a representação em um certo momento da história).

Receptor: espectador(s), público.

A objeção de base que dirige G. Mounin à hipótese incluindo o teatro no processo de comunicação não parecia totalmente convincente; ele disse:

A lingüística valorizou como central a função de comunicação. Isso conduziu BuysSENS e outros lingüistas a bem distinguir os fatos que revelam uma intenção de comunicação que se pode por em evidência (existência de um falante relegado a um ouvinte por uma mensagem determinante de comportamentos verificáveis) e lhes separar fatos que não oferecem esse caractere, mesmo se até o momento se chame esses fatos pelo nome de signos e se eram estudados na linguagem. Esses fatos que Troubetzkoï chama de índices e sintomas [...] são reensinamentos que o falante dá sobre ele mesmo sem nenhuma intenção de comunicá-los. (Introduction à la sémiologie, p. 68)" (UBERSFELD, 1996, p. 30-31; MOUNIN apud UBERSFELD, 1996, p. 30-31)¹⁸

Considerando a tradução de "Le Candidat" do ponto de vista lingüístico, e segundo as contribuições de Anne Ubersfeld, podemos considerar o tradutor faz parte do "emissor

¹⁸ Si nous résumons l'essentiel de ce que nous avons tenté de montrer jusqu'ici (hypothèses de travail concernant les rapports du texte et de la représentation dramatique), nous dirons que la « performance » théâtrale est constituée par un ensemble de signes, ensemble articulé en deux sous-ensembles : le texte T et la représentation P.

Ces signes s'inscrivent dans un procès de communication dont ils constituent le message. Procès certes passablement complexe, mais obéissant vaille que vaille aux lois de la communication : *Émetteur* (multiple) : auteur + metteur en scène + autres patriciens + comédiens. *Message* : T + P.

Codes : code linguistique + codes perceptifs (visuel, auditif) + codes socioculturels (« bienséances », « vraisemblance », « psychologie », etc.) + codes proprement théâtraux (spatial-scénique, de jeu, etc., codifiant la représentation à un certain moment de l'histoire).

Récepteur : spectateur(s), public.

L'objection de base qu'adresse G. Mounin à l'hypothèse incluant le théâtre dans le procès de communication ne paraît pas absolument convaincante ; il dit :

La linguistique a [...] valorisé comme centrale la fonction de communication. Cela a conduit BuysSENS et d'autres linguistes à bien distinguer les faits qui relèvent d'une *intention* de communication qu'on peut mettre en évidence (existence d'un locuteur relié à un auditeur par un message déterminant des comportements vérifiables) et à les séparer des faits qui n'offrent pas ce caractere, même si jusqu'à maintenant on appelait ces faits du nom de signes et si on les étudiant dans le langage. Ces faits que Troubetzkoï appelle des indices et des symptômes [...] sont des renseignements que le locuteur donne sur lui-même sans aucune intention de les communiquer. (Introduction à la sémiologie, p. 68) (UBERSFELD, 1996, p. 30-31)

múltiplo”, juntamente com o autor, o diretor e outros profissionais, e os atores. Assim também a tradução faz parte da mensagem T + P, onde T seria o texto, mas não o texto original e sim sua tradução em outra língua (e P seria a representação, variando sempre segundo a montagem do espetáculo). Quanto aos códigos, o tradutor sem dúvida faz parte dos códigos lingüísticos, sendo que os códigos perceptivos e os códigos propriamente teatrais são domínio do diretor e dos atores. Já os códigos socioculturais poderíamos dizer que pertencem aos espectadores (que seriam o receptor), e também à história: Pertencem à história, certamente, na medida em que o diretor opta por uma montagem com o máximo de elementos franceses e o mínimo de elementos brasileiros, em cena, pois se pressupõe que nesse caso o público será um público interessado na realidade política e social francesa da segunda metade do século XIX, e pertencem à platéia pela própria natureza de um espetáculo teatral.

2.2 Este Trabalho de Tradução por uma Visão Textual

“Os anos setenta se caracterizam por uma reivindicação da tradução como operação textual (e não focada no plano da língua). Muitos são os autores que assim o reivindicam (...)” (ALBIR, 2008, p. 127)¹⁹. Dentre os autores citados, destaca-se Meschonnic, escritor muito conhecido no Brasil, Meschonnic também foi um divulgador da obra de Antoine Vitez, e, citando Vitez, Meschonnic dizia:

“Eu também me esforço para restituir tudo o que eu posso do *movimento* da frase russa em francês até os limites do estrangeiro – limites intangíveis, pois o texto é transparente, e de aparência banal: toda versão que o fizesse passar por bizarro ou forçado seria falsa”. Notando o papel dos vocativos: um texto entrecortado “de vocativos exprimindo a dúvida, o esquecimento, a incerteza [...] Não saberia melhor dizer que o fundo das coisas, os móveis que nos governam, são obscuros” (VITEZ, apud MESCHONNIC, 1996, p. 63)²⁰

Também o autor deste trabalho se preocupou em manter o movimento do original em francês, mantendo as frases curtas onde são curtas, longas onde são longas e traduzindo todas as didascálias do autor do texto original, Gustave Flaubert. Cabe notar, no entanto, que o autor da versão em inglês, Walter Dunne, não teve essa preocupação em manter o ritmo do original, já que as frases da versão em inglês tendem a ser mais longas que as do original francês, e cortando, acrescentando ou alterando boa parte das didascálias. Seguem abaixo alguns exemplos do original em francês e das versões em português e em inglês.

No ato 1, cena VII, temos:

Scène VII	Cena VII	Scene VII
GRUCHET : Ah ! - Je me retire ! Adieu, Rousselin ! N'oubliez pas ce que je vous ai dit ! (<i>Il passe devant Bouvigny, le chapeau sur la tête, puis lui montre le point par derrière.</i>) Je te réserve un plat de mon métier, à toi !	GRUCHET: Ah, eu me vou! Até mais, Rousselin! Não se esqueça do que eu te ²¹ disse! (ele passa por Bouvigny sem tirar o chapéu da cabeça, em seguida faz uma banana com a mão por trás dele) Eu te dei umas boas dicas, hein!	GRUCHET: The Count! I will go. Good-bye, Rousselin. Don't forget what I have said to you. <i>[Enter Bouvigny. Gruchet passes in front of him, keeping his hat on his head; the two exchange disdainful glances. At the door Gruchet turns and shakes his fist at</i>

¹⁹ Los años setenta se caracterizan por una reivindicación de la traducción como operación textual (y no centrada en el plano de la lengua). Muchos son los autores que así lo reivindicán. (*Traducción y traductología*, ALBIR, 2008, p.127)

²⁰ C'est pourquoi Vitez disait : « Aussi me suis-je efforcé de restituer tout ce que je pouvais du *mouvement* de la phrase russe en français jusqu'aux limites de l'étrangeté – limites intangibles, car le texte est transparent, et d'apparence banale : toute version qui le ferait passer pour bizarre ou forcé serait fautive » Notant le rôle des incises : un texte entrecoupé « d'incises exprimant le doute, l'oubli, l'incertitude [...] On ne saurait mieux dire que le fond des choses, les mobiles qui nous gouvernent, sont obscurs » (*ibid.*)

²¹ Ver nota 17.

		<i>Bouvigny's back] I think I've settled your business, my fine gentleman! [exit.</i>
--	--	---

Segundo o dicionário online <http://fr.wiktionary.org> a expressão "donner un plat de son métier, servir un plat à sa façon" significa "faire ou dire quelque chose qui tient du caractère que l'on peut avoir de la profession que l'on exerce ou de l'émotion que l'on éprouve." No português do Brasil, a tradução mais aproximada, mantendo a coloquialidade do original, seria "dar uma dica".

Há 46 palavras no original em francês, 43 na versão em português e 56 na versão em inglês de Walter Dunne, contando a fala de Gruchet e a disdália dentro da fala de Gruchet. A didascália (*Il passe devant Bouvigny, le chapeau sur la tête, puis lui montre le point par derrière*) tem 16 palavras no original francês, 21 na versão em português e 31 na versão em inglês (o uso de mais palavras que existem no texto original é uma constante na versão de Walter Dunne, e isso é um sinal de acréscimos constantes, pois não acontecem em trechos isolados mas durante toda a versão, e mais revelador quando se considera que o inglês é, em regra, uma língua mais concisa que o francês). Há uma frase, *the two exchange disdainful glances*, que é um acréscimo de Walter Dunne, não veio do original. Walter Dunne ainda acrescenta a expressão "The count" no começo da fala de Gruchet, e faz Gruchet terminar com a frase "I think I've settled your business, my fine gentleman!", que não tem o tom coloquial do original em francês.

No ato 2, cena IV, temos:

Scène IV	Cena IV	Scene IV
<p>ROUSSELIN : C'est parce que je suis modéré ! Je proteste également contre les tempêtes de la démagogie que souhaite ce polisson de Gruchet, et le joug de l'absolutisme, dont M. Bouvigny est l'abominable soutien, le gothique symbole ! en un mot, - fidèle aux traditions du vieil esprit français, - je demande, avant tout, le règne des lois, le gouvernement du pays par le pays, avec le respect de la propriété Oh ! là-dessus, par exemple !...</p>	<p>ROUSSELIN: É porque eu sou moderado! Eu protesto igualmente contra os projetos demagógicos desse leviano Gruchet e o jugo do absolutismo, do qual o senhor Bouvigny é o abominável sustentáculo, o símbolo gótico! Numa palavra, - fiel às tradições do velho espírito francês, - eu pretendo, antes de tudo, o reinado das leis, o governo do país pelo país, com o respeito da propriedade, Ah, entre outras coisas, por exemplo!...</p>	<p>ROUSSELIN: I have been too moderate. Nevertheless, I protested with equal vigour against the preposterous demagogy, of which this rascally Gruchet is the representative, and the yoke of absolutism that the aristocrats would like to hang upon our necks, of which the Count de Bouvigny is the abominable supporter, the Gothic symbol, I may say! In a word, faithful to the traditions</p>

		of the old French spirit, I demand, before all, the reign of law, the government of the people by the people, with a due regard for the rights of property. On that point -
--	--	---

A fala de Rousselin tem 76 palavras no original francês, 69 palavras na versão em português - portanto, é um trecho em que a versão em português usa menos palavras que o original francês, um caso raro nessa tradução (se pretendeu manter tantas palavras quanto a versão original, na medida do possível, sem, porém, deixar nada sem explicação). No entanto, há 95 palavras na versão em inglês de Walter Dunne, que claramente colocou a vontade de explicar e detalhar acima da necessidade de retransmitir o ritmo e o movimento da peça.

Há, além do mais, muitos vocativos na fala de Rousselin, vocativos que mostram a necessidade de Rousselin de se explicar, de definir sua posição, de se posicionar acima dos extremos ideológicos. Os “vocativos exprimindo a dúvida, o esquecimento, a incerteza”, na já citada frase de Vitez, no caso de Rousselin exprimem sua própria insegurança e são extremamente úteis para caracterizar o personagem.

No ato 4, cena III, temos:

SCÈNE III	CENA III	SCENE III
ROUSSELIN, MUREL, DODART.	ROUSSELIN, MUREL, DODART.	(The same, including Murel and Dodart)
MUREL : Ah! maintenant vous me croirez. Je vous amène le notaire, avec toutes ses preuves.	MUREL: Ah! agora o senhor acreditará em mim. Eu te ²² trago o notário, com todas as suas provas.	MUREL [<i>Enters with Dodart</i>]: Now, perhaps you will believe me, Monsieur Rousselin. I have brought the notary, who will show you all the papers proving my inheritance.

A versão em português procurou manter o sentido das palavras e quase que as mesmas palavras, pelo menos em quantidade: há 14 palavras no original em francês e 17 na versão em português. 23 na versão em inglês de Walter Dunne, contando apenas a fala de Murel em todos os três casos. Se incluirmos a didascália que ocorre logo depois do nome do personagem ao qual pertence essa fala, [*Enters with Dodart*], o número sobe para 26. Essa didascália, convém lembrar, não veio do original francês, é um acréscimo do tradutor Walter Dunne.

²² Ver nota 17.

