



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL

Programa de Pós-Graduação em Literatura – PÓSLIT



MADAME BOVARY



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL

Programa de Pós-Graduação em Literatura – PÓSLIT

**ANÁLISE DESCRITIVA E CRÍTICA DAS (RE)TRADUÇÕES DE  
*MADAME BOVARY* NO BRASIL: 70 ANOS DE HISTÓRIA DA  
TRADUÇÃO DE FLAUBERT**

**Mônica dos Santos Gomes**

Brasília-DF

2018.



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL

Programa de Pós-Graduação em Literatura – PÓSLIT

**ANÁLISE DESCRITIVA E CRÍTICA DAS (RE)TRADUÇÕES DE  
*MADAME BOVARY* NO BRASIL: 70 ANOS DE HISTÓRIA DA  
TRADUÇÃO DE FLAUBERT**

**Mônica dos Santos Gomes**

Tese de Doutorado em Literatura apresentada  
ao Programa de Pós-Graduação em Teoria  
Literária e Literaturas da Universidade de  
Brasília para obtenção do Título de Doutora em  
Literatura e Práticas Sociais.

Orientadora: Prof. Dra. Germana Henriques  
Pereira

Brasília-DF

2018.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

GG663a Gomes, Mônica dos Santos  
ANÁLISE DESCRITIVA E CRÍTICA DAS (RE)TRADUÇÕES DE MADAME  
BOVARY NO BRASIL: 70 ANOS DE HISTÓRIA DA TRADUÇÃO DE  
FLAUBERT / Mônica dos Santos Gomes; orientador Germana  
Henriques Pereira. -- Brasília, 2018.  
332 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --  
Universidade de Brasília, 2018.

1. Madame Bovary. 2. Crítica Literária. 3. Crítica de  
Tradução. 4. Tradução. 5. Retradução. I. Pereira, Germana  
Henriques, orient. II. Título.

## **Banca Examinadora**

### **Titulares**

---

Profa. Dra. Germana Henriques Pereira (Universidade de Brasília – UnB)

Orientadora e presidente

---

Profa. Dra. Marie-Hélène Catherine Torres (Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC)

Membro externo

---

Profa. Dra. Marlova Gonsales Aseff (Pesquisadora Independente)

Membro externo

---

Profa. Dra. Maria da Glória Magalhães dos Reis (Universidade de Brasília – UnB)

Membro interno

### **Suplente**

---

Prof. Dr. Alexandre Pilati (Universidade de Brasília – UnB)

Ao meu amado Wembesom.

## AGRADECIMENTOS

A tradução entre línguas é uma tarefa complexa, mas traduzir em palavras a intensidade da gratidão que sinto neste momento revelou-se algo muito mais profundo, entretanto tentarei expressá-la. Agradeço a Deus, pela invisível, mas poderosa presença que me concede forças para as batalhas cotidianas.

Aos meus amados pais, João e Luzia, pelos tantos ensinamentos, afeto, compreensão, por estarem sempre presentes, por acreditarem que eu seria capaz de alcançar os meus objetivos e sempre torcerem para que o sucesso chegasse. Agradeço especialmente à minha mãe por ter me dado muito carinho nos momentos mais complicados dessa jornada, ajudando-me com sua presença, colo, conselhos e muitas orações.

Aos meus irmãos Júnior, Tiago e Diego pela afeição, compreensão e por acreditarem na minha capacidade de realizar este trabalho. Às minhas queridas sobrinhas, Isabella e Letícia, por me proporcionarem tantos momentos de alegria e paz que me faziam esquecer por alguns instantes as responsabilidades diárias. Vivenciar momentos como esses foi importante para renovar as forças necessárias para continuar essa caminhada.

À minha sogra, Sidney, por ter se mostrado uma grande amiga, sempre me tratando com respeito, carinho e amor. Agradeço por me considerar como uma filha. Esse tipo de demonstração de estima é algo muito marcante.

À Laryssa Gabrielle, uma grande amiga que me acompanhou durante essa e muitas outras jornadas de descobertas da minha vida, presente em todos os momentos, sempre muito atenciosa, carinhosa e paciente. Agradeço, sobretudo, por ter me apresentado uma das formas mais eficazes de relaxamento: o livro de colorir, que representou o ponto de partida para a ideia de produzir ilustrações, que foram criadas por ela e coloridas por mim, para trazer mais leveza e personalidade para este trabalho.

Ao Rafael, por ser um amigo tão querido, presente, prestativo e paciente. Uma amizade que cresceu, se fortaleceu e se tornou muito importante. Agradeço, também, por ter realizado a diagramação deste trabalho.

Às amigas Beth, Jeane e Ana Cláudia, pela amizade sincera, o que mostra que a distância não é um obstáculo para continuar a cultivar amizades verdadeiras, agradeço imensamente pelo carinho e pelas palavras sempre doces e gentis de incentivo.

Ao casal Myller e Érica, pela amizade, companheirismo e pelas várias conversas, sempre positivas e incentivadoras. Ao meu afilhado, Miguel, por também me proporcionar momentos de alegria e descontração tão necessários para a vida.

Ao meu psicólogo, Rafael Timo, por me mostrar que a vida sempre trará novos desafios, mas precisamos tentar manter o controle daquilo que está a nosso alcance e compreender aquilo que independente da nossa vontade. Agradeço, sobretudo, por te me mostrado que desistir deste trabalho não seria a solução para encontrar a paz e a tranquilidade que estavam perdidas.

Ao amigo Pedro Ivo, pelo carinho, apoio, revisão dedicada desta tese e tradução do resumo em língua inglesa. À Andréia Dias, pelo incentivo e revisão do resumo em língua francesa.

Aos professores Eclair e Marlova, agradeço pela composição da banca de qualificação, pelas críticas e sugestões que ajudaram consideravelmente para construção deste trabalho. Às professoras Marie-Hélène, Marlova e Maria da Glória, por terem aceitado o convite para formação da banca e por terem trazido relevantes contribuições para consolidação deste trabalho. Ao professor Alexandre Pilati, por compor a banca, na condição de suplente, pelos muitos ensinamentos de crítica dialética literária e por ter me orientado em um dos estágios.

Ao Programa de Pós-Graduação em Literatura, pelo apoio, à Universidade de Brasília, pelo suporte estrutural, e à CAPES, pelo incentivo e contribuição a esta pesquisa, meus sinceros agradecimentos.

À minha querida amiga e orientadora Germana, por estar comigo durante mais de dez anos dessa jornada acadêmica. Desde a graduação até o doutorado acompanhou-me com paciência, carinho, compreensão, acolhendo-me nos momentos mais difíceis e me acalmando nos de desespero e vontade de desistir de tudo, sempre confiando que eu seria capaz de seguir adiante e produzir um trabalho satisfatório, agradeço imensamente por me mostrar o quanto o estudo da tradução pode ser inquietante e prazeroso ao mesmo tempo.

Ao Wembesom, meu querido marido e amigo. São dez anos de muito cumplicidade, que foram essenciais para os anos de elaboração deste trabalho. A jornada é árdua, mas seria muito mais exaustiva sem a doce presença dessa pessoa em minha vida, que é o meu porto seguro. É nesses momentos de doação incondicional que o amor se revela com toda a sua exuberância. Por tudo isso, sinto que não existem palavras suficientes para expressar a emoção e o agradecimento presentes em mim neste momento.

**D**esde as primeiras linhas, o poder de persuasão do livro agiu sobre mim de maneira fulminante, como um feitiço poderosíssimo. Fazia anos que nenhum romance vampirizava tão rapidamente minha atenção, abolia assim o entorno físico e me submergia tão profundamente em seu mundo. À medida que avançava a tarde, caía a noite, apontava o alvorecer, era mais eficiente o transbordamento mágico, a substituição do mundo real pelo fictício.

(LLOSA, 2015, p. 15)

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo desenvolver um estudo das traduções brasileiras do romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Trata-se da análise crítica de onze traduções publicadas de 1944 a 2014, que constituem o *corpus* da pesquisa e que correspondem a setenta anos de traduções do romance francês no Brasil. Publicado em 1857, *Madame Bovary* adquiriu visibilidade, após o autor e os diretores da *Revue de Paris*, revista que, inicialmente, publicou os episódios do romance em folhetins, serem acusados de atentado contra a moral e os bons costumes da sociedade francesa de meados do século XIX. A fama literária do romance foi a responsável pela produção de diversos estudos a seu respeito, como os desenvolvidos por BAUDELAIRE, 1857; GAULTIER, 1913; BERTRAND, 1921; ALBALAT, 1927; DUMESNIL, 1932; AUERBACH, 1946; DIGEON, 1970; BARTHES, 1972, entre tantos outros pesquisadores, autores e críticos. A investigação a respeito da obra traduzida foi norteadada pelos trabalhos desenvolvidos por renomados críticos e estudiosos da tradução, como BERMAN, 1990; EVEN-ZOHAR, 1990; BASSNETT, 2003; CASANOVA, 2002; RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008; GENETTE, 2009; LADMIRAL, 2011; LAMBERT e VAN GORP, 2011. Para a verificação da forma como a obra traduzida foi recebida no Brasil, foram necessários traçar os perfis dos tradutores e das editoras responsáveis pela publicação do romance, pois, por meio desse estudo, foi possível avaliar como as traduções foram tratadas até sua chegada ao público leitor. Antes do estudo detalhado dos textos traduzidos, foram realizadas pesquisas a respeito dos peritextos das traduções, uma vez que o conhecimento do que está localizado ao redor desses textos é de fundamental importância para que se possa melhor compreendê-los. Por fim, o exame detalhado das traduções foi realizado com base na seleção de quatro momentos considerados chave para a estrutura interna da narrativa: o baile de la Vaubyessard, os comícios agrícolas, o passeio de fiacre e o envenenamento de Emma. O objetivo da análise crítica dos referidos excertos, cenas antológicas do romance, é ainda acompanhar as suas retraduições nas onze versões que constituem o *corpus* desta pesquisa.

**Palavras-chave:** *Madame Bovary*. Crítica de tradução. Crítica literária. Traduções. Retraduições.

## RÉSUMÉ

Ce travail vise à développer une étude des traductions brésiliennes du roman *Madame Bovary* de Gustave Flaubert. Il s'agit d'une analyse critique des onze traductions publiées entre 1944 à 2014, ce qui correspond à soixante-dix ans de traductions du roman français au Brésil. Publié en 1857, *Madame Bovary* est apparu initialement sous forme de roman en série sur le magazine *Revue de Paris*. Mais l'auteur et le conseil d'administration de la revue ont été accusés d'atteinte à la morale et aux bonnes mœurs de la société française de la moitié du siècle XIX. A partir de ce moment là, le roman a gagné en visibilité. Sa renommée littéraire était responsable de la production de diverses études à leur sujet, comme ceux développés par BAUDELAIRE, 1857; GAULTIER, 1913; BERTRAND, 1921; ALBALAT, 1927; DUMESNIL, 1932; AUERBACH, 1946; DIGEON, 1970 ; BARTHES, 1972, parmi de nombreux autres chercheurs, auteurs et critiques. La recherche sur l'œuvre traduite a été guidée par des travaux développés par des critiques renommés et des spécialistes de la traduction, tels que BERMAN, 1990; EVEN-ZOHAR, 1990; BASSNETT, 2003; CASANOVA, 2002; RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008; GENETTE, 2009; LADMIRAL, 2011; LAMBERT et VAN GORP, 2011. Pour vérifier la façon dont l'œuvre traduite a été reçue au Brésil, il a fallu tracer les profils des traducteurs et des éditeurs responsables de la publication du roman. Cette étude nous a permis d'évaluer comment les traductions ont été traitées jusqu'à leur arrivée au public lecteur. La connaissance qui se trouve autour du texte est très importante pour sa compréhension, c'est pourquoi des enquêtes concernant les péri-textes des traductions ont été menées avant l'étude détaillée des textes traduits. Finalement, l'examen détaillé de la traduction a été basé sur la sélection de quatre moments clés de la structure interne du récit: le bal de la Vaubyessard, les comices agricoles, le trajet du fiacre et l'empoisonnement d'Emma. Le but de l'analyse critique des scènes anthologiques du roman est d'accompagner leurs retraductions dans les onze versions qui composent le *corpus* de cette recherche.

**Mots-clé:** *Madame Bovary*. Critique des traductions. Critique littéraire. Traductions. Retraductions.

## ABSTRACT

This work aims to develop a study of the Brazilian translations of the novel *Madame Bovary*, by Gustave Flaubert. This is a critical analysis of eleven published translations of the novel from 1944 to 2014, which are the *corpus* of the research and correspond to seventy years of translations of this French novel in Brazil. Published in 1857, *Madame Bovary* got visibility after the author and the directors of the *Revue de Paris* (a magazine that initially published episodes of the novel in serials) had been accused of attacking the morality and good manners of the French society in their age. The literary fame of the novel was responsible for the production of several studies on it, such as those developed by BAUDELAIRE, 1857; GAULTIER, 1913; BERTRAND, 1921; ALBALAT, 1927; DUMESNIL, 1932; AUERBACH, 1946; DIGEON, 1970; BARTHES, 1972, among many other researchers, authors and literature critics. This research was conducted by works developed by renowned literature critics and translation scholars, such as BERMAN, 1990; EVEN-ZOHAR, 1990; BASSNETT, 2003; CASANOVA, 2002; RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008; GENETTE, 2009; LADMIRAL, 2011; LAMBERT and VAN GORP, 2011. For the verification of how the work was done in Brazil, it was necessary to trace the profiles of the translators and publishers responsible for the publication of the novel in order to evaluate how they were treated until their arrival to the reading public. Before the detailed study of the translated texts, the research was carried out on the paratexts of the translations, since the knowledge of what is located around these texts has fundamental importance so that one can better understand them. Finally, the detailed examination of the translations was made based on the selection of four moments which were considered the key to the internal structure of the narrative: Vaubyessard's prom, agricultural rallies, the fiacre ride and Emma's poisoning. In addition, the objective of the critical analysis of these anthological scenes of the novel is to follow their retranslations in the eleven versions of the *corpus* of this research.

**Keywords:** *Madame Bovary*. Translation review. Literary criticism. Translations. Retranslations.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Artigo do Jornal Le Figaro.....	69
Figura 2: Capa da tradução de Lydia Davis, 2014 .....	114
Figura 3: Capa da tradução de 1944A.1 .....	140
Figura 5: Capa da tradução de 1944B .....	141
Figura 4: Capa da tradução de 1944A.2 .....	141
Figura 6: Capa da tradução de 1945 .....	142
Figura 7: Capa da tradução de 1955 .....	143
Figura 8: Capa da tradução de 1965 .....	143
Figura 9: Capa da tradução de 1969 .....	144
Figura 10: Capa da tradução de 1985 .....	144
Figura 11: Capa da tradução de 1993 .....	145
Figura 12: Capa da tradução de 2008 .....	145
Figura 13: Capa da tradução de 2011 .....	146
Figura 14: Capa da tradução de 2014 .....	146

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Boné de Charles. 2018. Ilustração: Laryssa Gabrielle.....	20
2. Livros. 2018. Ilustração: Laryssa Gabrielle. ....	36
3. Castelo. 2018. Ilustração: Laryssa Gabrielle. ....	75
4. Fiacre. 2018. Ilustração: Laryssa Gabrielle. ....	97
5. Veneno. 2018. Ilustração: Laryssa Gabrielle.....	158
6. Banco. 2018. Ilustração: Laryssa Gabrielle.....	230

## LISTA DE QUADROS

Quadro 1: As traduções brasileiras de Madame Bovary .....	29
Quadro 2: Exemplos disponíveis com referência ao tradutor e à editora nas bibliotecas federais.....	29
Quadro 3: Exemplos disponíveis com referência ao tradutor e à editora nas bibliotecas estaduais .....	30
Quadro 4: Exemplos com referência a tradutores fictícios disponíveis nas bibliotecas federais.....	31
Quadro 5: Exemplos com referência a tradutores fictícios disponíveis nas bibliotecas estaduais .....	32
Quadro 6: Exemplos disponíveis na Biblioteca Nacional .....	33
Quadro 7: Exemplos disponíveis nas Bibliotecas do Congresso Nacional .....	33
Quadro 8: Exemplos disponíveis na Biblioteca Nacional de Brasília .....	34
Quadro 9: Publicações dos capítulos de Madame Bovary na Revue de Paris.....	38
Quadro 10: Produções de Gustave Flaubert .....	39
Quadro 11: Quantidade de traduções publicadas no Brasil dos romances de Flaubert..	73
Quadro 12: Inclusão das traduções em coleções .....	85
Quadro 13: As traduções brasileiras de Madame Bovary em 70 anos .....	101
Quadro 14: As editoras brasileiras de Madame Bovary .....	104
Quadro 15: As editoras primárias .....	112
Quadro 16: As editoras secundárias .....	113
Quadro 17: Os tradutores de Madame Bovary .....	116
Quadro 18: Produções de Eloy Pontes .....	116
Quadro 19: Traduções de Eloy Pontes .....	117
Quadro 20: Produções de Genésio Pereira Filho.....	119
Quadro 21: Traduções de Genésio Pereira Filho.....	119
Quadro 22: Produções de Nair Lacerda.....	121
Quadro 23: Traduções de Nair Lacerda.....	122
Quadro 24: Traduções de Vera Neves Pedrosa .....	123
Quadro 25: Traduções de Fúlvia M. L. Moretto .....	126
Quadro 26: Produções de Fúlvia M. L. Moretto .....	127
Quadro 27: Traduções de Ilana Heineberg .....	128

Quadro 28: Traduções de Mário Laranjeira .....	130
Quadro 29: Traduções de Herculano Villas-Boas .....	132
Quadro 30: Traduções de Araújo Nabuco .....	133
Quadro 31: Traduções de Sérgio Duarte .....	133
Quadro 32: Tradutores do século XX.....	134
Quadro 33: Tradutores do século XXI .....	134
Quadro 34: Informações das capas .....	147
Quadro 35: Informações das folhas de rosto .....	148
Quadro 36: Tipos de prefácios.....	156
Quadro 37: Grupo 1: 1944A, 1944B, 1945 .....	161
Quadro 38: Grupo 2: 1955, 1965, 1969.....	161
Quadro 39: Grupo 3: 1985, 1993.....	161
Quadro 40: Grupo 4: 2008, 2011, 2014.....	161
Quadro 41: Ligação entre o baile e os comícios.....	163
Quadro 42: Ligação entre os comícios e o fiacre .....	164
Quadro 43: Ligação entre o fiacre e o envenenamento .....	165
Quadro 44: O baile de la Vaubyessard: original, tradução portuguesa .....	169
Quadro 45: O baile de la Vaubyessard: original, traduções 1944A, 1944B, 1945.....	170
Quadro 46: O baile de la Vaubyessard: original, traduções 1955, 1965, 1969 .....	171
Quadro 47: O baile de la Vaubyessard: original, traduções 1985, 1993 .....	172
Quadro 48: O baile de la Vaubyessard: original, traduções 2008, 2011, 2014 .....	173
Quadro 49: Relação temporal pós-baile de la Vaubyessard .....	174
Quadro 50: Os comícios agrícolas: original, tradução portuguesa.....	178
Quadro 51: Os comícios agrícolas: original, traduções 1944A, 1944B, 1945 .....	179
Quadro 52: Os comícios agrícolas: original, traduções 1955, 1965, 1969.....	181
Quadro 53: Os comícios agrícolas: original, traduções 1985, 1993.....	183
Quadro 54: Os comícios agrícolas: original, traduções 2008, 2011, 2014.....	184
Quadro 55: O fiacre: original, tradução portuguesa .....	191
Quadro 56: O fiacre: original, traduções 1944A, 1944B, 1945.....	192
Quadro 57: O fiacre: original, traduções 1955, 1965, 1969 .....	194
Quadro 58: O fiacre: original traduções 1985, 1993 .....	196
Quadro 59: O fiacre: original, traduções 2008, 2011, 2014 .....	197
Quadro 60: O envenenamento: original, tradução portuguesa .....	204
Quadro 61: O envenenamento original, traduções 1944A,1944B, 1945.....	205

Quadro 62: O envenenamento original, traduções 1955, 1965, 1969 .....	207
Quadro 63: O envenenamento: original, traduções 1985, 1993 .....	209
Quadro 64: O envenenamento: original, traduções 2008, 2011, 2014 .....	210
Quadro 65: Traduções da editora Clube do Livro - 1944B e 1987 .....	217
Quadro 66: Traduções de Araújo Nabuco - 1945, 1970.....	219
Quadro 67: Comparação entre tradutores-escritores .....	220
Quadro 68: Canção do mendigo cego – tradução Mário Laranjeira.....	223
Quadro 69: Quantidade de notas de rodapé das traduções .....	225

## SUMÁRIO

Considerações Iniciais .....	20
1 « Madame Bovary C’Est Moi » .....	36
1.1 Flaubert e a crítica francesa .....	38
1.2 A escrita flaubertiana.....	53
1.3 As traduções portuguesa e inglesa.....	63
1.4 <i>Madame Bovary</i> no Brasil .....	65
2 As <i>Madame Bovary</i> brasileiras – o referencial teórico.....	75
2.1 Estudos descritivos da tradução.....	79
2.2 A retradução .....	91
3 As Onze Traduções Brasileiras de <i>Madame Bovary</i> - Editoras, Edições, Tradutores e Peritextos .....	97
3.1 As onze <i>Madame Bovary</i> no Brasil – de 1944 a 2014.....	101
3.2 As editoras brasileiras de <i>Madame Bovary</i> .....	104
3.2.1 Vecchi.....	104
3.2.2 Clube do Livro.....	105
3.2.3 Livraria Martins.....	106
3.2.4 Melhoramentos .....	107
3.2.5 Biblioteca Universal Popular (BUP) .....	108
3.2.6 Bruguera .....	108
3.2.7 Ediouro .....	109
3.2.8 Nova Alexandria.....	109
3.2.9 L&PM.....	109
3.2.10 Penguin/Companhia das Letras .....	110
3.2.11 Martin Claret .....	111
3.3 As edições do romance .....	112
3.4 Os tradutores de <i>Madame Bovary</i> no Brasil.....	115
3.4.1 Eloy Pontes .....	116
3.4.2 Genésio Pereira Filho .....	118
3.4.3 Nair Veiga Lacerda.....	120
3.4.4 Vera Neves Pedroso.....	122
3.4.5 Fúlvia Maria Luiza Moretto .....	125

3.4.6 Ilana Heineberg.....	127
3.4.7 Mário Laranjeira.....	129
3.4.8 Herculano Villas-Boas.....	131
3.4.9 Araújo Nabuco e Sérgio Duarte.....	132
3.5 Análise dos peritextos das traduções brasileiras.....	138
3.5.1 Capas e folhas de rosto das traduções.....	140
3.5.2 Os prefácios das traduções.....	148
4 Análise crítica das traduções – do baile ao envenenamento, a trajetória dramática de Madame Bovary.....	158
4.1 <i>Corpus</i> de análise.....	160
4.2 Análise do <i>corpus</i> .....	167
4.2.1 O baile de la Vaubyessard.....	167
4.2.2 Os comícios agrícolas.....	176
4.2.3 O passeio de fiacre.....	189
4.2.4 O envenenamento de Emma.....	201
4.3 Traduções e retraduações – o percurso final.....	215
Considerações Finais.....	230
Referências.....	238
Anexo 1 - Bibliotecas das universidades públicas federais e estaduais brasileiras.....	247
Anexo 2 - O baile de la Vaubyessard.....	252
Anexo 3 - Os comícios agrícolas.....	267
Anexo 4 - O passeio de fiacre.....	286
Anexo 5 - O envenenamento de Emma.....	306

# CONSIDERAÇÕES INICIAIS



**C**ra um desses bonés de tipo composto, onde se encontram elementos do gôrrô de pêlo, do *chapska*, do chapéu redondo, do gôrrô de lontra e do boné de algodão, uma dessas pobres coisas, enfim, cuja muda fealdade tem profundezas de expressão, como o rosto de um imbecil.

(FLAUBERT, 1969, p. 20. Trad. de Vera Neves Pedroso)

1. Boné de Charles. 2018. Ilustração: Laryssa Gabrielle.

Desde sua publicação, em 1857, o romance *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, tem sido foco de pesquisas e estudos em diversos países, o que levanta questões como: o que se pode explorar da história de Emma Bovary, considerando que existem vários estudos a respeito do romance? Apesar da visibilidade que a obra original alcançou na França e fora dela, ainda há poucos estudos referentes às traduções brasileiras do romance, o que aponta para um frutífero campo de investigação, haja vista o fato de haver, em um intervalo de 70 anos, onze traduções do romance publicadas no Brasil.

*Madame Bovary* foi escrito em cinco anos (de 1851 a 1856), dois dos quais Flaubert teve como principal fonte de inspiração seu relacionamento com Louise Colet, a quem enviava várias cartas relatando todo seu trabalho de escrita. O nascimento de *Madame Bovary*, de acordo com Llosa (2015), está diretamente ligado ao fracasso da primeira tentativa de Flaubert na composição do que seria seu primeiro romance: *La Tentation de Saint Antoine*, que foi apresentado a Louis Bouilhet e Maxime Du Camp, amigos do escritor, em sua casa, localizada em Croisset, durante quatro dias de leitura em voz alta de seus manuscritos. Ao final dessa jornada, os amigos proferem a sentença:

À meia-noite do quarto dia, Gustave lê a última frase e, sem dúvida rouco, dá um soco na mesa: “Bom, agora é com vocês. Digam francamente o que acham”. Quem dá a sentença é Louis Bouilhet, um tímido que, segundo Du Camp, podia ser implacável quando se tratava de literatura: “Nossa opinião é que você deve jogar esse livro ao fogo e nunca mais voltar a falar nisso” (LLOSA, 2015, p. 65).

Após a declaração de reprovação, o trio discutiu o tema durante o restante da noite, por fim, Bouilhet e Du Camp sugeriram a Flaubert que escrevesse algo mais próximo do mundo real, como, por exemplo, as histórias de duas habitantes de Ry, cidade localizada na região da Normandia. Segundo Llosa (2015), essas histórias correspondem às de Delphine Delamare, casada com o médico Eugène Delamare, e Louise D’Arcet Pradier, casada com o escultor James Pradier. Ainda que profundamente ofendido com a opinião dos amigos, Flaubert decidiu seguir a sugestão e iniciou, portanto, a história de Emma Bovary.

O romance de Flaubert narra a trajetória de uma jovem pequeno-burguesa habitante de uma cidade fictícia – Yonville-l’Abbaye –, localizada nas proximidades de Rouen, região da Normandia, França. Descontente com sua vida conjugal, Emma procura a libertação dessa instituição social, que outrora considerava a chave para a sua liberdade,

por meio de envolvimento amoroso com homens de características diferentes daquelas que havia observado em seu marido, percebidas desde o início do casamento:

Perguntava-se se não haveria meios, através de outras reuniões do acaso, de encontrar algum outro homem; e buscava imaginar quais seriam esses eventos que não aconteceram, essa vida diferente, esse marido que ela jamais conheceria. De fato, nenhum de seus amantes imaginários assemelhava-se a este marido. Bem que ele poderia ser belo, espirituoso, distinto, atraente, como seriam, provavelmente, os que tinham se casado com as suas ex-colegas do convento (FLAUBERT, 2014, p. 68. Trad. de Herculano Villas-Boas).

Madame Bovary teve dois amantes – Rodolphe e Léon – e contraiu muitas dívidas, pois os amores a levaram a desejar também uma vida luxuosa. Sem conseguir pagar essas dívidas, percebeu a possibilidade de seu marido descobrir os motivos pelos quais adquiriu, o que a levou a considerar a morte como única saída para resolver a situação em questão. Ante esse cenário, Emma comete suicídio por meio da ingestão de um veneno chamado arsênico, pois julgava que teria uma morte rápida e sem dor. Ao contrário do que esperava, contudo, seus últimos momentos de vida foram longos e dolorosos.

A trajetória de Emma Bovary poderia ser vista como algo ordinário, uma existência pautada em princípios inerentes a qualquer senhora da sociedade francesa do século XIX, mas, devido ao diferencial atribuído a ela por seu criador, tornou-se uma das grandes personagens femininas da literatura Ocidental, adquirindo grande visibilidade desde sua criação até a atualidade, pois carrega em sua personificação a complexidade do ser humano, como afirma Candido (1992, p. 59):

A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos de sua complexidade é máximo, mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação.

Ao percorrer os caminhos de Madame Bovary, percebemos que essa força emana não apenas de suas atitudes reprovadas socialmente, mas também das consequências que

esses atos trouxeram para sua existência. Essa miscelânea presente na personagem traz características singulares a ela capazes de provocar discussões nas mais diversas áreas do conhecimento. De acordo com James (2000, p. 22, grifo do autor),

as aventuras insignificantes de Emma Bovary são uma tragédia exatamente porque, em um mundo sem suspeitas, sem assistência e sem consolo, ela mesma tem que extrair o rico e o raro. Ignorante, sem ajuda, sem distrações, conduzida pela própria natureza e complexidade da sua consciência, ela faz disso um enorme fracasso, um fracasso que por sua vez contribui para que Flaubert tenha o mais aguçado, o mais *contado* dos casos.

O enredo do romance *Madame Bovary* foi transformado por Gustave Flaubert em uma obra de arte que marcou a literatura francesa e Ocidental de meados do século XIX até a atualidade. Ao tomar por base pesquisas aprofundadas a respeito da temática escolhida, buscar incansavelmente a escrita que considerasse ideal e utilizar técnicas narrativas inovadoras, como o discurso indireto livre e as descrições minuciosas, o escritor francês modificou os parâmetros de construção romanesca da época.

O romance foi dividido em três partes, que abrigam trinta e cinco capítulos distribuídos da seguinte forma:

- Primeira parte – nove capítulos.
- Segunda parte – quinze capítulos.
- Terceira parte – onze capítulos.

Essa organização está relacionada com o minucioso projeto de escrita romanesca de Flaubert, cujo objetivo seria demonstrar que, assim como as frases deveriam ser construídas de forma harmônica, a tessitura do texto também deveria apresentar-se igualmente coesa, de tal forma que a marcação dos acontecimentos fosse realizada com exatidão e de acordo com as mudanças de ambientação apresentadas em cada momento da narrativa.

A primeira parte apresenta um ambiente sereno de início da vida conjugal dos recém-casados. Na segunda parte, que se inicia com a mudança do casal de Tostes para Yonville-l'Abbaye, uma cidade um pouco maior, a narrativa torna-se mais dinâmica devido a acentuada decepção de Emma em seu casamento e, conseqüentemente, o início

de suas relações extraconjugais. Essas relações apresentam momentos de êxtase, provocados pelos seus encontros amorosos com Rodolphe, e de tristezas, causados pelo rompimento do romance. Na terceira parte, há uma retomada da euforia de Emma ao encontrar e começar um novo relacionamento com Léon. Entretanto, assim como no primeiro envolvimento, sua felicidade vai do auge ao declínio, desta vez tendo como fator agravante as dívidas que havia adquirido a fim de manter uma vida luxuosa compatível com seu estado de espírito daquele momento. O desfecho dessa parte do romance não se limitou a revelar a angústia e tristeza de Emma, mas também mostra seu trágico final.

Frente às particularidades desse romance, a afirmação de Bastos (2011), de que o estudo de determinadas obras não se esgota, aplica-se ao caso de *Madame Bovary*, uma obra considerada um clássico da literatura Ocidental, cujo aparecimento se deu há 161 anos:

[...] a obra, enquanto conhecimento, renova-se constantemente, exigindo novas leituras. Ainda hoje lemos e relemos Dante, Camões, Machado de Assis e Flaubert porque eles provocam novas leituras. Não se esgotaram nem se esgotarão (BASTOS, 2011, p. 18).

Além disso, a trajetória de Emma Bovary, narrada por meio da pena sutil, e ao mesmo tempo densa, de Flaubert ainda desperta o interesse do público leitor, haja vista a mais recente tradução brasileira ter sido publicada em 2014. A partir dessas constatações, percebemos que, além da publicação de tantas traduções no Brasil, outros aspectos podem ser explorados da obra, como observa Mario Vargas Llosa (2015, p. 58) ao declarar que “[...] nos últimos anos essa pequena camponesa normanda alcançou uma popularidade que não dá sinais de cessar e que nos anos vindouros provavelmente continuará crescendo”.

Consideramos, ainda, como um fator determinante para o estudo dessas traduções, o fato de que, segundo Bassnett (2003), não há traduções definitivas. A cada momento ocorrem mudanças sociais, ideológicas e históricas que levam à necessidade de renovação:

A tradução definitiva é tão impossível como o poema definitivo ou o romance definitivo, e qualquer avaliação de uma tradução só pode ser feita tendo em conta quer o processo de sua criação quer a sua função num dado contexto (BASSNETT, 2003, p. 32).

Essa posição relativa à impossibilidade de tradução definitiva está associada à estrutura do romance, que não se limita a retratar a sociedade da época, mas a representa com suas ideologias, sentimentos, ações, dificuldades de convívio social e privado e não funciona apenas como suporte ou ambientação da narrativa, mas é incorporada ao enredo de tal maneira que compõe a estrutura interna do romance, atribuindo-lhe valor estético. De acordo com o crítico brasileiro Antonio Candido (2006, p. 16),

o elemento social se torna um dos muitos que interferem na economia do livro, ao lado dos psicológicos, religiosos, linguísticos e outros. Neste nível de análise, em que a estrutura constitui o ponto de referência, as divisões pouco importam, pois tudo se transforma, para o crítico, em fermento orgânico de que resultou a diversidade do todo.

Não por acaso o subtítulo do romance é *mœurs de province*, pois, embora a narrativa tenha como fio condutor a história de Emma, trata de diversas questões quotidianas por meio das personagens presentes no convívio do casal, como, por exemplo, o farmacêutico Hommais. Em sua introdução, publicada nos peritextos da tradução de *Madame Bovary*, realizada por Mário Laranjeira, Wall (2011, p. 56) afirma:

Sem sombra de dúvida, Hommais é o foco da sátira de Flaubert ao burguês. Representa a mais poderosa força discursiva da vida provincial: o vizinho. Serve para expor a decadência ideológica de uma classe outrora revolucionária, ainda que Flaubert não o formulasse assim. Desde o início da adolescência, ele encarava a existência burguesa como um imenso, vago e consumado estado de inconsciência.

A presença desse subtítulo traz consigo uma carga representativa tão acentuada que foi utilizado por Ernest Pinard em seu requisitório para exemplificar as verdadeiras intenções do autor do romance ao expor a história de Emma:

Qual é o título do romance? *Madame Bovary*. É um título que nada diz por si mesmo. Há um segundo título entre parênteses: *Costumes de província*. Também este título não explica o pensamento do autor, mas já o faz pressentir. O autor não quis seguir este ou aquele sistema filosófico verdadeiro ou falso, quis fazer um quadro de gênero e ireis ver que quadros!!! Sem dúvida, é o marido que começa e que termina o livro, mas o mais sério retrato da obra, o que ilumina as outras pinturas, é evidentemente o da Sra. Bovary (PINARD, 1993, p. 303-304).

Trata-se, portanto, de uma informação relevante, já que funciona como um complemento, que, antecipadamente, traz evidências para o leitor de que a história não se

limitará a uma personagem apenas, mas sim, abarcará toda uma classe social. Embora apresente esse importante significado, essa informação não consta na maioria das traduções brasileiras, está presente somente nas versões de Genésio Pereira Filho (1955), Fúlvia M. L. Moretto (1993), Mário Laranjeira (2011) e Herculano Villas-Boas (2014). Em nota, aliás, Villas-Boas (2014, p. 7) faz o seguinte comentário a respeito desse subtítulo:

Este subtítulo, *Costumes de província*, homenageia *A comédia humana* (1829 – 1847, a grande viagem de Honoré de Balzac [20/5/1799 Tours – 18/8/1850 Paris] do Romantismo ao Realismo) e seus títulos *Estudos de costumes*, que contêm sessenta e sete obras, inclusive as *Cenas de província*, que abarcam dez obras.

A partir dessas reflexões, observamos que *Madame Bovary* apresenta-se ao leitor como um romance que carrega consigo variadas acepções relativas tanto à temática quanto à forma como Flaubert desenvolveu um trabalho que representa literariamente um segmento da sociedade francesa de meados do século XIX.

Tendo em vista a importância desse romance e sua presença na literatura brasileira, o presente trabalho tem como objetivo produzir um estudo a respeito das traduções de *Madame Bovary* no Brasil, publicadas de 1944 a 2014, considerando o texto original e suas traduções. Trata-se de um estudo de caso em que buscaremos compreender toda a trajetória percorrida do texto original ao traduzido, considerando fatores como momento histórico, papel do tradutor e questões editoriais envolvidas no processo. Conforme Bassnett (2003, p. 29, grifo da autora),

embora os Estudos de Tradução abarquem um campo muito vasto, é possível dividi-lo, *grosso modo*, em quatro áreas gerais, cada uma apresentando um certo grau de sobreposição com as outras. Duas são *orientadas para o produto*, na medida em que incidem sobre os aspectos fundamentais do Texto de Chegada, e duas são *orientadas para o processo*, na medida em que incidem na análise do que realmente acontece durante o processo de tradução.

Ainda que haja essa divisão dos campos de investigação do texto traduzido, Bassnett (2003) chama a atenção para a necessidade de realizar esse tipo de estudo considerando que não se tratam de domínios de estudo isolados. A produção de uma pesquisa o mais completa possível está condicionada à união dessas áreas de

conhecimento, uma vez que “para evitar a fragmentação, é importante que o estudioso de tradução esteja consciente das quatro categorias, mesmo quando investiga uma área específica” (BASSNETT, 2003, p. 31).