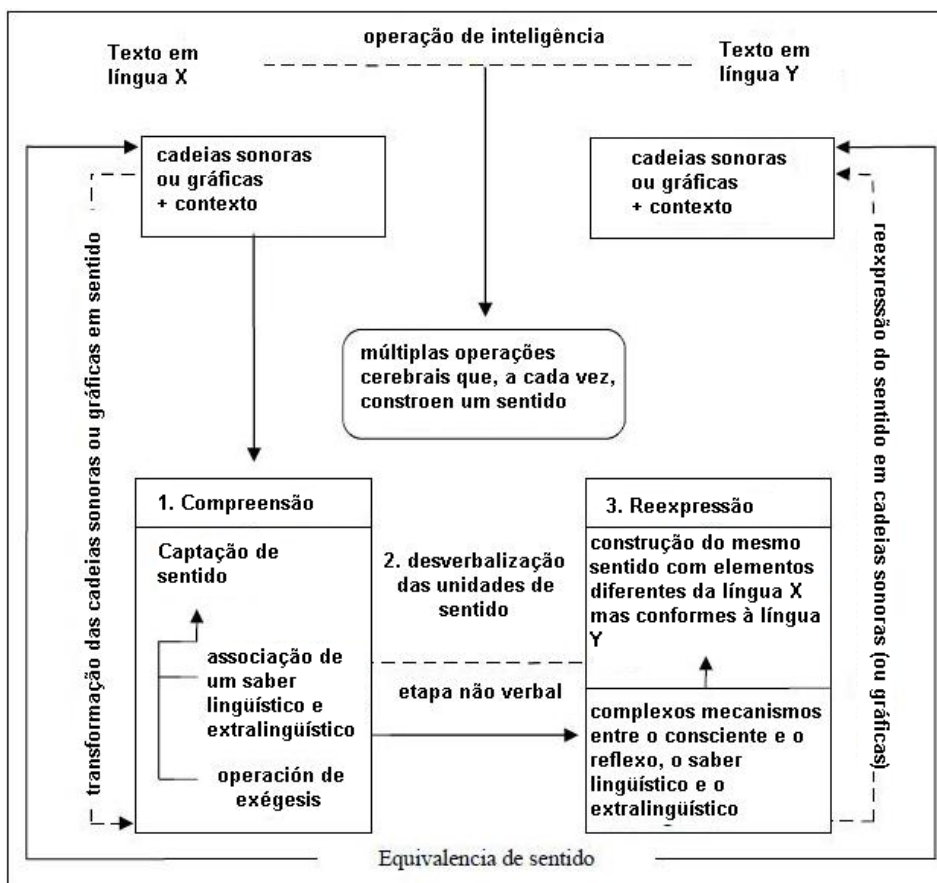
2.3 Este Trabalho de Tradução por uma Visão Cognitiva

Na definição de Albir, quando falamos de “Enfoques Cognitivos” “nos referimos aquele estudos que se focam na análise dos processos mentais que efetua o tradutor” (ALBIR, 2008, p. 128). Para analisar a tradução de “Le Candidat” pelos enfoques cognitivos nos baseamos na Teoria Interpretativa da Tradução, ou Teoria do Sentido (*Théorie du Sens*), proposta por Danica Seleskovitch e seguida por Marianne Lederer. Nas palavras de Adolfo M. Garcia:

“O modelo interpretativo, também conhecido como Teoria do Sentido, tem um triplo mérito histórico na história da tradutologia. Trata-se de um dos primeiros modelos a oferecer um marco disciplinariamente autônomo, diferente daqueles que importam aparatos descritivos de outros campos científicos. (...). Por sua vez, foi pioneiro em caracterizar o processo tradutor com noções puramente cognitivas (...). Por adição, contribuiu de modo decisivo para que os Estudos de Interpretação (*Interpreting Studies*) se consolidassem como subdisciplina por direito dentro da Tradutologia. (GARCIA, 2011, p. 25, tradução nossa).²³

O gráfico abaixo, adaptado de Hurtado Albir, apud Adolfo Garcia (GARCIA, 2011, p. 25), mostra um diagrama visual do modelo interpretativo:

²³ “El Modelo Interpretativo, también conocido como Teoría del Sentido, tiene un triple mérito histórico en la historia de la Traductología. Se trata de uno de los primeros modelos en ofrecer un marco disciplinariamente autónomo, a diferencia de aquellos que importan aparatos descriptivos de otros campos científicos –como el de Nida, deudor de la gramática generativo-transformacional. A su vez, fue pionero en caracterizar el proceso traductor con nociones puramente cognitivas (e.g., la memoria a corto plazo). Por añadidura, contribuyó de modo decisivo a que los Estudios de Interpretación (*Interpreting Studies*) se consolidaran como subdisciplina por derecho propio dentro de la Traductología”. (GARCIA, 2011, p. 25).



“Segundo este modelo, a diferença entre o processo de produção textual monolíngüe e o processo tradutor se enraíza só na fonte dos pensamentos a expressar verbalmente. Enquanto no primeiro caso as fontes desses pensamentos são a experiência individual e as emoções pessoais, os preceitos ativos num determinado momento e a memória declarativa, a base conceptual do processo de tradução surge da interação da cadeia sonora ou gráfica do texto original e a representação mental do contexto em que o mesmo se processa. Uma vez formulado o pensamento que queremos expressar, o processo tradutor se assemelha quase totalmente ao processo de produção monolíngüe”. (GARCIA, 2011, p. 26, tradução nossa).²⁴

É, portanto, um enfoque que enfatiza enormemente os processos internos do tradutor, e sua percepção da realidade. Vejamos em que medida ela pode ser aplicada à tradução realizada pelo autor deste trabalho, no primeiro ato, cena V:

Scène V	Cena V
---------	--------

²⁴ “Según este modelo, la diferencia entre el proceso de producción textual monolingüe y el proceso traductor radica sólo en la fuente de los pensamientos a expresar verbalmente. En tanto que en el primer caso la fuente de esos pensamientos son la experiencia individual, las emociones personales, los perceptos activos en un determinado momento y la memoria declarativa, la base conceptual del proceso traductor surge de la interacción de la cadena sonora o gráfica del texto original y la representación mental del contexto en que el mismo se procesa. Una vez formulado el pensamiento que queremos expresar, el proceso traductor se asemeja casi totalmente al proceso de producción monolingüe”. (GARCIA, 2011, p. 25)

<p>MUREL : Mais vous allez commettre une bévue ! Demandez à Me Dodart, homme plein de sagesse, et qui connaît la localité, s'il peut répondre de votre élection.</p>	<p>MUREL: Mas você vai fazer uma besteira! Pergunte ao senhor Dodart, um homem cheio de sabedoria e que conhece a região, se ele acha sua eleição garantida.</p>
<p>DODART : En répondre, non ! J'y crois, cependant ! Dans ces affaires-là, après tout, on n'est jamais sûr de rien. D'autant plus que nous ne savons pas si nos adversaires...</p>	<p>DODART: Garantida, não! Eu acredito nela, no entanto. Nesses assuntos, afinal, não se pode jamais estar certo de nada. Tanto mais que nós não sabemos se nossos adversários...</p>

A tradução da frase em negrito, notem, é estruturalmente bem diferente da expressão no original francês. O texto original tem os verbos “poder” (pouvoir) e “responder” (répondre), eliminados na tradução, que introduziu o verbo garantir, além de deslocar “sua eleição” (votre élection) do fim para o meio da frase. O tradutor, nesse processo, imaginou a cena e procurou o mesmo sentido (ou o sentido mais aproximado possível) que a frase teria em português. Colocando esse processo de acordo com o esquema ilustrado, foi um exemplo de: 1) transformação das cadeias sonoras ou gráficas em sentido; 2) compreensão, que contém operação de exegese, associação de um saber lingüístico e extralingüístico e captação do sentido; 3) desverbalização das unidades de sentido; 4) Reexpressão, ou seja, construção do mesmo sentido com elementos diferentes da língua X mas conformes à língua Y; e 5) reexpressão do sentido em cadeias sonoras ou gráficas.

2.4 Este Trabalho de Tradução por uma Visão Comunicativa e Sociocultural

De um modo geral, são os enfoques que consideram os aspectos contextuais que rodeiam o texto traduzido e destacando a importância dos elementos culturais e da recepção da tradução.

“Assim como vários outros teóricos, pesquisadores da área dos Estudos da Tradução costumavam analisar relações biunívocas e noções funcionais de equivalência; eles acreditavam na capacidade subjetiva do tradutor de obter um texto equivalente que, por sua vez, influenciaria as convenções culturais e literárias de uma dada sociedade.

Os adeptos dos polissistemas pensam o contrário. Acreditam que as normas sociais e as convenções literárias da cultura de chegada (sistema-meta) governam os pressupostos estéticos do tradutor e, portanto, exercem influência sobre as decisões tradutórias” (GENTZLER, 1993, p. 107, apud ALFARO, 2005, p. 30-31).

Influenciado pelos trabalhos de Even-Zohar, Gideon Toury estabeleceu os principais conceitos, pressupostos e objetivos dos DTS (Descriptive Translation Studies).

Toury relaciona três tipos de normas de tradução: preliminares, iniciais e operacionais. (ALFARO, 2005, p. 37). Vejamos como esses três tipos de normas podem ser aplicados à tradução que deu origem a este trabalho em especial.

As **normas preliminares** aplicam-se a seleção de textos e de autores a serem traduzidos, bem como a estratégia global para a realização e a inserção das traduções no sistema-alvo. Nesse caso, é muito simples definir as normas preliminares quanto à tradução analisada por este trabalho: é uma tradução feita por um estudante de letras, em princípio por exigência acadêmica, mas também porque este estudante, o autor deste trabalho, entende ser relevante para o público brasileiro o testemunho, em forma de ficção, de um grande escritor, Gustave Flaubert, que vivia sob um sistema político que tinha muitos defeitos em comum com o sistema político brasileiro (além de outras características próprias, é claro, o que deve ser discutido em outro lugar). Quanto à “estratégia para a inserção desta tradução no sistema-alvo”, que no caso é o público brasileiro (pelo menos aquela parte do público brasileiro que realmente pode se interessar pela literatura clássica da França e pela história da república parlamentar francesa e as semelhanças entre o ambiente político francês do século XIX e o ambiente político brasileiro do século XXI), o primeiro passo é apresentar a tradução à universidade, para exame, e depois tentar divulgá-la, entrando em contato com editores, outros tradutores, professores e outros profissionais ligados à área acadêmica ou ao teatro (já que é uma tradução de uma peça de teatro), que possam se interessar na divulgação da tradução.

As **normas iniciais** “são as decisões básicas tomadas pelo tradutor quanto a tornar a tradução *adequada* (quando reproduzidas as normas, tanto linguísticas quanto textuais, do texto de partida) ou *aceitável* (quando há uma aproximação maior em relação às normas da cultura de chegada)” (ALFARO, 2005, p. 38). No caso da tradução analisada

neste trabalho, a preocupação do tradutor foi principalmente reproduzir o ritmo do texto original da peça em francês, mantendo tanto quanto possível o mesmo número de fonemas, e mantendo também as didascálias do texto original, considerando que essas didascálias são indicações do autor para que o diretor bem faça o seu trabalho (considerando que “fazer bem o seu trabalho”, no caso do diretor, quer dizer que ele encene a peça como o autor a imaginou enquanto a escrevia, o que de certa forma faz do diretor uma espécie de tradutor, só que nesse caso ele traduz a peça do texto no papel para o palco).

As **normas operacionais** “referem-se às decisões tomadas durante o processo tradutório e dividem-se, por sua vez, em duas categorias: a) matriciais, que determinam os acréscimos, omissões, alterações e segmentações feitos em relação ao texto de partida; e b) textuais, que revelam opções lingüísticas e estilísticas”. (ALFARO, 2005, p. 38, com adaptações).

Há vários casos de acréscimos, omissões, alterações e segmentações nos exemplos dados anteriormente, e foram esses casos bem explicados, por esse motivo será dado aqui apenas um exemplo, sobre uma alteração textual, e sua opção lingüística.

No ato 4, cena I:

ACTE QUATRIÈME.	QUARTO ATO
Scène première.	Cena 1
Ah! père Morin, aujourd'hui vous êtes en retard !	(...) Ah! meu bom Morin, hoje você está atrasado!

O personagem chama ao outro personagem, nessa fala, de “père Morin”, sendo “père”, segundo o wiktionnaire, um "Homme d'un certain âge que l'on traite avec familiarité. Dans certains cas cette appellation peut contenir une nuance de déférence voire d'admiration affectueuse." (<http://fr.wiktionary.org/wiki/p%C3%A8re>). Nesse caso, a melhor tradução para “père” é “bom”.

A opção lingüística de traduzir “père” por “bom” se justifica por não ser costume, no Brasil, de chamar “pai” (que seria a tradução literal de “père”) às pessoas com as quais temos alguma intimidade, mesmo sendo pessoas de idade. Talvez fosse o caso de traduzir “père” por “pai” se fosse um conto ou um romance, pois assim poderíamos explicar a circunstância ao leitor numa nota ao pé da página. Mas estamos falando da tradução de uma peça teatral, e nesse caso não se pode usar uma nota ao pé da página para explicar alguma coisa à plateia.