Buscaremos, ainda, alcançar os seguintes objetivos específicos:

- Identificar as motivações pelas quais o romance apresenta onze traduções brasileiras, a partir dos estudos descritivos da tradução, para compreendermos os conceitos de retradução e refletirmos se o caso em estudo pode ser considerado uma retradução, conforme os critérios apresentados por Berman (1990): o “envelhecimento” das traduções e, em geral, o fato de a primeira tradução apresentar “deficiências”, que podem ser amenizadas por meio de uma retradução motivada por um “momento favorável – o *kairos*”;
- Apresentar as traduções por meio dos perfis das editoras responsáveis por essas publicações, dos tradutores, do exame detalhado dos peritextos; definidos por Genette (2009, p. 12) como tudo o que está “em torno do texto, no espaço do mesmo volume, como o título ou o prefácio, e, às vezes, inserido nos interstícios do texto, como os títulos de capítulo ou certas notas”; e do cotejo das traduções brasileiras;
- Demonstrar qual (ou quais) da(s) tradução(ões) consideramos mais bem acabada(s) no que se refere à organização narrativa do romance e à sua resolução estética. Cabe ressaltar, entretanto, que esse trabalho não tem por objetivo firmar nenhum juízo de valor, nem apontar pequenos “erros” ou “perdas”, mas busca realizar o que Berman (1995, p. 97, grifo do autor) considera uma “crítica produtiva”:

Com essa última etapa, a análise de tradução se torna, como Schlegel atesta, *critica* no sentido mais elevado possível, ou seja, o de ser um *ato crítico produtivo, fecundante*. [...]. O poder fecundante da análise reside, portanto, na (de)monstração ao leitor do *fazer-obra positivo do tradutor*, e na *exemplaridade* da tradução em si.<sup>1</sup>

- Evidenciar qual o lugar ocupado por essa obra traduzida no sistema literário e cultural brasileiro.

---

<sup>1</sup> « Avec cette ultime étape, l’analyse de traduction devient, comme le recours à Schlegel l’atteste, *critique* au sens le plus élevé possible, c’est à dire tente de s’accomplir comme *acte critique productif, fécondant*. [...]. Le pouvoir fécondant de l’analyse réside alors et dans la (dé)monstration au lecteur du *faire-œuvre positif du traducteur*, et dans l’*exemplarité* de la traduction même ».

Para cumprir os objetivos deste trabalho, com base nos parâmetros apresentados no suporte teórico selecionado para guiar este estudo, a metodologia seguiu estas:

- Levantamento das traduções publicadas no Brasil;
- Apresentação de Gustave Flaubert e *Madame Bovary*;
- Análise da repercussão do romance na Europa e no Brasil;
- Levantamento das referências bibliográficas;
- Realização dos perfis das editoras;
- Realização dos perfis dos tradutores;
- Análise dos peritextos;
- Análise descritiva e crítica das traduções.

Iniciamos a pesquisa pelo levantamento dos dados relativos às traduções de *Madame Bovary* publicadas no Brasil. Para isso, utilizamos, de início, o arquivo *Gustave Flaubert no Brasil*, de Denise Bottmann, publicado na Revista *Belas Infiéis*, em 2012.

Nesse arquivo, a autora apresenta um levantamento das traduções disponíveis no Brasil de todos os romances do escritor francês. Para complementar essas informações, realizamos buscas em páginas da Internet, periódicos científicos<sup>2</sup>, bibliotecas das universidades públicas federais e estaduais, Biblioteca Nacional (BN), Biblioteca Nacional de Brasília (BNB) e bibliotecas de órgãos públicos federais e do Distrito Federal (DF). Ao final dessas pesquisas, foi possível constatar que, até o momento, foram publicadas onze traduções no Brasil.

No decorrer desse levantamento, verificamos que, além do texto integral, estão disponíveis versões condensadas, quadrinhos e adaptações do romance. No entanto, definimos como *corpus* desta pesquisa o texto original e as onze traduções integrais, conforme apresentado no quadro a seguir:

---

<sup>2</sup> Nesse arquivo, Bottmann faz referência a uma primeira tradução de *Madame Bovary* (sem referência ao tradutor) publicada em 1934 e disponibilizada na Biblioteca Nacional, conforme catálogo apresentado pela autora em seu trabalho. Entretanto, a fim de confirmar essa informação, foram realizadas novas buscas nesse catálogo e a informação não está mais disponível. As buscas continuaram por meio de variadas fontes de pesquisa, tanto por meios físicos como virtuais. Não foram localizadas, contudo, outras referências a essa tradução.

**Quadro 1:** As traduções brasileiras de *Madame Bovary*

<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano de publicação</b>
Eloy Pontes	Vecchi	1944A <sup>3</sup>
Sem referência	Clube do livro	1944B
Araújo Nabuco	Livraria Martins	1945 <sup>4</sup>
Genésio Pereira Filho	Melhoramentos	1955 <sup>5</sup>
Nair Lacerda	Biblioteca Universal Popular (BUP)	1965
Vera Neves Pedroso	Bruguera	1969
Sérgio Duarte	Ediouro	1985 <sup>6</sup>
Fúlvia M. L. Moretto	Nova Alexandria	1993
Ilana Heineberg	L&PM	2008
Mário Laranjeira	Penguin/Companhia das Letras	2011
Herculano Villas-Boas	Martin Claret	2014

Elaboração: Mônica Gomes.

Quanto às buscas em bibliotecas universitárias, localizamos 63 universidades públicas federais e 42 estaduais, conforme apresentado nos quadros do anexo 1 deste trabalho. A maioria delas possui bibliotecas com ferramentas de buscas *online* de seu acervo, sendo *Pergamum* e *Sophia* as mais utilizadas. Em geral, os sistemas de buscas das bibliotecas não informam o nome do tradutor e da editora, porém, 36 dessas bibliotecas disponibilizam essas informações, conforme especificado a seguir:

**Quadro 2:** Exemplares disponíveis com referência ao tradutor e à editora nas bibliotecas federais

<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Quantidade de bibliotecas onde há exemplares</b>
Eloy Pontes	Vecchi	Nenhuma
Genésio Pereira Filho	Melhoramentos	Nenhuma
Nair Lacerda	Biblioteca Universal Popular (BUP)	4

<sup>3</sup> Neste ano foram publicadas duas traduções: a de Eloy Pontes, pela editora Vecchi, e uma sem referência ao tradutor, pela editora Clube do Livro. Como não foi possível precisar a cronologia dessas publicações, definimos como primeira tradução a de Eloy Pontes, por referenciar o tradutor.

<sup>4</sup> De acordo com Bottmann, essa data é provável. Considerando que nos peritextos da obra não consta essa informação, buscamos confirmá-la por meio de diversos recursos, todavia, até o momento, não foi possível obter essa confirmação.

<sup>5</sup> Nos peritextos dessa tradução não há referência à data de publicação. Entretanto, Bottmann (2012) afirma que se trata de uma tradução de 1950. A fim de confirmar essa informação, enviamos o questionamento para o *e-mail* da editora Melhoramentos. A editora informou que a tradução foi publicada em 1955.

<sup>6</sup> Neste trabalho, utilizamos a 10ª edição, de 1997, pois não localizamos a primeira.

<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Quantidade de bibliotecas onde há exemplares</b>
Vera Neves Pedroso	Bruguera	Nenhuma
Araújo Nabuco	Livraria Martins, Abril Cultural, Abril, Martin Claret, Círculo do livro e Clube do livro	29
Sérgio Duarte	Ediouro, Abril Cultural, Tecnoprint e Publifolha	19
Fúlvia M. L. Moretto	Nova Alexandria e Abril	15
Ilana Heineberg	L&PM	7
Mário Laranjeira	Penguin/ Companhia das Letras	2
Herculano Villas-Boas	Martin Claret	1

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 3:** Exemplares disponíveis com referência ao tradutor e à editora nas bibliotecas estaduais

<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Quantidade de bibliotecas onde há exemplares</b>
Eloy Pontes	Vecchi	Nenhuma
Genésio Pereira Filho	Edições Melhoramentos	2
Nair Lacerda	Biblioteca Universal Popular (BUP)	2
Vera Neves Pedroso	Bruguera	1
Araújo Nabuco	Livraria Martins, Abril Cultural, Martin Claret, Círculo do livro e Clube do livro	16
Sérgio Duarte	Ediouro, Abril Cultural, Tecnoprint e Publifolha	9
Fúlvia M. Moretto	Nova Alexandria e Abril Cultural	3
Ilana Heineberg	L&PM	3
Mário Laranjeira	Penguin/ Companhia das Letras	1
Herculano Villas-Boas	Martin Claret	1

Elaboração: Mônica Gomes.

Observa-se que nessas bibliotecas não há exemplares da tradução publicada pela editora Vecchi. Há exemplares disponíveis das editoras Melhoramentos e Bruguera somente em três bibliotecas estaduais. A ausência quase completa desses exemplares pode ser justificada devido à indisponibilidade dos materiais produzidos pelas referidas

editoras<sup>7</sup>. A tradução de Eloy Pontes, publicada pela Editora Vecchi, por exemplo, apresentou muitas dificuldades para ser localizada.<sup>8</sup>

Em seis bibliotecas federais e três estaduais, não foram encontrados exemplares do romance. Em apenas duas federais, não há ferramentas de buscas *online* de seus acervos, em contrapartida treze estaduais não possuem essa ferramenta. Nesses casos, não foi possível verificar se existem exemplares do romance em estudo. Além dos tradutores citados anteriormente, os seguintes tradutores também foram referenciados nas bibliotecas:

**Quadro 4:** Exemplares com referência a tradutores fictícios disponíveis nas bibliotecas federais

<b>Tradutor</b>	<b>Editora</b>	<b>Quantidade de bibliotecas onde há exemplares</b>
Mário Donato	Círculo do Livro	1
José Maria Machado	Clube do Livro	2
Miércio Táci	Tecnoprint, Ediouro, Nova Cultural e Abril Cultural	9
Enrico Corvisieri	Nova Cultural, L&PM	12

Elaboração: Mônica Gomes.

<sup>7</sup> A editora Vecchi decretou falência em 1983, a Bruguera está desativada e a Melhoramentos está ativa e suas publicações recentes podem ser acessadas através do sítio: <http://editoramelhoramentos.com.br/v2/>. As traduções das editoras desativadas e da editora em funcionamento foram encontradas em sebos virtuais. No entanto, essas publicações não foram localizadas facilmente. Podemos considerar que essa dificuldade seja um dos motivos para quase ausência desses exemplares nas bibliotecas.

<sup>8</sup>Realizamos buscas em sebos físicos do Distrito Federal e em diversos sebos virtuais, além de inúmeras buscas em sítios especializados em localizar obras raras, porém sem sucesso. Entretanto, encontramos um exemplar disponível no acervo da Biblioteca Nacional, localizada no Rio de Janeiro. A política de conservação da referida biblioteca não permite fotocopiar seus livros. Em contrapartida, oferece um serviço de microfilmagem, que não foi satisfatório para dar prosseguimento à pesquisa. As buscas continuaram e, por fim, em setembro de 2016, adquirimos um exemplar disponível em um sítio especializado em encontrar livros raros.

**Quadro 5:** Exemplos com referência a tradutores fictícios disponíveis nas bibliotecas estaduais

<b>Tradutor</b>	<b>Editores</b>	<b>Quantidade de bibliotecas onde há exemplares</b>
Renato Travassos	Waissman reis	1
José Maria Machado	Clube do Livro	1
Miércio Táci	Tecnoprint, Ediouro, Nova Cultural e Abril Cultural	4
Enrico Corvisieri	Nova Cultural, L&PM	4

Elaboração: Mônica Gomes.

Ainda que essas traduções tenham sido publicadas, não constarão no *corpus* desta pesquisa, devido ao fato de serem edições condensadas, plágio ou atribuídas a tradutores fictícios, conforme especificado a seguir:

- A tradução de Mário Donato é uma “condensação literária”, conforme consta na folha de rosto da tradução. Trata-se de um texto curto com ilustrações, que pode ser considerado um resumo do romance.
- Em 1973, a Ediouro publicou um texto “recontado em português por Miércio Táci”, conforme especificado na capa do livro. Assim como a tradução de Mário Donato, este corresponde a uma edição condensada, um resumo da obra.
- A tradução de Enrico Corvisieri, considerado um tradutor fictício, é plágio da tradução de Araújo Nabuco, publicada em 1945.
- José Maria Machado, também considerado tradutor fictício, a quem a editora Clube do livro creditava traduções publicadas anteriormente de forma anônima.<sup>9</sup>
- Não localizamos informação alguma a respeito de Renato Tavassos.

A Biblioteca Nacional (BN)<sup>10</sup> abriga uma quantidade significativa de traduções de *Madame Bovary*. Nesse catálogo, existem dez registros de traduções sem referência ao tradutor, nos demais registros constam o nome dos tradutores, das editoras e a data de publicação, conforme especificado no quadro a seguir:

<sup>9</sup> As informações a respeito de Enrico Corvisieri e José Maria Machado foram retiradas do arquivo de Bottmann (2012). Cabe ressaltar que informação alguma a respeito dos tradutores mencionados foi encontrada.

<sup>10</sup> Disponível em: [http://acervo.bn.br/sophia\\_web/](http://acervo.bn.br/sophia_web/). Acesso em: 05/05/2015.

**Quadro 6:** Exemplos disponíveis na Biblioteca Nacional

Tradutor	Editora	Ano
Eloy Pontes	Vecchi	1944
Genésio Pereira Filho	Melhoramentos	1955
Nair Lacerda	BUP	1965
Araújo Nabuco	Livraria Martins Nova Cultural e Círculo do livro Martin Claret Itatiaia	1945 1993 2005 2009
Fúlvia Moretto	Nova Alexandria Abril	1993 2010
Sérgio Duarte	Tecnoprint Ediouro	1982 1993, 1996, 1998
Mário Laranjeira	Penguin/Companhia das Letras	2013
Enrico Corvisieri	L&PM	2007
Miércio Tati	Tecnoprint	1973, 1988
Tradução revista por João Barreira	Livraria Chardron	s/d

Elaboração: Mônica Gomes.

O Congresso Nacional possui um catálogo coletivo<sup>11</sup> composto pelas bibliotecas dos seguintes órgãos: Advocacia Geral da União (AGU), Câmara dos Deputados (CAM), Câmara Legislativa do DF (CLDF), Ministério da Justiça (MJU), Procuradoria Geral da República (PGR), Senado Federal (SEN), Superior Tribunal de Justiça (STJ), Superior Tribunal Militar (STM), Supremo Tribunal Federal (STF), Tribunal de Contas do DF (TCD), Tribunal de Justiça do DF (TJD) e Tribunal Superior do Trabalho (TST). Nesse catálogo, encontramos os seguintes registros das traduções de *Madame Bovary*.

**Quadro 7:** Exemplos disponíveis nas Bibliotecas do Congresso Nacional

Tradutor	Biblioteca	Ano
Araújo Nabuco	Superior Tribunal Militar Senado Federal	1970 1981
Sérgio Duarte	Câmara dos Deputados	s/d
Fúlvia Moretto	Senado Federal, Câmara dos Deputados e Ministério da Justiça Senado Federal	1993 2001
Ilana Heineberg	Ministério da Justiça	2010

Elaboração: Mônica Gomes.

<sup>11</sup> Disponível em:

<http://biblioteca2.senado.gov.br:8991/F/E23NQ2LA5K5LTCKD1XQR63YSMK61XPHTQ9Y5TYMEIEA4PT64FR-00562?func=short-jump&jump=000001>. Acesso em: 05/05/2015.

A Biblioteca Nacional de Brasília (BNB)<sup>12</sup> também possui um sistema de busca *online* e em seu banco de dados encontramos os seguintes exemplares:

**Quadro 8:** Exemplares disponíveis na Biblioteca Nacional de Brasília

Tradutor	Editora	Ano
Araújo Nabuco	Abril Cultural	1970
	Martin Claret	2003
Fúlvia Moretto	Nova Alexandria	1993
	Abril	2010

Elaboração: Mônica Gomes.

Com base nessa busca, percebemos que as traduções de *Madame Bovary* estão presentes nas bibliotecas das universidades federais e estaduais, nas dos principais órgãos federais e do DF, além de estarem disponibilizadas em livrarias e sebos brasileiros físicos e virtuais.

Após o levantamento e a definição do *corpus*, a etapa seguinte foi dedicada ao levantamento bibliográfico a respeito de Gustave Flaubert e *Madame Bovary*. Nesse estudo, verificamos como o autor e a obra foram recebidos em seu país, na Europa e no Brasil, desde o lançamento do romance na França, em 1857, até a atualidade, tendo como suporte os trabalhos realizados por diversos críticos literários, como Charles Baudelaire (1857), Araripe Júnior (1905), Albert Thibaudet (1922), Antoine Albalat (1927), René Dumesnil (1932), José Veríssimo (1958), Gyorgy Lukács (1965), Claude Digeon (1970), Roland Barthes (1972), Nathalie Sarraute ([1956]1986), Silvio Romero (2002), Leyla Perrone-Moisés (1990), Jean-Paul Sartre (2013), Erich Auerbach ([1946]2015) e Antonio Candido (1992 e 2006).

Em seguida, passamos para o estudo do suporte teórico selecionado para guiar este trabalho: os estudos descritivos da tradução e os conceitos de retradução desenvolvidos por Antoine Berman (1990 e 1995), Itamar Even-Zohar (1990), Gérard Genette (2009), José Lambert e Van Gorp (2011), Jean-René Ladmitral (2011), Yves Gambier (1994 e 2011), Danielle Risterucci-Roudnicky (2008), Susan Bassnett (2003) e Pascale Casanova (2002).

---

<sup>12</sup> Disponível em: <http://www.bnb.df.gov.br/sophia/index.html>. Acesso em: 15/02/2016.

Concluídos os passos anteriores, seguimos para o estudo das editoras, pois conhecê-las faz parte do exame a respeito da recepção da obra, e traçamos os perfis dos tradutores brasileiros de *Madame Bovary*, uma vez que são os principais responsáveis pela apresentação da obra em língua portuguesa para o leitor brasileiro.

Assim como os perfis das editoras e dos tradutores são relevantes para se realizar uma análise de tradução satisfatória, compreender a obra com base nas informações contidas nela também é importante. Para isso, a fase seguinte foi dedicada ao exame dos peritextos das traduções brasileiras, a fim de verificarmos como esses elementos contribuíram para a recepção da obra traduzida. A parte final foi dedicada ao estudo detalhado das traduções, tendo como suporte quatro excertos considerados momentos chave e cenas antológicas da obra: o baile de la Vaubyessard, os comícios agrícolas, o passeio de fiacre<sup>13</sup> e o envenenamento de Emma.

Cabe ressaltar que, considerando que este trabalho tem como objeto de análise onze traduções brasileiras do romance, as citações referentes a algum trecho da obra serão retiradas alternadamente de uma dessas traduções durante a exposição. A opção por essa alternância foi motivada pelo nosso desejo de dar visibilidade a todas elas. Utilizamos também o título em itálico, considerando que *Madame Bovary* acumula dois significados, para diferenciar a utilização de um ou de outro: o título da obra e a forma como é tratada a personagem principal do enredo. Salvo indicação, as traduções das citações de obras críticas ou teóricas em língua francesa são de nossa autoria.

Realizamos, portanto, a estrutura organizacional deste trabalho a partir das questões mais gerais (recepção do autor e obra na França e fora dela, fundamentação teórica, realização dos perfis das editoras e tradutores brasileiros) para as mais específicas (exame dos peritextos e análise crítica das traduções). Sendo assim, o capítulo 1 desta tese trata da recepção crítica do romance no momento de sua publicação na França até a atualidade. O capítulo 2 apresenta o referencial teórico. O capítulo 3 expõe as onze traduções brasileiras de *Madame Bovary* e dispõe o levantamento das informações referentes às editoras, às edições, aos tradutores e aos peritextos das onze traduções. O capítulo 4, por fim, apresenta as análises descritivas e críticas das traduções, por meio do cotejo entre o texto original, a primeira tradução portuguesa e as onze brasileiras.

---

<sup>13</sup> Conforme dicionário *Houaiss*: “antiga carruagem de aluguel, ger. puxada por cavalo.

# 1

## « MADAME BOVARY C'EST MOI »



**A**ntes de casar-se, ela acreditava amá-lo; mas, como a felicidade que deveria resultar desse amor não aparecera, ela pensava estar enganada. E Emma procurava saber o que significavam exatamente na vida as palavras *felicidade*, *paixões* e *embriaguez* de amor, que lhe haviam parecido tão belas nos livros.

(FLAUBERT, 1985, p. 40. Trad. de Sérgio Duarte)

Uma das formas de se compreender o texto literário é partir das informações neste contidas, a fim de se reunir os elementos necessários para guiar a análise e, posteriormente, buscar os fundamentos sustentadores de argumentos apresentados nos textos externos a ele. Com base em críticas, ensaios e artigos seria possível adquirir, pelo menos em parte, um suporte considerável para o início de uma tarefa nada trivial. Além dessas fontes, pode-se recorrer a outras formas de pesquisas como diários, cartas e rascunhos produzidos por alguns escritores em seu processo de criação para, por meio desse material, obter-se informações que podem contribuir para a compreensão do texto, que muitas vezes não se revela ao estudioso tão facilmente.

Gustave Flaubert (1821 – 1880) foi um desses escritores que deixou seu legado não somente por meio de romances, contos e peças, mas também em quantidade considerável de correspondências, constantemente enviadas a seus amigos, em que relatava seu processo criativo, suas angústias, suas dúvidas, entre outros sentimentos que o acompanhavam ao escrever. Nesse sentido, Auerbach ([1946] 2015, p. 435-436) afirma:

Flaubert é um homem que trabalha muito conscientemente e possui senso artístico crítico num grau pouco comum até na França. Por isso encontram-se em sua correspondência, especialmente a dos anos 1852 a 1854, durante os quais escreveu *Madame Bovary (Troisième Série na Nouvelle édition augmentée da Correspondence, 1927)*, muitas manifestações esclarecedoras acerca das suas intenções artísticas.

Os relatos dispostos nessas correspondências permitem que o acesso ao pensamento de Flaubert não se restrinja à análise de seus romances, mas também às suas reflexões sobre a escrita. Nesses relatos, o autor registrava todo o esforço necessário para produzir um texto que julgasse ideal, ou seja, um texto que fosse tão harmonioso como o movimento das folhas na floresta. Caso não alcançasse esse efeito, o trabalho deveria ser reescrito:

*“Il faut que les phrases s’agitent dans un livre comme les feuilles dans une forêt, toutes dissemblables en leur ressemblance”*. [É preciso que as frases se agitem num livro como as folhas de uma floresta, todas diferentes em sua semelhança] (carta a Louise, de 7 de abril de 1854). Cada *tableau* surge simultaneamente como uma unidade narrativa e uma unidade musical. Quando um quadro está acabado, sai para lê-lo ao ar livre, na “alameda da gritaria”, e no geral esse exame revela desarmonias no conjunto que mais de uma vez o obrigam a refazer o escrito (LLOSA, 2015, p. 93).

Além das correspondências, existe o considerável arquivo dos manuscritos produzidos pelo autor durante a escrita de *Madame Bovary*. São aproximadamente 4.500 páginas de rascunhos que estão conservados na Biblioteca Nacional de Rouen. Em 2009, esses rascunhos foram digitalizados, transcritos e publicados no sítio: [www.bovary.fr](http://www.bovary.fr). Além desse material, nesse endereço eletrônico estão disponíveis outras informações referentes à publicação e à recepção do romance na França no momento de sua publicação.

### 1.1 Flaubert e a crítica francesa

O aparecimento de *Madame Bovary* (1857) despertou o interesse da crítica francesa tanto no momento de sua publicação como em períodos subsequentes. Além disso, chamou a atenção de estudiosos da literatura de outros países, muitos dos quais utilizaram os manuscritos de Flaubert para compreender com mais profundidade o processo de criação dessa obra. O romance foi publicado, inicialmente, em capítulos na *Revue de Paris*, no período de 1º de outubro a 15 de dezembro de 1856. Com esta publicação, o autor e os editores da revista (Du Camp e Pichot) foram acusados de atentar contra a moral, a religião e os bons costumes da sociedade francesa do século XIX, o que os levou a julgamento, motivo pelo qual a obra ganhou tamanha visibilidade. Os três foram absolvidos e, em abril de 1857, o romance foi publicado na íntegra. A publicação na revista se deu da seguinte forma:

**Quadro 9:** Publicações dos capítulos de *Madame Bovary* na *Revue de Paris*

Data	Capítulos
1 de outubro, p. 5-55	primeira parte inteira.
15 de outubro, p. 200-248	segunda parte, capítulos 1 a 7.
1 de novembro, p. 403-456	segunda parte, capítulos 8 a 12.
15 de novembro, p. 539 – 561	segunda parte, capítulos 13 a 15.
1 de dezembro, p. 35-82	terceira parte, capítulos 1 a 6.
15 de dezembro, p. 250 – 290	terceira parte, capítulos 7 a 11. (numerados de 8 a 12 equivocadamente na <i>Revue de Paris</i> )

Fonte: <http://www.bovary.fr/dossiers/roman/publication.htm>. Acesso em: 19/09/2016.

A publicação na *Revue de Paris* foi um processo conturbado, pois os diretores da revista sugeriam frequentes cortes no texto de Flaubert, que geralmente, não concordava com as sugestões.

Gustave Flaubert nasceu em Rouen – cidade que conhecia muito bem e procurava retratar em seus romances – e morreu em Croisset. Seguindo as ordens do pai, o jovem Flaubert iniciou o curso de direito, mas o abandonou pouco tempo depois devido à descoberta de uma doença nervosa, que o impedia de prosseguir com os estudos. Essa notícia foi um alento para o escritor, que não tinha nenhum apreço pelo curso e podia ficar em casa dedicado a leituras e à escrita, ainda que contra a vontade do pai. Dois anos depois, com o falecimento do pai, Flaubert passara a viver em companhia da mãe, vivendo exclusivamente dos rendimentos deixados como herança, em uma ampla casa em Croisset, local escolhido devido ao isolamento e à tranquilidade de que precisava para produzir suas obras. O escritor francês produziu obras variadas, como romances, contos, cartas e peças de teatro, conforme elencado no quadro a seguir.

**Quadro 10:** Produções de Gustave Flaubert

<b>Obra</b>	<b>Data de publicação</b>	<b>Gênero</b>
<i>Quidquid Volueris</i>	1837	Conto
<i>Rêve d'enfer</i>	1837	Conto
<i>Mémoires d'un fou</i>	1838	Conto
<i>Novembre</i>	1842	Conto
<i>Madame Bovary</i>	1857	Romance
<i>Salambô</i>	1862	Romance
<i>L'Éducation Sentimentale</i>	1869	Romance
<i>Lettres à la municipalité de Rouen</i>	1872	Cartas
<i>Le Candidat</i>	1874	Peça
<i>La Tentation de Saint Antoine</i>	1874	Romance
<i>Trois contes, Un cœur simple, La Légende de Saint Julien L'Hospitalier et Hérodiades</i>	1877	Contos
<i>Le Château des cœurs</i>	1880	Peça
<i>Bouvard et Pécuchet</i>	1881	Romance (inacabado) – póstumo
<i>À bord de la Cange</i>	1904	Relatos de Viagem – póstumos
<i>Par les champs et les grèves</i>	1910	Relatos de Viagem – póstumos
<i>Œuvres de Jeunesse inédites</i>	1910	Obras inéditas da juventude – póstumas
<i>Dictionnaire des idées reçues</i>	1913	Dicionário – póstumo
<i>Lettres inédites à Tourgueneff</i>	1947	Cartas – póstumas
<i>Lettres inédites à Raoul Duval</i>	1950	Cartas – póstumas

Fonte: [http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/052\\_013/](http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/052_013/). Acesso em: 01/08/2015.

Embora Flaubert priorizasse a calma e o isolamento para escrever, realizou uma viagem ao Oriente, em janeiro de 1850<sup>14</sup>, com Du Camp, para refletir sobre as duras críticas recebidas de seus dois amigos sobre *La Tentation de Saint Antoine* e traçar estratégias para compor o seu próximo romance. No entanto, essa estratégia não foi bem-sucedida, pois sentiu muitas dificuldades para exercitar seu ofício em um ambiente tão diferente e em companhia de outra pessoa. Dessa forma, confirmou aquilo que, no fundo, já sabia: a única forma de ter sucesso em seu propósito era o isolamento, uma vez que “ele tem a sensação de que só serve para a vida solitário, sentado à mesa diante do papel; mas essa vida levava, bem ou mal, antes de sua viagem”<sup>15</sup> (THIBAUDET, 1922, p. 64).

Após esse momento de mudanças e descobertas, Flaubert iniciou, em setembro de 1851, a escrita de *Madame Bovary*. Essa obra foi a responsável por tornar o jovem autor<sup>16</sup> conhecido no circuito literário francês, pois, embora já tivesse publicado os contos: *Rêve d'enfer* (1837), *Mémoires d'un fou* (1838) e *Novembre* (1842), ficou conhecido somente após o aparecimento de *Madame Bovary*, em virtude da ampla veiculação pela imprensa local e pela inovação literária que representava. Para Claude Gideon (1970), a trajetória profissional de Flaubert pode ser analisada antes e depois de *Madame Bovary*.

Todo processo de escrita do romance foi acompanhado por duas pessoas importantes para Flaubert: Louis Bouilhet e Louise Colet. Bouilhet era um amigo íntimo de Flaubert – conheciam-se desde a infância – e um rígido crítico de seus manuscritos. Todos os capítulos do romance passaram por seu crivo e aval antes de serem publicados, um dos motivos pelos quais o romance é dedicado a esse amigo.

Durante dois dos cinco anos de escrita de *Madame Bovary*, Flaubert manteve uma intensa troca de cartas com Louise Colet, também escritora.<sup>17</sup> O casal se conheceu em 1846 e dois meses depois começou o relacionamento. Na ocasião, Flaubert tinha 25 anos e Colet, 36. Essa diferença de idade foi um ponto importante para o jovem escritor, uma vez que Colet era uma escritora mais experiente e conhecida nos círculos literários parisienses. Isso se tornou uma peça chave para o enriquecimento de suas criações, pois,

---

<sup>14</sup> Conforme Llosa (2015).

<sup>15</sup> « il a le sentiment qu'il n'est plus bon qu'à la vie solitaire, à être assis devant une table et du papier ; mais cette vie, il l'avait menée, bon gré mal gré, bien avant son voyage ».

<sup>16</sup> Além de ser um escritor desconhecido, Flaubert tinha somente 35 anos quando o romance foi publicado.

<sup>17</sup> Obras de Louise Colet: *Fleurs du midi* (1836); *Penseirosa* (1839); *La Jeunesse de Goethe* (1839); *Les Funérailles de Napoléon* (1840); *La Jeunesse de Mirabeau* (1841); *Les Cœurs brisés* (1843); *Lui* (1859); *Enfances Célèbres* (1865).

além da troca de experiências, escrever cartas para sua amada tornou-se uma forma de inspiração.

Esse contato gerou duas fontes de alimento para seu processo criativo: a primeira foi a manutenção de contato com os círculos literários de Paris; a segunda foi a possibilidade de manter um amor à distância – Colet morava em Paris e Flaubert em Croisset –, situação ideal para um relacionamento epistolar e idealizado, pois “parece que seu amor precisa de distância, de uma idealização espaçada que não se difere em natureza de uma idealização de memória”<sup>18</sup> (THIBAUDET, 1922, p. 35).

O relacionamento durou de 1846 a 1854 e um dos maiores motivos da separação foi justamente essa distância, talvez inspiradora para Flaubert, mas penosa para Colet, que desejava um relacionamento presencial. O rompimento deixou profundas marcas no autor, que decidiu restringir as relações amorosas apenas à esfera literária e à lembrança de um amor platônico. Segundo Thibaudet (1922, p. 43):

a ruptura com Louise Colet precedeu dois anos *Madame Bovary*, e doravante o amor não existiu mais para Flaubert. Sentia-o somente por meio de Emma, Mathô e Frédéric Moreau. Ou, antes, somente ficou na memória a velha corda secreta que vibrava com o nome de Marie Schlesinger.<sup>19</sup>

Por ocasião da publicação de *Madame Bovary*, o contemporâneo de Flaubert, Charles Baudelaire (1821-1867) escreveu um artigo intitulado: *Madame Bovary por Gustave Flaubert*<sup>20</sup>, publicado na revista *L'Artiste*, em 18 de outubro de 1857, em que manifesta sua opinião sobre o recém-publicado romance. Nesse artigo, Baudelaire retrata Flaubert como autor de uma obra impactante que adquiriu grande visibilidade e que dispensa apresentações, ressaltando que o romance abriria possibilidades para muitas discussões:

O sr. Gustave Flaubert não precisa mais de devotamentos, se é que algum dia precisou. Inúmeros artistas, e alguns dos mais refinados e

---

<sup>18</sup> « il semble que son amour ait besoin de la distance, d'une idéalisation par l'espace qui ne difère pas en nature d'une idéalisation par la mémoire ».

<sup>19</sup> « La rupture avec Louise Colet précéda de deux ans *Madame Bovary*, et désormais l'amour n'exista plus pour Flaubert. Il ne l'éprouva que sous les noms d'Emma Bovary, de Mathô, de Frédéric Moreau. Ou, plutôt, il ne lui resta que, dans sa mémoire, la vieille corde secrète qui vibrât au nom de Marie Schlesinger ».

<sup>20</sup> O artigo está traduzido e incluído nos peritextos da tradução de *Madame Bovary*, realizada por Mário Laranjeira, em 2011.

aceitos, tornaram célebre e enguirlandaram seu excelente livro. Só resta então à crítica indicar alguns pontos de vista esquecidos e insistir um pouco mais vivamente em traços e luzes que não foram, acredito, suficientemente exaltados e comentados<sup>21</sup> (BAUDELAIRE, 2011, p. 7).

A proposta do poeta francês é analisar alguns pontos considerados fundamentais para se entender e contextualizar o romance. Inicialmente, exalta a atuação imparcial da magistratura francesa, que, ao julgar um caso tão complicado, decidiu pela execução da justiça, já que o romance não apresentava nada do que era acusado. Ademais, tal veredito representava todos os escritores, personificados na pessoa de Flaubert:

Já que pronunciei esta palavra esplêndida e terrível, “Justiça”, que me seja permitido – como também me é agradável – agradecer a magistratura francesa pelo brilhante exemplo de imparcialidade e bom gosto que ofereceu neste caso. Solicitada por um zelo moralista cego e excessivamente ardoroso, por um espírito que se enganou de terreno – colocada diante de um romance, obra de um escritor desconhecido na véspera – um romance, e que romance!, o mais imparcial, o mais leal –, um campo, banal como todos os campos, flagelado, encharcado, como a própria natureza, por todos os ventos e todas as tempestades – a magistratura, eu dizia, mostrou-se leal e imparcial como o livro que lhe havia sido oferecido em holocausto<sup>22</sup> (BAUDELAIRE, 2011, p. 7-8).

Com relação à temática do romance, Baudelaire argumenta que este não precisa de requisitório, afinal não é uma fábula. A obra fala por si só e, na opinião do poeta, cabe ao leitor concluir o que deve ser concluído. Entretanto, afirma que não se pode ignorar que Emma Bovary poderia ser a personagem responsável pela função explicativa da fábula:

Absurdo! Eterna e incorrigível confusão das funções e dos gêneros! – Uma verdadeira obra de arte não precisa de requisitório. A lógica da

---

<sup>21</sup> « M. Gustave Flaubert n’a plus besoin du dévouement, s’il est vrai qu’il en eut jamais besoin. Des artistes nombreux, et quelques-uns des plus fins et des plus accrédités, ont illustré et enguirlandé son excellent livre. Il ne reste donc plus à la critique qu’à indiquer quelques points de vue oubliés, et qu’à insister un peu plus vivement sur des traits et des lumières qui n’ont pas été, selon moi, suffisamment vantés et commentés ». Disponível em: <http://www.bmlisieux.com/litterature/baudelaire/bovary.htm>. Acesso em: 22/09/2017.

<sup>22</sup> « Puisque j’ai prononcé ce mot splendide et terrible, la Justice, qu’il me soit permis, - comme aussi bien cela m’est agréable, - de remercier la magistrature française de l’éclatant exemple d’impartialité et de bon goût qu’elle a donné dans cette circonstance. Sollicitée par un zèle aveugle et trop véhément pour la morale, par un esprit qui se trompait de terrain, - placée en face d’un roman, œuvre d’un écrivain inconnu la veille, - un roman, et quel roman ! le plus impartial, le plus loyal, - un champ, banal comme tous les champs, flagellé, trempé, comme la nature elle-même, par tous les vents et tous les orages, - la magistrature, dis-je, s’est montrée loyale et impartiale comme le livre qui était poussé devant elle en holocauste ». Disponível em: <http://www.bmlisieux.com/litterature/baudelaire/bovary.htm>. Acesso em: 22/09/2017.

obra basta para todas as postulações da moral, e é o leitor quem deve tirar as conclusões da conclusão. Quanto ao personagem íntimo, profundo, da fábula, é incontestavelmente a mulher adúltera; somente ela, a vítima desonrada, possui todas as graças do herói. – Dizia há pouco que ela era quase masculina e que o autor a tinha ornado (inconscientemente talvez) com todas as qualidades viris<sup>23</sup> (BAUDELAIRE, 2011, p. 13-14).

O Ministério Público apresentou seu requisitório por meio do advogado imperial Ernest Pinard, que enumera os motivos pelos quais o autor e os diretores da *Revue de Paris* deveriam ser condenados. A acusação foi apresentada em etapas: o resumo do enredo, a citação das passagens consideradas impróprias, e, por fim, a incriminação. Após o resumo do enredo, Pinard proclamou a seguinte declaração:

Senhores, a primeira parte de minha tarefa está realizada; contei, vou citar e após as citações virá a incriminação, que se apoia em dois delitos: ofensa à moral pública, ofensa à moral religiosa. A ofensa à moral pública encontra-se nos quadros lascivos que colocarei sob vossos olhos, a ofensa à moral religiosa em imagens voluptuosas misturadas às coisas sagradas. Chego às citações. Serei breve, pois lereis o romance por inteiro. Limitar-me-ei a citar-vos quatro cenas, ou melhor, quatro quadros. A primeira será a dos amores e da queda com Rodolphe; a segunda, a transição religiosa entre os dois adultérios; a terceira será a queda com Léon, é o segundo adultério, e enfim a quarta, que quero citar, é a morte da Sra. Bovary<sup>24</sup> (PINARD, 1993, p. 306).

Esses pilares da acusação foram contestados pelo advogado Marie-Antoine-Jules Sénard, a quem Flaubert dedica o romance, que, por meio de uma longa defesa, demonstrou que a obra, ao contrário do que era acusada, estimulava a prática da virtude. Sénard iniciou sua defesa com a seguinte declaração:

Senhores, o Sr. Flaubert é acusado diante de vós de ter feito um mau livro, de ter, neste livro, ultrajado a moral pública e a religião. O Sr. Gustave Flaubert encontra-se ao meu lado; ele afirma diante de vós que fez um livro honesto; afirma diante de vós que o pensamento de seu livro, da primeira à última linha, é um pensamento moral, religioso que, se não fosse desnaturado (vimos durante alguns instantes o que pode

---

<sup>23</sup> « Absurdité ! Éternelle et incorrigible confusion des fonctions et des genres ! - Une véritable œuvre d'art n'a pas besoin de réquisitoire. La logique de l'œuvre suffit à toutes les postulations de la morale, et c'est au lecteur à tirer les conclusions de la conclusion. Quant au personnage intime, profond, de la fable, incontestablement c'est la femme adultère ; elle seule, la victime déshonorée, possède toutes les grâces du héros. - Je disais tout à l'heure qu'elle était presque mâle, et que l'auteur l'avait ornée (inconscientement peut-être) de toutes les qualités viriles ». Disponível em: <http://www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/bovary.htm>. Acesso em: 22/09/2017.

<sup>24</sup> O processo está traduzido e publicado na tradução de *Madame Bovary* realizada por Fúlvia M. L. Moretto, em 1993, publicada pela Editora Nova Alexandria.

um grande talento para desnaturar um pensamento), ele seria (e tornar-se-á novamente dentro em pouco) para vós o que já foi para os leitores do livro, um pensamento eminentemente moral e religioso que pode traduzir-se por estas palavras: a excitação à virtude pelo horror do vício (SÉNARD, 1993, p. 319).

Após as considerações da acusação e defesa, o tribunal publicou, em 9 de fevereiro de 1857, na *Gazette des Tribunaux* a absolvição dos réus. Posteriormente ao veredito, em 12 de abril de 1857, o romance foi publicado em formato de livro pela editora Michel Lévy.

Outra questão que se pode evidenciar no romance é o fato de se estar diante de uma história que, por meio da personagem principal, também narra as histórias de outras personagens, como observa Thibaudet (1922, p. 96):

Como *David Copperfield* ou *le Moulin sur la Floss*, *Madame Bovary* pode, portanto, passar por uma biografia, e, mais ainda, por uma sequência de vidas implicadas umas nas outras do que por uma biografia individual. Por outro lado, a biografia individual que dá ao romance não sua figura principal, mas a dimensão exterior da duração, seria a de Charles Bovary, visto que o livro se inicia com sua entrada no colégio – e seu boné – e finaliza com sua morte.<sup>25</sup>

O romance não se limita, portanto, ao relato da vida de uma mulher especificamente, mas envolve as trajetórias de outras personagens ligadas aos Bovary e isso provoca uma espécie de engrandecimento do romance, que se tornou capaz de abordar não somente a vida da personagem principal, mas também a de outros seres igualmente complexos.

Ao iniciar o romance com Charles Bovary, por exemplo, Flaubert cria uma atmosfera do que será o relato e de como essa personagem está organicamente ligada à trajetória de Emma. A descrição do boné de Charles, para Thibaudet (1922), é a representação de toda a população de Yonville-l'Abbaye que, devido aos pequenos conflitos e mediocridade, possui, tal como o boné, as características de algo grotesco como “uma destas pobres cousas, em suma, cuja fealdade muda tem a mesma

---

<sup>25</sup>« Comme *David Copperfield* ou *le Moulin sur la Floss*, *Madame Bovary* peut donc passer pour une biographie, et plutôt pour une suite de vies impliquées les unes dans les autres que pour une biographie individuelle. D'un certain point de vue, la biographie individuelle qui donne au roman non sa figure principale, mais sa dimension extérieure dans la durée, serait celle de Charles Bovary, puisque le livre s'ouvre sur son entrée au collège – et sur sa casquette – et se ferme sur sa mort ».

profundidade de expressão que o rosto dum imbecil”<sup>26</sup> (FLAUBERT, 1944A, p. 7. Trad. Eloy Pontes).

O lançamento de *Madame Bovary* não adquiriu visibilidade somente devido à sua temática, que foi considerada pelo Ministério Público francês desrespeitosa e escandalosa, mas também devido ao estilo de escrita de Gustave Flaubert, que gerou, e ainda gera, pertinentes discussões. Há quase um século, Thibaudet (1922) observava:

[...] de maneira que a técnica de *Madame Bovary* se tornou, para o romance, um modelo e um tipo análogo ao que *Andromaque* é para a tragédia. Atualmente, se em um círculo de romancistas e de críticos inicia-se uma discussão sobre a arte do romance, o exemplo de *Madame Bovary* será rapidamente lembrado, tornará indiscutivelmente o apoio de todas as teorias e nutrirá uma boa parte da discussão<sup>27</sup> (THIBAUDET, 1922, p. 94-95).

O estilo da escrita flaubertiana continua a ser discutido nos séculos seguintes devido à apresentação de características de criação romanesca diferentes de seus antecessores. O ritmo da narrativa, a construção dos diálogos e o uso das descrições como pano de fundo para as ações são exemplos de novos elementos utilizados por Flaubert para a construção do romance, o que o tornou distinto dos demais.

Com relação ao pertencimento a alguma corrente literária, no caso de Flaubert, na opinião de Dumesnil (1947), não caberia discutir se era romântico ou realista, pois era, antes de tudo determinista, uma das características fundamentais do naturalismo, motivo pelo qual alguns o julgam pertencente a essa corrente. Para o crítico,

Desejamos tanto as classificações limitadas que sentimos uma necessidade imperiosa de simplificar o que é complexo, que limitamos Flaubert aos elementos românticos e aos realistas, essa redução faria dele uma espécie de monstro duplo<sup>28</sup> (DUMESNIL, 1947, p. 311).

---

<sup>26</sup> « une de ces pauvres choses enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d’expression, comme le visage d’un imbécile » (FLAUBERT, 1857, p. 7).

<sup>27</sup> « [...] de sorte que la technique de *Madame Bovary* est presque devenue, pour le roman, un modèle et un type analogue à ce qu’est *Andromaque* dans la tragédie. Aujourd’hui, si dans un cercle de romanciers et de critiques on entame une discussion sur l’art du roman, l’exemple de *Madame Bovary* sera bientôt allégué, reviendra invinciblement à l’appui de toutes les théories et nourrira une bonne partie de la discussion ».

<sup>28</sup> « cette diversité dans l’unité a pu donner le change. Nous aimons tant les classifications bien limitées, nous éprouvons un besoin si impérieux de simplifier ce qui est complexe, que ne pouvant réduire Flaubert aux seuls éléments romantiques ni aux seuls éléments réalistes, nous avons imaginé d’en faire une sorte de monstre double ».

Ainda segundo o autor, Flaubert criou seu próprio método de trabalho e escrita que poderia ser resumido nas seguintes etapas: reunir documentos com todas as informações recolhidas a respeito do fato que será narrado, dar a mesma importância a todas elas, questionar-se sobre qual o propósito de escrever um texto literário com a temática escolhida, controlar os resultados e a direção que o romance seguirá.

Na produção literária de Émile Zola, por exemplo, esses pontos também faziam parte do processo de composição do romance, mas de uma forma mais sistematizada e rigorosa, conforme exposto em seu livro *O Romance Experimental*, publicado em 1880. Cabe destacar, no entanto, que as teorias do determinismo presentes nesses escritores, embora aplicadas de forma diferente vieram da mesma fonte: Claude Bernard.<sup>29</sup> Devido a todas essas semelhanças, por vezes, Flaubert foi classificado como um escritor naturalista.

De certa forma, podemos identificar essas características deterministas em Emma Bovary, visto que sua trajetória já estava pré-definida, considerando que, para alcançar plenamente a felicidade e o amor, tal como lia nos romances, o único meio possível seria o casamento, que, desafortunadamente, mostrou-se ineficiente para atingir sua meta, levando a personagem principal a uma inevitável ruína, uma vez que a imagem que via diante de si era de um marido incapaz de atender aos seus desejos de uma vida conjugal repleta de aventuras e novidades:

Ah! Se ela pudesse apoiar-se nas sacadas dos chalés suíços ou encerrar a própria tristeza num *cottage* escocês, com um marido vestido com uma casaca de veludo preto de longas abas e com botas flexíveis, um chapéu pontiagudo e punhos de renda! Talvez tivesse desejado confiar a alguém todas aquelas coisas. Mas como explicar um indefinível mal-estar que muda de aspecto como as nuvens que redemoinham como o vento? Faltavam-lhe, portanto, as palavras, a ocasião, a ousadia. Se Charles o tivesse desejado, todavia, se o tivesse suspeitado, se seu olhar por uma única vez tivesse ido ao encontro de seu pensamento, parecia-lhe que uma abundância súbita ter-se-ia destacado de seu coração como cai a colheita de uma espaladeira ao ser sacudida [...] (FLAUBERT, 1993, p. 49-50. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto).

Flaubert procurava entender a natureza humana sem ideias preconcebidas, ou seja, havia uma tentativa de criar suas personagens o mais próximo possível da realidade e,

---

<sup>29</sup> Conforme exposto na obra: *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental*, do médico Claude Bernard, publicado em 1865.

para isso, era necessário observar sem julgamentos. Porém, ao tocar em assuntos delicados como religião e adultério, presentes em *Madame Bovary*, mesmo sem manifestar juízo de valor, foi considerado um escritor lascivo, o que incomodou a sociedade burguesa provinciana francesa do século XIX, pois desnudou o lado oculto dessa sociedade, que, por sua vez, preferia mantê-lo escondido:

pintor escrupuloso da humanidade que observa com a minúcia de um determinista e de um clínico, sua obra carrega em si mesma sua moralidade e seu ensinamento que, devido à sua absoluta sinceridade, eleva-se até as alturas que raramente a arte alcançou<sup>30</sup> (DUMESNIL, 1947, p. 415).

Esse método de trabalho detalhista e minucioso é um reflexo da formalidade da escrita flaubertiana, que buscou proporcionar um casamento harmônico entre conteúdo e forma, formando uma ligação tão profunda que se tornou impossível compreendê-los separadamente. Flaubert considerava que a função da arte era representar o mundo e, justamente por isso, havia essa necessidade de retratá-lo cuidadosamente por meio de uma linguagem igualmente zelosa, vista por um ângulo que somente o artista conseguia perceber.

Para construir uma linguagem completamente equilibrada com os fatos narrados, Flaubert dedicava-se com grande esmero à produção de frases que pudessem ser lidas com fluidez e isso só poderia ser constatado por meio da leitura em voz alta, o que configura a prova do *gueuloir*. Segundo Dumesnil (1947, p. 428), para Flaubert

uma única palavra perfeita é a harmoniosa; a única frase boa é aquela que “sai facilmente”, aquela que se pode falar em voz alta sem excessivos esforços, mas que é “fluída”. É por isso que, assim que o parágrafo finaliza, submete-o à prova do *gueuloir*.<sup>31</sup>

Realizar a biografia detalhada e minuciosa de Flaubert e sua escrita era o objetivo de Jean-Paul Sartre (1905-1980) ao escrever *O idiota da família*.<sup>32</sup> Nessa obra, que

---

<sup>30</sup> « peintre scrupuleux de l'humanité qu'il observe avec la minutie d'un déterministe et d'un clinicien, son œuvre porte en elle-même sa moralité et son enseignement qui, à cause de son absolue sincérité, s'élèvent jusqu'à des hauteurs où bien rarement l'art les avait portés ».

<sup>31</sup> « le seul mot juste, c'est le mot harmonieux ; la seule bonne phrase, c'est celle qui 'sort facilement', celle que l'on peut dire à haute voix sans efforts excessifs, mais qui est 'coulante'. Et c'est pourquoi, sitôt le paragraphe achevé, il le soumet à l'épreuve du *gueuloir* ».

<sup>32</sup> *L'Idiot de la Famille – Gustave Flaubert de 1821 à 1957* foi traduzida por Ivone C. Benedetti e publicada

contém quase três mil páginas, o escritor procurou explorar todas as vertentes da vida de Flaubert, inclusive as minúcias de sua vida doméstica. Se, por um lado, mostrou acontecimentos meramente biográficos, por outro, o autor evidenciou algumas questões relevantes a respeito da escrita flaubertiana.

Em suas anotações sobre *Madame Bovary*, realizadas em 1972, Sartre observou que temas como o tempo, o espaço, as transições, o uso do discurso indireto livre e a ligação entre a ficção e a vida pessoal do autor seriam possíveis temáticas a serem discutidas. Para tal, a leitura de suas correspondências seria de grande valia, a fim de compreender como esses tópicos foram articulados no romance.

O escritor francês formulou inúmeros questionamentos, de forma dispersa, a respeito de quais seriam as bases para a construção desse romance que se tornou tão presente nas discussões literárias desde sua publicação até àquele momento. A utilização do estilo indireto livre, por exemplo, gerou várias anotações, mais especificamente 200 páginas de rascunhos que, posteriormente, seriam utilizadas para finalizar *O idiota da família*. Segue um exemplo de como Sartre organizava essas anotações:

Estilo indireto livre em *Premières œuvres*: encontrado, mas a maneira geral de evocar o pensamento é: “Ele pensou...”, ou [estilo] oratório (*Sonho do inferno*). No entanto, o oratório (cf. *Sonho de inferno*, 178), uma gênese possível do estilo indireto. Primeiras obras estilo indireto: cf. 144 (passagem do frequentativo ao estilo indireto). 146: ambiguidade [do] estilo indireto. Estilo direto: 148-149. Mas então *comportamentos*. (154: ambiguidade); o imperfeito da eloquência (155); 156: “Não! ele havia sonhado demais”, 157: ele se sentia nu; 166: estilo indireto (SARTRE, 2015, p. 679, grifo do autor).

Sartre, porém, não conseguiu obter as respostas para suas indagações sobre diversos assuntos, como, por exemplo: a forma romanesca praticada por Flaubert. Para Sarraute ([1956]1986), essa questão ainda levanta questionamentos e contradições: se por um lado Flaubert poderia ser considerado o percussor do romance moderno, devido ao fato de eleger a forma perfeita como o fator mais importante do romance, por outro, é necessário avaliar quais foram as possíveis contribuições dessa concepção de escrita para

---

pela L&PM em 2015. A obra foi dividida em três volumes e no último volume consta um anexo intitulado: “Notas sobre *Madame Bovary*”. Trata-se de um texto fixado e comentado por Arlete Elkaïm Sartre contendo diversas anotações de Jean-Paul Sartre a respeito do romance e que poderia ser o último volume dessa extensa obra.

o *Nouveau Roman*, cujo aparecimento se deu no período pós-Segunda Guerra Mundial, em meados do século XX.

Ao analisar o romance *Salambô* (1862), por exemplo, Sarraute ([1956]1986) observou que se trata de uma obra sem complexidade psicológica. Entretanto, apresenta quadros descritivos bem construídos que, em um primeiro momento, encanta o leitor, mas, passada essa impressão inicial, percebe-se que se trata de imagens soltas, de qualidade duvidosa e não agregam valor algum ao repertório do enredo.

A ausência de uma psicologia bem construída e a presença marcante de quadros descritivos, segundo a autora, também compõem *L'Éducation Sentimentale* (1869), mas, nesse caso, esses quadros funcionam como cenários descritivos de costumes locais, sendo eficientes somente para retratar a sociedade francesa de meados do século XIX.

As descrições pomposas e frias e a falta de multiplicidade psicológica das personagens, para Sarraute ([1956]1986), são defeitos presentes nessas obras flaubertianas. Em contrapartida, essas características, juntamente com a apresentação de uma realidade em outra perspectiva, são qualidades em *Madame Bovary*:

Desde então, tudo o que era inaceitável na obra de Flaubert contribui para a perfeição desse romance. Os defeitos de Flaubert aqui viram qualidades. Qualquer coisa agora os transforma e tem a importância das maiores descobertas. Um aspecto novo no mundo, uma substância desconhecida fez irrupção no romance<sup>33</sup> (SARRAUTE, [1956]1986, p. 1632).

O romance apresenta uma “substância romanesca nova”, um diferencial. Essa novidade se revela por meio da caracterização de Emma Bovary, pois seus desejos, sonhos, reflexões, impulsos e ações conferem vitalidade para a obra:

[...] todas as condições favoráveis estão reunidas, tudo contribui para o sucesso. Aqui, para ir o mais longe possível em sua pesquisa, para romper a aparência, para descobrir uma substância romanesca nova e para dar-lhe vida, Flaubert escolheu o lugar certo. Às vezes a distância e, no entanto, inteiramente engajado. Daí vem essa extraordinária clarividência que fornece repulsa e raiva, e também essa ternura misturada a isso que se sente. Essa mistura dá à *Madame Bovary* sua

---

<sup>33</sup> « Dès lors, tout ce qui était inacceptable dans l'œuvre de Flaubert contribue à la perfection de ce roman. Les défauts de Flaubert deviennent ici des qualités. Quelque chose maintenant les transforme, qui a l'importance des plus grandes découvertes. Un aspect neuf du monde, une substance inconnue a fait irruption dans le roman ».

força poderosa e sua grande sutileza<sup>34</sup> (SARRAUTE, [1956] 1986, p. 1633).

Ao analisar uma das cenas do baile de la Vaubyessard, em que há a descrição dos homens nobres presentes no evento, Sarraute ([1956]1986) demonstrou como a descrição, realizada por intermédio do olhar curioso e atento de Emma, revela muito mais do que um mero detalhamento das características de um baile burguês. Aponta, sobretudo, a fascinação de Emma por aquele mundo novo, do qual sabia da existência, por meio de suas leituras, mas com o qual, até aquele momento, não havia tido contato. Eis um trecho da descrição:

Alguns homens (uns quinze), de vinte e cinco a quarenta anos, espalhados por entre os pares, ou conversando na entrada das portas, distinguam-se dos restantes por certo aspecto grave, apesar das diferenças da idade ou do traje. As suas casacas, mais bem feitas, pareciam de melhor tecido, e os cabelos, puxados em caracóis para a frente, lustrados com pomadas mais finas. Tinham o aspecto da riqueza, brancos, realçados pela palidez das porcelanas, as ondulações do cetim, o polimento dos belos móveis e conservados por um regime discreto de alimentos esquisitos. [...] Os que começavam a envelhecer pareciam jovens, ao passo que na fisionomia dos mais novos notava-se alguma coisa de maduro. No olhar indiferente flutuava a quietude de paixões diàriamente saciadas; e através das maneiras discretas, transparecia a brutalidade peculiar do domínio das coisas fáceis, nas quais a força se exercita e a vaidade se satisfaz: governar cavalos de raça e conviver com mulheres perdidas (FLAUBERT, 1945, p. 57. Trad. de Araújo Nabuco).

Existe nesse tipo de cena, em que se encontram aglomerados de seres humanos, alguma beleza, mas, ao mesmo tempo, algo inquietante. Conforme a autora,

refazendo os movimentos que se produzem em Mme Bovary<sup>35</sup>, o leitor percebe, graças a uma forma precisa, elegante e nuançada, uma imagem que tem todos os prestígios da poesia e da beleza. Mas essa poesia e beleza – e é isso que provoca o seu charme estranho e sua fascinação – já que o leitor é não somente Mme Bovary, mas também Flaubert, e já que assume perante a elas uma distância, essa poesia e beleza têm para

---

<sup>34</sup> « [...] toutes les conditions les plus favorables sont réunies, tout concourt à la réussite. Ici, pour poursuivre aussi loin que possible sa recherche, pour percer à jour l'apparence, pour découvrir une substance romanesque nouvelle et pour lui donner vie, Flaubert a choisi la place juste. À la fois à distance et pourtant entièrement engagé. De là lui vient cette extraordinaire clairvoyance que donnent la répulsion et la haine, et aussi cette tendresse qui s'y mêle, pour ce qu'on a soi-même éprouvé. Ce mélange donne à *Madame Bovary* sa force percutante et sa grande subtilité ».

<sup>35</sup> Ao utilizar Mme Bovary, a autora está se referindo à personagem. Quando menciona o romance, utiliza o pronome de tratamento por extenso: *Madame Bovary*.

ele alguma coisa de equívoco e de suspeito<sup>36</sup> (SARRAUTE, [1956]1986, p.1635).

Ao comparar *Madame Bovary* e *Bouvard et Pécuchet* (1881), a escritora percebeu que o primeiro possui as virtudes de uma obra de arte, ao contrário do segundo, que tem por objetivo a apresentação de um projeto intelectual, visto que se trata de um romance de ideias, em que as personagens, para preencher o vazio de suas vidas, buscam aprendizagens de variadas áreas do conhecimento, o que faz essa mistura de saberes ser apresentada por Flaubert de uma maneira entediante.

Ao exemplificar como se manifesta a arte flaubertiana com base nesses quatro romances, os quais apresentam tanto virtudes como defeitos, Sarraute ([1956]1986) pondera que essas características, de certa forma, podem constituir o romance moderno:

Livros sobre nada, quase sem assunto, livres de personagens, intrigas e todos os velhos acessórios reduzidos a um puro movimento que os aproxima de uma arte abstrata, não é isso que gira em torno do romance moderno? E como, depois disso, ter dúvidas de que Flaubert é dele o precursor?<sup>37</sup> (SARRAUTE, [1956]1986, p. 1640).

À luz das considerações apresentadas por Sarraute ([1956]1986), podemos considerar que as manifestações literárias flaubertianas estão repletas de significados que agregam valor ao sistema literário. Além disso, Flaubert é considerado um escritor canônico e sua forma de produção romanesca – ainda que apresente contradições –, tornou-se a base para a maioria dos romances modernos do século XX.

Com relação à dupla autor e obra, a arte de Flaubert está intimamente ligada a alguns fatos de sua vida pessoal. Personagens como Emma Bovary e Frédéric Moreau são exemplos dessa ligação entre o criador e a criatura. Com relação à caracterização de Emma Bovary, Thibaudet (1922, p. 102) afirma que

Emma é primeiramente sensual como um artista é primeiramente um homem que tem sensibilidade ou uma sensibilidade excepcionalmente

---

<sup>36</sup> « refaisant les mouvements qui se produisent en Mme Bovary, le lecteur perçoit, grâce à une forme précise, élégante et nuancée, une image qui a tous les prestiges de la poésie et de la beauté. Mais cette poésie et cette beauté – et c'est ce qui fait leur charme étrange et leur fascination – puisque le lecteur n'est pas seulement Mme Bovary, mais aussi Flaubert, et qu'il prend par rapport à elles le même recul, cette poésie et cette beauté ont pour lui quelque chose d'équivoque et de suspect ».

<sup>37</sup> « livres sur rien, presque sans sujet, débarrassés des personnages, des intrigues et de tous les vieux accessoires, réduits à un pur mouvement qui les rapproche d'un art abstrait, n'est-ce pas là tout ce vers quoi tend le roman moderne ? Et comment, après cela, douter que Flaubert en est le précurseur ? ».

poderosa. É por isso que Flaubert pode, como artista, identificar-se com ela e dizer: Mme Bovary sou eu.<sup>38</sup>

A célebre frase de Flaubert não é fortuita. De fato, Emma representava sua realização pessoal como escritor, já que “era necessário a Flaubert uma personagem tal para satisfazer, ao mesmo tempo, seu instinto de poeta e sua faculdade crítica, seu gosto pela beleza e pelo grotesco triste”<sup>39</sup> (THIBAUDET, 1922, p. 103). Assim, em Emma, segundo o crítico francês, o autor personificou as características que o interessavam especialmente, como a constituição física de Louise Colet, os resquícios de pensamento romântico e os conflitos psicológicos e sociais do ser humano.

A representação literária de Emma Bovary, a pequena burguesa sonhadora, veio ao encontro de realidades vivenciadas por muitas mulheres em condições semelhantes. Ainda que não manifestadamente, essa personagem representava o universo feminino da burguesia provinciana francesa do século XIX, pois as mulheres eram, de fato, educadas para manter uma vida doméstica virtuosa e servir à família com esmero, de forma que muitas delas sentiam-se oprimidas pelo sistema frente a essa imposição.

Em uma carta enviada a Flaubert, Marie-Sophie Leroyer de Chanteprie, escritora e amiga do escritor, relatou suas considerações a respeito do romance. Nessa carta, a escritora revelou sua identificação com a personagem, além de sua percepção de que, por meio desta, o autor mostrou conhecer profundamente a essência do ser humano. Emma a emocionava, visto que, de certa forma, a representava. Em um trecho da carta, Chanteprie (1856 apud ALBALAT, 1927, p. 124) faz a seguinte declaração:

Não, essa história não é uma ficção. É verdadeira, essa mulher existiu. Você deve ter assistido sua vida, sua morte e seus sofrimentos e me fez ver, ou até mesmo, sofrer tudo aquilo. Há trinta anos que leio todas as produções escritas durante esse tempo pelos melhores escritores que conheci. E então! Não temo em afirmar que nenhum livro me deixou uma impressão tão profunda quanto aquela que senti ao ler *Madame Bovary*.<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> « Emma est d’abord une sensuelle, comme un artiste est d’abord un homme qui a des sens ou un sens exceptionnellement puissant. Et voilà pourquoi Flaubert peut, comme artiste, s’identifier avec elle et dire : Mme Bovary, c’est moi ».

<sup>39</sup> « il fallait à Flaubert un tel personnage pour satisfaire à la fois son instinct de poète et sa faculté critique, son goût de la beauté et sont goût du grotesque triste ».

<sup>40</sup> « Non, cette histoire n’est point une fiction. C’est une vérité, cette femme a existé, vous avez dû assister à sa vie, à sa mort, à ses souffrances. Pour moi, monsieur, vous m’avez fait voir, je dirais presque, souffrir tout cela. Il y a trente ans que je lis ; toutes les productions écrites pendant cet espace de temps par les meilleurs auteurs me sont connues. Eh bien ! Je ne crains pas d’affirmer qu’aucun livre ne m’a laissé une impression aussi profonde que celle que je viens d’éprouver à la lecture de *Madame Bovary* ».

Em Emma Bovary, Flaubert demonstrou sua sensibilidade diante das condições consideradas opressoras vivenciadas pelas mulheres, ponderando, sobretudo, que *Madame Bovary* nasceu de relatos verídicos de mulheres que, insatisfeitas com suas realidades, decidiram trilhar caminhos, ao mesmo tempo perigosos e libertadores.

## 1.2 A escrita flaubertiana

A história de Emma ultrapassou os domínios franceses e adquiriu repercussão internacional, pois a trajetória dessa mulher poderia corresponder a muitas outras histórias ocorridas em diversos lugares, visto que não seria raro, naquele momento, encontrar mulheres entediadas com suas vidas limitadas e ansiosas por mudanças que trouxessem significação para suas existências. No entanto, essa obra possui uma organicidade interna (forma) que leva em consideração os fatos externos (fatos sociais) e é essa junção que compõe a estrutura do texto. Nesse sentido, Antonio Candido (2006, p. 13-14, grifo do autor) afirma que:

Hoje sabemos que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteados pela convicção de que a estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos, ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*.

Assim, temos um romance que se universalizou, uma vez que o particular (a história de Emma) não se limita apenas ao mundo doméstico da personagem, mas representa toda uma classe social: a pequena burguesia provinciana e seu modo de vida, aqui representada ao longo da trajetória de Emma Bovary.

A composição romanesca de Flaubert baseia-se nos seguintes princípios: a escrita minuciosamente trabalhada e temáticas baseadas em fatos reais, o que contribuiu para que Gustave Flaubert se tornasse um importante escritor do século XIX. Essa inovação poética, a relação com a sociedade, o método e o resultado do trabalho do escritor chamaram a atenção da crítica literária em diversas partes do mundo e importantes personalidades se dedicaram ao estudo das produções flaubertianas, sobretudo a respeito do romance *Madame Bovary*.

Nesse sentido, a contribuição de Flaubert ultrapassou o século XIX, passando pelo século XX, e, até a atualidade seus romances, correspondências e rascunhos continuam sendo relevantes objetos de pesquisas tanto em sua terra natal como em diversos países do mundo.

No artigo *Narrar ou Descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo*, por exemplo, o crítico Gyorgy Lukács (1965) analisa as diferentes formas de representação literária contrapondo escritores que utilizaram prioritariamente a técnica da narração ou da descrição em suas composições. Na visão do crítico, Flaubert pertencia ao grupo que utilizava preferencialmente a descrição. No entanto, esse método foi utilizado de tal forma que sua presença no romance se tornou bastante significativa.

A passagem escolhida por Lukács (1965) para fundamentar sua teoria foi a dos comícios agrícolas, pois se tratava de um evento importante realizado anualmente na cidade, reunindo toda a população local, que se preparava com afincos para essas festividades:

Chegaram, de fato, os famosos comícios! Desde a manhã da solenidade, todos os habitantes, a postos em suas portas, ocupavam-se com os preparativos. O frontão da prefeitura estava enfeitado com heras; uma barraca fora instalada na pradaria para o festim, e, no meio da praça, diante da igreja, uma espécie de bombardinha devia assinalar a chegada do sr. governador e o nome dos cultivadores laureados (FLAUBERT, 2008, p. 131. Trad. de Ilana Heineberg).

No caso dessa passagem, a descrição dos rituais e das personagens assume uma relevância na medida em que essas personagens não são estáticas, ou seja, não são componentes de um quadro de natureza morta, como Lukács (1965) considerava serem as descrições zolianas.

A descrição dos comícios agrícolas, que é uma cena pública, está ao mesmo nível de importância da descrição do jantar dos Bovary, que é uma cena privada. O valor simbólico desses momentos encontra-se na representação do estado de espírito eufórico da população de Yonville em contraste com o de Emma em sua intimidade. Entretanto, ambas funcionam como pano de fundo para outros acontecimentos, que poderiam ser narrados sem esse recurso, mas perderiam sua força, pois a questão aqui é como Flaubert conseguiu utilizar as descrições com maestria.

Em geral, Lukács (1965) considerava equivocada a escolha de alguns escritores pela utilização do método da observação para compor suas obras. Em contrapartida, considerava Flaubert uma exceção. A participação efetiva na vida social era um quesito fundamental para que o escritor captasse a realidade humana com mais profundidade, mas Flaubert optou pelo isolamento e buscou retratar a realidade com base em pesquisas documentais, o que exigia do escritor um esforço maior para conseguir produzir uma obra de arte que representasse a realidade social ainda que não tenha participado dela. Essa era, segundo o crítico, uma falha abertamente reconhecida pelo escritor:

Mas não há composição sem concepção do mundo. Flaubert sentiu profundamente esta necessidade. Não foi por acaso que ele citou em muitas ocasiões o dito de Buffon: “Escrever bem significa ao mesmo tempo sentir bem, pensar bem e exprimir bem”. Em Flaubert, contudo, essa relação já aparece invertida. Ele escreve a George Sand: “Esforço-me para pensar bem a fim de escrever bem; porém o meu escopo – confesso-o – é o de escrever bem”. Flaubert não conquistou na vida, por conseguinte, uma concepção do mundo para vir a exprimi-la posteriormente na sua obra: ao contrário, lutou para conquistar uma concepção do mundo ao perceber, como homem honesto e grande artista, que sem ela não poderia desenvolver o seu trabalho e fazer surgir uma grande literatura (LUKÁCS, 1965, p. 79).

Na carta a Sand, citada por Lukács, percebe-se que Flaubert refletia profundamente sobre o ato de escrever, e era plenamente consciente de que, para a produção de seus romances, a experiência efetivamente vivenciada lhe faltava e isso certamente deixaria algumas lacunas a serem preenchidas.

Com base em reflexões como essa, expressamente expostas em suas correspondências, é que se pode, de certa forma, perceber a relevância de se conhecer essas cartas, uma vez que Flaubert mostrava-se pessoal e literariamente por meio delas, o que leva ao conhecimento, de forma mais efetiva, de como seu trabalho foi executado.

Ainda com relação à discussão em torno da descrição flaubertiana, podemos mencionar um importante estudo realizado por Roland Barthes (1972), intitulado *O Efeito do Real*, em que o autor faz algumas análises relevantes quanto ao que essa característica representou na escrita de Flaubert. Ao detalhar objetos, paisagens e situações com precisão, o escritor francês criou uma forma de expressão narrativa marcante em suas obras, adquirindo um “efeito do real”. Ao analisar como a descrição se incorporava à estrutura narrativa dos romances de Flaubert, Barthes (1972, p. 43, grifo do autor) utilizou

como exemplo uma cena do conto *Un cœur simple*, que demonstra como o detalhe se tornou significativo para a composição da obra:

[...] o barômetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet, não dizem nada mais que isto: *somos o real*; é a categoria do « real » (e não seus conteúdos contingentes) que é então significada; ou melhor, a própria carência do significado em proveito do único referente torna-se o próprio significante do realismo: produz-se um *efeito de real*, fundamento desse inverossímil inconfessado que forma a estética de todas as obras correntes da modernidade.

A presença do barômetro na descrição da sala onde costumava ficar Mme Aubain, uma das personagens do conto, não seria relevante para a narração, no entanto, sua presença tem significado para a cena, pois dá um tom de realidade ao texto ficcional. Essa era uma prática comum na produção de Flaubert. Em *Madame Bovary*, por exemplo, o passeio de Léon e Emma pela cidade de Rouen foi conduzido por um fiacre que deslizava pela cidade, apresentando ao leitor com detalhes as ruas e as paisagens do local, que funcionam apenas um pano de fundo para o que realmente importa nessa cena: o início de uma relação extraconjugal. No entanto, essa descrição detalhada faz com que o romance adquira *status* de realidade. Trata-se de um detalhamento aparentemente irrelevante, mas provoca certa vitalidade para o enredo. Vejamos um trecho da apresentação de Rouen conduzida pelas idas e vindas do fiacre:

Recomeçando logo a corrida, o carro passou por Saint-Sever, pelo cais dos Curandiers, pelo cais Maules, ainda uma vez pela ponte, pela praça do Campo de Marte e por trás do jardim do hospital, em que havia velhos de véstia preta passeando ao sol, ao longo de um terraço todo coberto de verde pelas heras. Subiu o bulevar Bouvreuil, percorreu o bulevar Cauchoise e depois todo o Monte Riboudet até a encosta de Deville. Regressou. E então, sem propósito nem direção, ao acaso, seguiu errando. Foi visto em Saint Pol, em Lescure, no monte Gargan, no Charco-Vermelho e na Praça de Gaillardbois; nas Ruas Maladrerie e Dinanderie, diante de Saint-Romain, Saint-Vivien, Saint-Meclon, Saint-Nicaise, diante da Alfândega, na Velha Tôrre-Achatada, no Três-Cachimbos e no Cemitério Monumental (FLAUBERT, 1955, p. 232-233. Trad. de Genésio Pereira Filho).

Barthes (1972) pretendia evidenciar com essa exposição que tudo no discurso narrativo tem seu significado, nada está no texto por acaso. Se a estrutura narrativa tem a função de direcionar o enredo, a descrição assume um papel somatório e se incorpora ao

conteúdo apresentado. Dessa forma, o que poderia ser considerado irrelevante para o desenvolvimento da narrativa apresenta-se como fator que lhe confere mais coloração.

James Wood (2017) parece compartilhar dessa mesma visão ao mencionar que os detalhes pretendem evidenciar a vida real. O crítico destaca, contudo, que Flaubert os apresenta de tal forma que o leitor não percebe de imediato que as minúcias presentes no discurso narrativo pretendem representar o real, apesar de o levarem sutilmente para esse universo ficcional pleno de realismo:

Parece a vida real – de um modo belamente artificial. Flaubert sugere que esses detalhes, de certa forma, são ao mesmo tempo importantes e insignificantes: importantes porque foram notados e escritos por ele, e insignificantes porque estão misturados, como que vistos de relance; parecem chegar a nós como “a vida real”. Daí deriva grande parte do relato moderno, como a reportagem de guerra (WOOD, 2017, p. 49).

O detalhamento das ações em Flaubert, no entanto, não tem como função somente a aproximação com a realidade. Trata-se, sobretudo, de uma forma de marcação temporal, ou seja, uma combinação de instantes distintos (acontecimentos de curta e longa duração) que ocorrem simultaneamente por meio da descrição minuciosa dos fatos narrados. Podemos exemplificar essa técnica narrativa, por exemplo, ao analisar a cena dos comícios agrícolas em *Madame Bovary* em que duas situações distintas acontecem simultaneamente: o discurso de abertura do evento (longa duração), proclamado pelo conselheiro Lieuvain; e o diálogo de sedução entre Emma e Rodolphe (curta duração), como apresentado no trecho a seguir:

“Senhores,  
Que me seja permitido, antes de mais nada (e antes de vos falar no objetivo desta reunião de hoje e dêsse sentimento que, estou seguro, será partilhado por todos vós), que me seja permitido, digo, fazer justiça à administração superior, ao govêrno, ao monarca, senhores, ao nosso soberano, a êsse rei bem-amado ao qual nenhum ramo da prosperidade pública ou particular é indiferente, e que dirige ao mesmo tempo com mão firme e sábia o carro do Estado entre os perigos incessantes de um mar tempestuoso, sabendo, aliás, fazer respeitar a paz como a guerra, a indústria, o comércio, a agricultura, e as belas-artes.”  
-Eu devia recuar um pouco – disse Rodolphe.  
-Por quê? – indagou Ema.  
Mas, nesse momento a voz do conselheiro elevou-se de um tom extraordinário. Êle declamava [...]  
-É que poderiam – recomeçou Rodolphe – ver-me lá debaixo, e eu teria de passar quinze dias a me desculpar. Com a minha má reputação....  
-Oh! O senhor se calunia – disse Ema.

-Não, não ela é execrável, eu lhe juro [...] (FLAUBERT, 1965, p. 175-176. Trad. de Nair Lacerda).

Em seu estudo intitulado *Na mansão de La Mole*, Erich Auerbach ([1946] 2015) apresenta as diversas formas de manipulação do ato narrativo. Ao realizar a construção narrativa no romance *Le Rouge et le Noir* (1830), por exemplo, Stendhal (1783 – 1842) não evidencia pesquisas minuciosas dos acontecimentos que serão narrados em sua obra, pois pautava seu enredo somente nas experiências vivenciadas, ao contrário de Flaubert que, para construir seus romances, precisava fazer um detalhado dossiê do tema que iria tratar.