2.5 Este Trabalho de Tradução por uma Visão Filosófica e Hermenêutica

Amparo Hurtado Albir, na página 119 de seu livro, menciona a filosofia de tradução de Ortega y Gasset, no trecho que se segue:

Ortega y Gasset, por sua parte, em *Miseria y esplendor de la traducción* (1937), concebe a tradução como um *afán utópico*, utopia derivada da própria dificuldade da tradução, que, ao mesmo tempo, lhe confere seu esplendor. Ortega é pioneiro em relacionar a tradução com toda a atividade linguística: ‘O assunto da tradução, logo que o persigamos, nos leva até os arcanos mais ocultos do maravilhoso fenômeno que é a fala’. Para Ortega, a tradução é ‘um gênero literário aparte, distinto dos demais, com suas normas e finalidades próprias’, e explica assim sua opção metodológica: ‘É uma coisa clara que o público de um país não aprecia uma tradução feita no estilo de sua própria língua. Para isso tem de sobra com a produção dos autores locais. O que agradece é o inverso: que levando ao extremo do inteligível as possibilidades de sua língua transpareçam nela os modos de falar próprio do autor traduzido’. Ortega põe como exemplo a tradução ao alemão de seus livros: ‘E é que minha tradutora formalizou até o limite da tolerância gramatical da linguagem alemã para transcrever precisamente o que não é alemão em meu modo de dizer. Desta maneira o leitor se encontra sem esforço fazendo gestos mentais que são os espanhóis’. (ORTEGA y GASSET, in *Miseria y esplendor de la traducción* (1937), apud ALBIR, 2008, p. 119, tradução nossa).²⁵

Essa filosofia foi parcialmente adotada pelo autor deste trabalho. Se algumas expressões coloquiais presentes no original em francês foram traduzidas por expressões coloquiais do português falado no Brasil, e se o “Vós” e seus derivados, tão presentes no original em francês, foram totalmente deixados de lado na versão em português, sendo o “Vós” substituído por “o senhor” (ou por “você”, às vezes) e os derivados de “Vós” pelos derivados de “Tu”²⁶, também houve a preocupação de apresentar ao leitor brasileiro um texto em português mas que permanece uma obra de literatura francesa. Sendo uma peça de teatro, o tradutor deve lembrar ao leitor (e ao espectador, se espera que a peça seja encenada) que a ação se passa na França.

²⁵ Ortega y Gasset, por su parte, en *Miseria y esplendor de la traducción* (1937), concibe la traducción como un *afán utópico*, utopía derivada de la propia dificultad de la traducción, que, al mismo tiempo, le confiere su esplendor. Ortega es pionero en relacionar la traducción con toda la actividad lingüística: “El asunto de la traducción, a poco que o persigamos, nos lleva hasta los arcanos más recónditos del maravilloso fenómeno que es el habla”. Para Ortega la traducción es: “un género literario aparte, distinto de los demás, con su normas y finalidades propias”, y explica así su opción metodológica: “Es cosa clara que el público de un país no agradece una traducción hecha en el estilo de su propio lengua. Para esto tiene de sobra con la producción de los autores indígenas. Lo que agradece es lo inverso: que llevando al extremo de lo inteligible las posibilidades de su lengua trasparen en ella los modos de hablar propios al autor traducido”. Ortega pone el ejemplo de la traducción al alemán de sus libros: “Y es que mi traductora ha forzado hasta el límite de la tolerancia gramatical del lenguaje alemán para transcribir precisamente lo que no es alemán en mi modo de decir. De esta manera el lector se encuentra sin esfuerzo haciendo gestos mentales que son los españoles”. (ORTEGA y GASSET, apud ALBIR, 2008, p. 119)

²⁶ Ver nota 17.

A ambientação da peça se baseia em dois recursos: os nomes dos lugares e os nomes dos personagens. Colocar Louise, Pierre, Félicité, Onésime ao invés de Luisa, Pedro, Felicidade ou Onésimo ajuda a ambientar a peça na França (inclusive quando há personagens que são chamados pelo sobrenome: Rousselin, Bouvigny, Murel, Gruchet, etc.)

Também em se tratando dos nomes das localidades do distrito, os nomes franceses foram mantidos, sem adaptações. Convém lembrar que a França da terceira república era uma república parlamentar, com o voto distrital, o que limitava a campanha de um deputado a uma pequena região²⁷. A importância das vilas e bairros numa campanha eleitoral é bem ilustrada num trecho da cena IX do segundo ato, num diálogo entre os personagens Bouvigny, Rousselin e Dodart:

SCENE IX	CENA IX
(...)	(...)
ROUSSELIN : Lorsque vous aviez déjà un nombre de voix.	ROUSSELIN: Quando você ²⁸ já tinha muitos votos.
BOUVIGNY : J'en avais beaucoup !	BOUVIGNY: Eu tinha muitos votos!
ROUSSELIN, <i>souriant</i> : Pas toutes, cependant !	ROUSSELIN, <i>sorrindo</i> : Não todos, no entanto!
DODART : Parmi les ouvriers, peut-être, mais dans les campagnes, énormément !	DODART: Entre os operários, talvez não, mas entre os camponeses, muitíssimos!
ROUSSELIN : Ah ! si on comptait !...	ROUSSELIN: Ah! Eram tidos como certos!...
BOUVIGNY : Permettez ! D'abord la commune de Bouvigny, où je réside, m'appartient, n'est-ce pas ? Ainsi que les villages de Saint Léonard, Valencourt, la Coudrette.	BOUVIGNY: Permita-me! Para começar, a comuna de Bouvigny, onde eu moro, me pertence, não? Assim como as vilas de Saint Léonard, Valencourt, La Coudrette.
ROUSSELIN, <i>vivement</i> : Celui-là, non !	ROUSSELIN, <i>enfaticamente</i> : Lá, não!
BOUVIGNY. Pourquoi ?	BOUVIGNY: Por que?
ROUSSELIN, <i>embarrassé</i> : Je croyais !... (A part) Murel m'avait donc trompé ?	ROUSSELIN, <i>embaraçado</i> : Eu imaginava!... (À parte) Então Murel teria me enganado?
BOUVIGNY : Je suis également certain de Grumesnil, Ypresmenil, les Arbois.	BOUVIGNY: Eu estou igualmente certo de Grumesnil, Ypresmenil, Les Arbois.
DODART, <i>lisant une liste qu'il tire de son portefeuille</i> : Châtillon, Colange, Heurtaux, Lenneval, Bahurs, Saint Filleul, le Grand-Chêne, la Roche-Aubert, Fortinet !	DODART, <i>lendo uma lista que tira de seu portfólio</i> : Châtillon, Colange, Heurtaux, Lenneval, Bahurs, Saint Filleul, Le Grand-Chêne, la Roche-Aubert, Fortinet!
ROUSSELIN, <i>à part</i> : C'est effroyable !	ROUSSELIN, <i>à parte</i> : É assustador!

²⁷ Segundo o site oficial da Assembleia Nacional Francesa, os deputados da terceira república eram eleitos por “escrutínio majoritário uninominal em dois turnos no âmbito de um distrito. No entanto, qualquer distrito com uma população superior a 100.000 habitantes é dividido em circunscrições (uma por cem mil ou fração de cem mil habitantes), que elegem cada uma um deputado”. Ver (<http://www.assemblee-nationale.fr/connaissance/collection/8.asp>).

²⁸ Ver nota 17.

DODART. Manicamp, Dehaut, Lampérière, Saint-Nicaise, Vieville, Sirvin, Château-Régner, la Chapelle Lebarrois, Mont-Suleau.	BOUVIGNY: Manicamp, Dehaut, Lampérière, Saint-Nicaise, Vieville, Sirvin, Château-Régner, la Chapelle Lebarrois, Mont-Suleau.
ROUSELIN, <i>à part</i> : Je ne savais donc pas la géographie de l'arrondissement !	ROUSSELIN, <i>à parte</i> : Então eu não conhecia a geografia do distrito!
BOUVIGNY : Sans compter que j'ai des amis nombreux dans les communes de...	BOUVIGNY: Sem contar que eu tenho amigos numerosos nas comunas de...
ROUSSELIN, <i>accablé</i> : Oh ! je vous crois, Monsieur !	ROUSSELIN, <i>vencido</i> : Oh! Eu acredito na sua palavra, caro senhor!
(...)	(...)

São citadas, apenas nesse trecho, 25 vilas (villages, no original) e pequenas localidades do interior da França, e a citação de localidades na peça é constante, o que caracteriza a peça como sendo ambientada na França e uma obra da literatura francesa.

Também com o objetivo de conservar uma marca francesa na peça foi a decisão do tradutor de conservar ao máximo os sinais de interrogação. Os franceses tendem a serem mais enfáticos que os brasileiros em questões políticas e ideológicas, e o uso e abuso dos sinais de exclamação são um bom indicativo dessa ênfase. Esses sinais foram mantidos, em nome do objetivo de fazer os personagens falarem português como os franceses falam francês, pelo menos na questão da ênfase quando falam sobre questões políticas e ideológicas, já que os franceses levam a ideologia mais a sério que os brasileiros.

Naturalmente, o diretor muitas vezes tem autonomia para adaptar uma peça, principalmente quando seu autor está morto e a peça está em domínio público. E um diretor pode achar conveniente “abrasileirar” os nomes das pessoas e das localidades, e também as posturas dos personagens, para que a peça pareça ser ambientada no Brasil e não na França. Mas isso não muda o fato, que deve ser registrado, que a filosofia deste trabalho de tradução é criar uma versão em português de uma obra literária francesa, que permanece essencialmente francesa, e como tal deve ser apreciada pelo público brasileiro, tantos leitores como espectadores.

3. Sobre a versão em inglês de M. Walter Dunne

Os acréscimos são outra das formas de teratologia em tradução descritas por Meschonnic, ou seja, quando a tradução seria obrigada a explicitar, usando mais palavras²⁹. Analisando a tradução de Walter Dunne³⁰, vemos que realmente foram feitos muitos acréscimos e que o tradutor se viu obrigado a explicitar e ser mais detalhista do que o original em francês. Logo abaixo, três exemplos:

PIERRE : Parbleu ! sans cela les Bouvigny, qui sont des nobles ne feraient pas tant de salamalecs à nos bourgeois ! (Ato I, Cena I)	PIERRE: Yes, Monsieur. Unless I am greatly mistaken, these Bouvignys, father and son, being noblemen, would not come bowing and scraping before a mere bourgeois like Monsieur Rousselin, except for the reason I have just mentioned.
GRUCHET : Que voulez-vous ? Avec le nouveau genre des Rousselin ! Depuis qu'ils fréquentent Bouvigny, - un joli coco encore, celui-là, - ils font des embarras !... (Ato I, Cena II)	GRUCHET: That is not to be wondered at, considering the change we find in our old friends, the Rousselins. Since they have become so very intimate with these De Bouvignys – and a pretty pair they are! They put on too many airs to please me.
ROUSSELIN : Loin de moi cette idée ! Mais je ne suis pas aussi riche qu'on se l' imagine ! (Ato I, Cena VIII)	ROUSSELIN [drily]: Far be it from me to impute to you any mercenary motives! Nevertheless, it is only right to tell you that I am not so rich as many persons believe.

Há outros exemplos, mas estes três são suficientes.

²⁹ “Existem quatro formas de teratologia em tradução (a metáfora biológica implica a comparação com um corpo são e íntegro e o texto a traduzir corresponde a este corpo): as *supressões*, ou omissões no texto, em que há falta de uma palavra ou de um corpo de palavras; os *acrécimos*, porque a tradução se crê obrigada a explicitar; os *deslocamentos* de grupos (a unidade estando no grupo, não na palavra) – por motivos nunca misteriosos, ou ainda não elucidados, o que estava no começo se encontra no meio ou no fim da frase, o meio no começo, o fim no meio, pretensamente para respeitar os hábitos de uma outra língua – sem nenhum constrangimento linguístico, e sem nenhuma ideia de semântica de posição; enfim, banalmente, observa-se ao mesmo tempo uma *não-concordância* e uma *anticoncordância*: não-concordância, quando uma mesma unidade de sentido é traduzida por muitas, desfigurando o ritmo semântico, e anticoncordância ou *contraconcordância*, quando inversamente muitas são transformadas em uma única. Naturalmente, não concordância e anticoncordância podem se reunir. E as quatro formas de teratologia, como era de se esperar, acham-se também geralmente juntas. Em nome do natural. (MESCHONNIC, 2010, p. 24-25)”

³⁰ A tradução do Walter Dunne está no livro “Complete Works of Gustave Flaubert”, formato kidle, disponível na www.amazon.com, entre as posições 92932 e 97009.

A versão de Walter Dunne é excessivamente explicativa e didática, e parece não seguir, no palco, o ritmo que o autor imaginou para a peça. O uso excessivo de palavras para explicar o que o autor quis dizer na versão original (e também, muitas vezes, coisas que o autor não quis dizer, necessariamente) cria uma atmosfera didática que não existia no texto em francês.

Um argumento que o tradutor Walter Dunne poderia usar, em defesa de seus acréscimos, é que os espectadores ingleses e americanos não conheciam a atmosfera política e social da França do início da terceira república, como os espectadores franceses, e portanto a versão inglesa tinha necessidade de ser um tanto didática, como não foi a versão original. Esse argumento, realmente, depende do público-alvo. Nosso contra argumento poderia ser que as pessoas interessadas numa peça política passada na França do final do século XIX teriam que ser pessoas interessadas (e por isso informadas) na situação política francesa, da mesma época.

Há ainda uma questão: será que Walter Dunne pretendia escrever uma versão para ser lida e representada, ou apenas lida? Não podemos responder a essa pergunta com certeza absoluta, mas é razoável supor que essa peça poderia, pelo menos, ser representada por um grupo amador inglês ou americano. Há 1.800 grupos teatrais nos Estados Unidos³¹. Por outro lado, considerando que mesmo quando Flaubert ainda vivia a peça foi um fracasso na França³², é mais provável que Walter Dunne tenha escrito sua versão antes para ser lida do que representada³³.

³¹ Ver o seguinte link: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,454479-1,00.html>

³² A peça teve que ser retirada depois da terceira representação, o que gerou alguns comentários ressentidos de Flaubert: “Os burgueses de Rouen, incluindo meu irmão, me falaram da queda do Candidat em voz baixa e com um ar contrito, como se eu tivesse respondido um processo criminal por acusação de falsidade. Não ter sucesso é um crime. O sucesso é o critério do bem”. (THIBAUDET, 2012, capítulo VIII, 26 par., Tradução nossa).

³³ Ainda um dado em favor da opinião que a peça foi traduzida para ser lida, mas não para ser representada: no segundo item deste ensaio, “Considerações sobre a natureza da tradução”, analisamos a grande quantidade de pontos de exclamação no texto original, e concluímos que esses pontos de exclamação devem ser mantidos porque eles transmitem a ênfase com que os franceses do tempo de Flaubert diziam tantos lugares comuns em questões políticas. Na versão de Walter Dunne, no entanto, há muito menos pontos de exclamação que no original em francês, sinal que se a ênfase dos personagens da peça no texto original seria ou não mantida na tradução não foi uma questão que o preocupou muito. Provavelmente, teria sido muito diferente se ele tivesse tido a preocupação em traduzir a peça para ser representada, não apenas para ser lida.

4. Sobre o pensamento de Flaubert, como expresso na peça

Flaubert definia sua peça como um “Vaudeville”. Provavelmente, ele queria dizer com isso que não tinha grandes pretensões sobre o valor literário de “Le Candidat”³⁴. É uma peça simples e convencional tanto na estrutura quanto na linguagem, com poucas pretensões poéticas ou filosóficas.

A simplicidade da peça, de certa forma, é uma maneira de aumentar seu valor como “peça publicitária”, ou seja, como transmissor do pensamento de Flaubert: ele queria dizer ao público francês de seu tempo o que pensava das questões políticas que tantas mortes causaram no França de seu tempo. A escolha de um vaudeville (ou seja, uma comédia) como maneira de expressar seu pensamento político parece bem apropriada, pela própria natureza da comédia, bem definida por Bárbara Heliadora: “A comédia, ao contrário da tragédia, não deve provocar qualquer reação emocional do público, exigindo distanciamento e objetividade a fim de que o público possa julgar o que vê (HELIODORA, 2013, p. 59). A repetição de *slogans* fáceis por Rousselin, e a reação das pessoas de direita ou de esquerda a eles, é uma caricatura do comportamento político dos franceses. Flaubert, certamente, deplorava que em seu país as pessoas se matassem por causa do que ele considerava meras bobagens, os lugares-comuns da ideologia, e satirizar esses lugares comuns numa comédia seria, afinal, uma maneira de diminuir o ardor político do público francês, expondo-os ao ridículo.

Flaubert foi talvez o maior inimigo do lugar-comum da história da literatura. “Madame Bovary” é (entre outras coisas) um feroz ataque aos lugares-comuns da literatura romântica. “Le Candidat” é um ataque aos lugares-comuns da política. E os lugares-comuns de cada partido são bem representados (e atacados) na peça: à direita, temos o conde de Bouvigny, à esquerda, o radical Gruchet e alguns socialistas pequeno-burgueses. Ao centro, Rousselin e Murel, oportunistas típicos da terceira república francesa, o regime que vigorava na França no tempo de Flaubert. A ideologia de Rousselin e Murel é bem expressa pelo seguinte diálogo:

ROUSSELIN : Est-ce qu'il n'y a pas dans tous les partis quelque chose de bon a prendre ?	ROUSSELIN: Não há em todos os partidos alguma coisa de bom a tomar? MUREL: Com certeza, seus votos!
--	--

³⁴ “Vaudeville” significava, originalmente, canções satíricas e mordazes, das cidades de Val-de-Vire, que tratavam sobre os eventos do dia. No século XVIII o termo passou a designar comédias curtas em um ato. A partir da restauração, o Vaudeville toma a forma de musicais cheios de canções populares, passa a ter cinco atos e mistura bufonarias e sentimentalismo. Labiche (1815-1888) é o último grande autor de vaudevilles como gênero autônomo. Depois dele, o Vaudeville abandona completamente ou quase completamente a parte musical e se torna um tipo de farsa, de comédia bufona, utilizando os clichês ou os tiques de um ator em voga, multiplicando as situações de risco, os imbróglios e os quiproquós. Hoje em dia o vaudeville se confunde com a comédia dita de bulevar, comédia ligeira cujo sucesso é devido à presença de um ator conhecido e à vivacidade da ação, geralmente satírica. (<http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/vaudeville/100891>). Provavelmente Flaubert usava a palavra vaudeville no sentido de comédia leve e desprezível.

MUREL : Sans doute, leurs voix !	
----------------------------------	--

Nesses personagens (Bouvigny, Gruchet, Rousselin e Murel, e outros) e nas situações ao mesmo tempo arriscadas e ridículas em que eles se metem Flaubert satiriza as ideologias que disputavam o poder não apenas em um distante distrito provinciano, mas também em toda França.

Segundo o crítico e ensaísta americano Edmundo Wilson “Flaubert tinha mais em comum com o pensamento socialista de sua época e foi talvez influenciado por ele mais do que um dia se permitira confessar” (WILSON, 1991, p. 270)³⁵. Sua visão da burguesia era de fato muito semelhante a dos socialistas, bem como sua visão da nobreza, “cuja mediocridade não se distingue da burguesia” (WILSON, 1991, p. 270), como uma pseudoclasse apenas um pouco mais pretensiosa e reacionária que a burguesia. Na peça, a nobreza reacionária é representada pelo Conde Bouvigny e sua família. No ato quatro, cena VII, Rousselin tenta convencer sua filha a aceitar se casar com Onésime, o filho do Conde Bouvigny, para selar uma aliança política. Vejamos como Flaubert os apresenta, pelos olhos de Louise:

SCENE VII	CENA VII
ROUSSELIN : Tu as ton petit amour-propre aussi, toi ! Avoue-le ! Tu ne dédaignes pas le flafla, tout ce qui brille, les titres ; et tu serais bien aise, à Paris, - quand je vais être député, - de faire partie du grand monde, de fréquenter le faubourg Saint-Germain... Veux-tu être	ROUSSELIN: Você tem o seu pequeno amor próprio também, você! Confessa-o! Você não desdenha o estrelato, tudo que brilha, os títulos. E você seria bem feliz, em Paris, - quando eu for deputado, - de fazer parte do grande mundo, de frequentar o bairro Saint-Germain...

³⁵ Vale a pena citar todo o parágrafo, como exemplo do pensamento de Flaubert, segundo Wilson:

Flaubert tinha mais em comum com o pensamento socialista de sua época e foi talvez influenciado por ele mais do que um dia se permitira confessar. Nos seus romances, nunca é a nobreza, cuja mediocridade não se distingue da burguesia, e sim os camponeses e os trabalhadores que figuram como pedra de toque para ressaltar a mesquinhez e a capciosidade do burguês. Uma das cenas mais notáveis de *Madame Bovary* é a exposição agrícola em que os pomposos dignatários (sic) locais concedem uma medalha a uma velha criada por 45 anos de serviço na mesma granja. Flaubert nos falou demoradamente da burguesia, fez-nos escutar um longo discurso de um conselheiro municipal sobre a prospera situação da França; e agora nos descreve a camponesa – assustada com as bandeiras e os tambores, com os cavalheiros de casaca preta e sem compreender o que querem dela. Suas mãos ossudas e compridas, com as quais trabalhou uma vida inteira na lã gordurosa, na serragem de estábulo e na água de barrela, ainda parecem sujas, não obstante ter acabado de lavá-las, e pendem semi-abertas, como que a testemunhar-lhe a lida. Não há nem ternura nem tristeza em seu rosto, que tem uma rigidez quase monástica. Seu longo convívio com animais lhe deu algo da tranquilidade e da obtusidade deles. “E assim permaneceu ela de pé diante daqueles burgueses rubicundos, no seu meio século de servidão”. A heroína de *Un coeur simple*, uma criada que devota toda a sua vida ao serviço de uma família de província e não recebe em troca um só lampejo de afeto, tem igual dignidade e pathos. (WILSON, 1991: 270)

comtesse ?	Gostaria de ser condessa?
LOUISE : Moi ?	LOUISE: Eu?
ROUSSELIN : Oui, en épousant Onésime.	ROUSSELIN: Sim, casando com Onésime.
LOUISE : Jamais de la vie ! un sot qui ne fait que regarder la pointe de ses bottines, dont on ne voudrait pas pour valet de chambre, incapable de dire deux mots ! Et j’aurai de charmantes belles-sœurs ! Elles ne savent pas l’orthographe ! et un joli beau-père ! qui ressemble à un fermier. Avec tout cela un orgueil, et une manière de s’habiller ! Elles portent des gants de bourre de soie !	LOUISE: Nunca na vida! um parvo que só faz olhar a ponta de suas botas, que eu não desejaria nem para criado de quarto, incapaz de dizer duas palavras! E eu teria umas cunhadas charmosas! Elas não sabem nem escrever direito! e um gracioso sogro! que parece um roceiro. Com tudo isso uma arrogância, e uma maneira de se vestir! Elas vestem luvas de lã barata!

É uma ironia cruel quando, no ultimo ato da peça, um mendigo pede esmola a Rousselin e este, depois de gastar tanto dinheiro para custear sua campanha, não dispõe de notas ou moedas para dar ao mendigo. Rousselin pensa em expulsá-lo, mas o mendigo fala que a caridade lhe trará sorte e graça vindas de Deus, e Rousselin fica com tanto medo de ter azar por não dar nada ao mendigo que dá seu relógio de bolso. É uma metáfora do pensamento político de Flaubert: Considerando que o relógio simboliza o tempo, Flaubert quer dizer, nessa metáfora, que a burguesia perde seu tempo em ilusões vãs e superstições tolas.

Paralelamente à eleição que Rousselin disputa, há um *affaire* entre a esposa de Rousselin e o poeta e jornalista Julien, que apoia a candidatura de Rousselin, depois a combate e depois volta a apoia-la, sempre segundo seus padrões no jornal onde trabalha. Rousselin é informado do *affaire*, mas prefere se esforçar para não acreditar, para não prejudicar sua eleição. Rousselin, esse ponto deve ser destacado, é o típico burguês de Flaubert, e símbolo flaubertiano da burguesia francesa, cego para seus verdadeiros problemas, obcecado pela vaidade e pela imagem elevada que faz de si próprio, perseguindo ilusões em última análise tolas, competente apenas para ganhar dinheiro.

Talvez não seja realmente exato chamar as opiniões de Flaubert de “pensamento político” (já que Flaubert não se preocupou em formular um sistema de pensamento, como fizeram Karl Marx e Jean-Jacques Rousseau), mas é no mínimo uma visão política da sociedade.

Ainda há isso: devemos considerar que a França durante a vida de Flaubert (1820-1881) foi uma nação em grande convulsão, com “repúblicas e monarquias alternadas, de imperadores espúrios e revoluções derrotadas, em que as idéias políticas andavam confusas.” Uma época de grande instabilidade política e social, sem dúvida, foi a que teve lugar na França entre a queda de Napoleão Bonaparte e o pós-segunda guerra

mundial, período que compreende a vida de Flaubert. E, nesse período, todos os partidos de alguma importância, dos monarquistas aos anarquistas, tiveram sua parcela de culpa pelos desastres políticos que se sucediam.

Flaubert, contemplando os desastres políticos que se sucediam na França, não parecia ter muito interesse nessa ou naquela doutrina política. Ele acreditava, ou antes, deixava de acreditar principalmente nas pessoas, e ele via os membros de todos os partidos (pouco importando se de origem operária ou de origem aristocrática) como no fundo burgueses. Na peça, todos os políticos, de todos os partidos, se movem em função da riqueza do candidato Rousselin, e este ganha o apoio desta ou daquela facção em função de sua disposição de favorecer financeiramente o representante deste ou daquele grupo. O burguês, afinal, se comporta como burguês, não importa qual seja sua filiação política ou o grupo social que pretende representar, e o comportamento mais tipicamente burguês é cortejar e bajular o burguês que for mais rico do que os outros. Rousselin, embora seja um homem vazio e desajeitado, não tem dificuldade em ganhar apoios à direita ou à esquerda, e muito menos em recuperar o capital político que perde em função de suas declarações pomposas e desastradas, pois no final seu dinheiro sempre dará a última palavra – é assim, para Flaubert, no mundo burguês.