A caracterização das personagens criadas por Stendhal estava intimamente ligada a seu estar no mundo, o que leva suas personagens a adquirirem uma característica mais trágica do que as personagens criadas por seus predecessores. Conforme Auerbach ([1946] 2015, p. 416-417):

[...] Por isso mesmo o seu realismo, embora não tenha surgido de modo algum, ou só muito tenuemente, de uma compreensão genética amorosa dos desenvolvimentos, isto é, de uma ideologia histórica, está tão enérgica e estreitamente ligado à sua existência – o realismo deste *cheval ombrageux* é um produto da luta pela sua autoafirmação, e a partir disto explica-se que o nível estilístico dos seus grandes romances realistas se aproxime muito mais do antigo conceito grande e heroico do trágico do que aquele da maioria dos realistas posteriores: Julien Sorel é muito mais “herói” do que as figuras de Balzac ou de Flaubert.

As escolhas narrativas de Balzac (1799 – 1850), contemporâneo de Stendhal, também são relevantes para o trabalho de compreensão da narrativa descritiva. Na visão do crítico, a descrição da Mme Vauquer, do romance *Père Goriot* (1835), apresenta semelhanças com a descrição do boné de Charles Bovary, de *Madame Bovary*. No entanto, no romance de Balzac, a descrição da personagem representa o ambiente social em que ela estava inserida e a descrição do objeto em Flaubert reproduz metaforicamente a própria personagem. A diferença entre essas descrições está no fato de que em Balzac a pessoa é coisificada e em Flaubert o objeto é personificado.

Outra passagem de *Madame Bovary* que merece destaque é o baile de Vaubyessard, pois significa uma ruptura na vida de Emma. Depois de ter vivenciado inéditos e bons momentos no baile, Emma segue sua vida doméstica cotidiana e, pouco a pouco, a lembrança do evento vai ficando cada vez mais distante e o tédio da rotina

começava a ocupar todo o seu dia, somado à presença de seu marido, cuja mediocridade começava a ficar cada vez mais evidente e irritante. O tamanho de sua insatisfação fica claro quando precisa realizar suas refeições ao lado daquele homem sem brilho algum. Ao analisar essa cena, Auerbach ([1946] 2015) destaca como a presença da descrição torna esse episódio significativo para a compreensão de como a personagem estava se sentindo em relação àquele casamento. Eis a cena:

Mas era principalmente nas horas das refeições que ela não aguentava mais, nesta pequena sala do andar térreo, o fogão a fumer, a porta a ranger, as paredes a gotejar umidade, o chão molhado; toda a amargura da existência parecia-lhe estar servida em seu prato, e, à fumaça da carne cozida, subia ao fundo de sua alma, ao lado de outros suspiros de náusea. Charles demorava a comer; ela mordiscava algumas avelãs, ou então, apoiada no cotovelo, divertia-se traçando, com a ponta da faca, linhas na mesa encerada (FLAUBERT, 2014, p. 93. Trad. de Herculano Villas-Boas).

A situação é vista pelo olhar de Emma que, ao observar aquele cômodo da casa e a presença daquele marido, percebe que está dentro de uma prisão fria, triste e opressora. Essa tomada de consciência é devastadora, pois potencializa a certeza de que o casamento não era a liberdade e a realização presentes nos livros que lia. Pelo contrário, apresentava-se frustrante, monótono e sem grandes acontecimentos. A respeito dessa relação, até certo ponto prejudicial, entre os romances e as mulheres, Siti (2009, p. 177) faz a seguinte afirmação:

O romance parece ter uma afinidade particular com as mulheres: porque não podem ler livros eruditos; porque (ao menos em certos momentos da história) têm mais tempo para passar em casa, lendo; porque o seu temperamento nervoso parece torná-las mais aptas a fantasiar; porque (não por último) a tessitura mesma do romance se assemelha aos afazeres femininos (“sou filho de uma restauradora de rendas antigas – nos disse Céline - , conheço muito bem as finezas”). A “moça que lê romances” torna-se um tipo cômico já a partir de *The Tender Husband* [O marido gentil], de Richard Steele, de 1705.

Essa cena doméstica representa, segundo Auerbach ([1946] 2015), como o realismo moderno está presente na obra de Flaubert. O trecho em análise revela acontecimentos da vida cotidiana e real de uma camada social em uma época específica, situação retratada também pelos escritores Stendhal e Balzac. Entretanto, a forma como Flaubert apresenta os sentimentos e as sensações de suas personagens se difere daqueles,

uma vez que este se mantém distante da cena, não opina e nem faz comentários sobre o que está acontecendo:

[...] seu papel limita-se a escolher os acontecimentos e a traduzi-los em linguagem, e isto ocorre com a convicção de que qualquer acontecimento, se for possível exprimi-lo limpa e integralmente, interpretaria inteiramente a si próprio e os seres humanos que dele participassem; muito melhor e mais inteiramente do que o poderia fazer qualquer opinião ou juízo que lhe fosse acrescentado. Sobre esta convicção, isto é, sobre a profunda confiança na verdade da linguagem empregada com responsabilidade, honestidade e esmero, repousa a arte de Flaubert (AUERBACH, [1946] 2015, p. 435).

A cena em questão retrata o mal-estar vivido por Emma, mas não um mal-estar passageiro e limitado àquele momento. Trata-se de uma sensação mais profunda, enraizada no mais íntimo de seu ser e permanecerá viva durante toda sua vida conjugal. Em conjunto com a solidão da personagem, esses sentimentos serão os responsáveis por seus infortúnios.

A solidão, aliás, não era uma exclusividade de Emma. O marido também se sentia sozinho, embora não percebesse claramente, visto que aquela vida banal, provinciana e com hábitos regulares era o que desejava. Logo, ao contrário da esposa, aquela situação proporcionava-lhe refrigério e satisfação. Ademais, essa solidão acompanhada não era exclusividade do casal:

[...] o que acontece com estes dois vale para quase todas as personagens do romance. Cada um dos muitos seres humanos medíocres que nele se movimentam tem o seu próprio mundo de estupidez néscia e medíocre, um mundo de ilusões, hábitos, impulsos e chavões; cada um está só, nenhum pode compreender o outro, nenhum pode ajudar o outro a atingir a compreensão (AUERBACH, [1946] 2015, p. 438).

As decepções, os sofrimentos, a tristeza e a solidão de Emma não fazem dela uma heroína trágica e tampouco cômica. Estamos diante de uma personagem retratada simplesmente como portadora de uma “seriedade objetiva que procura penetrar até as profundezas das paixões e enredos de uma vida humana, sem contudo, entrar ela própria num estado de excitação, ou, pelo menos, sem delatar essa excitação” (AUERBACH, [1946] 2015, p. 439).

Auerbach ([1946] 2015) afirma que Flaubert é exímio na tarefa de representação da realidade da sociedade francesa do século XIX. Confirma, também, que o tratamento

dispensado para mostrar a realidade cotidiana, tendo como coadjuvante o desenvolvimento da história da sociedade contemporânea, é a base para a produção do realismo moderno. Sendo assim, a descrição da refeição é apenas um pretexto para que o leitor perceba a infelicidade de Emma, pois essa cena é apresentada sob o ponto de vista de uma pessoa que estava profundamente decepcionada com uma rotina que lhe fora socialmente imposta. Trata-se, portanto, não apenas de um quadro descritivo, mas da apresentação da condição psicológica da personagem.

Se, para Auerbach ([1946] 2015), a descrição da cena revelava o estado emocional da personagem, para Lukács (1965), a descrição em Flaubert tinha como função apenas apresentar o cenário da ação, não havendo fusão com o estado psicológico das personagens. No entanto, a descrição tem um significado no enredo devido ao tom de ironia utilizado pelo escritor francês. Na passagem dos comícios agrícolas, por exemplo, o cenário revela a dupla banalidade da vida em sociedade:

Unindo e contrapondo os discursos oficiais a fragmentos do colóquio amoroso, Flaubert institui um paralelo irônico entre a banalidade pública e a banalidade privada da vida pequeno-burguesa. E tal contraste irônico é desenvolvido com extrema coerência e grande arte (LUKÁCS, 1965, p. 48).

Em suma, a descrição flaubertiana do ambiente, na visão de Auerbach ([1946] 2015), representava uma peça importante para a construção das personagens, visto que a situação vivenciada nos ambientes são reflexos diretos dos sentimentos que Flaubert desejava evidenciar. Em contrapartida, Lukács (1965) considerava que descrever o ambiente em nada acrescentava significativamente para evidenciar as angústias, dilemas e os sentimentos humanos presentes nas personagens, tornando-se algo dispensável para o desenvolvimento do enredo, muito embora seja realizado com uma considerável coerência.

A prática da descrição, como forma de potencializar a verossimilhança, já era recorrente entre os romancistas do século XVIII, que procuravam no pormenor, no detalhe, convencer o leitor da veracidade da cena, essa característica se intensificou no século seguinte, quando

os realistas do século XIX (tanto românticos quanto naturalistas) levaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelo pormenor, – isto é,

uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada (CANDIDO, 1992, p. 79).

Esses escritores, embora utilizassem técnicas narrativas semelhantes, criaram estilos próprios. A representação da realidade em Stendhal, Balzac e Flaubert, por exemplo, atinge níveis diferentes de propostas e consciência, ainda que aborde temas quotidianos. No caso de Stendhal e Balzac, o que pensam a respeito das personagens e dos acontecimentos é evidenciado durante a narrativa, ao contrário de Flaubert que se mantém neutro diante dos acontecimentos e limita-se a realizar a narração sem expor seu ponto de vista.

Com isso, percebemos que, nos romancistas do século XIX, o cotidiano doméstico recebe o mesmo tratamento da vida em sociedade. As esferas privadas e públicas se complementam para propiciar uma representação da realidade que atinja sua plenitude e seu objetivo maior, que é colocar o ser humano em evidência:

o tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial, por um lado – e, pelo outro, o esgarçamento de personagens e acontecimentos quotidianos quaisquer no decurso geral da história contemporânea, do pano de fundo historicamente agitado – estes são, segundo nos parece, os fundamentos do realismo moderno, e é natural que a forma ampla e elástica do romance em prosa se impusesse cada vez mais para uma reprodução que abarcava tantos elementos (AUERBACH, [1946] 2015, p. 440).

Considerando o que foi exposto quanto à importância do desenvolvimento das descrições flaubertianas, é possível observar que os quadros narrativos do escritor francês vão além de uma função estética. Esses participam ativamente do enredo, de tal forma que, caso se ausentem, deixariam lacunas difíceis de serem preenchidas.

Observamos, portanto, que a manutenção dessa característica no texto flaubertiano em um texto traduzido, por exemplo, torna-se um considerável desafio para o tradutor, pois se trata de um elemento basilar da narrativa. Vejamos, adiante, como as primeiras traduções portuguesa e inglesa apresentaram para o público leitor essa questão.

### 1.3 As traduções portuguesa e inglesa

A repercussão literária de *Madame Bovary* na Europa levou naturalmente às traduções. O romance publicado em 1857, na França, foi traduzido em Portugal e na Inglaterra. A tradução portuguesa foi realizada em 1881, por Francisco Ferreira da Silva Vieira e a inglesa por Eleanor Marx Aveling, em 1886.

Francisco Ferreira da Silva Vieira verteu para o português as obras de escritores de língua francesa, como Renan, Victor Hugo, Zola, Paul Féval, Alexandre Dumas e Flaubert, de quem traduziu os romances *Salambô*, em 1863, e *Madame Bovary*, em 1881. Essa primeira tradução portuguesa de *Madame Bovary* serviu de modelo para as sete traduções portuguesas subsequentes, de forma que “exerceu uma influência incontestável sobre a seguinte editada por Chardron em 1904, depois revista, em 1910/1911, para sua reedição na coleção Lusitânia de Lello e irmão”<sup>41</sup> (GONÇALVES, 2006, p. 257).

Ao analisar a tradução portuguesa, Gonçalves (2006) pontua que o tradutor fez várias supressões das descrições flaubertianas e, como destacado anteriormente, essa é uma característica marcante da obra de Flaubert, cuja ausência alteraria consideravelmente a proposta do texto original. Apesar disso, os tradutores posteriores geralmente utilizaram a versão de Francisco Vieira como suporte para solucionar as dificuldades vocabulares presentes no texto francês. Essa tradução também foi de grande importância para os tradutores brasileiros, pois a forma como o texto foi trabalhado, tanto linguística quanto literariamente, foi amplamente explorada nas versões brasileiras do romance flaubertiano, conforme demonstramos no capítulo 4 deste trabalho.

Com relação à tradução inglesa, no mesmo ano em que a portuguesa foi publicada (1881), houve o lançamento da tradução inglesa de John Stiling<sup>42</sup> (pseudônimo de Mrs. M. Sherwood). Apter (2012) também menciona a existência de uma tradução realizada por Juliet Herbert. A tradução de Eleanor Marx foi publicada cinco anos depois (1886), entretanto, foi a que despertou maior interesse, visto que somente o fato de a tradutora ser a filha caçula de Karl Marx já é um motivo para que seu trabalho entrasse em foco:

---

<sup>41</sup> « a exercé une influence incontestable sur la suivante éditée par Chardron en 1904, puis revue en 1910/1911 lors de sa réédition pour la collection Lusitânia de Lello e irmão ».

<sup>42</sup> FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: A Tale of Provincial*. Trad. John Stirling. Philadelphia: T.B. Peterson & brothers, 1881.

Embora não constitui, como se diz às vezes, a primeira tradução da obra-prima de Flaubert (uma edição anterior de 1881 de John Stirling – pseudônimo de um certo Mrs. M. Sherwood – foi mencionado na biografia de D. J. Colewell, e existe uma versão perdida escrita por Juliet Herbert, a sobrinha da governanta de Flaubert), a de Eleanor Marx perdurou como nenhuma outra (APTER, 2012, p. 2).<sup>43</sup>

Outra questão que contribuiu para a visibilidade da tradução de Eleanor Marx foi a temática do suicídio, pois tanto a personagem principal do romance quanto a tradutora tiveram o mesmo fim trágico, o que, de certa forma, despertou ainda mais o interesse pela tradução.

A visibilidade da tradução da filha caçula de Marx nem sempre foi positiva. Segundo Apter (2012), Vladimir Nabokov (1899 – 1977), em sua obra *Littératures* (2010), considerou-a uma tradução com problemas, sobretudo com relação à utilização de um tempo verbal considerado importante na obra de Flaubert – o imperfeito:

Nas correções que trouxe a seu texto, e nas notas que tomou para o capítulo sobre *Madame Bovary* que figura em sua obra *Littératures*, Nabokov critica duramente a maneira como o texto de Marx traz o imperfeito de Flaubert – que Proust considerava como uma forma magistral utilizada por Flaubert para dar unidade e continuidade temporais – sem mesmo mencionar o nome da tradutora<sup>44</sup> (APTER 2012, p. 2).

Paul de Man (1919 – 1983) publicou em 1965<sup>45</sup>, em Nova Iorque, uma nova tradução para a língua inglesa, atestando-a, no prefácio da obra, como uma “revisão” do texto de Eleonor Marx:

O texto aqui reproduzido é uma versão revisada com profundidade das antigas traduções de *Madame Bovary* realizadas por Eleanor Marx Aveling, a filha caçula de Karl Marx. [...] O texto de Marx Aveling apresenta vantagens e inconvenientes. Uma de suas principais virtudes é a grande fidelidade com a qual restitui a cadência da frase de Flaubert.

---

<sup>43</sup> « Bien qu'elle ne constitue pas, comme on le dit parfois, la toute première traduction du chef-d'œuvre de Flaubert (une édition antérieure de 1881 de John Stirling – c'est le nom de plume d'une certaine Mrs. M. Sherwood – est mentionnée dans la bibliographie de D. J. Colewell, et il existe une version perdue écrite par Juliet Herbert, la nièce de la gouvernante de Flaubert), celle d'Eleanor Marx a perduré comme aucune autre ».

<sup>44</sup> « Dans les corrections qu'il a apportées à son texte, et dans les notes qu'il a prises pour le chapitre sur *Madame Bovary* qui figure dans son ouvrage *Littératures*, Nabokov critique vertement la façon dont le texte de Marx rend l'imparfait de Flaubert – que Proust considérait comme le moyen le plus magistral utilisé par Flaubert pour donner une unité et une continuité temporelles – sans même mentionner le nom de la traductrice ».

<sup>45</sup> FLAUBET, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. de Paul de Man. New York: W.W. Norton, 1965.

Outros tradutores produziram versões bem mais fluidas e idiomáticas, do que o texto de Flaubert, que não é nem fluido nem realmente idiomático (com exceção dos diálogos), e observando mais de perto seu ritmo, Aveling é bem-sucedida, por vezes, em transmitir a sintaxe cuidadosamente controlada de Flaubert<sup>46</sup> (DE MAN, 1965 apud APTER, 2012, p. 4).

Por meio desse comentário, observamos que Eleonor Marx buscou manter em seu texto as características essenciais da escrita flaubertiana, sobretudo no que concerne ao ritmo e à sintaxe, que são matérias norteadoras da narrativa do escritor francês.

Ao contrário do que ocorreu em Portugal e na Inglaterra, cujas primeiras traduções do romance ocorreram ainda no século XIX, no Brasil a primeira tradução foi realizada tardiamente, já no século XX, em 1944. Entretanto, desde sua publicação na França, a presença do romance já era marcante na literatura brasileira, como veremos a seguir.

#### 1.4 *Madame Bovary* no Brasil

O século XIX foi bastante marcante e significativo para a sociedade brasileira. As mudanças estruturais e econômicas começaram a ocorrer de forma mais rápida no país. Naquele momento, os brasileiros nutriam o desejo de se distanciarem ao máximo possível de sua metrópole, Portugal. Para buscar novos modelos literários, os escritores brasileiros recorreram ao maior centro cultural da Europa Ocidental naquele momento: a França.

Em geral, as classes mais altas da sociedade brasileira enviavam seus filhos para estudar na Europa, sobretudo na França. Com isso, muitos desses voltavam ao Brasil tendo o domínio da língua francesa, o que facilitava o acesso às obras escritas nesta língua. Ademais, como já mencionado, muitos dos romances publicados na França eram rapidamente traduzidos e publicados em Portugal, logo, os que não dominavam o francês poderiam ter acesso às obras via Portugal.

A circulação de romances estrangeiros no Brasil intensificou-se consideravelmente do final do século XVIII para o início do século XIX, ganhando ainda

---

<sup>46</sup> « Le texte reproduit ici est une version révisée en profondeur des anciennes traductions de Madame Bovary faites par Eleanor Marx Aveling, la fille de Karl Marx. [...] Le texte de Marx Aveling présente des avantages et des inconvénients. L'une de ses principales vertus est l'assez grande fidélité avec laquelle il rend la cadence de la phrase de Flaubert. D'autres traducteurs ont produit des versions beaucoup plus fluides et idiomatiques. Mais Flaubert lui-même n'est ni fluide ni réellement idiomatique (sauf dans les dialogues), et en observant plus étroitement son rythme, Mrs. Aveling réussit parfois à transmettre la syntaxe soigneusement contrôlée de Flaubert ».

mais força a partir de 1839 com a chegada dos romances em formato de folhetins, cujo início se deu na França em 1820 e modificou a forma de escrita romanesca. De acordo com Candido (2006, p. 43),

com a invenção do folhetim romanesco por Gustave Planche na França, no decênio de 1820, houve uma alteração não só nos personagens, mas no estilo e técnica narrativa. É o clássico “romance de folhetim”, com linguagem acessível, temas vibrantes, suspensões para nutrir a expectativa, diálogo abundante com réplicas breves.

Esses romances-folhetins, localizados nos rodapés dos jornais de grande circulação, segundo Márcia Abreu (2013), foram os mais comercializados naquele período, consequência da intensa procura pelo público leitor. Além das publicações nos rodapés de jornais brasileiros, como o *Jornal do Commercio*, o *Diário do Rio de Janeiro* e o *Correio Mercantil*, havia também diversos jornais franceses, como *Le Petit Journal*, *Le Journal*, *Le Matin*, *Le Figaro*, *Gazettes*, *L'Indépendant*, *Courrier du Brésil*, *Les Veillées Brésiliennes*, *L'Écho de l'Atlantique*, *Chroniqueur*, *L'Écho du Brésil et de l'Atlantique du sud*, *Le Brésil*, *Le nouvelliste de Rio de Janeiro*, *L'Impartial* e *Ba-ta-clan* que também publicavam folhetins e circulavam amplamente no Brasil em meados do século XIX, embora já estivessem presentes no país desde do século antecedente, conforme especifica Guimarães (2017, p. 88),

em fins do século XVIII já eram encontrados registros de importação de jornais franceses no Brasil, como as *Gazettes*, que cumpriam o papel de integração da elite letrada por meio do compartilhamento de informações de cunho universal. Também se constatou a predominância de títulos nesse idioma nos catálogos de livreiros e acervos nacionais durante os dois séculos seguintes.

Ainda que os romances-folhetins tenham tido considerável aprovação do público leitor, a publicação de romances em formato de livros também estava presente no país. De acordo com Andréa Müller (2013), em *Percursos de Madame Bovary no Brasil*, um ano após sua publicação na França, *Madame Bovary* chegou ao Brasil por intermédio da livraria Garnier.<sup>47</sup> Provavelmente, devido ao fácil acesso ao texto em língua francesa,

---

<sup>47</sup> O livreiro e editor francês Baptiste-Louis Garnier chegou ao Rio de Janeiro em 1844, trazendo as novidades já implantadas na Europa, como o formato francês do livro, os preços de capa fixos e a exibição de lançamentos nas vitrines. Em 1852, passou a se identificar como Livraria B. L. Garnier. Em 1878, a sede da editora fixou-se definitivamente na Rua do Ouvidor n. 71. Garnier foi considerado por muitos estudiosos do livro como o mais importante editor do século XIX. Disponível em:

*Madame Bovary* teve sua primeira tradução brasileira publicada somente em 1944, ou seja, quase um século depois de seu lançamento em Paris.

Ao analisar a presença de *Madame Bovary* no Brasil, Müller (2013) constata que a primeira tradução em língua portuguesa poderia ter sido uma brasileira, pois, ainda no final do século XIX, aproximadamente em 1870, Artur de Oliveira, (1851 – 1882) um jovem brasileiro radicado na França, manifestou seu interesse em realizar traduções de obras francesas, entre elas, o romance de Flaubert, conforme arquivo de cartas dirigidas ao pai, reunido por Luiz Felipe Vieira Souto, em 1936, e publicado na obra *Dispersos*. Buscando concretizar seu projeto, Oliveira procurou a Livraria Garnier, uma das livrarias que mais publicava romances franceses, mas, infelizmente, essa proposta não teve êxito e, por isso, não há uma tradução brasileira contemporânea ao romance original.

Os romances e as novidades literárias advindos da França despertavam de tal modo o interesse da imprensa nacional, que a notícia do processo e absolvição de Gustave Flaubert e dos editores da *Revue de Paris*, por exemplo, circulou amplamente nos jornais brasileiros.

Conforme Müller (2013), tanto a Livraria Garnier quanto algumas bibliotecas nacionais disponibilizavam em seus acervos os jornais de grande circulação na Europa. Entre eles, estava a *Revue de Paris*, periódico em que foram publicados os capítulos de *Madame Bovary*. Assim como os leitores, provavelmente os críticos brasileiros também tiveram acesso a esse material e, ao produzirem suas críticas a respeito do romance e do julgamento do autor e editor, talvez tivessem sido influenciados pela crítica francesa.

Tem-se, como exemplo, a notícia do julgamento de Flaubert publicada em 28 de junho de 1857 no jornal francês *Le Figaro*, que também circulou no Brasil e pode ter influenciado a opinião de intelectuais brasileiros sobre o recém-publicado romance de Flaubert. Trata-se de um artigo, assinado por J. Habans, com considerações a respeito desse episódio. Em sua avaliação, Emma Bovary era uma personagem sem caráter, que não gerava simpatia, somente curiosidade. Entretanto, o talento literário de Flaubert o prendeu ao romance de tal maneira que era impossível parar de lê-lo. Mesmo que o enredo tenha lhe parecido insuficiente, o crítico não deixa de apontar os pontos positivos e negativos da obra. A positividade está na construção das personagens e das cenas que, em sua opinião, são cheias de ação, como a cena dos comícios agrícolas. O ponto negativo é

---

<https://bndigital.bn.gov.br/francebr/garnier.htm>. Acesso em: 03/11/ 2017.

que Flaubert, à exceção das descrições, praticava um estilo vulgar. Por fim, encerra suas considerações afirmando que Flaubert tinha um talento incontestável, embora tivesse defeitos e que, à luz de *Madame Bovary* mãe, que representava a moralidade do romance, este não teria a capacidade de corromper quem quer que fosse. Logo, o romance não apresentava nenhum elemento que pudesse ser considerado imoral ou que atentasse contra os bons costumes praticados na sociedade francesa do século XIX.

O jornal contendo esse artigo está conservado nos arquivos da Biblioteca Nacional Francesa e por meio do sítio: [gallica.bnf.fr](http://gallica.bnf.fr) podemos ter acesso ao texto digitalizado, conforme apresentado a seguir:

Figure 1: Artigo do Jornal Le Figaro



avait jamais entendu, un bruit non encore classé par les musiciens les plus savants. — Au bout d'une demi-heure, le verre d'eau avait été mis à sec par le petit tuyau de plume. Quant au compositeur, il était en nage.

- « — Comment trouvez-vous cela ? demanda-t-il.
- « — C'est charmant.
- « — Je vous donne le secret de l'instrument et le morceau pour mille francs.
- « — Ce n'est certes pas cher, mais je ne peux pas m'en charger.
- « — Pourquoi ? vous refusez votre fortune.
- « — Comment voulez-vous que le public s'arrange pour l'instrument ?
- « — Vous joindrez à chaque morceau un tuyau de plume et un verre d'eau.
- « — Oh ! oh ! dit l'éditeur, ce n'est pas si simple que vous croyez ; comment envoyer le verre d'eau par la poste ?
- « — En affranchissant ! — rien de si simple ! »

M. de X., un gentilhomme qui, en Crimée, s'est battu comme un lion, est le plus déterminé sportman de tout son Club. — Là-bas il ne songeait qu'à ses soldats, et plus d'une fois on le vit renouveler un exploit qui exigeait à la fois le courage d'un héros, la force d'un héros et l'habileté d'un centaure. Quand, à la suite d'un engagement avec les Russes, il s'aperçut qu'un des siens avait été fait prisonnier, il partait à fond de train, perçait les masses ennemies, cueillait littéralement son homme en l'enlevant, toujours au galop, par la peau de sa tunique, et le ramenait à bras tendu dans le camp français. Voilà le soldat.

Maintenant, voici l'*anglomane*. — Il paraît que, pour la plus grande partie de ces messieurs, le suprême bon genre consiste à ressembler le plus possible à un jockey sur le turf. — Un matin, M. de X... était dans sa cour, en costume plus que négligé, — un gilet rouge si long, qu'on eût pu facilement y ajouter des sous-pieds, et la brasse à la main ; il épiétait un cheval favori pour lequel il valait négligent n'avait pas eu tous les soins nécessaires. — Un Anglais de distinction, à qui on avait recommandé de visiter les écuries de M. X..., entra en ce moment, et s'adressant naturellement à celui que son costume et son occupation lui désignent pour un valet, lui dit :

- « — Je suis lord Z..., y a-t-il moyen de voir les écuries de M. X... ?
- « — Oui, mylord, » répond l'autre ; et, sans sourciller, il conduit partout le noble étranger qui, enchanté de sa visite, met en partant un louis dans la main de M. X...
- « Une heure après, notre gentilhomme faisait une entrée triomphante au club en criant :

« — Lord Z..., pair d'Angleterre et d'Irlande, m'a pris pour un jockey, et voici un louis qu'il m'a donné pour

boire ; qu'on dise maintenant que je n'ai pas l'air anglais ! »

On le regardait avec envie ; il n'est peut-être pas un de ses auditeurs qui n'eût donné dix mille francs pour avoir gagné ainsi ce louis précieux.

Les journalistes sont un peu comme les chasseurs : on ne croit jamais que la moitié de ce qu'ils écrivent, et encore souvent leur fait-on trop bonne mesure. Je suis bien sûr que tout le monde va croire que j'invente l'entre-filets suivant, imprimé par Aug. Lapié, rue de l'Eglise, n° 10, à Vouziers, le samedi 23 mai 1857, dans le n° 21 de la 22<sup>me</sup> année d'existence de l'*Ustros*, journal d'annonces commerciales, industrielles et autres de l'arrondissement de Vouziers :

Le sieur Athert-Célestin Vesseron, âgé de 22 ans, domicilié chez ses parents, à la ferme d'Armaçay, commune de Sausville, revenant de chercher une coupe de vin, a versé sur le bord du canal, ce fut lui, en versant, eussé la tête ; la mort a été instantanée.  
ON IGNORE LA CAUSE DE CE MALHEUR.

M. B..., ex-rédacteur des *Debats*, est arrivé, à force d'intelligence et de bonheur, à réaliser une fortune de trois millions. — Ne vous hâtez pas de l'envier. — Dès l'époque où il ne gagnait que peu de cents francs par mois, B... avait pour principe que tout homme qui veut arriver doit dîner dans les grandes maisons, où l'on se lie avec des gens qui peuvent vous rendre des services, tandis que dans les gargotes, il faut se défendre contre ceux qui vous en demandent. — Imbu de cette idée, il allait tous les soirs chez Bignon, mais ne voulant pas trop écorner son mince budget, il avait soigneusement étudié la carte et avait découvert que de tous les plats, le plus nourrissant et le meilleur marché était le pied de cochon truffé, coté soixante-quinze centimes. Pendant deux ans, ce plat unique a composé son ordinaire de chaque soir. La fortune étant venue, il songea à varier son menu ; mais frémissez, *âmes sensibles*, et vous surtout, *estomacs délicats* ; B... eut beau faire, beau tenter, le pied de cochon était passé pour lui à l'état de nourriture constitutionnelle ; il lui est impossible de digérer autre chose, quelques efforts qu'il fasse ; il est condamné au pied de cochon farci à perpétuité.

Dans les grands jours seulement, quand il a pris beaucoup d'exercice et qu'il se fait violence, — il arrive à en manger deux.

C'est triste pour lui, — mais comme c'est consolant pour le grand parti des gens sans le sou !

Il y a quelque temps, le même annonce à G... une grande nouvelle :

« La mère viendra et l'auteur dramatique ne sera plus qu'un enfant. »

Jusqu'à quatre ans, la petite fille ne connaît d'autre amour que celui de sa poupée ; — mais à cet âge elle commence à prétendre à ces amours au fond desquels il y a toujours un grain de coquetterie. Sans renoncer à sa poupée, qui est toujours pour elle le symbole de l'amour maternel, elle choisit parmi les petits garçons de son entourage un *petit mari*, et comme à cette époque de la vie la polygamie n'est pas un cas pendable, au lieu d'un, elle en prend souvent en même temps trois ou quatre, quelquefois même davantage. — Elle joue au petit ménage ; elle est coquette, jalouse, aimante, passionnée. Le petit garçon, qui par son instinct est moins porté au mariage, ne se prête pas toujours de très bonne grâce à cette comédie, et entrant par ce fait même dans l'esprit de son rôle de mari, il est froid, grondeur, violent ; l'ingrat répond même souvent par des tapes aux caresses de sa petite femme. — La femme a, du reste, des prédispositions très grandes à jouer la comédie, et en cela, elle en apprend à l'homme le plus habile ; aussi un auteur a-t-il dit avec raison que l'absence au théâtre de comédiennes dignes de ce nom tenait à ce qu'elles dépensent tout leur talent dans la vie privée. — Je ne veux parler aujourd'hui que des enfants, et, arrivée à dix ans, la petite fille n'est déjà plus une enfant. — Je ferai remarquer cependant qu'elle continue, jusqu'à l'époque de son mariage, à jouer chaque jour un amour à un autre ; à douze ans, amour de maître de dessin et de piano ; à quinze ans, amours de collègues, petits cousins que les vacances amènent à la maison paternelle ; de seize à dix-huit ans, son cœur est un véritable caravansérail : amour de danseurs de chaque hiver, bruns, pâles, petits, grands, laids, beaux, stupides, spirituels ; chaque tourbillon de valse et de polka est un chapitre de ce roman en mille volumes.

Je sais bien que tous ces amours rêvés, *révétés*, — que n'a pas trahis un regard, qui ont effleuré le cœur comme le pa-

« — Enfin, lui dit-il, je me suis décidé à changer mon mobilier.

- « — Tu as acheté du vieux chêne ? du bois de rose ?...
- « — Ma foi non, j'ai pris de l'acajou.
- « — Oh ! oh ! c'est bien froid !
- « — Oui, mais — c'est massif ! »

GUSTAVE BOURDIN.

## MADAME BOVARY

ROMAN

PAR M. GUSTAVE FLAUBERT

« Mieux vaut tard que jamais, » dit un proverbe complaisant, et je suis bien aise de le trouver tout fait au moment où je prends la plume pour dire un mot du roman de M. Gustave Flaubert. — Les proverbes sont bien inventés ; je leur promets respect à l'avenir, particulièrement lorsqu'ils seront signés Musset ou Octave Feuillet. Cependant, pour ma justification complète, je dois ajouter que les lecteurs du *Figaro* ont failli avoir, il y a un mois, un compte rendu signé d'un autre nom que le mien ; mais l'article projeté a fait comme la comète. A cette époque, M. Gustave Flaubert a perdu un chaleureux dihyrambe. — Si je parle aujourd'hui, qu'on ne vienne pas me répéter les vieilles phrases connues au sujet des envahissements de la médiocrité, ce chiendent qui possède ses rameaux tenaces partout où le talent refuse de se montrer.

Dieu merci ! *Madame Bovary* n'est plus une inconnue pour personne. Son irruption dans le monde a été si soudaine, que le public entier s'est retourné au bruit de sa voix et au frôlement de sa robe. Surpris de ses façons d'agir, M. le procureur impérial l'a mené au juge, mais elle n'était pas femme à perdre ainsi son aplomb, elle a montré ses papiers, fait viser son passe-port par l'autorité compétente, et conquis son droit de cité définitif.

Je n'ai donc plus à faire l'analyse minutieuse d'une action que les lecteurs ont suivie avec un grand intérêt. Je me bornerai à présenter quelques observations qu'une lecture attentive ont fait surgir dans mon esprit.

Et d'abord : M. Flaubert, en prenant la plume, a-t-il eu l'intention bien arrêtée d'écrire le roman que nous connaissons ? Lorsqu'il nous fait connaître *ab ovo* la vie de Charles Bovary, que durant les quatre premiers chapitres il le tourne et le retourne sous nos yeux pour nous le faire bien connaître, qu'il le suit pas à pas, du collège à la Faculté, et le conduit de la salle d'examen au lit conjugal dans lequel s'éteindra bientôt sa première femme, n'a-t-il pas en vue la monographie d'un médecin de campagne ? Cette hypothèse prend dans mon esprit un nouveau caractère de certitude, lorsque du portrait de Charles je rapproche celui de l'apothicaire Homais, charlatan boursoufflé, tartuffe voltairien, ambitieux sournois, dont toutes les démarches tendent à ruiner dans l'esprit des paysans le crédit des médecins qui vien-

pillon effleure de son aile un bouton de rose sans lui enlever son parfum, laissent la jeune fille parfaitement pure ; mais le plus roué et le plus féffé libertin qui épouse une jeune fille de vingt ans est, quant aux mille émotions du cœur, beaucoup plus ignorant que sa chaste fiancée : il peut se rappeler ses maîtresses ; elle ne peut se rappeler ses amours, — car, de la poupée à la valse, elle a aimé en détail l'univers entier.

Me voilà bien loin de la place Bellecour et des enfants qui m'ont inspiré les réflexions qui précèdent. Je reviens à mon point de départ.

Une remarque qui n'échappe à personne, c'est le luxe de la toilette de ces enfants. Il n'est pas une petite fille de trois ans qui n'ait sa crinoline, sur laquelle se développent les volants d'une robe de soie. La vanité des mères, la faiblesse des pères, qui, rois constitutionnels, n'osent pas mettre leur veto sur cette partie du budget du ménage, ont donné à ce luxe des proportions effrayantes. Je n'examine pas si ces dépenses ne sont pas souvent au-dessus de la position des parents, et si elles ne créent pas quelquefois la gêne intérieure ; — mais ce luxe n'est-il pas dangereux pour l'enfant lui-même ? — Croyez-vous que la petite fille soit indifférente à ces toilettes ? Des le plus bas âge, alors qu'elle est encore sur les bras de sa nourrice, avant qu'elle ait prononcé son premier mot, on lui apprend la vanité. — Approchez-vous d'une de ces enfants, si elle a des bottines neuves, un chapeau neuf, par de petits cris, par d'adorables petits gestes, elle attirera votre attention sur ses bottines ou sur son chapeau, et ne sera contente que lorsque vous l'aurez examinée. — C'est déjà de la coquetterie. — Regardez les petites filles de cinq ou six ans, jouant à la grande dame, se tortillant dans leurs crinolines, prenant des airs penchés, et souriant avec orgueil si on les admire.

Le luxe auquel on habitue les enfants est pour eux un sérieux danger ; c'est la pomme du Paradis terrestre ; lorsqu'on y a mordu, on est chassé des idées d'ordre, d'écon-

ment exercer dans son village. Il est le seul qui reste sur la brèche.

Ne vous semble-t-il pas que, dans la première intention de l'auteur, tout le drame ait dû exister dans l'antagonisme de ces deux individualités : l'officier de santé et le pharmacien ?

Aussi ce dernier, avec quel soin il nous est présenté, avec quelle vigueur de pinceau il nous est décrit ! Comme il tient bien sur ses jambes ! Comme c'est vaillant ! Les commissaires ? Oh ! n'y a-t-il pas un Homais ? Et tandis que l'intriguant se dégage de mieux en mieux, Bovary, au contraire, s'efface et recule dans l'arrière-plan. On finit par ne plus l'apercevoir que par-dessus l'épaule de sa femme.