O desprezo de Flaubert pela burguesia (e para Flaubert os líderes dos partidos aristocráticos e operários eram tão burgueses quanto os líderes dos partidos burgueses) pode ser bem expresso num comentário do próprio Flaubert, em sua correspondência, sobre sua peça: “É preciso dizer que a sala estava detestável, todos janotas e corretores que não compreendem o sentido material das palavras. Se faz piada das coisas poéticas. Um poeta diz: “É que ‘eu sou de 1830, eu aprendi a ler com o Hernani e eu quis ‘ser Lara’”. E nas galerias, uma salva de risos irônicos, etc.” (FLAUBERT, apud Apresentação da peça ‘Le Candidat’, 2014, 8 par., Tradução nossa).

Eis, então, os sentimentos de Flaubert pela luta social e política da França de seu tempo: Janotas e corretores, ou seja, os burgueses, a platéia do teatro que ele desprezava, e o poeta (no caso, o personagem Julien), um dos raros personagens que não se interessam pela política em si, mas tem que escrever sobre ela porque esse é o ofício que lhe restou. Flaubert provavelmente se via nesse personagem, obrigado a sobreviver como escritor numa sociedade burguesa que ele no fundo desprezava, bem como às suas ideologias políticas.

Agora, uma palavra sobre a política francesa no século XIX, para situar o leitor brasileiro e para conceituar a peça. Os “conservadores” da peça, certamente, parecerão estranhos ao leitor brasileiro sem uma palavra de explicação sobre seu conservadorismo. O autor deste trabalho toma a liberdade de citar “La grande histoire des gauches” para explicar o conservadorismo representado pelo Conde de Bouvigny:

“(…) Será de fato preciso ainda quase um século para que os termos de esquerda e direita suplantassem seus concorrentes e se tornassem de uso corrente. Até a Terceira República, se fala com mais naturalidade de “conservadores” para designar os homens de direita e de “liberais” para os de esquerda. Assim, em “O Gabinete de Antiguidades” (1838), Balzac põe os dois termos em concorrência: “*Esta boa realista (Madame de Croisier) tinha ouvido o uivo do liberalismo que, em sua opinião, desejava a ruína do catolicismo. Para ela, o lado esquerdo era 1793 com a turba e o patíbulo*”. (...) É

somente com a terceira república, ou seja, com o sufrágio universal definitivo, que esquerda e direita são empregadas no sentido que se conhece hoje em dia.

A Revolução não se contentou em batizar o fenômeno. Ao enfrentamento esquerda-direita, anterior às palavras que o designam, ela deu também sua ordem do dia por dois séculos. Com três pontos essenciais: a questão política relacionada à natureza do regime, monarquia ou república, aberta pela execução de Luis XVI (1793); a questão religiosa, aberta pela constituição civil do clérigo (1790); a questão social, com a agitação das massas populares como ator político maior durante toda a Revolução. É sobre esse triplo campo de batalha que o enfrentamento esquerda-direita irá doravante se desenrolar até o último terço do século XX.” (RAYNAUD, JULLIARD e LÖWY, 2012, capítulo II, 3 e 4 par., tradução nossa)³⁶.

O fim da monarquia, de fato, foi contra uma tradição de mil anos na história da França, e esse tipo de coisa não se abole por decreto. A tradição que os revolucionários de 1789 achavam ter abolido permaneceu uma grande força política, e suas palavras de ordem continuaram a influenciar muitos franceses por muitos anos, e não apenas os nobres. A nobreza, sem um rei a quem servir, permaneceu forte como defensora da Igreja e da França, e também como guardiã das tradições do país. Flaubert não deixou de registrar a pretensão dos antigos nobres, e também de ridicularizá-los, mas mesmo assim não deixou de lhes reconhecer a força política. O diálogo abaixo reproduzido entre Rousselin e o Conde de Bouvigny, no primeiro ato, cena, é um bom exemplo da influência cultural e portanto política da nobreza:

Scène VIII	Cena VIII
Rousselin, le comte de Bouvigny	Rousselin, o Conde de Bouvigny
BOUVIGNY, <i>d'un air dégagé</i> : L'entretien que j'ai réclamé de vous, cher Monsieur, avait pour but...	BOUVIGNY, <i>com um jeito relaxado</i> : Essa entrevista que eu pedi, caro senhor, é porque...

³⁶ (...) Il faudra en effet encore près d'un siècle pour que les termes de gauche et de droite supplantent leurs concurrents et deviennent d'usage courant. Jusqu'à la IIIe République, on parle plus volontiers de « conservateurs » pour désigner les hommes de droite et de « libéraux » pour ceux de gauche. Ainsi, dans « le Cabinet des Antiques » (1838), Balzac met les deux termes en concurrence : « Cette bonne royaliste [Madame du Croisier] avait entendu le hurlement du libéralisme qui, dans l'opinion de son directeur, souhaitait la ruine du catholicisme. Pour elle, le côté gauche c'était 1793 avec l'émeute et l'échafaud » (...). C'est seulement avec la IIIe République, c'est-à-dire le suffrage universel définitif, que gauche et droite sont employés dans le sens qu'on leur connaît aujourd'hui.

La Révolution ne s'est pas contentée de baptiser le phénomène. À l'affrontement gauche-droit, antérieur aux mots qui le désignent, elle a donné aussi son ordre du jour pour deux siècles. Avec trois points essentiels : la question politique portant sur la nature du régime, monarchie ou République, ouverte par l'exécution de Louis XVI (1793) ; la question religieuse, ouverte par la constitution civile du clergé (1790) ; la question sociale, avec la mise en mouvement des masses populaires comme acteur politique majeur tout au long de la Révolution. C'est sur ce triple champ de bataille que l'affrontement gauche-droite va désormais se dérouler jusqu'au dernier tiers du XXe siècle.

ROUSSELIN, <i>d'un geste, l'invite à asseoir</i> : Monsieur le conte...	ROUSSELIN, <i>com um gesto o convida a se sentar</i> : Senhor Conde...
BOUVIGNY, <i>s'asseyant</i> : Entre nous, n'est-ce pas, la cérémonie est inutile ? Je viens donc, presque certain d'avance du succès, vous demander la main de mademoiselle votre fille Louise, pour mon fils le vicomte Onésime-Gaspard-Olivier de Bouvigny. (<i>Silence de Rousselin</i>) Hein ! vous dites ?	BOUVIGNY, <i>se sentando</i> : Entre nós essa cerimônia é inútil, não acha? Eu vim portanto quase certo da sua concordância, para pedir a mão da senhorita sua filha Louise para meu filho, o visconde Onésime-Gaspard-Olivier de Bouvigny. (<i>Silencio de Rousselin</i>). Bem, o que você acha?
(...)	(...)
ROUSSELIN : Tout cela pour vous convaincre que je ne suis pas – bien que fils de banquier et l'ayant été moi-même – ce qu'on appelle un homme d'argent. Et la position de M. Onésime ne saurait être un obstacle, mais il y en a un autre. Votre fils n'a pas de métier ?	ROUSSELIN: Tudo isso para te mostrar que eu não sou – apesar de filho de banqueiro e banqueiro eu mesmo – o que se chama um homem de dinheiro. E a posição do senhor Onésime não seria um obstáculo, mas há outro: o seu filho tem algum emprego?
BOUVIGNY, <i>fièrement</i> : Monsieur, un gentilhomme ne connaît que celui des armes !	BOUVIGNY, <i>orgulhosamente</i> : Caro senhor, um nobre não conhece ofício senão o das armas!
ROUSSELIN : Mais n'est pas soldat ?	ROUSSELIN: Mas ele é um soldado?
BOUVIGNY : Il attend, pour servir son pays, que le gouvernement ait changé...	BOUVIGNY: Ele espera, para servir a seu país, que o governo tenha mudado...
ROUSSELIN : Et en attendant ?	ROUSSELIN: E enquanto espera...?
BOUVIGNY : Il vivra dans son domaine, comme moi, Monsieur !	BOUVIGNY: Ele viverá em suas terras, como eu, caro senhor.
(...)	(...)
ROUSSELIN : Oui, Monsieur, à un simple travailleur, à un prolétaire.	ROUSSELIN: Sim, caro senhor, um simples trabalhador, um proletário...
BOUVIGNY, <i>se levant</i> : C'est mépriser la naissance !	BOUVIGNY, <i>se levantando</i> : É desprezar o nascimento!
ROUSSELIN : Soit ! je sis un enfant de la Révolution, moi !	ROUSSELIN: Seja! Eu sou um filho da Revolução!
BOUVIGNY : Vos manières le prouvent, Monsieur !	BOUVIGNY: Suas maneiras o provam, meu caro senhor!
ROUSSELIN : Et je ne me laisse pas éblouir par l'éclat des titres !	ROUSSELIN: E eu não me deixo deslumbrar pela pompa dos títulos.
BOUVIGNY : Ni moi par celui de l'or... croyez-le !	BOUVIGNY: E nem eu pela do ouro...

ROUSSELIN : Dieu merci, on ne se courbe plus devant les seigneurs comme autrefois !	pode acreditar.
BOUVIGNY : En effet, votre grand-père a été domestique dans ma maison !	ROUSSELIN: Meu Deus, não se curva mais diante dos grandes senhores como outrora!
ROUSSELIN : Ah ! vous voulez me déshonorer ? Sortez, Monsieur ! La considération est aujourd'hui un privilège tout personnel ! La mienne se trouve au-dessus de vos calomnies ! Ne serait-ce que ces notables qui sont venus tout à l'heure m'offrir la candidature...	BOUVIGNY: De fato, seu avô foi doméstico na minha casa. ROUSSELIN: Ah, o senhor quer me diminuir? Saia, caro senhor! A consideração é hoje em dia um privilégio todo pessoal! A minha se acha acima de suas calúnias! Não fosse assim, os notáveis que acabam de me oferecer a candidatura...
BOUVIGNY : On aurait pu me l'offrir aussi, à moi ! et je l'ai, je l'aurais refusée par égard pour vous. Mais devant une pareille indécatesse, après la déclaration de vos principes, et du moment que vous êtes un démocrate, un suppôt de l'anarchie...	BOUVIGNY: Eles teriam podido oferecê-la também a mim! E eu a teria recusado, em consideração ao senhor. Mas diante de uma tal indelicadeza, depois da declaração de vossos princípios, e dado que o senhor é um democrata, um partidário da anarquia...
ROUSSELIN :Pas de tout !	ROUSSELIN: Absolutamente!
BOUVIGNY : Un organe du désordre, moi aussi, je me déclare candidat ! Candidat conservateur, entendez-vous ! Et nous verrons bien lequel des deux... je suis même le camarade du préfet qui vient d'être nommé. Je ne m'en cache pas ! et il me soutiendra ! Bonsoir ! (<i>Il sort</i>).	BOUVIGNY: Um instrumento de desordem, eu também me declaro candidato! Candidato conservador, que fique claro! E veremos qual de nós dois... eu sou mesmo camarada do prefeito que acaba de ser nomeado. Eu não escondo isso! E ele me apoiará! Boa tarde! (Ele sai).

5. Considerações sobre a relevância da peça para o público brasileiro contemporâneo

Para começar, parece ser uma boa ideia citar Machado de Assis:

Dias antes, indo passar a noite em casa de um conselheiro, viu ali Rubião. Falava-se da chamada dos conservadores ao poder, e da dissolução da Câmara. Rubião assistira à reunião em que o Ministério Itaboraí pediu os orçamentos. Tremia ainda ao contar as suas impressões, descrevia a Câmara, tribunas, galerias cheias que não cabia um alfinete, o discurso de José Bonifácio, a moção, a votação... Toda essa narrativa nascia de uma alma simples; era claro. A desordem dos gestos, o calor da palavra tinham a eloquência da sinceridade. Camacho escutava-o atento. Teve modo de o levar a um canto da janela, e fazer-lhe considerações graves sobre a situação. Rubião opinava de cabeça, ou por palavras soltas e aprobatórias.

— Os conservadores não se demoram no poder, disse-lhe finalmente Camacho.

— Não?

— Não; eles não querem a guerra, e têm de cair por força. Veja como andei bem no programa da folha.

— Que folha?

— Conversaremos depois.

No dia seguinte, almoçaram no Hotel de la Bourse, a convite de Camacho. Este referiu ao outro que fundara, meses antes, uma folha com o único programa de continuar a guerra a todo transe... Andava muito acesa a dissensão entre liberais; pareceu-lhe que o melhor modo de servir ao próprio partido era dar-lhe um terreno neutro e nacional.

— E isto agora serve-nos, concluiu ele, porque o governo inclina-se à paz. Já amanhã sai um artigo meu, furibundo.