Cette dernière, Emma Bovary, deuxième du nom, l'héroïne du livre, n'entre en scène qu'au sixième chapitre, et lorsque la veuve du charcutier Dubac est passée de vie à trépas pour lui faire place.

Par tous ces motifs, à tort ou à raison, j'ai vu là deux actions dont l'une est restée à l'état rudimentaire, tandis que l'autre a dévié ou grandi pour devenir sujet principal, d'épisode qu'elle était.

Cette première incision passée, voici enfin madame Bovary qui entre en scène.

Miée à ce grand nignard, et tandis que, « la chair contenue », il ronfle à ses côtés, elle rêve à ces romans, à la *poussière* desquels elle a *gratté* ses mains de pensionnaire, elle récapitule ses aspirations de jeune fille, ses rêves de bonheur, ou plutôt l'auteur le fait pour elle. Avec quelle vigueur, quelle ironie incisive, vous le savez déjà, et ce chapitre, à coup sûr, est un des plus remarquables du livre.

Ainsi posée, dans quel milieu va-t-elle vivre ? Voici à peu près. Autour d'elle se groupent : en premier lieu son mari, l'idéal de l'insignifiance, l'ineptie faite homme. Il digère, ronfle et chauffe ses pieds au feu, guérit « par miracle » et se trouve père un beau matin, « un dimanche, vers six heures, au soleil levant ». Il n'en est pas étonné. Moi, beaucoup.

Après lui se présente Rodolphe, le premier amant d'Emma.

Celui-ci est un coq de village, beau fils, solide gaillard qui, après avoir eu toutes les margotines de l'endroit, désire avoir madame Bovary, comme on souhaite une bridée après le pain noir. Nature épaisse et brutale, tête creuse, poitrine sans cœur, ignoble assez pour abandonner patiemment la femme qu'il a séduite, parce que, la garder, « serait trop bête ».

Vient ensuite Léon, clerc de notaire. Celui-ci n'est pas conquérant, au contraire ; il est conquis par Emma. Elle aime en lui ses cheveux bien pompadour, ses ongles longs et taillés en amande. Il profite de l'absence, ça va de soi ; mais dès qu'il lui faut un peu de courage pour la cuserver, il ouvre les bras, la courtoise détend ses nerfs, et la pauvre femme retombe une seconde fois à terre, du poids de toute sa honte.

Ai-je dit *pauvre femme* ? — Je ne m'en dédis pas. Au milieu de pareilles gens, et surtout après la poignée d'arsenic qu'elle avale pour faire le remède à la ruine, elle devient le seul personnage attachant du livre par suite des efforts inouïs qu'elle fait pour éviter le destin ; on lui accorde cet intérêt que l'on ne refuse pas à Caïn, dépensant son génie dans une œuvre infernale, et mourant sur un monceau de cadavres ennemis, dans le champ de Pistoria.

Peut-être l'auteur n'a-t-il pas voulu qu'il en fût ainsi. — Alors pourquoi son Bovary est-il si bête, qu'après lui, il n'y a plus que le crétin ? — Si l'avait fait intelligent et timide, savant qu'il n'ose se produire, amoureux qui se recroqueville en lui-même et rougit de s'épancher, même devant le plus intime témoin ! — Mais non, et autant qu'il a été en lui, il a justifié madame Bovary, non d'avoir mal choisi, mais d'avoir cherché des compensations.

Qu'on ne s'y trompe pas, cependant. On n'aime pas, on ne peut pas aimer cette femme. Elle n'a pas de sentiments humains. Elle ne songe jamais à son père, excro, son mari, déteste sa fille. Elle a du tempérament ou de l'imagination, je ne sais pas au juste. Elle excite une vive curiosité, — rien de plus.

mie, de simplicité, qui font les honnêtes femmes et les vertueuses mères de famille.

La coquette qui qu'on développe ouvre la porte à des défauts, souvent à des vices.

A ce propos, qu'on me permette de citer une petite anecdote dont j'ai été témoin sur la place Bellecour :

Des petites filles, toutes plus élégantes les unes que les autres, exécutaient une ronde ; une ouvrière, tenant par la main sa petite fille, vêtue d'une robe de jaconas, — sans volants, il est vrai, — et d'un chapeau de paille bruni par le soleil de l'été précédent, voulut la faire entrer dans le cercle ; mais une des élégantes petites filles, se détachant du groupe, repoussa brusquement la pauvre enfant.

— Mademoiselle, lui dit-elle d'un ton sec, vous ne pouvez pas vous amuser avec nous ; vous n'avez pas une robe de soie.

L'ouvrière prit aussitôt son enfant dans ses bras, une larme glissa de ses yeux, et elle se retira triste et désolée.

Si son enfant lui a demandé pourquoi les petites filles n'avaient pas voulu jouer avec elle, la mère lui aura répondu : « Parce qu'elles sont riches et que tu es pauvre. » Et cette petite fille, qui ne demandait qu'à être gaie et riieuse, aura appris, au début de la vie, qu'entre la richesse et la pauvreté il y a une barrière infranchissable. Le sentiment de la haine aura mordu ce cœur de dix ans, qui ne verra plus que des ennemis dans les enfants élégants passant à côté d'elle.

« Vous n'avez pas de robe de soie », avez-vous dit, petite fille orgueilleuse, à l'enfant de l'ouvrier qui venait vous demander de jouer et de rire avec vous. C'est d'abord lâche et cruel d'insulter au malheur. Vous avez les traits et la taille d'un ange, et vous venez, sans vous en douter, de souffler de vos lèvres, qui ne devaient sourrire que pour la sourire, une perle mauvaise au cœur de l'innocente enfant, — pensée de haine et de jalousie qui portera ses fruits. Savez-vous ce qu'il arrivera ? Il arrivera que la petite fille que vous avez

Malgré cette absence de caractères élevés et sympathiques, l'œuvre de M. Flaubert atache et emporte. On ne l'a pas lue seulement, on l'a dévorée. Là est le signe de sa force peu commune, la marque d'un talent de premier ordre. Que son livre soit, comme on l'a dit, *impersonnel*, je n'en sais rien, je ne comprends pas, et cela m'est bien égal ! Ce que je sais, c'est que cette analyse profonde et minutieuse, cette anatomie brutale d'une passion dévergondée, cette dissection hardie, cette logique de déduction, me séduisent, m'attachent, et de quelque non qu'on l'appelle, je salue la matre.

On a reproché à ce roman de manquer d'action. Si par là on entend les coups d'épée ou de pistolet, l'arrivée fortuite d'un personnage nouveau, le départ d'une chaise de poste, etc., etc. Oui ; mais si l'on veut considérer que de l'observation patiente et contrecuite des caractères, naissent à chaque moment un incident nouveau, des péripéties saisissantes et qui remuent profondément, on conviendra que jamais livre ne fut mieux rempli.

Reprenez-vous la scène où madame Bovary, à bout de forces et cherchant à se retenir sur la pente fatale, court à l'église, se précipite vers le curé et lui demande du secours aussi haut que le permet la peur d'une femme qui n'a pas encore fait l'abbé Bourmain, qui n'a que ses marmots en tête, préoccupé du catéchisme, voit à peine cette femme éperdue qui parle de ses souffrances et de ses tortures. Il distribue des taloches aux drôles dissipés et répond : « C'est l'effet des premières chaleurs. Il faut rentrer chez vous, madame Bovary, boire un peu de thé, ça vous fortifiera, ou bien un verre d'eau fraîche avec de la casanade. »

Et la scène des comices et la désertion de Rodolphe, et les manœuvres de l'usurier Lheureux ! Tout cela, n'est-ce pas de l'action, de la meilleure, celle qui surgit des antrailles mêmes du sujet, et non des caprices de l'imagination ?

Je ne dirai rien de la richesse et de la variété des descriptions : à cet égard, M. Sainte-Beuve a tout dit. Je pourrais tout au plus le citer si j'avais son étendue sous les yeux, mais je ne me hasarderai pas à le réfuter.

À côté de ces éloges, cependant, je placerai une petite observation. Dans cette poursuite de la vérité, dans cette préoccupation fatigante de ramasser tout ce qu'il voit aussi soigneusement que pourrait le faire un appareil de photographie, l'auteur arrive parfois au puéril, au laid, au sale.

Il compte les plus des bottes et des étoffes ; il nous montre le vieux duc de Laverdière, « la serviette nouée dans le dos », mangant en levant son chapeau « une bougie des gaudes de sauter ». Il n'oublie pas que le joueur d'orgue chique, et il lui fait « lancer contre la borne un long jet de salive brune ». Ailleurs, c'est Rodolphe dont « les bottines étaient si vernies que l'herbe s'y réfléchit, et qui foulait avec elles les *crottins de cheval* ».

Mais le morceau le plus réussi est la description du mendiant que l'on rencontrait sur la route de Rouen à Yonville : « Quand il retirait son chapeau, il découvrait à la place « des paupières deux orbites baignées tout ensanglantées, la chair s'échappait par lambeaux rouges, et il en coulait « des larmes qui se figeaient en gales vertes jusqu'au nez, « dont les narines noires reniflaient convulsivement. »

Après ceci, il faut tirer l'échelle. Je déje que ce soit de dépasser ce réel.

On trouve encore dans ce livre, et toujours dans le même ordre d'idées, certaines descriptions qui avaient, je pense, mis la puce à l'oreille à dame Justice. Tout considéré, elle s'est rappelé les *luculettes du sentiment*, de Gavarni, elle a pris en pitié ces mutilés de la vie sans frein auxquels il ne reste plus que les plaisirs de l'imagination. — « Il faut que tout le monde vive », a-t-elle décidé — charitablement.

M. Cuvillier-Fleury, je le sais, a été moins indulgent, mais ses décrets n'ont pas force de loi. Dans son humeur chagrine, l'écrivain du *Journal des Débats* a curieusement épiluché le style, et en cela m'a porté un préjudice énorme. Sa minutie lui a porté malheur, car elle a fait descendre son article des hauteurs de la critique sérieuse presque au niveau des malices sans portée de la petite presse.

M. Flaubert, il faut le reconnaître, s'est forcé parfois ; il

n'a pas voulu se contenter d'être clair, précis et pittoresque ; il a visé plus haut et s'est trompé. Quelquefois, la livre de la description l'a poussé dans les phrases à trois comme celle-ci : « Il y eut donc une noce où vinrent quarante-trois personnes, où l'on resta seize heures à table, qui recommença le lendemain et quelque peu les jours suivants. »

Du reste, il faut oser dire le faible du livre, comme nous en avons fait ressortir le fort. M. Flaubert n'est pas un écrivain. Descriptions à part, son style est indéfini, incorrect, vulgaire, et son école, si elle venait à prévaloir, serait l'invasion dans la langue du daguerréotype, du parler de la rue, et bientôt après du patois, sous prétexte d'exactitude et de naturel.

Heureusement pour le succès du livre qui nous occupe, il a pour racheter ce défaut des qualités de premier ordre. C'est un homme vigoureux et bien proportionné revêtu d'habits mal faits. Il changera de tailleur.

Le drame est vigoureux, nourri, et les acteurs, d'un bout à l'autre, jouent admirablement bien leur rôle. Ils sont laids, je l'avoue... c'est-à-dire, non. Il y a une figure réellement aimable et sympathique ; c'est celle de madame Bovary, la mère de Charles. Simple et héroïque, elle subit, sans mot dire, un époux pervers, irrogant et débraillé. Elle est assez forte pour se résigner et se dévouer uniquement au bonheur de son fils. Lorsqu'elle s'en sépare, elle ne lui demande plus que confiance et amitié. Ce n'est guère pour ce cœur aimant, sévère de toute affection ; car de temps à autre elle se montre encore jalouse de sa belle-fille ; mais au moment du danger, elle est toute saine. Malheureusement son fils est long et stupide pour savoir mettre à profit les conseils d'une longue expérience et d'une tendresse clairvoyante.

Elle est, pour qui sait la voir, l'antidote au poison et la moralité voilée du livre.

C'est justement par là que je finis. Les critiques indignés et les lecteurs fragiles qui voient dans tout écrit un attentat à leur pudeur doivent en prendre leur part : ceci est un roman qui ne corrompt personne. Le talent de M. Flaubert n'est pas contestable, il creve les yeux. — Il n'est pas parfait. — Eh ! man Dieu ! les montagnes les plus hautes ont aussi les précipices les plus profonds.

J. HABAS.

NOTRE FEUILLETON

Figaro vient de faire une trouvaille qu'il s'empresse de partager avec ses lecteurs.

Il nous est tombé admirablement sous la main un numéro du *Salut public*, de Lyon. Nous avons jeté les yeux sur la feuille, un peu par hasard ; nous l'avons lue, presque par distraction, et nous avons été en non peut plus surpris d'y trouver une petite perle qui serait remarquée dans tout journal de Paris. — Le *Siccle* excepté, cela va de soi ; — on n'enchâsse pas encore une perle dans des diamants !

Il s'agit du feuilleton que nous donnons aujourd'hui, sous ce titre : les *Enfants*. C'est un petit chef-d'œuvre d'observation, de sentiment et d'esprit. Telle a été du moins, l'impression de *Figaro* à première lecture, et son rédacteur en chef s'est empressé d'en avertir l'auteur de l'article, en l'engageant à écrire souvent de pareilles pages, et dans les colonnes du *Figaro*, autant que possible.

Ci-joint la réponse de notre confrère :

omme, dans les devoirs de la famille ; qui possèdent le jeune homme dans une voie fautive, en lui montrant la richesse comme le suprême bien, comme le but unique à atteindre.

Les mères ne comprennent pas le danger du rôle qu'elles jouent auprès de leurs enfants ; elles s'en amusent comme d'une poupée qu'on habille et déshabille ; mais la poupée se transformant un jour en une jeune fille ou en un jeune homme, tous ces charmers défauts, qu'on a développés, deviennent des vices.

Aimer ses enfants, c'est bien ; savoir les aimer, c'est encore mieux.

FRANCIS LIXOSHE.

P.-S. Deux vieillards de l'hospice de la Charité s'étaient assis, un jour de cette semaine, sur un banc de pierre de la place Bellecour ; — de quoi peuvent parler deux vieillards, si ce n'est de leur passé. — Avez-vous eu de la fortune ? demanda le premier. — Non, répondit le second, jamais ; — répondant j'ai toujours en foi en moi, et je n'ai jamais perdu l'espérance ! — La foi et l'espérance vous ont conduit à la Charité.

— Encore les accessoires — *quidam farina*. Sans une pierre, un acteur appelle une petite fille moutarde. Le mot n'est pas français, je l'avoue, et l'Académie française ne l'a pas baptisé ; — en fait de moutarde, le dictionnaire ne reconnaît que celle fabriquée à Dijon. — Mais si les vaudevillistes étaient condamnés à écrire leurs ouvrages en français, tous les théâtres seraient obligés de fermer leurs portes.

Le rédacteur avait saisi le mot et vol pendant une répétition et noté sur son cahier, parmi les accessoires : « Un pot de moutarde. » Pendant les vingt-cinq représentations qu'eut cette pièce, un not de moutarde a été consciencieusement placé sur le gendarm par le rédacteur, et les acteurs n'ont jamais su pourquoi. — Le rédacteur n'a seul pu le dire, on ne le lui demanda pas, on craignait que la moutarde ne lui montât au nez. P. L.

Essas publicações contribuíram para que a visibilidade de Flaubert aumentasse no final do século XIX, fazendo com que seu nome fosse constantemente citado entre os intelectuais brasileiros daquele século, o que levou à inclusão de Flaubert no repertório cultural dos homens de letras brasileiros da virada do século XIX para o século XX. Entre os críticos e intelectuais brasileiros desta época que se ocuparam da obra de Flaubert, podemos destacar: Araripe Júnior (1848 – 1911), Sílvio Romero (1851 – 1914) e José Veríssimo (1857 – 1916).

Em 1905, Araripe Júnior publicou um pequeno comentário sobre Flaubert no *Almanaque brasileiro Garnier*.<sup>48</sup> Para o crítico, o grande problema do escritor francês era o pessimismo presente em suas obras, além de não conseguir realizar uma síntese social, tal como o fizera Émile Zola. O realismo presente em suas obras, na verdade, era a representação das fantasias de sua cabeça e não um recorte social, como se julgava ser a forma ideal de produção romanesca naquele momento da história literária francesa. Logo, segundo Araripe Júnior, a fama de escritor realista não se sustentava, considerando que não utilizava os métodos apropriados para uma produção nos moldes realistas em suas obras.

Ao vivenciar momentos de profundas transformações sociais, políticas e, conseqüentemente, literárias ocorridas tanto no Brasil quanto na Europa, José Veríssimo buscou compreender como esses fatores contribuíram para o processo de formação da literatura brasileira, evidenciando, sobretudo, a influência dos escritores franceses. Alguns desses escritores foram constantemente estudados por Veríssimo, tendo Émile Zola como destaque do final do século XIX. Entretanto, o crítico não deixou de mencionar que escritores como Balzac e Flaubert contribuíram para a difusão de uma forma romanesca que pretendia evidenciar a realidade e a história contemporâneas.

Com relação a Flaubert, contudo, Veríssimo considera que o autor realizou apenas algumas tentativas de construção desse tipo de romance, sobretudo ao apresentar o enredo por meio de seus quadros descritivos, o que, de certa forma, serve para compor uma imagem da sociedade francesa de meados do século XIX, não tão fiel como o faz Zola, mas com qualidade.

---

<sup>48</sup> A nota publicada no *Almanaque Brasileiro Garnier* está disponível em: *A obra crítica de Araripe Júnior*, organizada por Afrânio Coutinho em 1966.

Os críticos brasileiros do final do século XIX estudaram profundamente o naturalismo presente tanto na França quanto no Brasil. Assim como Veríssimo, Silvio Romero dedica-se com esmero ao estudo das obras de Zola. No entanto, não deixa de mencionar a influência de predecessores importantes que inspiraram o mestre do naturalismo: “na crítica foi antecedido por Sainte-Beuve, Scherer e Taine; no romance por Balzac, Stendhal, Duranty, Flaubert, os Goncourt e Daudet. O patriarca de Médan é o continuador destes ilustres predecessores” (ROMERO, [1882] 2002, p. 343).

Com relação à literatura traduzida da Europa para o Brasil, como no caso em estudo, o texto traduzido pode representar uma inovação importante na literatura de chegada. Nesse sentido, Oseki-Dépré (1999, p. 67) afirma que

a tradução ajuda no caso específico de elaboração de um novo repertório com modelos de uma realidade que substitui a antiga e que engloba todos os fatores, desde poéticos até os modelos de composição e as técnicas. Os textos escolhidos, certamente, o são em função de sua compatibilidade com as novas abordagens e o papel inovador que poderão assumir na literatura de chegada.<sup>49</sup>

Podemos mencionar como exemplo dessa “elaboração de um novo repertório” o caso dos primeiros poetas brasileiros que traduziram alguns dos poemas da obra *As Flores do mal*, de Baudelaire, os quais foram definidos por Candido (2003) como “os primeiros baudelairianos”, um grupo formado pelos poetas Luís Delfino (1834 – 1910), Carlos Ferreira (1846 – 1913), Artur de Oliveira (1851 – 1882), Carvalho Júnior (1859 – 1929) e Fontoura Xavier (1856 – 1922). Esse movimento de tradução dos poemas de Baudelaire permitiu a incorporação de novas técnicas literárias na cultura de chegada, visto que, por meio da tradução, esses poetas conheceram uma nova forma de escrita e temáticas que seriam utilizadas em suas produções:

Neste ensaio não tratarei do apogeu nem da fase acadêmica de celebração tranquila. O intuito é estudar o grupo inicial de baudelairianos dos anos de 1870 e começo dos de 1880, que, embora formado por poetas secundários, talvez represente o único momento em que a presença dos textos de Baudelaire foi decisiva para definir os rumos da produção poética, traçando a fisionomia de uma fase e, desse

---

<sup>49</sup> « la traduction aide dans ce cas précis à élaborer un nouveau répertoire avec des modèles d’une réalité qui remplace l’ancienne et qui englobe tous les facteurs, depuis les facteurs poétiques, jusqu’aux modèles de composition et les techniques. Les textes choisis, bien sûr, le sont en fonction de leur compatibilité avec les nouvelles approches et le rôle novateur qu’ils pourront assumer dans la littérature d’arrivée ».

modo, assumindo uma importância histórica de que os períodos seguintes não conheceram (CANDIDO, 2003, p. 24).

No caso de *Madame Bovary*, verificamos que entre as produções de Flaubert é a mais traduzida no Brasil, apesar de as demais obras também se fazerem presentes. Segundo Bottmann (2012), o acervo da Biblioteca Nacional apresenta duas obras que poderiam ser as primeiras traduzidas no Brasil: *Salambô*, pela Guanabara, em 1932, e *Madame Bovary*, pela Sociedade Imprensa Paulista, na data provável de 1934.<sup>50</sup> Em seguida, diversas traduções, tanto desses romances como dos demais, foram realizadas, conforme apresentado no quadro a seguir:

**Quadro 11:** Quantidade de traduções publicadas no Brasil dos romances de Flaubert

Romance	Quantidade de traduções
<i>Madame Bovary</i>	11
<i>Salambô</i>	6
<i>Educação Sentimental</i>	4
<i>Três Contos</i>	3
<i>Um Coração Simples</i>	Além dos 3 inseridas em <i>Três Contos</i> , houve mais 3 em títulos variados.
<i>Bibliomania</i>	3
<i>Bouvard e Pécuchet</i>	2
<i>Dicionário das ideias feitas</i>	2
<i>A Tentação de Santo Antônio</i>	2
<i>Seleta de cartas</i>	2
<i>Comuna</i>	1
<i>Novembro</i>	1
<i>Juvenília</i>	1

Fonte: BOTTMANN, 2012.

A partir dessa exposição, podemos perceber que Flaubert se faz presente na literatura brasileira não somente por meio de *Madame Bovary*, que contou com o maior número de traduções, mas também via outras obras traduzidas. Essa presença, porém, não se limita às traduções ou ao texto original, mas também se manifesta em produções nacionais, contribuindo, assim como Baudelaire, para avolumar o repertório literário

<sup>50</sup> De fato, no catálogo online da Biblioteca Nacional: [http://acervo.bn.br/sophia\\_web/index.html](http://acervo.bn.br/sophia_web/index.html) existem essas referências. Entretanto, o acesso ao exemplar do romance *Madame Bovary* não foi possível em virtude de uma reforma realizada neste momento no catálogo da biblioteca, o que impossibilitou confirmar se a primeira tradução de *Madame Bovary* poderia ter sido essa de 1934.

local. Podemos citar como exemplo os escritores Autran Dourado (1926 – 2012), que escreveu dois romances inspirados na produção flaubertiana, e Milton Hatoum.<sup>51</sup> Nesse sentido, André Lefevere (2007, p. 68) afirma que

reescrituras, principalmente traduções, afetam a interpenetração de sistemas literários, não apenas projetando a imagem de um escritor ou obra em outra literatura, ou deixando de fazê-lo [...] mas também pela introdução de novos recursos dentro do componente inventarial de uma poética, preparando o caminho para mudanças em seus componentes funcionais.

A presença de *Madame Bovary* no Brasil, por meio de suas traduções, ocorreu somente em meados do século XX, sendo marcante até a atualidade, haja vista a mais recente tradução ter sido publicada em 2014. Para que possamos realizar um estudo detalhado dessa obra traduzida, traçar estratégias que possam guiar o estudo é muito importante. Dessa forma, no capítulo 2, apresentaremos o suporte teórico desta pesquisa, que tem como referencial estudos realizados por renomados críticos e teóricos da tradução, como Antoine Berman (1995), Itamar Even-Zohar (1990), Danielle Risterucci-Roudnicky (2008), Gérard Genette (2009), Jean-René Ladmiral (2011), Yves Gambier (2011), José Lambert e Hendrik Van Gorp (2011).

---

<sup>51</sup> Quanto aos romances de Autran Dourado, uma das personagens de *Lucas Procópio* (2002) foi inspirada em *Madame Bovary* e *Os Sinos da Agonia* (1974) em *Un cœur Simple*. A personagem Felicité, desse mesmo conto, inspirou a composição da índia que trabalhava na casa dos libaneses do romance *Dois Irmãos* (2000), de Milton Hatoum.

## 2

## *AS MADAME BOVARY*

### BRASILEIRAS – O REFERENCIAL TEÓRICO



castelo, de construção moderna, à italiana, com suas alas que avançavam e três escadarias, estendia-se ao fundo de um imenso relvado onde pastavam algumas vacas entre grupos de grandes árvores distanciadas umas das outras, enquanto algumas cestas de arbustos, rododendros, silindras e rosas-de-guedras arqueavam seus tufos de verduras desiguais sobre a linha curva do caminho arenoso.

(FLAUBERT, 1993, p. 54. Trad. de Fúlvia M.L. Moretto)

Um estudo aprofundado e detalhado de uma obra literária exige que vários ramos do conhecimento sejam acionados. No caso de uma obra estrangeira, além das reflexões a respeito dos aspectos históricos, socioculturais e ideológicos, podemos acrescentar os Estudos da Tradução, que, de uma forma ou de outra, envolvem todos esses elementos.

A escolha por investigar uma obra literária estrangeira está relacionada, sobretudo, com o fato de essa obra ser relevante para o sistema literário da cultura de chegada e com as implicações decorrentes dessa presença, que vão muito além de uma mera contraposição avaliativa entre o texto original e sua tradução. Buscamos, com isso, compreender a complexidade envolvida no processo tradutório, em suas diversas possibilidades:

existe um volume crescente de trabalhos de investigação que reflectem este objectivo mais complexo, pois, à medida que há cada vez mais investigação em Estudos de Tradução e se torna mais fácil e rápido o acesso aos dados históricos, começam a ser colocadas perguntas importantes sobre o papel da tradução na construção de um cânone literário, as estratégias utilizadas pelos tradutores e as normas vigentes em determinado momento histórico, o discurso dos tradutores, os problemas da mediação do impacto das traduções e, mais recentemente, os problemas relativos ao estabelecimento de uma ética da tradução (BASSNETT, 2003, p. 5-6).

Essa perspectiva motivou o aparecimento de importantes abordagens de tradução, como a Teoria dos Polissistemas – proposta pelo grupo de Tel-Aviv, na década de 1970, cujos maiores representantes são Itamar Even-Zohar (1990) e Gideon Toury (1942 – 2016) –, em que a tradução está associada à interrelação entre os sistemas culturais que a envolvem. Na década de 1980, Lefevere (1945 – 1996) enfatiza as implicações ideológicas da tradução, ao abordar a transferência intercultural dos aspectos linguísticos, históricos e sócio-políticos envolvidos no processo tradutório, o qual nomeou inicialmente de refração. Entretanto, em 1990, o autor passou a considerar esse processo como reescrita.

Bassnett (2003) considera que a história da tradução é outro importante campo de investigação dos Estudos da Tradução, pois o conhecimento de como os conceitos e as formas de se traduzir foram se modificando no decorrer do tempo representa uma maneira de expandir e adquirir novas visões sobre as relações existentes entre os diferentes sistemas culturais e como são significados dentro do processo tradutório.

À medida que o estudo a respeito do texto traduzido começou a ser expandido, houve a necessidade de se definir algumas estratégias de análise, já que somente o confronto entre original e tradução mostrou-se insuficiente para abarcar toda a diversidade desse processo. Nesse sentido, a realização de estudos de caso mostrou-se uma ferramenta eficiente para tratar a questão, sendo designada posteriormente de estudos descritivos da tradução:

tornou-se então necessário desenvolver estudos de caso sobre as traduções através dos tempos a fim de averiguar da veracidade de tal hipótese e estabelecer princípios fundamentais, o que levou à emergência do que foi posteriormente designado por estudos descritivos de tradução. Os Estudos de Tradução começavam a ocupar um espaço próprio, investigando a sua própria genealogia e procurando afirmar a sua independência como domínio acadêmico (BASSNETT, 2003, p. 12).

O crescente movimento dos Estudos da Tradução está relacionado ao fato de que, segundo Berman (2002), a tradução faz com que a obra se movimente, se descentralize e possibilita novos conhecimentos a seu respeito e das línguas, incluindo os aspectos culturais, ideológicos e históricos, presentes nesse processo de interrelações por meio do texto traduzido. Trata-se, pois, de um movimento de reflexão da tradução dentro dos sistemas culturais presentes no ato tradutório. Para o crítico francês,

a tradução, se quiser ser capaz de participar de um movimento assim, deve *refletir sobre si mesma* e seus poderes. Essa reflexão é inevitavelmente uma *autoafirmação*. E esta última, repetimos, está histórica e culturalmente situada: está a serviço de uma certa *reviravolta* da literatura (BERMAN, 2002, p. 43, grifo do autor).

As reflexões em torno do texto traduzido são essenciais para que possamos mensurar a importância do estudo de uma obra como *Madame Bovary*. Trata-se, portanto, da investigação aprofundada dessa obra, por meio do texto original e de suas traduções em língua portuguesa, inserida na literatura brasileira, que assume, nesse contexto, um valor simbólico e representativo de uma intensa troca de experiências entre as culturas e as literaturas dos países envolvidos no ato tradutório. A esse respeito, Berman (2013, p. 23) faz a seguinte declaração:

A tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão. Mais precisamente: ela é originalmente (e enquanto

experiência) reflexão. Esta reflexão não é nem descrição impressionista dos processos subjetivos do ato de traduzir, nem uma metodologia.

Destacamos, ainda, que neste estudo, embora o foco seja as traduções brasileiras do romance, as reflexões a respeito do texto original também estão presentes, uma vez que, conforme Risterucci-Roudnicky (2008), o estudo do texto traduzido não é autônomo. Trata-se de um estudo em que existe uma relação indissociável, como uma espécie de palimpsesto, entre os textos envolvidos no processo. Decorre dessa natureza íntima a necessidade de uma análise conjunta entre original e traduções.

Essa investigação configura-se, pois, como uma reflexão de que modo a tradução torna-se uma importante e relevante ferramenta para verificarmos como o fazer literário se manifesta entre as culturas, haja vista sua capacidade de trazer novos elementos para a cultura receptora, como podemos perceber por meio da utilização das formas estéticas trabalhadas por Gustave Flaubert.

O recorte analítico limitado a uma única obra literária de Flaubert, ainda que o autor tenha produzido outras, deve-se ao fato de que apenas um único texto abre diversas possibilidades de reflexões. De acordo com Risterucci-Roudnicky (2008, p. 14),

de uma única obra fonte podem proliferar traduções em múltiplas línguas, ou retraduições em uma mesma língua. Essa aproximação explosiva abre vias para uma leitura específica que considera o texto de viés.<sup>52</sup>

Dessa forma, os estudos descritivos da tradução ou *Descriptive Translation Studies* (DTS), inseridos nesse contexto de mudanças ocorridas em relação ao exame de obra literária traduzida, revelaram-se uma maneira eficaz para a compreensão dos fenômenos presentes nesse processo. Associados à abordagem dos estudos descritivos, os conceitos de retradução também serão utilizados como suporte teórico para essa investigação.

---

<sup>52</sup>« D'une unique œuvre source peuvent proliférer des traductions en de multiples langues, ou des retraductions dans une même langue. Cette approche éclatée ouvre les voies d'une lecture spécifique qui choisit de prendre le texte de biais ».

## 2.1 Estudos descritivos da tradução

Com o decorrer do tempo, as formas pelas quais o texto traduzido pode ser estudado passaram por significativas transformações, de acordo com as demandas de momentos históricos específicos. Tal necessidade desenvolveu teorias cujos parâmetros direcionaram críticos da tradução em suas análises dos processos que geraram os textos literários traduzidos em vários países. Inês Oseki-Dépré (1999), em sua obra *Théories et pratiques de la traduction littéraire*, aborda algumas vertentes pelas quais o ato tradutório foi concebido em diferentes momentos da história na França, mas que também podem ser norteadores para o estudo das traduções para além do território francês.

Com relação às teorias prescritivas, Oseki-Dépré (1999) faz referência a importantes tradutores como Cícero, São Jerônimo e Nicole d'Oresme que podem ser considerados os precursores dessas teorias:

Pode-se considerar que fazem parte dessas teorias as teorias que chamaremos *clássicas*, construídas a partir de observações de um tradutor-autor que se coloca como exemplo e cuja tradução ilustra o propósito que anuncia. Essa teoria, que se apoia em confissões pessoais dos tradutores, defende um argumento que preconiza a elegância e/ou adaptação aos hábitos da língua de chegada em detrimento de uma exatidão que seria, de certa forma, insuficiente. Cícero é incontestavelmente o primeiro teórico dessa corrente [...] (OSEKI-DÉPRÉ, 1999, p. 19, grifo da autora).

Mais adiante, na Renascença, Oseki-Dépré (1999) exemplifica como a prática tradutora desde a antiguidade até a atualidade percorreu diferentes caminhos, alguns desaguando em terríveis destinos, como, por exemplo, é o caso de Étienne Dolet que, ao traduzir o Novo Testamento para o francês, foi queimado vivo sob a acusação de heresia.

Em meados do século XVII, surgiram as traduções que priorizavam o bom gosto e o belo em concordância com os padrões da língua francesa daquele momento, mesmo que essa prática tivesse como consequência um distanciamento do texto de partida. Essas traduções foram nomeadas por Gilles Ménage (1613 – 1692) de *Belles infidèles*:

---

<sup>53</sup> « On peut considérer que font partie de ces théories les théories qu'on appellera *classiques* construites à partir des remarques d'un traducteur-auteur qui se pose en exemple et dont la traduction illustre les propos qu'il énonce. Cette théorie, tout en s'appuyant sur des confessions personnelles de traducteurs, défend une argumentation qui prône l'élégance et/ou l'adaptation aux habitudes de la langue d'arrivée au détriment d'une exactitude qui serait en quelque sorte étriquée. Cicéron est incontestablement le premier théoricien de ce courant [...] ».

a crítica, cujo trabalho se coloca em uma perspectiva histórica, lembra que a tradução atinge, no início do século, cartas de nobreza e é considerada como um gênero. Os Guez de Balzac, Vaugelas, os Godeau, Conrart e Chapelain, Patru, d'Ablancourt pertencem à Academia francesa, e um de seus objetivos, sabe-se bem, é o de zelar pela produção em francês de textos exemplares em memória de Malherbe e d'Amyot. A eloquência clássica, Tácito, Sêneca e Cícero são seus modelos<sup>54</sup> (OSEKI-DÉPRÉ, 1999, p. 30).

No século XVIII, os tradutores continuaram a satisfazer o gosto do público letrado, adaptando os textos tanto em sua forma quanto em seu conteúdo. Um dos maiores representantes desse período foi a tradutora Madame Dacier (1645 – 1720), que, ao traduzir os clássicos *Iliada* e *Odisseia* para o francês, fez diversas adaptações a fim de trazer mais sutileza e elegância às obras de Homero para que fossem bem recebidas pela sociedade francesa daquele momento.

Considerando que as concepções teóricas não estão isoladas umas das outras, Oseki-Dépré (1999) chama a atenção para como as “tendências deformadoras” – racionalização, clarificação, enobrecimento, homogeneização, alongamento, empobrecimento qualitativo e quantitativo, destruição dos sistematismos e apagamento – sistematizadas por Berman (2013) estão ligadas a concepções normativas da tradução realizadas pelos tradutores a partir do século XVI. Ao expor essas interligações, a autora pretende evidenciar que as reflexões sobre o ato tradutório podem tomar várias direções e influenciar consideravelmente o trabalho do tradutor, como veremos a seguir nas análises das traduções brasileiras de *Madame Bovary*.

Diferentemente das teorias prescritivas, que visam direcionar como as traduções devem ser realizadas, as descritivas, segundo Oseki-Dépré (1999, p. 45) têm como objetivo “[...] descrever os processos da tradução com o propósito não somente de esclarecer, mais também de guiar o tradutor em sua prática, fornecendo-lhe um modelo”.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> « La critique, dont le travail se place dans une perspective historique, rappelle que la traduction atteint, au début du siècle, des lettres de noblesse et est considérée comme un genre. Avec les Guez de Balzac, Vaugelas, les Godeau, Conrart et Chapelain, Patru, d'Ablancourt appartient à l'Académie française, dont l'un des buts, on le sait, est celui de veiller à produire en français des textes exemplaires en souvenir de Malherbe et d'Amyot. L'éloquence classique, Tacite, Sénèque et Cicéron en sont les modèles ».

<sup>55</sup> « [...] décrire des procédés traductifs dans le dessein non seulement d'éclairer, mais de guider le traducteur dans sa pratique, de lui fournir un modèle ».

Trata-se, portanto, de um processo de análise da tradução considerando os variados fatores presentes no percurso entre o texto original e o traduzido. Nesse sentido, a dinâmica de formulações esquemáticas de previsibilidade, ou seja, de compatibilidade ou incompatibilidade entre os sistemas relacionados torna-se algo relevante. Conforme afirma Lambert (2011, p. 187), em seu artigo *A tradução*:

a vantagem da interpretação sistêmica das traduções é, em primeiro lugar, seu caráter global e seu caráter aberto; corresponde a esquemas de perguntas e não a teses. Diz respeito ao léxico utilizado pelo tradutor, mas também à questão dos nomes próprios, da versificação, das figuras de retórica, das técnicas narrativas ou das distinções genéricas e, até, e principalmente, da seleção dos textos “nos e “entre” os sistemas estrangeiros.

Dessa forma, podemos perceber que a análise da tradução é uma tarefa que apresenta um quadro complexo, em que os variados e múltiplos fatores podem ser levados em consideração quando o pesquisador se propõe a realizar uma análise sistêmica da tradução, como é o caso da investigação desenvolvida neste trabalho.

A proposta de Lambert (2011) visa à exploração de formas mais abertas e abrangentes do estudo da tradução e não à prática de teorias fechadas dos fenômenos tradutórios como preconizava, por exemplo, as abordagens linguísticas e as teorias prescritivas mencionadas por Oseki-Dépré (1999). Por meio dessa constatação, o autor propõe um programa de estudo, definido como “modelo sistêmico”, que pretende ter um estatuto teórico e hipotético abarcando diversos fatores que, de alguma forma, interferem (positiva ou negativamente) na tradução. Esse modelo,

almeja ser suficientemente abrangente e aberto para localizar todos os aspectos importantes em matéria de tradução em uma determinada situação cultural, do processo à recepção, passando pelas categorias textuais (linguísticas, estilísticas, socioculturais, genéricas) e pela contribuição comercial ou pelos metatextos referentes às atividades tradutórias (LAMBERT, 2011, p. 189).

Para obter êxito nessa forma de análise, o analista da tradução, conforme o autor, precisa concentrar-se na natureza da equivalência, verificando se a tradução é do tipo “adequada” (orientada para o sistema de partida) ou “aceitável” (orientada para o sistema de chegada). Esse tipo de verificação supera a tradicional questão da “fidelidade” do tradutor.

Com a exposição dessa forma de análise do texto traduzido, que considera os diversos elementos pertencentes aos sistemas literários e culturais presentes no ato tradutório, Lambert (2011) pretende completar as lacunas deixadas pelas abordagens precedentes e ir além da confrontação entre texto de partida e texto de chegada, de tal forma que se consiga captar a totalidade do texto traduzido:

o modelo sistêmico oferece a possibilidade de reinterpretar e de corrigir os trabalhos anteriores, ligados a outras teorias. Estes abarcam normalmente aspectos mais limitados, sobretudo as relações entre Texto 1 e Texto 2 ou entre o autor e o tradutor e utilizam, com frequência, o texto de partida como critério para analisar (avaliar) o texto de chegada. Sem excluir tais procedimentos, que correm o risco de ser implicitamente normativos, procuramos completá-los pela análise de várias outras relações. É claro, de todo modo, que o “original” nunca é o único modelo de tradução (LAMBERT, 2011, p. 190).

Embora o autor proponha uma articulação entre os sistemas envolvidos no processo, ressalta que o sistema de chegada assume uma função de definição dos rumos que a tradução irá seguir, no entanto, essa função oferece algumas dificuldades, como, por exemplo, “situar a literatura traduzida dentro ou em relação ao sistema (literário) de chegada” (LAMBERT, 2011, p. 191).

Lambert e Van Gorp (2011) apresentam, no artigo *Sobre a descrição de traduções*, um esquema que contém os parâmetros básicos dos fenômenos tradutórios no contexto da teoria dos Polissistemas, formulada por Even-Zohar (1990), que tem como fundamento as interações socioculturais, ideológicas e históricas dos sistemas envolvidos em um processo de colaboração, agindo de modo dinâmico e heterogêneo. Considera-se, assim, a importância de se pensar em análises que envolvam tanto a diacronia como a sincronia, que passam a atuar dialeticamente em relação à obra em estudo. Even-Zohar (1990, p. 18) afirma que

[...] para a teoria dos polissistemas, é um objeto principal, e uma possibilidade a seu alcance, enfrentar as particulares condições nas quais uma literatura pode interferir em outra, como resultado do qual certas propriedades se interferem de um polissistema a outro.

Nessa perspectiva, a análise das traduções não se limita ao aspecto avaliativo, por meio de comparações entre original e tradução a fim de perceber quais foram as possíveis perdas ocorridas no ato tradutório. O que está em evidência, com o advento dos estudos

descritivos da tradução, é compreender as mudanças ocorridas na passagem do texto de uma cultura para outra. Essa ampliação das formas de se estudar traduções possibilita visualizar a tradução em toda a sua complexidade, não somente uma análise limitada ao confronto textual.

Todos os elementos que integram os dois sistemas precisam ser analisados e o pesquisador necessita estabelecer quais relações serão levadas em consideração em sua análise. Entre esses fatores, entretanto, deve-se priorizar, conforme Lambert (2011), as orientações das traduções. Nessa mesma dinâmica, Oseki-Dépré (1990, p. 77) afirma que

a questão fundamental, colocada para o tradutor é, de acordo com Umberto Eco, saber se, ao traduzir, é necessário levar o leitor a compreender o universo cultural do autor ou se é preciso transformar o texto original adaptando-o ao universo cultural do leitor – como se o autor tivesse pronto para reescrever seu próprio livro na língua do outro, como se estivesse escrito de acordo com a língua de destinação e não com a língua de origem.<sup>56</sup>

Mesmo após a realização dessa constatação, o crítico de tradução deve ter em mente que nenhum texto traduzido será inteiramente coerente em relação ao dilema “adequado” versus “aceitável”. Com isso, os estudos descritivos da tradução permitem problematizar os seguintes pontos:

se uma tradução específica de um texto contemporâneo ou antigo é apresentada e considerada uma tradução ou não (ela pode ser chamada de adaptação ou imitação); o vocabulário, o estilo, as convenções poéticas e retóricas tanto no T2 quanto no T1; crítica da tradução e teoria da tradução em literaturas específicas e em períodos específicos; grupos de traduções e grupos ou ‘escolas’ de tradutores; o papel das traduções no desenvolvimento de uma determinada literatura (funções conservadoras versus inovadoras; funções exóticas ou não-exóticas etc.) (LAMBERT e VAN GORP, 2011, p. 201).

Esse esquema abre a possibilidade de uma análise que foge às ideias tradicionais relativas à “fidelidade” tradutória. Entretanto,

[...] deve-se admitir que tanto as implicações práticas quanto as teóricas da nova abordagem de descrição da tradução são ainda muito confusas

---

<sup>56</sup> « La question fondamentale, posée par le traducteur est, selon Umberto Eco, de savoir si, en traduisant, il faut amener le lecteur à comprendre l’univers culturel de l’auteur ou bien s’il faut transformer le texte original en l’adaptant à l’univers culturel du lecteur – comme si l’auteur était prêt à récrire son propre livre dans la langue de l’autre, comme s’il l’avait écrit selon le génie de la langue de destination et non de la langue d’origine ».

e, em muitos casos, as análises ainda mostram ser inspiradas em uma concepção idealista básica de como a tradução deve ser (LAMBERT e VAN GORP, 2001, p. 201).

Considerando essa dificuldade frente a novos paradigmas, podemos perceber que tanto a abordagem descritiva quanto os conceitos de retradução, que serão tratados no próximo tópico, compartilham a mesma problemática conceitual e, conseqüentemente, levam os estudiosos da tradução a reflexões quanto à aplicabilidade e viabilidade da utilização desses métodos de análise.

Ao refletir numa forma eficaz para a realização da abordagem descritiva para o estudo das traduções, que apresente os elementos essenciais para sua análise, tal como preconiza a teoria dos polissistemas, Lambert e Van Gorp (2011) criaram um “esquema hipotético para descrever traduções”, que funciona como um direcionamento para guiar um estudo que priorize compreender todo o trajeto percorrido entre original e tradução. Esse esquema consiste, portanto, na interrelação entre todos os elementos pertencentes aos dois sistemas envolvidos no processo:

As relações exatas entre os sistemas literários das culturas alvo e fonte devem ser examinadas; o que é, precisamente, o objetivo do nosso esquema. Tanto o sistema (literário) fonte quanto o sistema (literário) alvo são sistemas abertos que interagem com outros sistemas (LAMBERT e VAN GORP, 2011, p. 200).

Os autores afirmam que, embora apresentem um esquema básico de análise descritiva, os estudos a respeito de textos traduzidos podem seguir variados caminhos conforme os sistemas de chegada, pois as literaturas e culturas mais estáveis recebem as traduções de forma distinta das literaturas e culturas em estado de crise ou de formação. Ainda com relação a esse movimento de recepção da obra traduzida, Pascale Casanova (2002, p. 170) afirma que

para as línguas “alvo” (de chegada) mais desprovidas especificamente, a tradução - que é então uma “intradução” - é uma maneira de agrupar recursos literários, de importar de certa forma grandes textos universais para uma língua dominada (portanto para uma literatura desprovida), de desviar um legado literário.

Para se obter resultados favoráveis, de acordo com o modelo de estudo proposto por Lambert e Van Gorp (2011), se faz necessário cumprir algumas etapas e a primeira delas consiste em analisar os aspectos macroestruturais da tradução:

a tradução é identificada como tal (como uma “tradução” ou como uma “adaptação” ou “imitação”)? O que esses termos significam no período determinado? O nome do tradutor é mencionado em algum lugar? O texto pode ser reconhecido como um “texto traduzido” (interferência linguística, neologismos, características socioculturais)? A estrutura geral do texto é do tipo “adequada” (tradução total/parcial)? O tradutor ou editor fornece qualquer comentário metatextual (prefácio, notas de rodapé)? (LAMBERT e VAN GORP, 2011, p. 206).

O comentário metatextual é definido por Genette (2009, p. 12) como peritexto e Risterucci-Roudnicky (2008, p. 17) acrescenta que os peritextos assumem um “caráter híbrido” na tradução, pois podem conter tanto informações do original quanto da tradução, como, por exemplo, os nomes do autor e do tradutor, que já é considerado uma marca de texto traduzido.

Nesse processo de apresentação da obra ao público leitor, as editoras têm uma participação crucial, pois são responsáveis pela forma como a obra será inserida na cultura alvo. O fato de pertencer a uma coleção, classificada como literatura estrangeira, por exemplo, informações presentes na capa como título original, nome do tradutor e origem da obra são características que tornam evidente ao leitor que ele está diante de uma obra traduzida.

A inclusão da tradução em coleções específicas e as informações dispostas na capa quanto à origem da obra têm valor simbólico e situa-a no sistema receptor. No caso de *Madame Bovary* no Brasil, por exemplo, temos a seguinte situação:

**Quadro 12:** Inclusão das traduções em coleções

<b>Data de publicação</b>	<b>Editora</b>	<b>Faz parte de coleção</b>	<b>Nome do tradutor na capa</b>	<b>Título original na capa</b>
1944 A	Vecchi	As obras eternas	Não	Não/Sim <sup>57</sup>
1944 B	Clube do Livro	Não	Não	Sim
1945	Livraria Martins	Não	Não	Sim
1955	Melhoramentos	Não	Não	Sim

<sup>57</sup> Essa tradução tem duas versões: o arquivo de Denise Bottmann (2012) apresenta uma imagem de capa ilustrada. Entretanto, localizamos somente a versão de capa dura e lisa, provavelmente restaurada.

<b>Data de publicação</b>	<b>Editora</b>	<b>Faz parte de coleção</b>	<b>Nome do tradutor na capa</b>	<b>Título original na capa</b>
1965	Biblioteca Universal Popular (BUP)	Vol. 48 – Ficção estrangeira	Não	Sim
1969	Bruguera	Não	Não	Sim
1985	Ediouro	Clássicos de bolso	Sim	Sim
1993	Nova Alexandria	Não	Sim	Sim
2008	L&PM	Coleção L&PM Pocket, vol. 328	Não	Sim
2011	Penguin/Companhia das Letras	Clássicos	Não	Sim
2014	Martin Claret	Não	Não	Sim

Elaboração: Mônica Gomes.

Com base nessas informações, percebemos que das onze traduções somente duas trazem o nome do tradutor na capa. À exceção da versão de capa lisa da tradução de 1944A, as demais apresentam o título original na capa, haja vista tratar-se de um título antropônimo, que, em geral, é conservado, conforme afirma Riterucci-Roudnicky (2008). Cinco traduções informam pertencer a alguma coleção, mas somente uma menciona tratar-se de literatura estrangeira.

Essas informações, conforme observam Lambert e Van Gorp (2011), revelam que não se pode negligenciar a forma como os textos traduzidos são apresentados ao sistema de chegada que, até certo ponto, podem ser considerados participantes do sistema literário local, porém acabam ocupando posições marginalizadas dentro desse sistema. Os textos importados, nesse contexto, acabam sendo negligenciados, ainda que sejam ou tenham sido fundamentais para a formação literária de determinada nação. A aclimação do texto traduzido no sistema de chegada forma, segundo os autores, um sistema intermediário que participa de forma “semiconsciente” das estratégias literárias de várias nações.

Com relação à análise microestrutural, Lambert e Van Gorp (2011) afirmam que, para conseguir visualizar a questão textual como um todo, seria sensato examinar fragmentos do texto em caso de textos longos, como romances. Nessa etapa, o pesquisador precisa dedicar-se a uma avaliação minuciosa do texto observando se “o tradutor traduz palavras, frases, parágrafos, metáforas, sequências narrativas” (LAMBERT e VAN GORP, 2011, p. 207).

Para complementar a análise microestrutural, os autores apresentam um modelo de roteiro de perguntas sobre o tradutor que auxiliará a compreender com mais precisão

quais foram as estratégias adotadas para a realização da tradução. Trata-se de um roteiro em que os questionamentos podem evidenciar como o tradutor se relacionou com seu texto:

o tradutor Y sempre traduz de acordo com essas regras? Em caso negativo, podemos explicar as exceções? Ele escreve sua própria obra “criativa” de acordo com as mesmas regras? Em caso negativo, por quê? Ele, em sua obra “criativa” ou em suas traduções, comporta-se da mesma maneira que seus colegas tradutores? Ele demonstra um conhecimento consciente das regras, normas e modelos? Ele teoriza sobre elas? Em caso afirmativo, há conflitos entre sua teoria e prática, ou entre suas próprias teorias e as dos outros? Em que pontos [pormenores]? Seu trabalho como tradutor é mais ou menos inovador do que sua escrita “criativa”? Há conflitos entre as normas tradutórias e as normas e expectativas do público receptor (críticos, leitores)? (LAMBERT e VAN GORP, 2011, p. 208).

Como os autores apresentam um modelo, cabe ao pesquisador definir a necessidade de acrescentar mais algum tópico nessa lista de perguntas. Com a conclusão dessa etapa, juntamente com as anteriores, o pesquisador terá condições de avaliar de forma mais global como foi desenvolvido o texto traduzido até o seu resultado final. Após apresentar e argumentar a respeito da eficácia do método, os autores concluem defendendo que, ao adotar esse método de análise, os estudiosos poderão ter uma visão mais ampla da literatura traduzida como um todo e não se limitar apenas à confrontação mecânica do texto original e sua tradução. Essa característica de globalidade de análise foi a responsável pela seleção desse formato de investigação para guiar este trabalho.

Ao analisar as traduções francesas, realizadas Philippe de Rothschild (1902 – 1988), Yves Denis/Jean Fuzier, e uma mexicana, realizada por Octavio Paz (1914 – 1998), do poema *Going to bed*, de John Donne (1572 – 1631), Berman (1995) percebeu que existia uma série de elementos inter-relacionados que poderiam ser norteadores para uma análise produtiva de traduções. Como resultado de seu estudo, publicou, em 1995, a obra *Pour une critique des traductions: John Donne*, em que apresenta o suporte teórico que fundamentou suas análises e indica possíveis caminhos que levam à construção de uma crítica de tradução consistente e com bons resultados.

A proposta de Berman (1995, p. 64) é a formulação de um “esboço de método” em que visa indicar uma possível trajetória de análise dividida em seis etapas, sendo as primeiras: a leitura concreta da(s) tradução(ões), do original e das leituras

associadas/colaterais. Em seguida, apresenta os momentos fundamentais do ato crítico, ou seja, a concretização do pensamento por meio da escrita.

Nas primeiras etapas, o autor afirma que a leitura e releitura da(s) tradução(ões) evita tirar conclusões precipitadas e que, neste momento, ainda não há o confronto com o original. Em seguida, lê-se o original separadamente da(s) tradução(ões). Como suporte a estas leituras e releituras, faz-se necessário a busca por um suporte teórico eficiente que irá contribuir para uma satisfatória confrontação desses textos. Tais suportes referem-se a leituras sobre o autor, a obra e o momento histórico. No que se refere ao objeto deste estudo, a apresentação dessas leituras foi realizada no capítulo precedente.

Ainda com relação ao confronto, Berman (1995) afirma que, no caso de poemas ou de pequenos contos, a confrontação pode ser realizada considerando-se o texto como um todo. No caso de romances – que são textos longos –, contudo, faz-se necessária uma escolha de trechos a serem analisados. Essa seleção será realizada com base nas leituras feitas anteriormente, nomeadas por Berman (1995) de pré-análise. Todo esse processo anterior à análise dos textos leva o crítico de tradução a adquirir intimidade com eles e ser capaz de identificar as “zonas significantes” da(s) obra(s) em análise, que são zonas

[...] onde uma obra atinge sua própria visada (não necessariamente a do autor) e seu próprio centro de gravidade. A escritura da obra possui um alto grau de necessidade. Essas passagens não são necessariamente aparentes a uma simples leitura, motivo pelo qual, constantemente, é o trabalho interpretativo que as revela, ou confirma sua existência<sup>58</sup> (BERMAN, 1995, p. 70).

Não se trata, portanto, de localizar trechos impactantes, ou trechos considerados antológicos pela crítica, mas sim os que apresentam significado de modo específico. Nesse momento, o trabalho interpretativo e paciente do crítico é primordial. No caso do romance em estudo, consideramos como “zonas significantes” os seguintes excertos: o baile Vaubyessard, os comícios agrícolas, o passeio de fiacre e o envenenamento de Emma, que representam momentos decisivos da história da personagem principal e também evidenciam o trabalho de escrita de Flaubert. Ademais, também são consideradas

---

<sup>58</sup> « où une œuvre atteint sa propre visée (par forcément celle de l’auteur) et son propre centre de gravité. L’écriture y possède un très haut degré de nécessité. Ces passages ne sont pas forcément apparents à la simple lecture ; et c’est bien pourquoi, le plus souvent, c’est le travail interprétatif qui les révèle, ou confirme leur existence ».

peças antológicas da obra, pois são um dos episódios-chave para a arquitetura narrativa do romance, tanto com relação ao enredo, como com à estética textual.

Para a análise concreta do texto traduzido, conforme Berman (1995), a pré-análise do texto ajuda na seleção dos pontos estilísticos substanciais do original e permite eleger os trechos mais significativos. No caso da obra de Flaubert, existem questões basilares a serem discutidas, como as descrições minuciosas, o estatuto do narrador e a teia discursiva.

O cuidadoso processo seletivo que proporcionou ao crítico uma aproximação dos textos original e tradução representa tão somente o início do estudo sistemático em torno desses textos, pois ainda há um longo caminho a ser percorrido para que essas análises possam ser realizadas de uma forma satisfatória a fim de que se produza, conforme aponta Berman (1995), uma crítica de tradução que não se limite ao cotejo entre os textos, mas uma análise de todo o processo de tradução, permitindo perceber as particularidades presentes nas traduções analisadas.

Para Berman (1995), o tradutor é extremamente importante para compreensão do trabalho de tradução. Para traçar o perfil desse profissional, é necessário o conhecimento de informações que dialoguem com o trabalho realizado por ele; informações de sua vida pessoal, por exemplo, não acrescentam valor ao ato tradutório. Em contrapartida, conhecer a sua origem, saber se é somente tradutor ou se exerce outra profissão significativa, como a de professor e pesquisador, por exemplo, ou se também é autor, se produziu obras em outras línguas agregam significado ao ato crítico, bem como ao estudo de elementos mais específicos, como sua posição tradutória, seu projeto de tradução e seu horizonte tradutório. Risterucci-Roudnicky (2008, p. 60) completa esse quadro com a seguinte observação:

Quem é o tradutor, qual é sua relação com as línguas, com as obras e com os autores que traduz, qual a sua postura ao traduzir? Essas questões, que colocam o sujeito que traduz no centro da reflexão, permitem delimitar a identidade do tradutor e inscrever as traduções em sua historicidade.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> « Qui est le traducteur, quel est son rapport aux langues, aux œuvres et aux auteurs qu'il traduit, quelle est sa posture traductive ? Ces questions, qui placent le sujet traduisant au centre de la réflexion, permettent de cerner l'identité du traducteur, et d'inscrire les traductions dans leur historicité ».

A posição tradutória está relacionada como as escolhas que serão realizadas para direcionar a elaboração de seu projeto. Segundo Berman (1995, p. 74-75, grifo do autor),

a posição tradutória é, por assim dizer, o “compromisso” entre a maneira pela qual o tradutor distingue como o assunto é dominado pela *pulsão de traduzir*; a tarefa da tradução, e a maneira como este “internalizou” o discurso ambiente sobre o traduzir (as “normas”). A posição tradutória, como compromisso, é o resultado de uma *elaboração*: trata-se do *se-colocar do tradutor cara-a-cara com a tradução*, se-colocar que, uma vez escolhido (pois é uma escolha), *ata* o tradutor, no sentido em que Alain dizia que “um caráter é um juramento”.<sup>60</sup>

O projeto de tradução direciona a maneira como o texto será trabalhado. Trata-se de uma etapa relevante para nortear a produção do tradutor, uma vez que, conforme Berman (1995, p. 76, grifo do autor), “define a maneira pela qual, de um lado, o tradutor vai cumprir a *translação* literária e, de outro lado, assumir a tradução em si, escolher um ‘modo’ de tradução, uma ‘maneira de traduzir’”.<sup>61</sup>

A posição tradutória e o projeto de tradução estão ligados ao horizonte do tradutor que é o “[...] conjunto de parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos que ‘determinam’ o sentir, agir e pensar de um tradutor”<sup>62</sup> (BERMAN, 1995, p. 79). A junção desses três elementos forma o tripé indispensável para a realização de uma tradução satisfatória.

Munido dessas informações, o crítico de tradução poderá, finalmente, partir para concretização de seu estudo, que é a efetiva confrontação do texto original e sua(s) tradução(ões). A forma como essa etapa da análise será concretizada dependerá da seleção previamente realizada pelo crítico de tradução, que pode tomar variadas direções. É nesse sentido que Berman (1995) afirma que sua teoria é uma sugestão de um método de análise e não um modelo fechado.

---

<sup>60</sup> « la position traductive est, pour ainsi dire, le ‘compromis’ entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la *pulsion de traduire*, la tâche de la traduction, et la manière dont il a ‘internalisé’ le discours ambiant sur le traduire (les ‘normes’). La position traductive, en tant que compromis, est le résultat d’une *élaboration* : elle est le *se-posar du traducteur vis-à-vis de la traduction*, se-poser qui, une fois choisi (car il s’agit bien d’un choix), *lie* le traducteur, au sens où Alain disait qu’ ‘un caractère est un serment’ ».

<sup>61</sup> « définit la manière dont, d’une part, le traducteur va accomplir la *translation* littéraire, d’autre part, assumer la traduction même, choisir un ‘mode’ de traduction, une ‘manière de traduire’ ».

<sup>62</sup> « [...] l’ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui ‘déterminent’ le sentir, l’agir et le penser d’un traducteur ».

No caso deste trabalho, a análise será realizada considerando-se o texto original, a primeira tradução portuguesa e as onze brasileiras. Para realizar uma crítica de traduções não limitada a confrontações, buscaremos, portanto, seguir as duas propostas de análise: o modelo sistêmico de Lambert e Van Gorp (2011) e as etapas de análise expostas por Berman (1995) que, de certa forma, são dois caminhos que visam o mesmo alvo: a elaboração de uma análise mais ampla, detalhada e eficaz de traduções, conforme apresentamos neste trabalho.

Para que o trabalho analítico seja eficiente, segundo Berman (1995), o estudioso da tradução precisa estar atento a outros fatores, como a “comunicabilidade” e a “legibilidade” do resultado da pesquisa, a fim de que este não se torne demasiadamente hermético. Deve-se evitar alguns fatores que podem provocar essa ininteligibilidade da análise como a tecnicidade terminológica; a irrupção da língua do texto original e o caráter minucioso, fechado, especializado e isolado de análise. Com base nesse princípio, buscaremos apresentar um discurso claro e objetivo, de tal forma que o texto se torne acessível e contribua para o desenvolvimento de outros estudos a respeito das traduções brasileiras de *Madame Bovary*, uma vez que estudos relativos à recepção das traduções do romance são escassos, embora existam, ainda que superficialmente, alguns trabalhos sobre o romance que apresentem comentários a respeito das traduções.

As reflexões bermanianas (1995) vão mais adiante ao considerar que o analista da tradução precisa estar atento às dimensões éticas e poéticas praticadas pelo tradutor frente ao texto original e sua tradução. A ética está associada ao respeito estabelecido com o texto original e a poeticidade com o trabalho textual realizado pelo tradutor. Não se trata de questões relacionadas à fidelidade ao texto de partida, mas sim de como o tradutor se posiciona frente ao texto que deseja verter para outra língua. Em nosso caso, a dimensão ética e a poeticidade do texto flaubertiano manifestam-se por meio de onze tradutores distintos no decorrer de sete décadas.

## 2.2 A retradução

Conceituar terminologicamente a retradução tem sido um desafio para os estudiosos da tradução. Existem muitas questões que precisam ser cuidadosamente analisadas antes que possamos considerar uma tradução como retradução. Fatores como

motivações para realização de retraduições, envelhecimento das traduções, implicações ideológicas, poéticas, frequência, questões editoriais e contextos histórico e sociocultural devem ser considerados para que seja possível avaliar se o texto em estudo pode ser considerado uma retraduição.

Ao abordar esse tema, Berman, no artigo *La retraduction comme espace de la traduction*, publicado na revista *Palimpsestes*, em 1990, afirma que as traduções “envelhecem”, o que leva à necessidade de renovação, por meio de retraduições. Para o crítico francês, a tradução

corresponde a um dado estado da língua, literatura e cultura. Chega, rapidamente, em um momento que estas não respondem ao estado seguinte. É necessário, então, retraduzir, pois a tradução existente não desempenha mais o papel de revelação e de comunicação das obras<sup>63</sup> (BERMAN, 1990, p. 1).

Assegura, também, que as traduções surgidas depois da primeira, em geral, podem ser consideradas retraduições, mas essa concepção tem exceções que são os casos das traduções consideradas “grandes traduções”. Estas, segundo Berman (1990, p. 2), adquirem *status* de original, por isso não envelhecem e, conseqüentemente, não precisam de retraduições, como, por exemplo:

A *Vulgata* de São Jerônimo, a Bíblia de Lutero, a *Authorized Version* são grandes traduções. Mas também o Plutarco de Amyot, as *Mil e Uma Noites* de Galland, o Shakespeare de Schlegel, a *Antígona* de Hölderlin, o *Dom Quixote* de Tieck, o *Paraíso Perdido* de Milton por Chateaubriand, o Poe de Baudelaire, o Baudelaire de Stefan George: eis uma lista, de modo algum exaustiva, das grandes traduções que não envelhecem.<sup>64</sup>

O fato de esses exemplos serem considerados “grandes traduções” não impede que surjam outras traduções desses textos, mas, provavelmente, não haverá retraduições, uma vez que sempre serão considerados grandes modelos para se guiar, visto que atingiram um patamar de importância em que não se pode substituí-los, pois, no decorrer

---

<sup>63</sup> « correspondant à un état donné de la langue, de la littérature, de la culture, il arrive, souvent assez vite, qu’elles ne répondent plus à l’état suivant. Il faut, alors, retraduire, car la traduction existante ne joue plus le rôle de révélation et de communication des œuvres ».

<sup>64</sup> « La *Vulgata* de Saint Jérôme, la Bible de Luther, l’*Authorized Version* sont de grandes traductions. Mais aussi le Plutarque d’Amyot, les *Mille et Une Nuits* de Galland, le Shakespeare de Schlegel, l’*Antigone* de Hölderlin, le *Don Quichotte* de Tieck, le *Paradis perdu* de Milton par Chateaubriand, le Poe de Baudelaire, le Baudelaire de Stefan George : voilà une liste, nullement, exhaustive, de grandes traductions. Qui ne vieillissent pas ».

da história e do tempo, se consagraram. Nesse sentido, na concepção de Berman (1990), tais textos equipararam-se ao texto original em criação poética.

Berman (1990, p. 5) aponta, ainda, dois fatores indispensáveis para se realizar uma retradução: a “deficiência” da primeira tradução e o “*kairos*”. Quanto à deficiência, o autor considera que

toda tradução é deficiente, ou seja, entrópica, sejam quais forem seus princípios. Quer dizer: toda tradução é marcada pela “não-tradução”. E as primeiras traduções são as que mais são atingidas pela não-tradução. Tudo se passa como se as forças anti-tradutivas que provocam a “deficiência” estivessem por aqui, todas poderosas.<sup>65</sup>

Nessa concepção, a deficiência está presente em toda primeira tradução e as retraduições têm como função diminuir essa falha contida no texto primeiro. Em uma obra intitulada *Divan oriental-occidental*, Goethe (1819 apud Berman, 1990, p. 4) afirma que somente por meio da repetição seria possível a realização de uma tradução considerada completa e acabada.

Quanto ao *kairos*, o momento favorável, Berman (1990) considera-o um fator crucial para que surja uma retradução. Esse momento não está pré-determinado, mas se trata de uma oportunidade em que se sente a necessidade de se rever a primeira tradução a fim de diminuir as possíveis deficiências contidas no texto primeiro. Ou seja, a junção desses dois fatores proporciona o ambiente favorável para a produção de uma retradução. A questão do *kairos* pode ser vista, também, como o momento em que acontece uma relação de valorização da língua materna. Para Berman (2013, p. 138), “tudo acontece como se, face ao original e à sua língua, o primeiro movimento fosse de anexação, e o segundo (a retradução) de invasão da língua materna pela língua estrangeira”.

Ao analisar as considerações bermanianas a respeito da retradução, o pesquisador Yves Gambier (2011), em seu artigo *La retraduction: Ambigüités et défis*, afirma que se trata de uma análise um tanto quanto simplista e insuficiente para justificar todas as retraduições existentes. Deve-se, segundo Gambier (2011), acrescentar às considerações de Berman (1990) outros elementos como as normas de legibilidade; as ferramentas que ajudam na tradução; o contexto e as restrições ideológicas de determinada época; as

---

<sup>65</sup> « toute traduction est défaillante, c'est-à-dire entropique, quels que soient ses principes. Ce qui veut dire : toute traduction est marquée par de la 'non-traduction'. Et les premières traductions sont celles qui sont plus frappées par la non-traduction. Tout se passe comme si les forces anti-traductives qui provoquent la 'défaillance' étaient ici, toutes puissantes ».

políticas editoriais; as interpretações do tradutor e suas estratégias; as mudanças de registros da língua e as características da escrita traduzida. É justamente diante dessas várias possibilidades de análise de retraduições que Gambier (2011) considera que este se trata de um processo com vários desafios e ambiguidades, pois, embora seja necessário considerar as possibilidades de análise, não se pode desconsiderar os estudos anteriores a respeito do mesmo tema: “[...] análises mais sistemáticas devem ser feitas para confirmar o peso relativo de tal ou qual fator, para melhor compreender a abordagem de Berman, a fim de não jogar fora o bebê com a água do banho”<sup>66</sup> (GAMBIER, 2011, p. 66).

Assim como Berman (1990), Ladmiral (2011) também considera, em seu artigo *Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles...*, que as traduções “envelhecem”. Entretanto, faz uma importante ressalva ao considerar que não se trata de as traduções perderem o seu frescor, mas sim de serem vistas de outra forma. Essa ressalva, todavia, representa apenas o germe da discussão proposta pelo autor.

Como se pode observar, as possibilidades de análises das retraduições são diversas. Conforme Ladmiral (2011), uma delas está relacionada com o olhar diferenciado para traduções já existentes, pois o impulso de se retraduzir vem da insatisfação do tradutor diante da(s) tradução(ões) já existente(s) de textos pelos quais nutre certo afeto ou da necessidade de repensar criticamente o texto já traduzido, não de forma negativa, mas sim positiva e reflexiva. Dessa forma, a relação do tradutor com o texto a ser retraduzido passa a ser a propulsora de todo o processo, conforme afirma Álvaro Faleiros (2010, p. 13):

A maneira como aquele que retraduz se relaciona com as traduções anteriores indica, por sua vez, o alcance crítico de sua retradução. Talvez o retradutor não a(s) considere nem saiba de sua(s) existência(s), talvez almeje produzir uma resposta à(s) mesma(s) ou, talvez, ainda, seja outra sua fonte “original” e, por não trabalhar com a mesma edição, a tradução possa até ser considerada a primeira. Há, contudo, alguns casos em que a retradução se quer crítica.

Ladmiral (2011) faz referência a questões objetivas, tal como a diacronia das línguas, ao afirmar que não se trata de as traduções envelhecerem ou da língua em que foram traduzidas envelhecerem, mas que a mudança se efetiva na utilização contemporânea da linguagem, a qual se distancia da língua do texto anteriormente

---

<sup>66</sup> « [...] des analyses plus systématiques restent à faire pour confirmer le poids relatif de tel ou tel facteur, pour mieux mettre en perspective l’approche de Berman, afin de ne pas jeter le bébé avec l’eau du bain ».

traduzido, somada às alterações de sensibilidade literária, implicações culturais, as relações intertextuais tácitas presentes nos textos e as questões editoriais.

Sobre as questões editoriais, Ladmiral (2011) pontua que esse é um fator objetivo consideravelmente presente, porquanto está conectado com a obtenção dos direitos autorais da editora responsável pela retradução e reedição de textos de relevo, como os canônicos que, ao serem retraduzidos, produzem uma considerável visibilidade para a editora, sobretudo os textos sagrados, filosóficos e clássicos. Este é o caso das retraduições de *Madame Bovary*.

O quadro de motivações para a retradução não se esgota tão facilmente. Tem-se, ainda, outras questões trabalhadas por Gambier (2011), como a indagação sobre o fato de uma retradução ser considerada uma nova tradução. Assim como todos os questionamentos ao redor da retradução, a resposta a essa pergunta causa divergências, mas, na visão de Gambier (2011, p. 53), uma retradução pode ser considerada uma « version révisée » ou « revue et corrigée ». A denominação « nouvelle traduction » corresponde a uma estratégia comercial para chamar a atenção do público leitor para o texto que acaba de ser publicado, como também observa Monti (2011, p. 12):

Se o termo retradução (ou *retranslation*) é, portanto, atualmente, relativamente frequente entre os estudiosos da tradução, constata-se que o mundo editorial foge dessa definição, preferindo, de maneira sistemática, a expressão “nova tradução”, com o desejo claro de destacar a novidade da operação em vez da repetição implícita do ato.<sup>67</sup>

É importante ressaltar que os conceitos apresentados por esses teóricos são referentes a um recorte literário, geográfico e temporal específicos, com traduções voltadas para as principais línguas europeias (culturas consideradas centrais):

A retradução sendo uma temática potencialmente muito vasta, o presente volume impôs deliberadamente a seus colaboradores um domínio (a literatura), assim como limites geográficos e culturais (a produção europeia) e cronológica (século XX), com o objetivo de evitar toda dispersão teóricas e analítica<sup>68</sup> (MONTI, 2011, p. 12).

---

<sup>67</sup> « Si le terme de retraduction (ou *retranslation*) est donc aujourd’hui relativement fréquent parmi les traductologues, force est de constater que le monde éditorial fuit cette définition, en lui préférant de manière systématique l’expression « nouvelle traduction », dans la volonté manifeste de souligner la nouveauté de l’opération, plutôt que la répétition implicite de l’acte ».

<sup>68</sup> « La retraduction étant une thématique potentiellement très vaste, le présent volume a délibérément imposé à ses collaborateurs un domaine (la littérature), ainsi que des limites géographiques et culturelles

Entretanto, essa formulação será tomada como direcionamento para análise das traduções de *Madame Bovary* publicadas no Brasil, uma vez que, à luz das abordagens teóricas apresentadas, consideramos que quatro dos onze textos em estudo são retraduições (uma da década de 1990 e as três do século XXI), conforme apresentamos no capítulo 4 desta tese.

Neste capítulo, portanto, delineamos o suporte teórico norteador deste trabalho, em que evidenciamos quais etapas selecionamos para guiar as análises das traduções. Tal escolha foi motivada pela necessidade de elaboração de uma investigação bem fundamentada e que abarque toda a complexidade existente ao redor do texto traduzido. Antes da análise efetiva das traduções, porém, se faz necessário averiguar os elementos externos a esses textos, mas que estão ligados a eles. Dessa forma, o capítulo 3 desta tese será dedicado à fase do estudo das editoras, das edições, elaboração dos perfis dos tradutores e análise dos peritextos das traduções.

---

(la production européenne) et chronologiques (le XX siècle), dans le but d'éviter toute dispersion théorique et analytique ».

### 3 AS ONZE TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE *MADAME BOVARY* - EDITORAS, EDIÇÕES, TRADUTORES E PERITEXTOS



**D**e vez em quando, o cocheiro, de seu assento, lançava olhares desesperados às tabernas. Não entendia que furor pela locomoção empurrava aqueles indivíduos a não quererem parar. Tentou fazê-lo algumas vezes, mas imediatamente vinham lá detrás as exclamações de cólera. Então chicoteava com mais dureza suas duas pilecas, molhadas de suor, mas sem prestar atenção nos solavancos, encostando-se aqui e ali, desmoralizado e quase chorando de sede, cansaço e de tristeza.

(FLAUBERT, 2008, p. 237. Trad. de Ilana Heineberg)

A chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, foi bastante representativa para o desenvolvimento da imprensa e da circulação de livros no Brasil. Inicialmente, a presença de livros em terras brasileiras ocorria mediante encomendas pessoais, sem a participação de qualquer meio especializado para esse fim. De acordo com Márcia Abreu (2008, p. 140), ao analisar os percursos da chegada de livros ao Brasil durante o período colonial,

tudo leva a crer que a exportação de livros da Europa para o Rio de Janeiro não era um negócio altamente especializado, tampouco algo que dependesse do envolvimento de firmas comerciais, já que boa parte dos pedidos era submetida por pessoas comuns que cuidavam de remessa de livros uma única vez.

Posteriormente, houve um crescimento da imprensa nacional com o início da impressão de jornais e livros no país. Nesse momento, havia uma considerável presença de estrangeiros no Brasil, com maior destaque para os franceses, cuja estadia na cidade do Rio de Janeiro era marcante, sobretudo no comércio, visto que dos 205 estabelecimentos da rua do Ouvidor, 93 pertenciam a eles.<sup>69</sup> De acordo com Guimarães (2017, p. 87),

a publicação de jornais e revistas em francês no Brasil na passagem do século XIX para o XX ocorreu em momentos que vigorava a hegemonia cultural francesa no Ocidente. O contexto particular da jovem nação fez com que as intenções visivelmente imperialistas do Estado francês ficassem diluídas na recepção favorável a tudo o que vinha da Europa, especialmente da França, sobretudo no mundo letrado.