Rubião ouvia tudo, quase sem tirar os olhos do outro, comendo rapidamente, nos intervalos em que o próprio Camacho inclinava a cabeça ao prato. Folgava de ver-se confidente político; e, para dizer tudo, a idéia de entrar em luta para colher alguma coisa depois, um lugar na Câmara, por exemplo, espanejou as asas de ouro no cérebro do nosso amigo. Camacho não lhe disse mais nada; procurou-o no dia seguinte, e não o achou. Agora, pouco depois de entrar, vinha o Palha interrompê-los. (ASSIS, cap. LVIII)

Essa passagem de Quincas Borba é assustadoramente parecida com o monólogo de Rousselin, o personagem principal de “Le Candidat”, no quarto ato, cena IX:

ROUSSELIN : Il aura le temps! on a encore cinq minutes ! Dans cinq minutes le scrutin ferme, et alors ?...	ROUSSELIN: Teremos tempo! Ainda temos cinco minutos! Em cinco minutos as urnas fecham, e então?...
Je ne rêve donc pas ! C'est bien vrai ! je pourrais le devenir ! Oh ! circuler dans les bureaux, se dire membre d'une commission, être choisi quelquefois comme rapporteur, ne parler toujours que budget, amendements, sous-amendements,	Eu não sonho, portanto! É bem verdade! Eu poderia vislumbrá-lo! Ah! circular nos escritórios, se dizer membro de uma comissão, ser escolhido às vezes como relator, sempre falar somente de orçamento, emendas, subemendas, e

et participer à un tas de choses... d'une conséquence infinie ! Et chaque matin je verrai mon nom imprimé dans tous les journaux, même dans ceux dont je ne connais pas la langue !	participar de tantas coisas... duma consequência infinita! E a cada manhã eu verei meu nome imprimido em todos os jornais, mesmo naqueles que eu não entendo a língua!
---	--

Há muitas semelhantes, realmente, entre o Rubião de Machado de Assis e o Rousselin de Flaubert: são dois burgueses ricos, que querem entrar na política por vaidade (embora Rubião não chegue a se candidatar), e são manipulados por falsos amigos interessados em suas fortunas.

Esse tipo, o burguês vaidoso que quer ser político, é um tanto comum na literatura do realismo do século XIX, certamente por ser comum na sociedade do século XIX. Na maioria dos países, o século XIX foi um período de transição da monarquia absolutista para a monarquia (ou, no caso da França, da república) parlamentar. Nessa transição, a política estava se tornando uma ocupação de burgueses, embora a nobreza ainda tivesse grande influência (a peça traduzida mostra que o Conde de Bouvigny, aristocrata empobrecido, tem uma grande força política a nível local). Nessas condições, o tipo representado por Rousselin e por Rubião, o burguês que quer ser político por vaidade, tornou-se mais ou menos comum na literatura.

Na sociedade, podemos dizer que esse tipo dura até hoje, no Brasil, nos Estados Unidos ou na França³⁷. Daí, sempre será interessante ver esse tipo, o rico que quer ser político apenas por vaidade.

A parte poder ver um tipo ainda presente na sociedade e na política contemporânea, o público brasileiro poderá aprender um tanto sobre o ambiente político e ideológico na França da segunda metade do século XIX, e os apreciadores de Flaubert terão acesso, em português, a uma das obras do autor de “Madame Bovary” e “A Educação Sentimental”. Gustave Flaubert é um dos maiores escritores da história, mas uma boa parte de sua obra permanece desconhecida do público brasileiro, tanto que não há uma edição das obras completas de Gustave Flaubert em português, como há em francês

³⁷ Sobre os políticos mais ricos do congresso brasileiro, ver essa reportagem do site Revista Congresso em Foco: <http://congressoemfoco.uol.com.br/noticias/manchetes-antiores/dez-mais-ricos-tem-metade-do-patrimonio-no-congresso>. Sobre os políticos mais ricos do congresso americano, ver essa reportagem do site The Huffington Post: http://www.huffingtonpost.com/2012/08/21/richest-members-of-congress-2012_n_1818355.html. Sobre os políticos ricos da França, há este artigo do Le Monde: http://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2014/06/09/patrimoine-des-deputes-une-transparence-tres-opaque_4433858_4355770.html. Talvez o caso mais celebre de homem rico que entrou para a política por vaidade e por status social tenha sido o caso de Joseph P. Kennedy, o patriarca da família Kennedy: <http://www.nytimes.com/2012/11/18/books/review/the-patriarch-a-joseph-p-kennedy-biography-by-david-nasaw.html?pagewanted=all&r=0>.

(naturalmente) e em inglês³⁸. São esses, portanto, os aspectos da peça que são relevantes para o público brasileiro contemporâneo: a representação de um caso comum na vida pública do Brasil e de muitas nações modernas, o caso do burguês rico que entra na vida pública apenas por vaidade, e também a leitura de uma peça de um grande escritor, o que interessa aos apreciadores da literatura e particularmente de Gustave Flaubert, e também a pessoas interessadas na história da França. A peça é também, como costumam ser as obras literárias e principalmente as obras literárias do realismo, um testemunho da história política e social de seu país.

³⁸ As edições das obras completas de Flaubert em inglês e em francês, no formato kindle e disponíveis para baixar no site da Amazon.com.br, estão citadas nas referências bibliográficas a este trabalho.

6) Considerações Finais

O leitor viaja quando ler um livro. No caso, o leitor de Flaubert viaja para a França da segunda metade do século XIX, e participa das questões ideológicas, das relações sociais, dos debates literários e dos casos amorosos típicos da sociedade francesa da época. O que dizer, então, do tradutor? Se o leitor viaja por uma estrada conhecida, é geralmente porque o tradutor construiu essa estrada. É como se o leitor fosse o motorista e o tradutor um engenheiro especializado em vias públicas. E como “a imensa maioria dos homens só tem acesso a tudo que foi dito e escrito pela tradução, salvo para aquilo que é pensado na língua (...) na qual se nasceu” (MESCHONNIC, 2010, p.25), o trabalho desse engenheiro construtor de estradas se torna importante para a maioria dos leitores-viajantes, que sem o engenheiro não poderiam fazer muitas das viagens que gostariam.

Na construção dessa estrada em especial, o engenheiro usou uma grande variedade de ferramentas. O conhecimento de duas línguas, óbvio, o francês e o português. E também o conhecimento do inglês, já que eventualmente foi consultada e analisada a versão em inglês da peça. O conhecimento do debate ideológico na França do século XIX, também, certamente, o que pressupõe conhecimento da história francesa, em geral. E também conhecimentos das características do texto teatral e suas especificidades, como a natureza das didáscalias, por exemplo.

É preciso dizer ainda que, nessa viagem, o leitor não visita apenas o mundo do qual a obra literária faz parte. Visita também o autor que a escreveu, parte de seu pensamento e seus sentimentos. Gustave Flaubert é um dos grandes escritores da história da literatura. Se a tradução de um de seus trabalhos servir apenas para iluminar, para seus admiradores, as relações entre seu pensamento e sua obra, certamente já terá valido a pena. O autor desse trabalho se motivou principalmente pelo interesse pelo pensamento de Gustave Flaubert, interesse que por sua vez foi despertado pela admiração por suas obras mais conhecidas. Oxalá a tradução de uma peça de Flaubert possa satisfazer outros admiradores do autor de *Madame Bovary* e *Um Coração Simples*.

Glossário

Cagot de séminariste	Beato hipócrita	Ato I, Cena I
A moitié grandin	Meio doido	Ato I, Cena I
Déplaire	Aborrecer	Ato I, Cena I
Gringalet	Fresco	Ato I, Cena I
Fiérot	Empinadinho	Ato I, Cena I
Pingre	Unha de fome	Ato I, Cena I
Parbleu	Salamaleques	Ato I, Cena I
Attention	Cautela	Ato I, Cena I
Entendu	Certo	Ato I, Cena I
Nouveau genre	Novos gostos	Ato I, Cena II
Joli coco	Bestalhão	Ato I, Cena II
Surcroît	Cumulo	Ato I, Cena II
Flatter l'œil	Ser bom para os olhos	Ato I, Cena II
Bref	Enfim	Ato I, Cena II
Petit	Jovem	Ato I, Cena II
Serre	Estufa	Ato I, Cena III
Sots	Tolos	Ato I, Cena III
Rayonner	Brilhar	Ato I, Cena III
Obligeance	Favor	Ato I, Cena III
Entretenir	Consultar	Ato I, Cena III
Air rayonnant	Cara de felicidade	Ato I, Cena IV
Toucher	Comover	Ato I, Cena IV
Arrondissement	Distrito	Ato I, Cena IV
Sapristi	Nossa Senhora	Ato I, Cena IV
Va donc	Vamos com isso	Ato I, Cena IV
Doucement	Vai com calma	Ato I, Cena IV
Comment cela ?	Como é que é?	Ato I, Cena IV
Serviteur à la compagnie	Um servidor de suas excelências	Ato I, Cena V
Enivrement	Exaltação	Ato I, Cena V
Tartufe	Malandro	Ato I, Cena V
Cour	Pátio	Ato I, Cena V
L'œil au guet	Olho vivo	Ato I, Cena V
Répondre	Garantir	Ato I, Cena V
Drôle de jeune homme	Jovem estranho	Ato I, Cena VI
Des pareils galopins	Um bando de palhaços cínicos e irresponsáveis	Ato I, Cena VI
A la promenade, sous les quinconces	Passeando sob as arvores	Ato I, Cena VI
Feuilleton	Folhetim	Ato I, Cena VII
Figurez-vous donc	Veja que eu	Ato I, Cena VII
Treillage	Grade feita de bambu	Ato I, Cena VII
Elle a haussé les épaules	Ela nem ligou	Ato I, Cena VII
Là-dedans	Tem com isso	Ato I, Cena VII
Nous y voici	Já vamos chegar lá	Ato I, Cena VII
Maladroit	Tapado	Ato I, Cena VII
Bousingots	Vermelinhos	Ato I, Cena VII
Cela saute aux yeux	Isso está na cara	Ato I, Cena VII

Aîné	Primogênito	Ato I, Cena VII
Il tapisse	Tem uma posição social	Ato I, Cena VII
Il se targuera	Ele se orgulha cinicamente	Ato I, Cena VII
Bonne	Empregada	Ato I, Cena VII
Tutoyer	Me chamar de “você”	Ato I, Cena VII
Annonçant	Solene	Ato I, Cena VII
Je te réserve un plat de mon métier, à toi !	Eu te dei umas boas dicas, hein!	Ato I, Cena VII
D'un air dégagé	Com um jeito relaxado	Ato I, Cena VIII
Rien de tout	Nada de seu	Ato I, Cena VIII
Suppôt	Partidário	Ato I, Cena VIII
C'est fâcheux	Isso é um aborrecimento	Ato I, Cena IX
L'air si rassurés	Uma aparência tão tranquila	Ato I, Cena IX
Pépiniériste	Jardineiro especialista em viveiros	Ato I, Cena X
Retraité	Da reserva (reservista)	Ato I, Cena X
Car j'ai la tête	Mas eu já tinha decidido	Ato I, Cena X
Sans doute	Provavelmente	Ato I, Cena X
Décorer	Condecorar	Ato I, Cena X
Freluquets	Nulidades	Ato I, Cena X
Antique	Tradicional	Ato I, Cena X
Canton	Distrito	Ato I, Cena X
Punch	Celebração	Ato I, Cena X
Meneur	Líder	Ato I, Cena X
Des bijoux	Mimos	Ato I, Cena X
Vous vous êtes mis à travailler	O senhor pôs as mãos a obra	Ato I, Cena XI
Si fait	Tão preparado	Ato I, Cena XI
Il y mord	Ele mordeu a isca	Ato I, Cena XI
Tenez	Eis aí	Ato I, Cena XI
Vous ne voudriez pas vous-même	O senhor não está falando sério	Ato I, Cena XI
Part	Comissão	Ato I, Cena XI
Mettre à la porte	Demitir	Ato I, Cena XI
Des billets en souffrance	Promissórias a pagar	Ato I, Cena XI
Deux cents lieues	Oitocentos quilômetros	Ato I, Cena XI
Bref	Portanto	Ato I, Cena XI
À la cantonade	Como se estivesse falando com Rousselin	Ato I, Cena XII
Le plus pitoyable député	Um deputado de dá pena	Ato I, Cena XIII
Tas de monde	Uma multidão de pessoas	Ato I, Cena XIII
Les adjudications de fournitures	As compras de mercadorias	Ato I, Cena XIII
Les grands travaux	As grandes empreitadas	Ato I, Cena XIII
Une saisie	Uma demanda	Ato I, Cena XIII
Épargnez-le	Pegue leve	Ato I, Cena XIII
Tiens ! tiens !	Ora essa!	Ato I, Cena XIII
Vous êtes pour la Gauche	Você é de esquerda	Ato I, Cena XIII
Font semblant de ne pas vous connaître	Fazem como se não o conhecessem	Ato I, Cena XIII
Chez l'ennemi	Na casa do inimigo	Ato I, Cena XIV
Sans doute	Aparentemente	Ato I, Cena XIV