Conforme já citado no Capítulo 1, além da existência de livreiros franceses, a imprensa deste país também era assídua no Brasil, proporcionando uma ampla circulação de seus jornais, como *Ba-ta-clan* e *Figaro*. Esses impressos foram amplamente comercializados, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, pois, além de maior concentração de população francesa, muitos intelectuais desta cidade se interessavam pelas notícias advindas da França.

Em sua obra *O livro no Brasil*, de 1982, Laurence Hallewell faz um minucioso panorama do desenvolvimento do mercado editorial no Brasil, partindo dos editores franceses até os nacionais que contribuíram significativamente com a história do livro no país. Entre os livreiros franceses, podemos destacar Pierre René François Plancher (1779

---

<sup>69</sup> Conforme Laurence Hallewell (1982).

– 1844) e Baptiste Louis Garnier (1823 – 1893) que desempenharam um papel de destaque para o desenvolvimento da imprensa e da circulação de livros no Brasil. François Plancher, contrário ao regime político vigente em seu país, escolheu instalar-se no Brasil, uma nação nova que possibilitaria a continuação de seu negócio iniciado na França, visto que, conforme Hallewell (1982, p. 126),

o Brasil oferecia perspectivas particularmente atraentes. Tendo conquistado as vantagens econômicas de Independência sem prejuízo de sua continuidade política, ele proporcionava os requisitos de estabilidade e prosperidade, somados a uma receptividade excepcional a todos os adornos da cultura francesa.

Chegando ao Brasil em 1824, imediatamente, François Plancher abriu sua livraria na rua dos Ourives – RJ. A abertura da gráfica aconteceu rapidamente, pois já trazia consigo todo equipamento gráfico necessário para instaurar a empresa e, desde o início, começou a publicar em português. Entre as suas primeiras produções estava a *Constituição do Império do Brasil*, fato muito significativo, já que nenhuma gráfica dirigida por brasileiros havia conseguido a autorização do Imperador para essa publicação.

Em 1826, esse livreiro editou a primeira novela brasileira: *Statia e Zoroastes*, de Lucas José de Alvarenga (1768 – 1831), tornando-se o pioneiro, já que as demais editoras brasileiras trabalhavam com materiais vindos de Portugal, geralmente traduções francesas. Ainda em 1824, François Plancher ampliou seu negócio com a publicação de periódicos. O primeiro foi o *Spectador Brasileiro*, que parou de ser comercializado em 1827. Nesse mesmo ano, comprou o *Diário Mercantil*, cujo nome foi alterado para *Jornal do Commercio*, que circulou no Rio de Janeiro até 2016, encerrando suas atividades após 189 anos de funcionamento ininterrupto.<sup>70</sup>

Em 1944, o outro livreiro mencionado acima, Baptiste Garnier, chegou ao Rio de Janeiro, após ter trabalhado para seus irmãos Auguste e Hippolyte por onze anos e decidido começar seu próprio negócio fora da França, sendo sua escolha o Brasil. Nesse mesmo ano, inaugurou um comércio na rua do Ouvidor – RJ, com a venda de livros vindos da França e produtos diversos. Em 1859, começou a comercializar a *Revista*

---

<sup>70</sup> Disponível em: <https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2016-04-28/jornal-do-commercio-fecha-as-portas.html>. Acesso em: 10/02/2018.

*Popular*, que, após três anos de funcionamento, passou a chamar-se *Jornal das famílias*, cuja impressão era realizada em Paris.

Na década de 1960, Garnier começou a editar romances em formato de livros, época em que predominavam os romances-folhetins, veiculados nos rodapés dos jornais. A partir desse momento, houve uma ampla produção de romances nesse formato. Entre os escritores brasileiros, a editora Garnier editou obras de Machado de Assis, José de Alencar, Bernardo Guimarães, Joaquim Manoel de Macedo, Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto Alegre, Aluísio de Azevedo, Olavo Bilac, entre outros poetas, para os quais pagava os direitos autorais, como Thomaz Antônio Gonzaga, Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo e Joaquim Noberto (que também atuava como redator-revisor da editora).

A maior contribuição da editora Garnier para a propagação do livro no Brasil foi no segmento educacional. Segundo Hallewell (1982, p. 144), “[...] Baptiste Garnier se tornou o primeiro editor a fazer um esforço real para atender às necessidades de livros escolares brasileiros como um risco comercial por sua própria iniciativa”. Também editou traduções de obras estrangeiras, sobretudo francesas, de escritores como Dumas, Hugo, Montepin, Octave Feuillet, Arsène Houssaye, Émile Gaboriau e Júlio Verne. Além disso, direcionou o formato dos livros que circularam no país naquele momento, utilizando o modelo da editora francesa Michel Lévy, responsável pela publicação de *Madame Bovary* na França.

Essa evolução da produção de livros no Brasil no início do século XIX foi consolidada somente ao final do século, quando a editoração no Brasil extrapolou o eixo Rio de Janeiro – São Paulo, passando a existir em outras regiões do país. No século seguinte, sobretudo a partir da década de 1930, que, segundo o pesquisador e tradutor John Milton (2002, p. 23), foi considerada “[...] o período dourado da indústria do livro e da tradução no Brasil”, o ramo da editoração brasileira teve um crescimento significativo. Foi nesse contexto de inovações que a primeira tradução de *Madame Bovary* foi realizada, seguida por mais dez traduções, entre 1944 e 2014. Nesse intervalo de 70 anos, houve onze traduções, as quais envolveram dez tradutores conhecidos – visto que a tradução publicada pela editora Clube do Livro não credita o tradutor –, e foram geradas, no total, 96 edições até 2017, conforme indicado a seguir.

### 3.1 As onze *Madame Bovary* no Brasil – de 1944 a 2014

A primeira tradução brasileira de *Madame Bovary* (1944) foi publicada 87 anos após a estreia do romance na França (1857). Posteriormente, mais dez traduções foram realizadas em um espaço temporal de 70 anos. A despeito da tradução publicada no Brasil ter sido tardia, as dez traduções foram realizadas em espaços de tempo consideravelmente curtos. O quadro a seguir apresenta a disposição temporal dessas publicações:

**Quadro 13:** As traduções brasileiras de *Madame Bovary* em 70 anos

<b>Tradutor</b>	<b>Ano de publicação</b>
Eloy Pontes	1944 A
Sem referência	1944 B
Araújo Nabuco	1945
Genésio Pereira Filho	1955
Nair Lacerda	1965
Vera Neves Pedroso	1969
Sérgio Duarte	1985
Fúlvia M. L. Moretto	1993
Ilana Heineberg	2008
Mário Laranjeira	2011
Herculano Villas-Boas	2014

Elaboração: Mônica Gomes.

A partir desse panorama temporal, podemos observar que o texto flaubertiano foi publicado em várias décadas e ocupa um espaço significativo na fortuna literária brasileira, haja vista a presença em várias bibliotecas e das livrarias, tanto o texto original quanto a maioria de suas traduções.

No que se refere ao formato de produção flaubertiana, com discurso indireto livre, conforme afirma Wood (2017), Flaubert conseguiu mesclar as narrações em primeira e terceira pessoas, que expressam, respectivamente, onisciência e confiabilidade. Esse formato narrativo apresenta ao leitor uma situação simultaneamente observada por dois ângulos, o que remeteria à importância desse recurso estilístico em que a fusão entre autor e personagem traz vitalidade ao enredo da obra.

Ao analisar o conto *Quidquid Volueris*, escrito pelo jovem Flaubert em 1837, Leyla Perrone-Moisés (2006) observou como o escritor já manipulava o uso da palavra desde sua juventude de forma a realizar uma produção considerada um modelo promissor e que iria chamar atenção da crítica não somente em seu país, mas também em vários países ao redor do mundo. Segundo a autora,

o que tem atraído os críticos é o aspecto evolutivo da questão: o fato de que aquele menino “retardado”<sup>71</sup> tenha se *transformado* num grande escritor, de que aquela criança com dificuldades para leitura e para a escrita tenha se *metamorfoseado* em um mestre do estilo (PERRONE-MOISÉS, 2006, p. 73, grifo da autora).

Considerando que a formação de um cânone literário está relacionada com a normatização, delimitação, autoridade e inovação estética, Flaubert, por apresentar essas características em suas obras, foi considerado um dos membros do panteão do cânone literário Ocidental. Segundo James Wood (2017, p. 47),

os romancistas deveriam agradecer a Flaubert como os poetas agradecem à primavera: tudo começa com ele. Realmente existe um antes e um depois de Flaubert. Foi ele que estabeleceu o que a maioria dos leitores e escritores entende como narrativa realista moderna, e sua influência é tão grande que se faz quase invisível.

Essa visibilidade foi um dos critérios que colocou Flaubert nessa posição literariamente privilegiada, já que a criação e o aperfeiçoamento de uma forma específica de escrita foram as bases para a formulação de uma norma de produção realista que, conforme especifica Even-Zohar (1990, p. 7), é um dos fatores determinantes para que se atinja esse patamar:

[...] por “canonizadas” entendemos aquelas normas e obras literárias (isto é, tanto modelos como textos) que nos círculos dominantes de uma cultura são aceitas como legítimas e cujos produtos mais marcantes são preservados pela comunidade para que formem parte de uma herança histórica.

---

<sup>71</sup> Ao utilizar a expressão menino “retardado”, Perrone-Moisés faz referência ao fato de que Gustave Flaubert foi considerado o membro mais desprovido de inteligência da família Flaubert, como bem acentua Sartre em *L’idiot de la famille*, sua enorme e inacabada biografia sobre o escritor.

Essa herança histórica tem relação com a recepção da obra nos círculos culturais. Nesse sentido, ao discorrer sobre o sistema de relação entre autor, obra e público, Candido (2006) considera que se trata de uma tríade indissociável em que a reação de cada parte irá determinar a sobrevivência da obra em determinada cultura. Decorre daí, supostamente, a sua inclusão no cânone literário:

Se nos voltarmos agora para o comportamento artístico dos públicos, veremos uma terceira influência social, a dos valores, que se manifestam sob várias designações – gosto, moda, voga – e sempre exprimem as expectativas sociais, que tendem a cristalizar-se em rotina. A sociedade, com efeito, traça normas por vezes tirânicas para o amador de arte, e muito do que julgamos reação espontânea de nossa sensibilidade é, de fato, conformidade automática aos padrões artísticos (CANDIDO, 2006, p. 46).

Considerando essa perspectiva de recepção da obra pelo público leitor, poderíamos relacioná-la com a de obras traduzidas que, devido à sua importância como definidora de normas literárias em sua cultura fonte, portanto canônicas, também seriam aceitas na cultura alvo com o mesmo *status*. Esse é o caso de Flaubert, que, por firmar um modelo de redação romanesca realista, marcou e modificou esse modo de criação não somente na França, mas também em diversos sistemas literários ocidentais, incluindo o Brasil, que, a partir do século XIX, acentuou a influência francesa em sua produção literária. Conforme afirma Gloria Carneiro do Amaral (1996, p. 30):

A própria cultura francesa impregnava o ar cotidiano dos literatos brasileiros do século passado: todos falavam francês, liam francês, tomavam a França como modelo literário e existencial. O comércio inundava-se de artigos franceses e circulavam livros importados. Outras literaturas eram assimiladas por traduções francesas, como mostram estudos sobre o byronismo brasileiro. Num certo sentido, é quase chavão falar da impregnação da cultura francesa no nosso século XIX, que Wilson Martins classifica como “um grande galicismo”.

A presença francesa iniciada no século XIX repercutiu no século seguinte e aumentou significativamente quando as editoras brasileiras começaram a abrir espaço para a publicação de obras traduzidas, visando atender a um mercado consumidor em expansão, devido ao aumento da alfabetização da população local.

### 3.2 As editoras brasileiras de *Madame Bovary*

As traduções de *Madame Bovary* no Brasil começaram quase um século depois de sua publicação na França. A primeira em 1944 foi seguida de outras dez publicadas pelas seguintes editoras:

**Quadro 14:** As editoras brasileiras de *Madame Bovary*

Editora	Ano de publicação
Vecchi	1944 A
Clube do Livro	1944 B
Livraria Martins	1945
Melhoramentos	1955
Biblioteca Universal Popular (BUP)	1965
Bruguera	1969
Ediouro	1985
Nova Alexandria	1993
L&PM	2008
Penguin/Companhia das Letras	2011
Martin Claret	2014

Elaboração: Mônica Gomes.

#### 3.2.1 Vecchi

Fundada em 1913, no Rio de Janeiro, pelo italiano Arturo Vecchi, a editora Vecchi foi a primeira a publicar uma tradução de *Madame Bovary*, em 1944. No mesmo ano em que foi criada, iniciou seus trabalhos com a publicação de fascículos e, em 1927, começou a editar livros. Em 1947, lançou a revista *Grande Hotel*, a primeira a produzir novelas desenhadas no Brasil. Nos anos quarenta, começou a editoração de literatura infantil, introduzindo o primeiro álbum de figurinhas no país. Em 1969, Arturo Vecchi faleceu deixando a editora como herança para seus filhos. Devido à má administração, eles decretaram falência em 1983. A editora foi responsável pela publicação e apresentação de diversos escritores, tanto brasileiros como estrangeiros.<sup>72</sup>

---

<sup>72</sup> NASCIMENTO, Angela José do. *A trajetória da editora Vecchi*. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewFile/1373/1322>. Acesso em: 02/06/2016.

### 3.2.2 Clube do Livro

Também em 1944, a editora Clube do Livro publicou uma tradução de *Madame Bovary* sem creditar o tradutor. Essa editora tinha um projeto que consistia em formar um público leitor fidelizado, por meio do fornecimento de livros com preços reduzidos, um catálogo previamente selecionado e o envio dos livros às residências dos associados, o que facilitava o acesso a esse material. Com início na Inglaterra, o projeto difundiu-se para diversos países, chegando ao Brasil em 1943, com sede em São Paulo, sob a direção de Mário Gracioti. Esse projeto, logo de início, alcançou grande visibilidade, devido ao método ágil e facilitado de entrega dos livros. Segundo Milton (2002, p. 25), a editora

publicava livros mensais a aproximadamente um terço do preço dos livros vendidos em livrarias. Os livros eram entregues pelo correio ou por entregadores, e o Clube do Livro alcançou sucesso imediato, com edições de até cinquenta mil exemplares, um número muito elevado no Brasil, onde a tiragem para um romance comum é, hoje, em torno de três mil exemplares.

O Clube do Livro sustentava objetivos bem definidos: produzir livros mais baratos, de forma que seus sócios pudessem formar bibliotecas particulares, e manter-se como a principal fornecedora de livros para escolas e bibliotecas do país. Para atingir seus objetivos, a editora trabalhava em *marketing* com propagandas dispostas nos peritextos das obras, tal como a nota na tradução de *Madame Bovary*, em que se encontra a seguinte informação: “para favorecer o gosto pela leitura e a formação de bibliotecas econômicas, selecionadas e padronizadas, existe, em São Paulo, o CLUBE DO LIVRO” (GRACIOTTI et al, 1944B, p. 1). Somado a esse tipo de divulgação, a editora contava com a colaboração de seus associados, que levavam a outros consumidores informações relativas ao projeto, e com o trabalho de sua equipe.

Na década de 1970, o Clube do Livro passou a ser gerenciado pela editora Revista dos Tribunais. Em 1983, foi comprado pela editora Ática, que alterou sua denominação para Estação Liberdade/Clube do Livro e promoveu uma modernização em sua imagem com a publicação de novas edições de antigas traduções, como a de *Madame Bovary* que, em 1987, recebeu uma edição atribuída a um tradutor fictício: José Maria Machado, e iniciou uma nova forma de distribuição dos livros para seus sócios. A editora encerrou suas atividades em 1989.

### 3.2.3 Livraria Martins

Em 1945, a Livraria Martins publicou sua tradução de *Madame Bovary*. A editora foi criada em São Paulo, no ano de 1937 por José de Barros Martins. De acordo com Hallewell (1982), inicialmente, a editora especializou-se em livros importados e edição de traduções de obras originárias das línguas inglesa e francesa. Durante a Segunda Guerra Mundial, começou a editar livros brasileiros e a organizar várias coleções. Com o Estado Novo, Martins, que era contra o regime de Getúlio Vargas, não publicou obras no campo da política ou de questões sociais. Entretanto, reproduziu algumas que, por não tratarem diretamente desses assuntos, não provocariam censuras, como *Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa*, de Laudelino de Oliveira Freire, e *Perto do coração selvagem*, da jovem escritora Clarice Lispector.

A partir de 1942, a editora vivenciou uma fase bem produtiva e lucrativa ao associar-se com o escritor Jorge Amado. Conforme Hallewell (1982, p. 421), “durante trinta e dois anos, a Martins continuou sendo a editora brasileira exclusiva de Jorge Amado [...]”. Havia um visível interesse do editor em especializar-se em obras brasileiras. Embora tenha publicado algumas traduções de obras estrangeiras, prática com muitas possibilidades de aumento dos lucros, Martins optou por prosseguir com seu objetivo inicial, o que gerou benefícios para a literatura brasileira. Segundo Hallewell (1982, p. 429),

os 1.100 títulos publicados pela Martins em seus primeiros trinta anos somaram cinco milhões de exemplares: um pouco menos do que a Companhia Editora Nacional vendia quase todos os anos, desde o início da década de 50. O fato de José de Barros Martins, quase sozinho entre os editores brasileiros, haver resistido a essa tentação faz com que a literatura nacional tenha uma enorme dívida com ele.

Quanto a traduções de autores estrangeiros publicada pela editora, Hallewell (1982, p. 425) relaciona somente aquelas cujos autores tiveram mais de três títulos traduzidos: “Balzac, Louis Bromfield, Dostoiévski, Dumas pai, Knut Hamsun, Maupassant, Pirandello e Shakespeare”. Embora tenha publicado traduções de obras de Flaubert, este não faz parte da lista elaborada pelo autor, pois, de acordo com Bottmann (2012), essa editora publicou somente duas obras do escritor francês: a coletânea intitulada *Trois contes*, com a tradução dos contos *São Julião*, *O hospitaleiro*, *Herodias* e

*Um coração simples*, e o romance *Madame Bovary*, provavelmente em 1942 e 1945, respectivamente.

A editora encerrou suas atividades em 1974. No entanto, José de Barros Martins continuou atuando no ramo editorial, por meio das negociações dos direitos de publicação de suas obras para variadas editoras.

### 3.2.4 Melhoramentos

Em 1955, a editora Melhoramentos publicou sua tradução do romance de Flaubert. A editora foi criada em 1890 por Antônio Proost Rodovalho na cidade de São Paulo. Em abril de 1920, foi comprada pelo Weiszflog Irmãos – Estabelecimento Gráfico, junção que promoveu um considerável desenvolvimento ao utilizar técnicas de produção de papel a partir do eucalipto, considerado um grande avanço tecnológico para a época. Outro progresso realizado pela editora foram as mudanças nas relações trabalhistas, ao instituir o descanso semanal e a adoção de um contrato coletivo de trabalho, firmado entre a empresa e os funcionários, que, entre outras melhorias, instituiu o pagamento de horas extras de trabalho.

O projeto editorial com a produção de papel, tendo como obra prima o eucalipto, ocorreu em um momento de crise nesse ramo, o que colocou a editora em uma posição privilegiada. De acordo com Hallewell (1982, p. 257), os interesses da empresa iam

[...] desde o reflorestamento, passado pela produção de polpa, até um grande número de produtos e atividades relacionadas com papel, inclusive papelaria, diversos tipos de trabalhos gráficos e atividade editorial – em perfeita integração vertical: “do pinheiro ao livro”.

A Melhoramentos destacou-se pela produção de atlas e dicionários, entre eles o *Grande Dicionário Brasileiro Melhoramentos*, *Novo Dicionário Brasileiro Melhoramentos* e *Novo Michaelis*. Atualmente, Os Dicionários *Michaelis* (português, inglês, francês, espanhol, italiano, alemão e japonês) e literatura infantil são os principais produtos da empresa.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> Disponível em: <http://editoramelhoramentos.com.br/v2/>. Acesso em: 03/07/ 2016.

### 3.2.5 Biblioteca Universal Popular (BUP)

Dez anos depois, em 1965, a Biblioteca Universal Popular (BUP), com sede no Rio de Janeiro, publicou outra tradução de *Madame Bovary*. Conforme informações contidas nos peritextos da tradução, a BUP produziu uma coleção denominada *Ficção estrangeira*, série em que *Madame Bovary* foi o 48º volume e participou de uma exposição intitulada *Lançamentos do ano*, organizada pela Biblioteca Nacional a partir de 1961.<sup>74</sup> Nessa exposição, foram apresentadas obras publicadas por editoras interessadas em divulgar seus produtos por meio desse projeto. Embora tenha participado de projetos importantes, como esse da Biblioteca Nacional, não foram encontradas maiores informações quanto ao histórico da editora.

### 3.2.6 Bruguera

Em 1969, a editora Bruguera publicou mais uma tradução de *Madame Bovary*. Trata-se de uma editora espanhola criada em 1910 e que inaugurou uma filial no Brasil, no final dos anos 1960, com sede no Rio de Janeiro, comandada à distância por Francisco Bruguera, o qual residia em Barcelona. A trajetória da editora na Espanha foi marcada por diversos problemas de ordem política e social, envolvendo seus funcionários, como o cartunista espanhol Francisco Ibáñez, que, ao encerrar seu contrato com editora, teve os direitos de suas revistas confiscados por ela até 1987, quando uma lei que resguarda os direitos autorais foi criada na Espanha. Em 1986, a editora espanhola encerrou suas atividades.<sup>75</sup>

No Brasil, a Bruguera lançou, em 1969, além da tradução de *Madame Bovary*, os álbuns da coleção *Ases do Humor*, em 29 volumes editados até 1978. Em 1974, a editora lançou o gibi com historinhas curtas, com a publicação de 91 edições até 1981. Esses gibis ainda têm ampla circulação no país.<sup>76</sup> Com relação a publicações de obras literárias, lançou uma coleção intitulada *Clássicos da literatura brasileira e universal*, da qual *Madame Bovary* pertence. A editora encerrou suas atividades, aproximadamente em 1972 e a editora Cedibra incorporou parte de seu catálogo.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> Disponível em: [http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1285825.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1285825.pdf). Acesso em: 03/06/2016.

<sup>75</sup> Disponível em: [https://cat.elpais.com/cat/2017/12/14/cultura/1513250189\\_781954.html](https://cat.elpais.com/cat/2017/12/14/cultura/1513250189_781954.html). Acesso em: 07/02/2017.

<sup>76</sup> Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/editora/editorial-bruguera/381>. Acesso em: 07/02/2017.

<sup>77</sup> Conforme Bottmann (2015).

### 3.2.7 Ediouro

Em 1985, a Ediouro publicou sua tradução do romance de Flaubert. A editora foi fundada em 1939 pelos irmãos Jorge e Antonio Getum Carneiro, denominada, inicialmente, editora Gertun Carneiro. Em 1946, comprou a Tecnoprint, que, em 1961, passou a chamar-se Edições de Ouro (origem do nome Ediouro). Em 2001, comprou a editora Agir e, em 2007, passou a comandar a Nova Fronteira. Diante dessa sucessão de aquisições, a editora aumentou consideravelmente seu faturamento e viabilizou seu objetivo de expandir seus negócios com a publicação de obras cristãs e revistas em quadrinhos.<sup>78</sup> A editora continua ativa disponibilizando seus produtos em diversas livrarias e por meio de endereço eletrônico.<sup>79</sup>

### 3.2.8 Nova Alexandria

Em 1993, a editora Nova Alexandria publicou a última tradução de *Madame Bovary* do século XX. A editora comercializa obras literárias de diversas áreas: literatura clássica, literatura de cordel, poesia italiana e literatura infantil, cujos catálogos podem ser pesquisados por meio de seu endereço eletrônico, que também disponibiliza resenhas das obras recém-publicadas. O sítio da editora é bem simples e apresenta as informações relativas a suas obras de forma bem sucinta e não disponibiliza referências de seus dados históricos.<sup>80</sup>

### 3.2.9 L&PM

Já no século XXI, em 2008, a L&PM publicou uma nova edição de *Madame Bovary*, após seu envolvimento em um polêmico caso de plágio. A empresa foi fundada em 1974, por Paulo de Almeida Lima e Ivan Pinheiro Machado, em Porto Alegre. Iniciou seus trabalhos com a publicação das tirinhas de *Rango I*, do desenhista e cartunista Edgar Vasques. Ao contrário do endereço eletrônico da Nova Alexandria, atualmente, a L&PM disponibiliza em sua página um arquivo bem detalhado de sua história.<sup>81</sup> No final da

---

<sup>78</sup> Disponível em: [http://www.meiosnobrasil.com.br/?page\\_id=698](http://www.meiosnobrasil.com.br/?page_id=698). Acesso em: 09/08/2017.

<sup>79</sup> Ao acessar endereço eletrônico: <http://www.ediouro.com.br/novo/>, em: 07/02/2018, constatamos que a página está desativa para reformulação.

<sup>80</sup> Disponível em: <http://www.lojanovaalexandria.com.br/>. Acesso em: 29/07/2016. Cabe ressaltar que buscamos maiores informações a respeito do histórico da editora via outros meios, mas sem sucesso. Também enviamos um e-mail para a editora solicitando essas informações e, até o momento, não obtivemos resposta.

<sup>81</sup> Disponível em: <http://www.lpm.com.br/site/default.asp>. Acesso em: 22/08/2016.

década de 1970, publicou a revista *Oitenta*, composta por ensaios, entrevistas, resenhas de livros e quadrinhos. A revista contou com nove volumes disponibilizados de 1979 a 1982. Atualmente, continua reproduzindo quadrinhos em edições especiais, como a Série Clássicos em Quadrinhos, Mangás, e diversas obras nacionais e estrangeiras por meio da Coleção L&PM Pocket, da qual *Madame Bovary* faz parte.

Com relação à questão do plágio, em 19 de maio de 2008<sup>82</sup>, a editora publicou em sua página uma nota informativa quanto ao processo judicial que interpôs contra a editora Nova Cultural, que, em uma troca de concessão de direitos de publicação, recebeu desta editora duas traduções acusadas de serem plágios: *Divina Comédia* e *Madame Bovary*. Segundo um trecho da nota, “[...] o livro *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, cuja tradução negociada à L&PM seria supostamente de “Enrico Corvisieri”, na verdade vem sendo denunciada como cópia da antiga tradução de Araújo Nabuco”. Essa nota tem por objetivo esclarecer ao público que a editora desconhecia a prática da Nova Cultural. Ainda que tenha se isentado da responsabilidade por essa falha, optou por retirar a tradução de circulação e encomendar uma nova edição, que foi realizada por Ilana Heineberg.

### 3.2.10 Penguin/Companhia das Letras

Em 2011, a Penguin/Companhia das Letras publicou mais uma tradução de *Madame Bovary*. A Penguin é uma editora inglesa, fundada em 1946, especializada em publicações de obras clássicas. Em 2010, começou a publicar obras estrangeiras traduzidas para a língua portuguesa e obras brasileiras por meio de uma parceria firmada com a editora Companhia das Letras, que foi criada em 1986, por Luiz Schwarcz, com sede na cidade de São Paulo. A editora tem como política a produção de livros com o maior número possível de informações peritextuais consideradas importantes como cronologias, prefácios, introduções, apresentações, biografias do autor e tradutor, no caso de obras traduzidas, e notas. Para ampliar sua participação no mercado editorial brasileiro, em 2015 foi oficializada a fusão da Penguin/Companhia das Letras como a editora Objetiva, com a qual já realizava parcerias desde 2014. O endereço eletrônico da editora não apresenta nenhuma informação a respeito de seu histórico.<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Disponível em:

[https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecID=935305&Template=../artigosnoticias/user\\_exibir.asp&ID=638229](https://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805133&SecaoID=816261&SubsecID=935305&Template=../artigosnoticias/user_exibir.asp&ID=638229). Acesso em: 22/08/2016.

<sup>83</sup> Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/>. Acesso em: 22/08/2016.

### 3.2.11 Martin Claret

A mais recente tradução de *Madame Bovary* foi publicada pela editora Martin Claret em 2014. Trata-se de uma publicação inédita, considerando que, desde 2003, já circulava uma tradução do romance disponibilizada pela editora, mas se tratava de uma edição da tradução de Araújo Nabuco, que pertencia à Livraria Martins. A Editora foi fundada em São Paulo, no início da década de 1970, por Martin Claret. Em seu catálogo, constam obras de diversas áreas, com destaque para a coleção *A Obra-Prima de Cada Autor*, que visa a publicação de obras voltadas para escolas, faculdades e vestibulares, com preços reduzidos para que, assim, possa ampliar seu público leitor e democratizar o acesso a obras literárias universais, filosóficas, políticas entre outras.<sup>84</sup>

Com grandes ou tímidas contribuições, as editoras de *Madame Bovary* participaram do processo de desenvolvimento e consolidação do mercado editorial no Brasil. Entre aquelas que fazem parte dessa lista, estão a Livraria Martins e a Melhoramentos, citadas por Hallewell (1982). Quanto ao funcionamento das editoras, constatamos que a Vecchi funcionou por 70 anos, o Clube do Livro por 44 anos, a Livraria Martins por 37 anos, a Bruguera atuou do final da década de 1960 até 1972, a BUP por tempo indeterminado. As editoras Melhoramentos, Ediouro, Nova Alexandria, L&PM, Penguin/Companhia das Letras e Martin Claret ainda estão ativas. Com essas informações, é possível perceber que as editoras desativadas permaneceram por muito tempo em funcionamento e as seis que permanecem ativas compõem o quadro das grandes editoras atuantes no país.

A partir desse quadro, nota-se que as traduções de *Madame Bovary* presentes no país foram publicadas por editoras que tiveram vida longa no mercado editorial e foram protagonistas para construção da história das editoras no Brasil. Ademais, as editoras atuantes são destaques no cenário atual, sempre lançando novidades, mantendo-se atualizadas com páginas na Internet e presença nas redes sociais, o que as aproxima cada vez mais do público leitor.

Após o levantamento dessas informações, constatamos que traçar esses perfis representou uma etapa importante para a compreensão da importância que a obra teve e

---

<sup>84</sup> Disponível em: <http://martinclaret.com.br/>. Acesso em: 22/08/2016.

ainda tem na cultura e na literatura brasileira, uma vez que, não por acaso, onze editoras tiveram interesse em publicar traduções desse romance.

### 3.3 As edições do romance

No período de 70 anos, as onze traduções do romance contaram com 96 edições publicadas pelas mais variadas editoras, confirmando, mais uma vez, que *Madame Bovary* ainda continua bem presente na cultura literária brasileira, haja vista a mais recente edição ter sido publicada em 2017. Tamanha visibilidade pode ser justificada pelo fato de a obra ser vista como um clássico da literatura Ocidental, considerando uma das concepções de cânone ocidental defendida por Harold Bloom (1994, p. 36): “a gente só entra no cânone pela força poética, que se constitui basicamente de um amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante”.

Desde 1944, o público leitor brasileiro pôde ter acesso à obra de Flaubert traduzida em português do Brasil. A partir de então, surgiram não somente várias traduções, como também uma quantidade significativa de edições. O levantamento que se apresenta a seguir poderá não abarcar todas as edições que circulam pelo país, pois as buscas limitaram-se a bibliotecas das universidades públicas federais e estaduais; bibliotecas de órgãos nacionais e do DF; sebos físicos e virtuais e livrarias. Portanto, as bibliotecas de escolas secundárias, de faculdades, de universidades particulares e comunitárias não foram consultadas.

Considerando o grande número de edições localizadas, estas foram organizadas em dois grupos: as onze editoras que consideramos “primárias”, por serem as primeiras a publicar as traduções; e doze “secundárias”, que são aquelas que editaram as traduções já publicadas pelas primárias, conforme apresentado a seguir:

**Quadro 15:** As editoras primárias

Editora	Ano	Quantidade
Vecchi	1944	1
Clube do livro	1944, 1987, 1994, 1997	4
Livraria Martins	1945, 1957, 1970, 1971, 1988, 1995	6
Melhoramentos	1955, 1968	2

<b>Editora</b>	<b>Ano</b>	<b>Quantidade</b>
Biblioteca Universal Popular (BUP)	1965	1
Bruguera	1969, 1978	2
Ediouro	1985, 1973 1993, 1996,1997, 1998, 1999, 2000, 2002, 2003, 2006	11
Nova Alexandria	1993, 1998, 2001, 2007, 2009, 2010	6
L&PM	2003, 2004, 2005, 2007, 2008, 2009, 2010 2011, 2013, 2014, 2015	11
Penguin/Companhia das Letras	2011, 2016, 2017, 2013	4
Martin Claret	2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2009, 2010, 2014, 2015, 2016	10

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 16:** As editoras secundárias

<b>Editora</b>	<b>Ano</b>	<b>Quantidade</b>
Nova Cultural	1979, 2002, 2003	3
Tecnoprint	1973, 1971, 1979, 1982, 1983, 1998, 2002	7
Abril Cultural	1970,1971,1972,1973,1974,1976, 1978, 1981, 1993, 2001, 2003, 2010	12
Círculo do Livro	1951,1975,1976,1985,1986, 1989	6
Hatier	1971	1
Publifolha	1998	1
Waissman	1931	1
Victor Civita	1979	1
Saraiva	2011	1
Nova Fronteira	2014, 2016, 2017	3
Itatiaia	2009	1
Impressora Paulista	1934	1

Elaboração: Mônica Gomes.

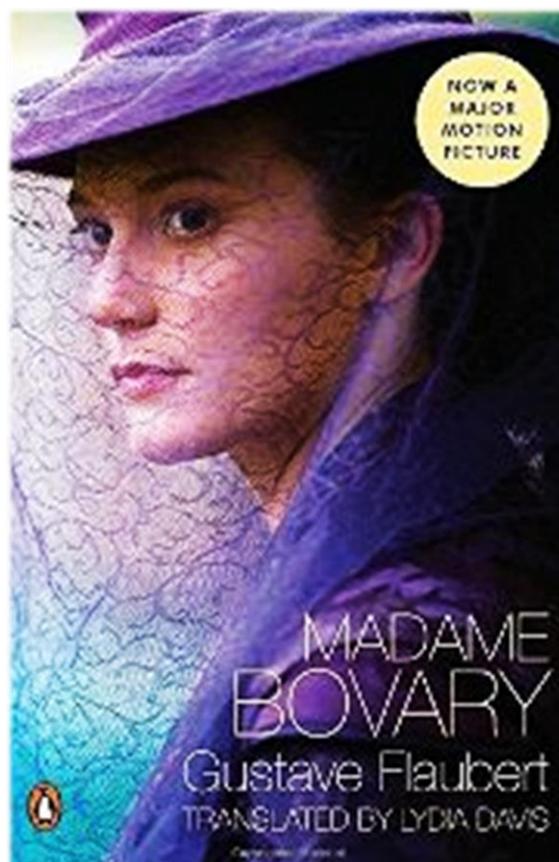
Entre as editoras primárias, cabe destacar que a L&PM publicou de 2003 a 2007 edições de uma tradução atribuída a Enrico Corvisieri e, a partir de 2008, a tradução da Ilana Heineberg. A Martin Claret também publicou edições de 2003 a 2010 da tradução de Araújo Nabuco, somente em 2014 publicou uma tradução inédita realizada por Herculano Villas-Boas. A mais recente edição, de 2017, foi publicada pela editora Nova Fronteira, incluída na coleção *Clube do Livro*, que reúne obras nacionais e estrangeiras, e também se refere à tradução de Araújo Nabuco. Essa editora pertencia à Ediouro em cinquenta por cento. Entretanto, em 2007, esta adquiriu a outra metade daquela, que permaneceu com seu selo.

A Tecnoprint foi comprada pela Ediouro, em 1946, mas permaneceu com seu selo. Com autorização da Ediouro, em 1998, a *Folha de São Paulo* lançou uma série intitulada Biblioteca Folha (Publifolha), com o selo Publifolha/Ediouro, em que as edições domingueiras do jornal eram acompanhadas de um livro de brinde para seus assinantes.

A editora Abril Cultural e a Victor Civita pertencem ao mesmo grupo. A Abril Cultural publicou, na década de 1970, a tradução de Araújo Nabuco, licenciada pela Livraria Martins. Essa tradução faz parte da famosa coleção *Imortais da Literatura Universal*, que incluiu obras nacionais e estrangeiras. A coleção contou com 50 volumes, sendo *Madame Bovary* o terceiro.

O mercado editorial, atualmente, além de acompanhar os avanços tecnológicos, também busca integração com outras mídias, como no caso das produções cinematográficas. O romance de Flaubert conta com dois filmes franceses: um de 1934, de Jean Renoir, e um de 1992, de Claude Chabrol. A obra ganhou uma versão norte-americana em 2014 e, paralelamente, a editora Penguin lançou mais uma edição da tradução de Lydia Davis (a primeira foi publicada em 2010), ilustrada com a mesma imagem do cartaz do filme. Aproveitando-se desse fato, não por acaso, a Martin Claret editou uma nova tradução nesse mesmo ano em versão luxuosa e nos dois anos seguintes publicou mais duas edições.

Figura 2: Capa da tradução de Lydia Davis, 2014



A partir dessas informações, observamos que a publicação de tantas traduções com vários desdobramentos e edições de uma mesma tradução reafirma que *Madame Bovary* ainda desperta o interesse do leitor, pois se o romance não tivesse alcançado um número significativo de vendas, certamente não haveria lançamentos de novas edições por anos seguidos e, muitas vezes, de mais de uma edição no mesmo ano publicadas por editoras distintas.

### 3.4 Os tradutores de *Madame Bovary* no Brasil

Ter conhecimento a respeito do(s) tradutor(es), juntamente com a análise das características “macroestruturais e microestruturais”,<sup>85</sup> das relações existentes entre as culturas fonte e alvo e a recepção da obra na cultura de chegada, forma um conjunto de critérios essenciais para analisar a tradução em sua totalidade. Berman (1995, p. 73, grifo do autor) considera que o conhecimento dos tradutores vai além de meras informações biográficas, o que importa saber é qual sua posição tradutória.