Métier	Negócio	Ato I, Cena XIV
Gredin	Velhaco	Ato I, Cena XIV
Eloigner	Tomar um ar distante	Ato I, Cena XIV
Bouder	Emburrar	Ato I, Cena XIV
Très volontiers	Com muito gosto	Ato I, Cena XIV
Donc	Agora	Ato I, Cena XIV
Entêtement	Teimosia	Ato I, Cena XIV
Catéchiser	Persuadir	Ato I, Cena XIV
Garde Champêtre	Guarda Rural	Ato II, Cena I
Une promenade sous les quinconces	Uma calçada sob arvores	Ato II, Cena I
Circuler	Ir	Ato II, Cena I
Mais vous ?	Você não?	Ato II, Cena I
Vote	Impasse	Ato II, Cena I
Tenez	Sosseguem	Ato II, Cena I
Affiche	Cartaz	Ato II, Cena I
Violon	Delegacia	Ato II, Cena I
Fidèle au poste	Firme em sua posição	Ato II, Cena II
Faites-les boire	Tomar um trago	Ato II, Cena II
C'est vilain	É muita falta de vergonha	Ato II, Cena III
Raccommodement	Reconciliação	Ato II, Cena III
Institutrice	Preceptora	Ato II, Cena III
Inouï	Inacreditável	Ato II, Cena IV
A nous deux !	Agora é você e eu!	Ato II, Cena IV
Couper l'herbe sous le pied	Passar pra trás	Ato II, Cena IV
Des douanes et de l'octroi	Taxas alfandegárias e as municipais sobre a circulação de mercadoria	Ato II, Cena IV
Combler	Inflar	Ato II, Cena IV
Bénéfices	Lucros	Ato II, Cena IV
Quémandeurs	Gente fazendo pedidos	Ato II, Cena VI
Libre à vous	Fale por você	Ato II, Cena VI
Echouer	Perder apoio	Ato II, Cena VI
Ménager	Manipular	Ato II, Cena VI
Tout marche comme sur des roulettes	Tudo vai de vento em popa	Ato II, Cena VI
Délicat	Sutil	Ato II, Cena VI
Je n'y comprends goutte	Eu quase nada entendo	Ato II, Cena VI
Un petit bidet	Pônei	Ato II, Cena VI
Occasion	Oportunidade	Ato II, Cena VI
Rumeur dans la coulisse	Rumor por trás das cortinas, nos bastidores do teatro	Ato II, Cena VI
Enfoncer	Enterrar	Ato II, Cena VI
Capitale	Importante	Ato II, Cena VIII
Catilina de village	Catilina caipira	Ato II, Cena VIII
Si on comptait	Eram tidos como certos	Ato II, Cena IX
Accabler	Ser vencido	Ato II, Cena IX
Affreux	Abomináveis	Ato II, Cena IX
Tas	Multidão sem valor	Ato II, Cena X

Fâchés	Exaltados	Ato II, Cena X
Il ne faut pas que ma personnalité	Ele não precisa de mim aqui	Ato II, Cena X
Envisager	Encarar	Ato II, Cena X
A peu près	Quase totalmente	Ato II, Cena X
Aïeux	Ancestrais	Ato II, Cena X
Serviteur	Saudações	Ato II, Cena X
Blagueur	Comediante	Ato II, Cena X
Saperlotte	Minha nossa	Ato II, Cena XI
Ereinter	Atacar	Ato II, Cena XI
Tièdeur	Confusão	Ato II, Cena XI
Rebadigeonner	Reconstruir	Ato II, Cena XI
démarcher	Aproximar	Ato II, Cena XII
avec hauteur	Enfaticamente	Ato II, Cena XII
Méfier	Desconfiar	Ato II, Cena XII
Je saurai m'y prendre	Eu saberei me virar!	Ato II, Cena XII
Hélas oui	Ai de mim, sim	Ato II, Cena XIII
Couleur politique	Tendências políticas	Ato II, Cena XIII
Railler	Zombar	Ato II, Cena XIII
Bourbier	Atoleiro	Ato II, Cena XIII
Ruse	Estratagema	Ato II, Cena XIII
Convoitise	Luxuria	Ato II, Cena XIII
Eblouissement	Brilho ofuscante	Ato II, Cena XIII
Lâcheté	Covardia	Ato II, Cena XIII
Gonfler	Encher	Ato II, Cena XIII
Hardiesse	Temeridade	Ato II, Cena XIII
Etourderie	Irreflexão	Ato II, Cena XIII
Méchant	Perverso	Ato II, Cena XIII
Me voilà devenu fort	Minha vontade tem se tornado forte.	Ato II, Cena XIII
Remonter	Recompor	Ato II, Cena XIV
Polisson	Cafajeste	Ato II, Cena XIV
Soufflet	Bofetão	Ato II, Cena XIV
Flanquer à la porte	Mandar embora	Ato II, Cena XIV
Bastringue	Salão de baile	Ato III, Cena I
Estrade	Estrado	Ato III, Cena I
A l'avant-scène	Em primeiro plano	Ato III, Cena I
Est assis	Está presente	Ato III, Cena I
Séance	Seção	Ato III, Cena I
Redingote	Redingote	Ato III, Cena I
Tenue	Pose	Ato III, Cena I
C'est égal	Dá no mesmo	Ato III, Cena I
J'éprouve à l'épigastre	Eu sinto um frio na barriga	Ato III, Cena I
Ventrebleu	Meu Deus	Ato III, Cena I
Bouillons	Febre	Ato III, Cena I
Bouger	Mover	Ato III, Cena I
Prendre garde	Tomar cuidado	Ato III, Cena I
Taire	Calar	Ato III, Cena I

J'en prends acte	Eu me lembrarei disso	Ato III, Cena I
Avouer	Confessar	Ato III, Cena I
Je lui en fourre par-dessus les oreilles	Eu enfio isso em sua cabeça	Ato III, Cena I
Flatter	Bajular	Ato III, Cena I
Etreinte	Abraço	Ato III, Cena I
Rang	Nível	Ato III, Cena I
Suranné	Ultrapassado	Ato III, Cena I
Vacarme	Tumulto	Ato III, Cena II
Finaud	Sutil	Ato III, Cena II
Habit	Fraque	Ato III, Cena II
Empêcher	Embaraçar	Ato III, Cena II
Affranchissement	Libertação	Ato III, Cena II
Bonnerie	Malharia	Ato III, Cena II
Plût au ciel	Queira Deus	Ato III, Cena II
Blouse	Macacão	Ato III, Cena II
Hannetons	Besouros	Ato III, Cena II
Pénibles	Penosos	Ato III, Cena II
Tarir	Esgotar	Ato III, Cena II
Propriété Foncière	Propriedade Imobiliária	Ato III, Cena II
Sous	Centavos	Ato III, Cena II
Flotte	Marinha	Ato III, Cena II
Jardin des Plantes	Jardim Botânico	Ato III, Cena II
Lésiner	Economizar demais	Ato III, Cena II
Roulage	Transporte por diligências	Ato III, Cena II
Prendre en faisceau	Tomar em conjunto	Ato III, Cena II
de grâce	Por Deus	Ato III, Cena II
Assez causé de vous	Fala muito do senhor	Ato III, Cena II
Demeurer	Permanecer	Ato III, Cena II
Flambeau	Luz	Ato III, Cena II
Epicier	Dono d'uma mercearia	Ato III, Cena II
Clôture	Encerramento	Ato III, Cena II
Tendez la gaffe	Sofre de "besteirite"	Ato III, Cena II
Le faire tomber dans le panneau	Fazê-lo de bobo	Ato III, Cena II
Calotter	Dar uns bofetões no prefeito	Ato III, Cena II
Rêves	Sonhos	Ato III, Cena III
Enfuir	Desaparecer	Ato III, Cena III
Faire des gorges chaudes	Sacanear	Ato III, Cena III
Trépignement	Marcha	Ato III, Cena III
Désagrément	Desgostos	Ato III, Cena III
Clerc	Secretário	Ato III, Cena III
Dehors	Para fora	Ato III, Cena III
Déchiré	Ofendido	Ato III, Cena III
Chiffre	Número	Ato III, Cena III
Ricaner	Fazer caretas	Ato III, Cena III
Haine	Ódio	Ato III, Cena IV
Narguer	Debochar	Ato III, Cena IV
Persiflage	Zombaria	Ato III, Cena IV

Humble	Humilde	Ato III, Cena IV
Bénéfices	Juros	Ato III, Cena IV
Candeur	Candura	Ato III, Cena IV
Coquin	Malandro	Ato III, Cena IV
Serment	Juramento	Ato III, Cena IV
Guise	Maneira	Ato III, Cena IV
Piège	Trapaça	Ato III, Cena V
Forfanteries	Fanfarronadas	Ato III, Cena V
Sauteur	Vira-Casaca	Ato III, Cena V
Rebattue	Clichê	Ato III, Cena V
Braillard	Intrigante	Ato III, Cena V
Filature	Tecelaria	Ato III, Cena V
A la cantonade	Falando discretamente	Ato III, Cena VI
Brusquer	Apressar	Ato III, Cena VI
Démarche	Procedimento	Ato III, Cena VI
Ebahi	Surpreso	Ato III, Cena VII
Cloison	Cerca	Ato III, Cena VII
Compte-rendu	Relato	Ato III, Cena VII
Prôner	Exaltar	Ato III, Cena VII
Pendule	Relógio de pendulo	Ato IV, Cena I
Char	Carruagem	Ato IV, Cena I
Commissionnaire	Mensageiro	Ato IV, Cena I
Huîtres	Ostras	Ato IV, Cena I
Emeute	Tumulto	Ato IV, Cena I
Malhonnête	Safado	Ato IV, Cena I
Commission	Recado	Ato IV, Cena I
Secours	Ajuda	Ato IV, Cena I
Tablier	Avental	Ato IV, Cena I
Potage	Sopa	Ato IV, Cena I
gnian-gnian	Meloso	Ato IV, Cena I
Premier coup d'œil	À primeira vista	Ato IV, Cena I
Journaux	Cartazes	Ato IV, Cena II
Enfoncer	Ir ao fundo	Ato IV, Cena II
Mettre le couteau sur la gorge	Ficar com a corda no pescoço	Ato IV, Cena II
Bavardage	Fanfarronice	Ato IV, Cena III
Etourderie	Mancada	Ato IV, Cena IV
Dame	Avante	Ato IV, Cena IV
Sommation	Ato condicionado	Ato IV, Cena IV
Dépêchons	Vamos logo com isso	Ato IV, Cena VI
Mouchoir	Lenço	Ato IV, Cena VI
Vignot	Banco (de sentar)	Ato IV, Cena VI
Quart	Quinze minutos	Ato IV, Cena VI
Blessar	Desagradar	Ato IV, Cena VI
Survenir	Acontecer	Ato IV, Cena VII
Egarement	Desregramento	Ato IV, Cena VII
Mignonne	Filhinha	Ato IV, Cena VII
Songer	Sonhar	Ato IV, Cena VII

Cousu	Cheio	Ato IV, Cena VII
Décamper	Desabrigar	Ato IV, Cena VII
Flafla	Estrelato	Ato IV, Cena VII
Aise	Feliz	Ato IV, Cena VII
Sot	Parvo	Ato IV, Cena VII
Gants de bourre de soie	Luvas de lã barata	Ato IV, Cena VII
Mairie	Prefeitura	Ato IV, Cena VIII
Pépinière	Plantação	Ato IV, Cena VIII
Terreau	Terra da boa	Ato IV, Cena VIII
Ecurie	Estábulo	Ato IV, Cena VIII
Carte	Identidade	Ato IV, Cena VIII
Marmot	Garoto	Ato IV, Cena VIII
Boutonnière	Botoeira	Ato IV, Cena VIII
Ruban	Condecoração	Ato IV, Cena VIII
Budget	Orçamento	Ato IV, Cena IX
Meubles	Móveis	Ato IV, Cena IX
Aveugle	Cego	Ato IV, Cena X
Vielle	Vieira	Ato IV, Cena X
Bousculer	Chutar	Ato IV, Cena X
Gilet	Colete	Ato IV, Cena X
Aumône	Esmola	Ato IV, Cena X
Tiroir	Gaveta	Ato IV, Cena X
Liard	Trocado	Ato IV, Cena X
Agacer	Enervar	Ato IV, Cena X
Montre	Relógio	Ato IV, Cena X
Gousset	Bolso	Ato IV, Cena X
Jambe	Perna	Ato IV, Cena X
Evanouir	Destruir	Ato IV, Cena X
Sentier	Atalho	Ato IV, Cena XI
Haie	Arbustos	Ato IV, Cena XI
Eclater	Estourar	Ato IV, Cena XII

Anexo

Apresentação da peça “Le Candidat”, de autoria anônima, presente em “Gustave Flaubert: Oeuvres Complètes”, de Arvensa Éditions [versão kindle], traduzida pelo autor deste trabalho.

Gustavo Flaubert em 1872 trabalha na adaptação e na edição de *O Sexo Frágil*, uma peça de seu amigo Louis-Hyacinthe Bouilhet. Esse trabalho o incitou a se consagrar a escrever uma peça de teatro de sua própria criação e em junho de 1873 ele se dedica a escrever “O Candidato”, que ele concebeu como um vaudeville. A peça foi concluída em novembro e o próprio Flaubert fez uma leitura no dia 11 de dezembro a atores de sucesso na época para o início das repetições que começaram no dia 20 de dezembro no Teatro de Vaudeville. No dia 11 de março de 1874 tem lugar a estréia da peça que se comprova ser um fracasso patente a ponto de Flaubert a retirar de cartaz na quarta representação sob as vaias da imprensa e de alguns de seus próximos.

O Candidato, representado no teatro de Vaudeville de 11 a 14 de março de 1874, apareceu algum tempo depois em forma de livro. Foi escrevendo *O Sexo Frágil*, segundo o roteiro de Louis Bouilhet, que Flaubert teve a idéia de escrever esta comédia. Carvalho, diretor do Vaudeville, que conhecia o projeto, apressou Flaubert para desenvolvê-lo, desejando encenar *O Candidato* antes de *O Sexo Frágil*. A arte dramática repugnava à Flaubert. Ele reunia então a documentação de Bouvard e Pécuchet, e em dois meses ele escreveu *O Candidato*, para se dedicar em seguida totalmente ao seu romance. “E depois o estilo teatral começa a me irritar. Essas pequenas frases curtas, esse continuo barburinho me irrita a maneira da água de Seltz, que de início dá prazer e que logo te parece uma água suja. Daqui até o mês de janeiro, eu vou, portanto, dialogar o melhor possível, depois disso, adeus! Eu volto às coisas sérias.”

No dia 11 de dezembro de 1873, Flaubert lia sua comédia para os interpretes. A impressão foi excelente; alguns retoques foram pedidos ao autor. A peça entrou em ensaios. “Quanto ao *Candidato*, ele será encenado, eu acho, do dia 20 ao 25 deste mês (fevereiro). Como esta peça me custou muito pouco esforço e eu não lhe dou grande importância, estou tranqüilo quanto ao resultado”.

E alguns dias depois ele escreve a mesma pessoa (George Sand): Se eu não estivesse importunado por pessoas que me pedem lugares, eu esqueceria totalmente que eu logo vou aparecer nos palcos, e me entregarei, apesar de minha idade avançada, aos risos da população”.

No entanto, Flaubert contava com um real sucesso.

A primeira representação teve lugar em 11 de março de 1874. Ela foi acolhida por risos irônicos. Flaubert, depois da quarta representação, a retirou de cartaz. Ele anunciou assim a retirada à George Sand:

“Por ser um fracasso, se já houve um! Aqueles que querem me adular pretendem que a peça ressurgira diante do público apropriado, mas eu não acredito nisso. Melhor que qualquer um eu conheço os defeitos de minha peça. Se Carvalho não me tivesse, durante um mês, deixado farto por causa das correções que fazia, eu teria feito retoques ou

talvez mudanças que teriam talvez modificado o final. Mas eu estava tão completamente enjoado disso que por um milhão eu não teria mudado uma linha. Basta, eu estou pregado.”

“É preciso dizer que a sala estava detestável, todos janotas e corretores que não compreendem o sentido material das palavras. Se faz piada das coisas poéticas. Um poeta diz: “É que ‘eu sou de 1830, eu aprendi a ler com o Hernani e eu quis ‘ser Lara’”. E nas galerias, uma salva de risos irônicos, etc.”

“E depois, eu confundi o público por causa do título. Esperava-se outro *Rabagas!* Os conservadores se irritaram porque eu não atacava os republicanos. Da mesma forma, os *communards* teriam desejado algumas injúrias aos legitimistas.”

“Meus atores representaram superiormente, Saint-Germain e os demais. Delannoy, que sustentou toda a peça, está desolado e eu não sei como fazer para abrandar sua dor. Quanto a Cruchard, ele está calmo, muito calmo. Ele tinha jantado muito bem antes da representação, e depois ele ceou melhor ainda. Menu: duas dúzias de ostras, uma garrafa de champanhe, três fatias de rosbife, uma salada de trufas, café e licor. A religião e o estomago sustentam Cruchard.”

“Eu confesso que me teria sido agradável ganhar algum dinheiro, mas como minha queda não é nem um negócio de arte nem um negócio de sentimento, eu desdenho disso profundamente.”

“Eu me disse: ‘enfim, acabou!’ e eu sinto como que um sentimento de libertação.”

“Quando se pronunciou meu nome, no final, houve alguns aplausos (pelo homem, mas não pela obra) com acompanhamento de dois belos assobios partindo do paraíso. Eis a verdade.”

(...)

“Obrigado por sua longa carta sobre o Candidato. Eis agora as críticas que eu ajuntei às suas: seria preciso:

1º Baixar a cortina depois da reunião eleitoral e pôr no começo do quarto ato toda a metade do terceiro;

2º Eliminar a carta anônima que tem função redundante, pois Arabelle informa a Rousselin que sua mulher tem um amante;

3º inverter a ordem das cenas do quarto ato, ou seja, começar por anunciar o encontro de Mme Rousselin com Julien e fazer Rousselin um pouco mais ciumento. Os cuidados com sua eleição o desviaram de sua vontade de surpreender sua mulher. Os aproveitadores não são muito desenvolvidos. Seria preciso dez ao invés de três. Depois, ele dá sua filha. Foi no fim, e, no momento em que ele percebe a canalhice, ele é eleito. Então seu sonho está alcançado, mas ele não sente nenhuma alegria. Desta maneira, ele teria crescido em moralidade.”

“Eu acho, como você disse disso, que o assunto era bom, mas eu fracassei em desenvolvê-lo. Nenhum dos críticos não me mostrou em que. Quanto a mim, eu sei, e isso me consola. Que você diz de La Rounat, que em seu folhetim me insta, ‘em nome

de nossa velha amizade’, a não fazer imprimir minha peça, tanto ele a acha ‘tola e mal escrita’! Seja um paralelo entre eu e Gondinet.”

“Uma das coisas mais engraçadas destes tempos, é ‘l’arcane théâtral’. Se diria que a arte do teatro ultrapassa os limites da inteligência humana, e que é um mistério reservado àqueles que escrevem como os cocheiros das diligências. A questão do sucesso imediato supera todas as outras. É a escola da desmoralização. Se minha peça tivesse sido apoiada pela direção, ela teria podido render dinheiro como qualquer outra. Em que ela teria sido melhor?”

“Como eu tinha precisado lutar, e como Cruchard tem horror à ação, eu retirei minha peça depois de pagar 5 mil francos de aluguel. Tanto pior. Eu não quero que vaiem meus atores. Na tarde da segunda apresentação, que eu tinha visto Delannoy reentrar nos bastidores com os olhos úmidos, eu me senti um criminoso e me disse: ‘basta!’ (três pessoas me esperavam: Delannoy, Tourgueneff e meu criado). Chega, é o fim. Eu imprimo minha peça...”

“Todos os partidos me desancaram! O *Figaro* e o *Rappel*, todos! Pessoas que eu ajudei com dinheiro ou favores me tratando de cretino...”

“Mas eu confesso que eu lamento os milhares de francos que eu teria podido ganhar, meu pote de leite está quebrado. Eu queria renovar a mobília de Croisset, não irei!”

“Meu ensaio geral foi funesto. Todos os jornalistas de Paris! Se fez piada de tudo! Eu destacarei em seu exemplar as passagens que empolgaram. Anteontem ou ontem, não empolgavam mais. Tanto pior! É muito tarde. A *soberba* de Cruchard talvez a tenha levado.”

Referências Bibliográficas

ALFARO, C. **A tradução para legendas**: dos polissistemas à singularidade do tradutor. 2005. 160f. Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro.

ANÔNIMO. **Dez mais ricos têm metade do patrimônio no Congresso**. Congresso em foco, Brasília, 2011. Disponível em: < <http://congressoemfoco.uol.com.br/noticias/manchetes-antiores/dez-mais-ricos-tem-metade-do-patrimonio-no-congresso> >. Acesso em: 18 maio 2014.

ANÔNIMO. **L'absence de transparence sur le patrimoine des parlementaires**. Le Monde, Paris, junho de 2014 Disponível em: < http://www.lemonde.fr/les-decodeurs/article/2014/06/09/patrimoine-des-deputes-une-transparence-tres-opaque_4433858_4355770.html >. Acesso em: 18 maio 2014.

ASSEMBLEE NATIONALE. **Connaissance de l'assemblée**. Disponível em < <http://www.assemblee-nationale.fr/connaissance/collection/8.asp> >. Acesso em: 16 jun. 2014

ASSIS, JMM. **Quincas Borba** [on line]. pt.wikisource.org. Disponível em: < http://pt.wikisource.org/wiki/Quincas_Borba >. Acesso em 19 jun 2014

BONFITTO, Mateo. **O Ator Compositor**. Perspectiva, SP. 2009.

BROOKE, Michael. **Hamlet On Screen**. BFI Screenonline. Disponível em: < <http://www.screenonline.org.uk/tv/id/566312> >. Acesso em: 18 maio 2014.

BUCKLEY, Christopher. **Family Guy!**: 'The Patriarch,' a Joseph P. Kennedy Biography, by David Nasaw New York Times, Nova York, novembro 2012. Disponível em: < <http://www.nytimes.com/2012/11/18/books/review/the-patriarch-a-joseph-p-kennedy-biography-by-david-nasaw.html?pagewanted=all&r=1&> >. Acesso em: 18 maio 2014.

CASTRO, R. **O Anjo Pornográfico**: a vida de Nelson Rodrigues. Companhia das Letras, SP. 1992.

DIDÁSCALIA. In: Infopedia – Enciclopédia e dicionários Porto Editora. Porto. Disponível em < [http://www.infopedia.pt/\\$didascalija;jsessionid=46UHPTxHcOIJkK6kV3vRXw](http://www.infopedia.pt/$didascalija;jsessionid=46UHPTxHcOIJkK6kV3vRXw) >. Acesso em 8 maio 2014.

Enciclopédia Itaú Cultural. **Os Comediantes**. Disponível em: < http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=641 >. Acesso em 18 maio 2014.

FLAUBERT, G.(2013). **Delphi Complete Works of Gustave Flaubert** (Illustrated) (English Edition) [versão Kindle]. Retirado de <http://www.amazon.com>

FLAUBERT, G.(2014). **Gustave Flaubert** : Oeuvres complètes et Annexes - 69 titres (Nouvelle édition enrichie) (French Edition) [versão Kindle]. Retirado de <http://www.amazon.com>

FRANCIS, P. **Diário da Corte**. Três Estrelas, SP. 2012.

GARCÍA, A. M. **Proceso traductor y equivalencia**: cotejo de dos modelos trifásicos e implicaciones para la didáctica de la traductología. Redit, Revista Electrónica de Didáctica de la Traducción y la Interpretación, número 7, Malaga, Espanha. 2011. Disponível em < <http://www.redit.uma.es/Archiv/n7/2.pdf> >. Acesso em: 16 jun. 2014

HELIODORA, B. **Caminhos do teatro ocidental**. Perspectiva, SP. 2013.

HURTADO ALBIR, A. **Traducción y Traductologia**: Introducción a la traductologia. Madrid: Cátedra. 2008.

KRAUS, Karl. **Ditos e Desditos**. Tradução de Suzuki, M. e Loewenberg, W. Brasiliense, SP. 1988.

MESCHONNIC, H. Introdução. In: **Poética do Traduzir**. Tradução de Ferreira, J.P. e Fenerich, S. Perspectiva, SP. 2010.

MESCHONNIC, H. Traduire, c'est mettre en scène. In: VITEZ, A. **Le devoir de traduire**. Marseille : Éditions Climats & Maison Antoine Vitez, 1996. P. 58-94.

prof2000. **Felizmente Há Luar!** Disponível em < <http://www.prof2000.pt/users/jsafonso/port/luar.htm> > Acesso em 20 jun. 2014.

RAYNAUD, JULLIARD, LÖWY, (2012) **La grande histoire des gauches** (Nouvel Observateur, hors séries thématiques). [versão Kindle]. Retirado de <http://www.amazon.com>

TEIXEIRA, Jerônimo. O Diabólico Flaubert. **VEJA**, São Paulo, Edição 1853, maio 2004 < http://veja.abril.com.br/120504/p_118.html >. Acesso em: 18 maio 2014.

THIBAUDET, A. (2012). **Gustave Flaubert, sa vie, ses romans, son style**. [versão Kindle]. Retirado de <http://www.amazon.com>

UBERSFELD, Anne. **Lire Le théâtre I**. Éditions Belin, Paris. 1996.

VAUDEVILLE. In: Encyclopédie Larousse. Paris. Disponível em < <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/vaudeville/100891> >. Acesso em: 8 maio 2014.

WILKIE, Christina. **Richest Members Of Congress Are Mostly Republicans**. The Huffington Post, Nova York, 2012. Disponível em: < http://www.huffingtonpost.com/2012/08/21/richest-members-of-congress-2012_n_1818355.html >. Acesso em: 18 maio 2014.

WILSON, E. **11 ensaios, literatura, política e história**. Companhia das Letras, SP. 1991.

ZOGLIN, Richard. **Bigger Than Broadway!**. TIME - Breaking News, Analysis, Politics, Blogs, News Photos, Video, Tech Reviews, Nova York, 2003. Disponível em: < <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,454479-1,00.html> >. Acesso em: 18 maio 2014.