“ir ao tradutor” é um momento metodológico ainda mais essencial que, como vimos acima, uma das tarefas de uma hermenêutica do traduzir é ter em vista o sujeito que traduz. Assim a pergunta *quem é o tradutor?* Deve ser veementemente colocada diante de uma tradução. Antes de mais nada, diante de uma obra literária, nos perguntamos sem hesitar: quem é o autor? Mas as duas perguntas não têm realmente os mesmos conteúdos.<sup>86</sup>

A obtenção dessas informações revela qual é o perfil dos indivíduos que se ocuparam dessa tarefa, haja vista ter diferenças entre os trabalhos desenvolvidos por tradutores profissionais, escritores, professores ou pesquisadores. Cada um deles dispensará um tratamento diversificado frente ao texto a ser traduzido, em razão de suas vivências pessoais e experiências profissionais.

Considerando, ainda, que, a partir da década de 1990, o tradutor passou a ser uma importante peça nesse imenso “quebra-cabeça” que é o processo de tradução. Segundo Bassnett (2003, p. 14), assim com Pierre Bourdieu,

Venuti insiste na criatividade do tradutor e na sua presença visível na tradução. Foi tal a importância assumida pela investigação sobre a visibilidade do tradutor nos anos noventa que pode ser considerada como uma linha distinta de desenvolvimento dentro da disciplina global.

---

<sup>85</sup> Conforme Lambert e Van Gorp (2011).

<sup>86</sup> « ‘Aller au traducteur’, c’est là un tournant méthodologique que d’autant plus essentiel que, comme nous l’avons vu plus haut, l’une des tâches d’une herméneutique du traduire est la prise en vue du sujet traduisant. Ainsi la question *qui est le traducteur ?* doit-elle être fermement posée face à une traduction. Après tout, face à une oeuvre littéraire, nous demandons sans trêve : qui est l’auteur ? Mais les deux questions n’ont pas vraiment les mêmes contenus ».

No caso de *Madame Bovary*, dez indivíduos conhecidos traduziram o romance para o português, pois a versão publicada pela editora Clube do livro, em 1944, não credita o tradutor. O romance de Flaubert foi vertido para o português pelos seguintes profissionais:

**Quadro 17:** Os tradutores de *Madame Bovary*

Tradutor	Nascimento e morte
Eloy Pontes	1901 -
Araújo Nabuco	-
Genésio Pereira Filho	1920 -
Nair Lacerda	1903 -1996
Vera Neves Pedroso	1933 -1981
Sérgio Duarte	1934 -
Fúlvia M.L. Moretto	-
Ilana Heineberg	-
Mário Laranjeira	1929 -
Herculano Villas-Boas	-

Elaboração: Mônica Gomes.

### 3.4.1 Eloy Pontes

O primeiro tradutor brasileiro de *Madame Bovary* foi Eloy Pontes, que verteu o romance para a língua portuguesa em 1944. Pontes nasceu na cidade de Itaperuna/RJ, em 1901, foi alfabetizado em francês. Atuou como escritor, redator, cronista, folhetinista e comentarista nos jornais: *A Gazeta de Notícias*, *A Notícia*, *A Noite*, *Tribuna*, *Ilustração Brasileira*, *Leitura Para Todos*, *Correio Paulista*, *O País* e *O Globo*, em que foi co-fundador. Em suas produções constam romances, contos, ensaios, biografias e traduções, conforme especificado a seguir:

**Quadro 18:** Produções de Eloy Pontes

Obra	Categoria	Data
<i>Luta Anônima</i>	Romance	1917
<i>Maria de Lourdes</i>	Romance	1920
<i>Alegoria</i>	Contos	1921
<i>Esforço Inútil</i>	Romance	1928
<i>Obra Alheia</i>	Ensaio	1929
<i>Romancistas</i>	Ensaio	1930
<i>A Vida Inquieta de Raul Pompéia</i>	Biografia	1935
<i>A vida dramática de Euclides da Cunha</i>	Biografia	1938
<i>A vida contraditória de Machado de Assis</i>	Biografia	1939
<i>A vida exuberante de Olavo Bilac</i>	Biografia	1944

Obra	Categoria	Data
<i>Favela</i>	Romance	1946
<i>O Romance de Balzac</i>	Ensaio	1950
<i>Arranha-céu</i>	Romance	1957
<i>Mangalarga</i>	Romance	1960

Elaboração: Mônica Gomes.

#### Quadro 19: Traduções de Eloy Pontes

Obra	Autor	Ano
<i>História Contemporânea</i> (vols. 3 e 4)	-	1943
<i>Madame Bovary</i>	Gustave Flaubert	1944
<i>As aventuras de Arthur Gordon Pym</i>	Allan Poe	1944
<i>Ironia e Desencanto</i>	Anatole France	1949
<i>Martim Lutero</i>	Funck Brentano	1968

Elaboração: Mônica Gomes.

Podemos observar que Pontes não se dedicou, de forma constante e profissional, à prática tradutória, o que não privou a tradução de *Madame Bovary* de receber congratulações, conforme consta em uma sessão intitulada: *À margem dos livros*, do Jornal *Diário Carioca*, de 9 de agosto de 1944, em que o colunista Americo Palha faz um elogio ao trabalho de Pontes considerando-o um tradutor correto e cuidadoso, que elaborou um texto como se fosse escrito em português. Em um dos trechos dessa nota, o colunista afirma que

O sr. Eloi Pontes,<sup>87</sup> entretanto, nos dá uma “*Madame Bovary*” escoimada de imperfeições, como se escrita tivesse sido em português, apresentando, sobretudo, respeito absoluto ao mestre da literatura francesa. A editora Vecchi anexou ao romance as peças do famoso processo movido contra Flaubert na justiça francesa, a denúncia do Ministério Público, através do advogado imperial Ernesto Pinard, sob a alegação de que o romance era ofensivo à religião e à moral pública; a defesa do escritor pelo advogado Sénard e, finalmente, a sentença que absolveu o romancista (PALHA, 1944, p. 4).

Na nota, Palha afirma que a tradução de Eloy Pontes é melhor do que as anteriores. Como não há confirmação de traduções brasileiras publicadas anteriormente, provavelmente o autor da nota esteja se referindo à tradução portuguesa, realizada por Francisco Ferreira da Silva, em 1881.

<sup>87</sup> Nesta nota, o nome do tradutor está grafado diferente do que consta na tradução de *Madame Bovary* e em outras obras produzidas pelo tradutor e escritor Eloy Pontes, o que nos leva a considerar que se trata de um erro de digitação.

Na orelha do romance *Arranha-céu*, de Eloy Pontes, consta um *press-release*, que, segundo Gérard Genette (2009, p. 97),

trata-se de um texto curto (geralmente de meia a uma página) que descreve, à maneira de resumo ou de qualquer outro meio, e de modo normalmente elogioso, a obra a que se refere – e à qual é juntado, há mais de meio século, de uma maneira ou de outra.

Nesse resumo, constam as seguintes informações a respeito das inspirações do autor para a composição das personagens presentes nesse romance:

Pangloss, Tartuffe, D. Quixote, César Birotteau, Monsieur Joudain, Harpagon Javert, Conselheiro Acácio, Mme Bovary, Fígaro, Falstaff, D. Patrocínio das Neves, Manon Lescault, Mimi Pinson, eis alguns dos muitos comediantes, heróis, simuladores e heroínas, que Eloy Pontes admitiu na ação do seu novo romance, fixando, através deles, costumes, vícios, fatos, erros, aspectos curiosos da vida nacional contemporânea (REDATOR, 1957, p. 1).

Nessa lista, verificamos a presença de personagens de romances clássicos, entre elas *Madame Bovary*. Com base nessa apreciação, podemos observar que Pontes conhecia obras importantes da literatura de variadas culturas e, no caso da personagem Madame Bovary, esse conhecimento aconteceu de maneira bem próxima, já que o escritor traduziu o romance de Flaubert. Essa aproximação, portanto, influenciou e, de alguma forma, inspirou a composição de personagem presentes em seu romance. Na orelha de outra obra do autor, *Mangalarga*, o texto da quarta-capa resume a obra e informa que, nesse caso, a inspiração para sua narrativa foi o romance *Asno de Ouro*, de Apuleio, escritor do século II.

Por meio desses comentários, constatamos que algumas personagens dos romances de Pontes foram inspiradas em leituras de variadas obras produzidas em momentos distintos e que esse conhecimento provavelmente foi relevante, tanto para seu trabalho de escritor quanto para o de tradutor.

#### 3.4.2 Genésio Pereira Filho

Genésio Pereira Filho realizou a tradução de *Madame Bovary* em 1955. Pereira Filho nasceu em São Bento do Sapucaí, em 1920. Exerceu as profissões de advogado,

escritor, jornalista, tradutor, orador, ensaísta e editor. Realizou vários trabalhos, conforme especificado a seguir:

**Quadro 20:** Produções de Genésio Pereira Filho

<b>Obra</b>	<b>Ano</b>
<i>Um tema e três obras</i>	1942
<i>Rui Barbosa para a juventude</i>	1949
<i>Ser integralista, não ser integralista (o eterno e o efêmero)</i>	1950
<i>Menotti Del Picchia: uma obra rara</i>	1993
<i>Declaração de interdependência</i>	1954
<i>Relação de causalidade</i>	1955
<i>O estrangeiro e a liberdade política</i>	1955
<i>Estado perigoso e medida de segurança</i>	1956
<i>Festival da neve em Bariloche: roteiro de viagem aos lagos do sul</i>	1956
<i>Sevícia e injúria grave no desquite litigioso</i>	1958
<i>Intangibilidade territorial do Município em face da Lei Orgânica</i>	1959

Fonte: BARBUY, Victor Emanuel Vilela. *Genésio Pereira Filho: um escritor sambentista*. Disponível em: <http://www.integralismo.org.br/?cont=781&ox=358#.V7uj8qoju1E>. Acesso em: 22/08/2016.

**Quadro 21:** Traduções de Genésio Pereira Filho

<b>Obra</b>	<b>Autor</b>	<b>Ano</b>
<i>Madame Bovary</i>	Gustave Flaubert	1955
<i>No mundo encantado do arco-íris</i>	Roger Dal	1957
<i>Albert Schweitzer: uma vida exemplar</i>	Mário Waissmann	1959
<i>Amada imortal</i>	Kurt Pahlen	1962

Fonte: BARBUY, Victor Emanuel Vilela. *Genésio Pereira Filho: um escritor sambentista*. Disponível em: <http://www.integralismo.org.br/?cont=781&ox=358#.V7uj8qoju1E>. Acesso em: 22/08/2016.

Podemos notar que Pereira Filho realizou traduções de obras francesas e espanholas. O fato de Pereira Filho ter feito somente quatro traduções indica que este não se dedicou constantemente à prática tradutória. Na tradução de *Albert Schweitzer: uma vida exemplar* consta uma introdução, assinada pelo próprio tradutor, intitulada *A missão de Albert Schweitz*, em que Pereira Filho apresenta a trajetória de vida de Albert Schweitz e elogia a iniciativa da editora Melhoramentos em publicar a tradução dessa obra de Mário Waissmann sobre Schweitz, mas, em momento algum, comenta sobre como realizou sua tradução.

No ano de 1942, Genésio P. Filho publicou o livro *Um tema e três obras*. Trata-se de um ensaio crítico sobre um suposto caso de plágio, em que o autor discorre acerca da polêmica causada pela publicação do romance *Rebecca*, da escritora inglesa Daphne

du Maurier, publicado em 1938, considerado um plágio do romance *A sucessora*, de Carolina Nabuco, publicado em 1934, que, por sua vez, também é considerado um plágio do romance *Encarnação*, de José de Alencar, publicado em 1893.

### 3.4.3 Nair Veiga Lacerda

Nair Veiga Lacerda, que adotou como nome literário Nair Lacerda, verteu para o português o romance de Flaubert em 1965. A tradutora nasceu em Santos, em 1903. Atuou como contista, cronista, articulista e tradutora de textos originários de quatro idiomas (inglês, francês, espanhol e italiano). Verteu para a língua portuguesa cerca de 200 títulos publicados pelas editoras: Saraiva, Mérito, Ibrasa, Martins, Edart, Difusão Européia do Livro, Cultrix, Pensamento, Aguilkar, Companhia Editora Nacional, Editora da Universidade de Brasília, Itatiaia (de Belo Horizonte), Clube do Livro, Biblioteca Universal Popular – BUP entre outras.<sup>88</sup> Em 1932, Nair Lacerda assinou sua primeira crônica semanal: *A mulher paulista e o Voto feminino*, no jornal *A Tribuna de Santos*. Em julho de 1996, um mês antes de sua morte, assinou sua última crônica: *Da necessidade de ser multidão*, nesse mesmo jornal.

Após a morte de seu marido, Ernesto Lacerda, Nair Lacerda ficou com a responsabilidade de criar seu filho, de apenas três anos de idade, sozinha e como já realizava algumas traduções esporádicas visualizou nesse trabalho a possibilidade de desenvolvê-lo profissionalmente. Em uma entrevista concedida à jornalista Rosa Maria Bastos Santos e publicada no jornal *A Tribuna*, em 24 de outubro de 1982<sup>89</sup>, Nair Lacerda faz algumas colocações importantes a respeito de sua mais recente profissão.

Para conseguir sustentar-se com esse trabalho, Lacerda trabalhava de seis a sete horas por dia e, nesse período, diminuiu consideravelmente a sua produção literária. A tradutora considerava que “a tradução mata o escritor. Temos que nos impor à interpretação alheia. Quem faz a tradução profissionalmente, dia a dia, ano a ano, precisa de humildade mental diante do trabalho alheio” (LARCERDA, 1982, p. 1).

---

<sup>88</sup> Conforme informações disponibilizadas no endereço eletrônico da Prefeitura de Santo André/SP. Disponível em: <http://www2.santoandre.sp.gov.br/index.php/component/k2/item/5665---Biblioteca-Nair-Lacerda-apresenta-exposicao-em-homenagem-a-jornalista,-escritora-e-tradutora-que-da-nome-ao-local>. Acesso em: 22/08/2016.

<sup>89</sup> A entrevista completa está disponível em: <http://www.novomilenio.inf.br/cultura/cult039.htm>. Acesso em: 20/07/2017.

Realizar traduções demandava muito estudo e leituras e o contato desde a infância com os textos literários foi fundamental para o desenvolvimento de seu trabalho, conforme comentários da tradutora a respeito desse período: “lembro que foi importante para mim o contato na juventude com os livros de Balzac, Maurice Druon, Anatole France e Flaubert” (LACERDA, 1982, p. 1). Com relação à tradução de poesia, Lacerda fez a seguinte afirmação: “adoro poesia, mas não nasci com o dom da poesia. Não traduzo verso: quem traduz verso é poeta” (LACERDA 1982, p. 1). Mediante essas informações, verificamos que Nair Lacerda traduzia profissionalmente, mas não publicou críticas e/ou estudos sobre tradução, teve contato desde a infância com a Literatura Francesa e considerava que a tradução de poesia deveria ser realizada por poetas.

Devido à grande quantidade de traduções realizadas por Nair Lacerda, cerca de 200 títulos, seu trabalho foi amplamente reconhecido, assim como sua produção literária, pois seu conto *O feriado* faz parte da *Antologia do conto brasileiro*, organizada por Graciliano Ramos, publicada pela editora Casa do Estudante do Brasil em 1957, e o conto *Nhá Colaquinha, cheia de graça* foi reproduzido no cinema em 1961 com o título *A Primeira missa*, dirigido pelo cineasta Vítor Lima Barreto. Em 1986, foi lançada a obra *Reflexos*, que reúne algumas de suas crônicas.

**Quadro 22:** Produções de Nair Lacerda

<b>Obra</b>	<b>Ano</b>
<i>Maravilhas do Conto Mitológico</i>	1959
<i>Lendas do Mundo inteiro</i>	1963
<i>O livro de bolso dos contos humorísticos</i>	1966
<i>Memórias de um cavalo</i>	1969
<i>Dicionário de Pensamentos</i>	1974
<i>Grandes anedotas da história</i>	1977
<i>A reencarnação através dos séculos</i>	1978
<i>Reflexos</i>	1986
<i>As melhores histórias da mitologia de todo mundo</i>	s/d
<i>Clássicos da infância – fábulas do mundo todo</i>	s/d

Fonte: <http://www.santoandre.sp.gov.br/biblioteca/nl/>. Acesso em: 22/08/2016.

Não foi possível localizar todas as traduções realizadas por Lacerda. No entanto, Denise Bottmann disponibilizou em seu *Blog: Não gosto de plágio*, em março de 2018, uma lista de obras pertencentes à coleção Saraiva em que constam alguns títulos atribuídos a Lacerda.

**Quadro 23:** Traduções de Nair Lacerda

<b>Obra</b>	<b>Autor</b>	<b>Data</b>
<i>Testemunhas da Paixão</i>	Giovanni Papini	1950
<i>Horas roubadas</i>	Lawrence Edward Watkin	1950
<i>Depois do verão</i>	Robert Nathan	1951
<i>A máscara da face</i>	Victor Cherbuliez	1951
<i>O moinho silencioso</i>	Hermann Sudermann	1951
<i>Pierrette</i>	Honoré de Balzac	1952
<i>A glória de Byron</i>	Mark Aldanov	1952
<i>As quatro irmãs</i>	Louisa May Alcott	1953
<i>A ilha do tesouro</i>	Robert Louis Stevenson	1956
<i>Esposas exemplares</i>	Louisa May Alcott	1957
<i>Avatar</i>	Théophile Gautier	1957
<i>O fantasma de Canterville e outras histórias</i>	Oscar Wilde	1958
<i>Beleza negra</i>	Anna Sewell	1958
<i>Mark Twain</i>	Albert Pigelow Paine	1958
<i>Dois destinos</i>	Wilkie Collins	1959
<i>Tartarin de Tarascon</i>	Alphonse Daudet	1959
<i>O médico e o monstro e outras histórias</i> [“Markheim” e “O diabrete da garrafa”]	Robert Louis Stevenson	1960
<i>Primeiro amor</i>	Ivan Turguêniev	1960
<i>Sedutor de mulheres</i>	George Harmon Coxe	1962
<i>Teatro flutuante, vol. 1</i>	Edna Ferber	1962
<i>Teatro flutuante, vol. 2</i>	Edna Ferber	1962

Fonte: <http://naogostodeplagio.blogspot.com/2018/03/colecao-saraiwa-traducoes.html>. Acesso em 15/06/2018.

#### 3.4.4 Vera Neves Pedroso

Vera Neves Pedroso, também conhecida como Primavera das Neves, realizou a tradução do romance de Flaubert em 1969. Vera Neves Pedroso nasceu em 1933, em Pedrógão Grande, Portugal. Com nove anos, mudou-se para o Rio de Janeiro com sua família, estudou no colégio franco-brasileiro. Formou-se em jornalismo pela Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1957, mesmo ano em que se tornou sócia do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Era poliglota, escritora, poetisa e tradutora. Aos 26 anos, Neves Pedroso retornou para Portugal e casou-se com o militar Manuel Pedroso Marques, contrário à ditadura salazarista. Este participou da Revolta do Breja que foi derrotada, o que provocou a mudança do casal para o Brasil em 1963. Esse

episódio repercutiu de tal forma que a chegada do casal ao Brasil foi noticiada na imprensa local. Em 1974, Manuel Pedroso Marques decidiu voltar para Portugal deixando sua esposa e filha no Brasil. Esse fato foi responsável pela separação do casal e Neves Pedroso decidiu residir permanentemente no Brasil.

Neste mesmo ano, Neves Pedroso realizou sua primeira tradução do francês para português do romance *Viagem ao centro da terra*, de Júlio Verne. Foi considerada a principal tradutora de Emily Dinckinson no Brasil por cinquenta anos, sendo superada somente pelo tradutor José Lira. Entre 1966 e 1976, participou do projeto Delta Larrouse, traduzindo verbetes para a enciclopédia. Em seguida, dedicou-se a traduções de obras advindas de vários idiomas encomendadas por diversas editoras. Morreu, em 1981, aos 47 anos.<sup>90</sup> Com esse histórico, é possível notar que a tradutora realizava trabalhos para variadas editoras do país e em grande quantidade, conforme consta no quadro a seguir:

**Quadro 24:** Traduções de Vera Neves Pedroso

<b>Obra</b>	<b>Autor</b>	<b>Data</b>
<i>O paraíso é uma questão pessoal</i>	Richard Bach	s/d
<i>A grande travessia</i>	Pearl Buck	s/d
<i>A luz e as trevas</i>	Taylor Caldwell	s/d
<i>O fantasma de Clara</i>	Idem	s/d
<i>Napoleão</i>	Marcel D'Isard	s/d
<i>A conquista do espaço</i>	Elliot Dooley	s/d
<i>Júlio Cesar</i>	Enrico Farinacci	s/d
<i>O sermão da montanha e o pai-nosso</i>	Emmet Fox	s/d
<i>Gente como a gente</i>	Judith Guest	s/d
<i>Sayonara</i>	James A. Micheners	s/d
<i>De bar em bar</i>	Judith Rossner	s/d
<i>Plantão da noite</i>	Irvin Shaw	s/d
<i>As férias de Maigret</i>	Georges Simenon	s/d
<i>As testemunhas rebeldes</i>	Georges Simenons	s/d
<i>Os ricos e os justos</i>	Helen Van Slyke	s/d
<i>O gato com botas</i>	VV. AA.	1966
<i>Viagem ao centro da terra</i>	Júlio Verne	1963
<i>Poetas americanos famosos</i>	Laura Benet	1965

<sup>90</sup> Em seu artigo, Bottmann (2015) afirma que o ano de morte da tradutora seria 1980, embora o Catálogo de Autoridade de nomes da Fundação Biblioteca Nacional registre o ano de 1981.

<b>Obra</b>	<b>Autor</b>	<b>Data</b>
<i>Mistério e solidão, a vida e a obra de Emily Dickinson</i>	Thomas H. Johnson	1965
<i>Macrobiótica Zen: Arte da longevidade e do rejuvenescimento</i>	George Ohsawa	1965
<i>Contos de Andersen</i>	Hans Christian Andersen	1966
<i>Alice no país das maravilhas</i>	Lewis Carroll	1966
<i>Alice no país do espelho</i>	Lewis Carroll	1966
<i>A conquista dos polos</i>	Robert Hodgson	1966
<i>A ilha do tesouro</i>	Robert L. Stevenson	1966
<i>O sol invisível</i>	Poul Anderson	1968
<i>Seis dias de uma guerra milenar</i>	S.R. Churchill e S.W. Churchill	1968
<i>Expressão e cultura</i>	Lawence Durrell	1968
<i>As coisas da vida</i>	Paul Guimard	1968
<i>Neuroforia</i>	Henri-François Rey	1968
<i>As confissões de Nat Turner</i>	Willian Styron	1968
<i>Robson Crusoe</i>	Daniel Defoe	1968
<i>Madame Bovary</i>	Gustave Flaubert	1969
<i>Antes do incêndio</i>	Beatriz Guido	1970
<i>Um momento muito longo</i>	Silvina Bullrich	1970
<i>O morro dos ventos uivantes</i>	Emily Brontë	1971
<i>Por que?</i>	Christiane Anglade et al	1972
<i>Diário da guerra do porco</i>	Adolfo Bioy Casares	1972
<i>Tragédia no mar</i>	Paul Gallico	1972
<i>Exodus</i>	Leon Uris	1972
<i>Transparências</i>	Vladimir Nabokov	1973
<i>Os Lockwood (Tragédia de uma família americana)</i>	John O'Hara	1973
<i>O quebra-cabeça</i>	Ed McBain	1973
<i>Coração – mito ou realidade</i>	Christian Barnard	1974
<i>A máquina fantástica</i>	Adolfo Bioy Casares	1974
<i>Os gêmeos</i>	James Pearson	1974
<i>O macaco onívoro</i>	Lyall Watson	1974
<i>O executivo, esse eununco</i>	William Battaglia e John Tarrant	1975
<i>As americanas</i>	Ingrid Carlander	1975
<i>Enterrada viva</i>	Mayra Friedman	1975
<i>Café, chá ou crime?</i>	Robert. J. Serling	1975
<i>O dom de voar</i>	Richard Bach	1976
<i>A abolição do tráfico de escravos no Brasil</i>	Leslie Bethell	1976

<b>Obra</b>	<b>Autor</b>	<b>Data</b>
<i>A cozinha de Paul Bocuse</i>	Paul Bocuse – trad. em parceria com Luzia Machado da Costa	1976
<i>O vento frio do passado</i>	Thomas Gifford	1976
<i>Os beatos</i>	Luigi Natoli	1976
<i>O processo de viking</i>	Norman Hartley	1977
<i>Fletch</i>	Gregory McDonald	1977
<i>Somos todos Arlequins</i>	Vladimir Nabokov	1977
<i>Sempre um colegial</i>	John Le Carré	1978
<i>Gatos e homens</i>	Mama San Ra'ab Rampa	1978
<i>Três vidas</i>	Lobsang. T. Rampa (pseud. de Cyril Henry Hoskin)	1978
<i>Contatos imediatos do terceiro grau</i>	Steven Spielberg	1978
<i>Cozinha do inferno</i>	Sylvester Stallone	1978
<i>Olhos sinistros</i>	Ted Willis	1978
<i>O fim da infância</i>	Artur C. Clarke	1979
<i>Gold vale ouro</i>	Joseph Heller	1979
<i>O Livro Verde dos Princípios Políticos, Filosóficos, Sociais e Religiosos</i>	Aiatolá Khomeini	1979
<i>A vingança de Smiley</i>	John Le Carré	1979
<i>A escolha de Sofia</i>	Willian Styron	1979
<i>Entre o amor e a razão</i>	Helen Van Slyke	1979
<i>O homem de Marrocos</i>	Edgar Wallace	1979
<i>Morrer em outro lugar</i>	Theodore Wilden	1979
<i>Detetives muito particulares</i>	Pablo Leonardo Moledo	1979
<i>Guia do neurótico normal</i>	Allan Fromme	1980
<i>A conversa</i>	Vladimir Volkoff	1980

Fonte: BOTTMANN, Denise. *De Primavera das Neves a Vera Pedroso: um perfil*. Tradução em Revista, 18, 2015/1.

Vera Neves Pedroso traduziu 76 títulos, cujas referências variam entre Vera das Neves Pedroso; Vera Pedroso e Primavera das Neves. Ao se considerar a quantidade de obras traduzidas, podemos afirmar que a tradutora atuava como tradutora profissional. Cabe ressaltar que, embora também tenha exercido as profissões de escritora e poetisa, a única referência que localizamos a esse respeito está no artigo de Bottmann (2015).

#### 3.4.5 Fúlvia Maria Luiza Moretto

Fúlvia M. L. Moretto realizou a tradução de *Madame Bovary* em 1993. Moretto é pesquisadora e professora aposentada da Unesp, *Campus Araraquara*, e produziu diversos

estudos de crítica literária, sendo especializada em literatura francesa. Além de *Madame Bovary*, Moretto realizou as seguintes traduções:

**Quadro 25:** Traduções de Fúlvia M. L. Moretto

Obra	Autor	Data
<i>A guerra em tempo de paz</i>	Emile Deschamps de Saint-Amand	1983
<i>Júlia ou a nova Heloísa</i>	Jean Jacques Rousseau	1994

Elaboração: Mônica Gomes.

Em *Madame Bovary*, Moretto assina a introdução e notas em que relata detalhadamente a vida de Gustave Flaubert e o enredo do romance. No que tange à tradução, há apenas um pequeno trecho em que comenta o motivo pelo qual não há travessões em alguns diálogos.

Em *A guerra em tempos de paz*, Moretto é a responsável pela tradução, notas e introdução. Nessa introdução, apresenta o autor, informa qual foi a edição do texto-fonte que utilizou em sua tradução, faz algumas considerações sobre as edições disponíveis na França e qual foram os critérios de sua escolha, não dispõe de informação alguma sobre como realizou seu trabalho de tradução.

Em *Júlia ou a nova Heloísa* também há uma introdução realizada por Moretto. Nessa introdução, a tradutora afirma que, devido à importância da obra de Rousseau, havia a necessidade de uma tradução mais atualizada. Quanto a seu trabalho, Moretto faz a seguinte consideração:

Usamos para o nosso trabalho o texto da edição Pléiade (1964), que reproduz o do manuscrito enviado por Rousseau a Marc-Michel Rey, editora de Amsterdã. Quanto aos versos italianos citados pelo autor, demos sua tradução literal sem a preocupação de conferir-lhes literariedade (MORETTO, 1994, p. 11).

Esse é o único momento em que a tradutora tece comentários relativos aos procedimentos que adotou para a construção de sua tradução.

Com relação aos trabalhos de crítica realizados por Moretto a respeito da literatura francesa, podemos citar a obra *Aspectos do teatro ocidental*, organizada pelos professores Fúlvia Moretto e Sidney Barbosa, ambos da Unesp, que reúne diversos artigos apresentados em um curso de extensão realizado em 1980 pelo Instituto de Letras, Ciências Sociais e Educação de Araquara/Unesp, entre eles está um de Moretto intitulado:

*O teatro clássico francês: a tragédia*. A introdução foi realizada por Moretto que discorre sobre a importância desse evento e dos estudos contidos nessa obra.

Outra produção importante organizada pela pesquisadora é o trabalho *Caminhos do Decadentismo Francês*, em que Moretto reúne e traduz 23 textos teóricos sobre o movimento decadentista na França. Além disso, a obra comporta uma introdução bem ampla, assinada por Moretto, sobre o desenvolvimento do movimento decadentista na França.

A respeito do estudo de Moretto: *Letras francesas: um estudo de literatura*, João Alexandre Barbosa, prefaciador da obra, afirma que “a melhor maneira de definir este livro de Fúlvia Moretto é dizer que ele é, sobretudo, um caderno de leitura” (BARBOSA, 1994, p. 7). Trata-se de um trabalho que contém quinze estudos e treze resenhas sobre as pesquisas desenvolvidas pela autora do decorrer de sua trajetória acadêmica.

**Quadro 26:** Produções de Fúlvia M. L. Moretto

<b>Livros</b>	<b>Data</b>
<i>Caminhos do decadentismo francês</i>	1989
<i>Amanhã: poemas</i>	1990
<i>Letras francesas: estudos de literatura</i>	1994
<i>Aspectos do teatro ocidental</i>	2006

Elaboração: Mônica Gomes.

A partir dessas considerações, é possível constatar que Moretto dedica-se ao estudo da literatura francesa, com vários trabalhos publicados nessa área. Embora tenha realizado algumas traduções, a autora não discute questões vinculadas à prática tradutória.

### 3.4.6 Ilana Heineberg

Ilana Heineberg traduziu *Madame Bovary* em 2008. Heineberg é professora, pesquisadora e tradutora, formada em jornalismo pela Universidade Católica do Rio Grande do Sul e doutora em Estudos Lusófonos pela Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle). Como pesquisadora, Heineberg possui várias publicações de artigos acadêmicos em revistas, jornais, anais de congressos, além de ter colaborado com a produção das obras: *Trajetórias do Romance - circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX* com o texto: *Miméticos, aclimatados e transformadores: a formação do*

romance-folhetim no Brasil e *Litterature et modernisation au Brésil*, com o texto: *Le cliché dans la consolidation du roman-feuilleton*.

O trabalho como tradutora teve início após a conclusão de seu doutorado, defendido em 2004, quando a editora L&PM convidou-a para compor a equipe de tradução da *Comédia Humana*, de Balzac. O primeiro trabalho que realizou foi a tradução de *A menina dos olhos escuros* e, a partir desse momento, começou a produzir diversos trabalhos para essa editora, conforme listado a seguir:

**Quadro 27:** Traduções de Ilana Heineberg

Obra	Ano
<i>A menina dos olhos de ouro</i>	2006
<i>Estudos de mulher</i>	2006
<i>Balzac</i>	2006
<i>O pai Goriot</i>	2006
<i>Marcas de nascença</i>	2007
<i>Esplendores e misérias das cortesãs</i>	2007
<i>Virgínia Woolf</i>	2008
<i>Madame Bovary</i>	2008
<i>A espécie Fabuladora</i>	2010

Elaboração: Mônica Gomes.

Ilana Heineberg realiza trabalhos de tradução exclusivamente para a editora L&PM. Em 2008, a editora envolveu-se, juntamente com a Nova Cultural, em uma questão polêmica sobre publicações de plágios e a tradução de *Madame Bovary* estava entre esses textos plagiados. Visando reparar os danos provocados por essa situação, a editora resolveu publicar uma nova tradução, que ficou sob a responsabilidade de Ilana Heineberg. Em entrevista publicada na Revista *Belas Infiéis*, a tradutora faz a seguinte consideração sobre esse assunto:

Eu só fiquei sabendo da polêmica mais tarde, não lembro que tenham me dado detalhes quando me convidaram para fazer a tradução. Também não recebi nenhuma ressalva da editora, até porque acredito que consultar outras traduções não tem nada a ver com plágio, se a tradução é feita de forma idônea. Se fosse assim todas as retraduições seriam suscetíveis de acusação de plágio, o que não é de forma alguma o caso! Prefiro consultar traduções em outras línguas, para ver as diferentes soluções encontradas, o que nem sempre ajuda a resolver um

problema específico, mas permite pensar sobre a tradução, o que eu gosto muito de fazer<sup>91</sup>.

Nesse trecho da entrevista, Heineberg ressalta a forma como a L&PM tratou o fato e expõe brevemente um dos critérios utilizados para realizar suas traduções que é a consulta a traduções de outras línguas. A tradutora considera que o profissional pode consultar traduções anteriores na mesma língua em que está trabalhando ou em outras. Isso não significa, contudo, a prática de plágio, mas sim uma fonte de pesquisa, visando realizar uma tradução satisfatória.

Com relação à tradução de *Madame Bovary*, além de pesquisar outras traduções, conhecer bem o romance e realizar investigações minuciosas para encontrar equivalentes em português, Heineberg revela que o texto de Flaubert apresenta uma particularidade:

[...] Flaubert era extremamente rigoroso e perfeccionista. Nenhuma palavra está ali por acaso. Cada vírgula, cada palavra tem um sentido preciso. Traduzindo Flaubert entendi que, por trás de uma frase límpida, aparentemente simples, há sempre um imenso trabalho de escrita e aperfeiçoamento<sup>92</sup>.

O fato de Flaubert ser um escritor que buscava o perfeccionismo em sua escrita reflete no trabalho do tradutor, que precisa compreender essa forma de escrita flaubertiana e, além disso, produzir um texto em língua portuguesa que tenha essa característica.

Com relação ao seu trabalho como professora, Ilana Heineberg ministra a disciplina de tradução literária em Bordeaux e, nesse curso, os alunos fazem traduções do francês para o português, tendo como foco o exercício gramatical e discussões sobre como seria uma tradução para ser publicada, ou seja, não trabalha questões teóricas, como, por exemplo, a história e crítica de traduções.

#### 3.4.7 Mário Laranjeira

Mário Laranjeira realizou a tradução de *Madame Bovary* em 2011. Cabe ressaltar que esta é a única que apresenta uma breve biografia do tradutor. Laranjeira nasceu em 1929, possui graduação, mestrado e doutorado todos cursados na Universidade de São

---

<sup>91</sup> Entrevista concedida à Revista *Belas Infieis*, v.3, n.2, 2014. p. 172. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis>> Acesso em: 10/04/2015.

<sup>92</sup> Entrevista concedida à Revista *Belas Infieis*, v.3, n.2, 2014. p. 175. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/belasinfeis>> Acesso em: 10/04/2015.

Paulo – USP. Atualmente, é professor aposentado e orientador dessa Universidade, atuando nas áreas de tradução literária, tradução poética, línguas francesa e portuguesa.

Laranjeira realizou traduções do francês para o português de variados domínios como romances, ensaios, poesias, filosofia e crítica literária, conforme enumerado a seguir:

**Quadro 28:** Traduções de Mário Laranjeira

<b>Obras</b>	<b>Ano</b>
<i>Geografia Rural</i>	1982
<i>Geografia Urbana</i>	1983
<i>As garantias bancárias nos contratos internacionais</i>	1987
<i>O rumor da Língua</i>	1988
<i>A Europa na Idade Média</i>	1988
<i>Camille Claudet, uma mulher</i>	1988
<i>O Catolicismo latino-americano radicalizado</i>	1989
<i>« Je vous salue Maria » (Ave Maria) – filme</i>	1989
<i>Sade, Fourier, Loyola</i>	1990
<i>O Surrealismo</i>	1992
<i>Freint e a pedagogia</i>	1994
<i>Linguística e Psicanálise</i>	1994
<i>Poetas da França hoje (1945 – 1995)</i>	1996
<i>Obra poética de Yves Bonnefoy</i>	1998
<i>O fantasma da Ópera</i>	1998
<i>As leis do Espírito</i>	1998
<i>O grau zero da escrita</i>	2000
<i>Pensamentos</i>	2001
<i>Baudelaire</i>	2001
<i>A Aventura Semiológica</i>	2001
<i>A Arte de Persuadir</i>	2002
<i>O Grão da Voz</i>	2003
<i>Poetas da Franceses da Renascença</i>	2004
<i>Fábulas de La Fontaine</i>	2004
<i>Escritos sobre o Teatro</i>	2004
<i>Vidas Minúsculas</i>	2004
<i>Incidentes</i>	2004
<i>Contos e Fábulas de Perrault</i>	2007
<i>Einstein ou A Criação Científica do Mundo</i>	2008

Obras	Ano
<i>Pascal</i>	2008
<i>Os Moedeiros Falsos</i>	2009
<i>Diário dos Falsos Moedeiros</i>	2009
<i>Os Portões do Vaticano</i>	2009
<i>Alcôois</i>	2010
<i>As flores do mal</i>	2011
<i>Madame Bovary</i>	2011

Fonte: FALEIROS, Álvaro (org.). *Mário Laranjeira: poeta da tradução*. São Paulo: Dobra Editorial, 2013.

Com base nessa lista, é possível perceber que Laranjeira tem uma considerável prática de tradução. Além disso, atua como professor, crítico de tradução e sistematizou suas reflexões em: *Poética da Tradução: do sentido à significância*, publicada em 1993. Com algumas adaptações e modificações, a obra reproduz sua tese de doutorado defendida no Departamento de Letras Modernas, da Universidade de São Paulo, em dezembro de 1989.

Embora tenha realizado traduções de várias áreas, seu interesse maior é com relação à tradução poética. Sendo assim, nessa produção, o autor discute a tradução de poesia por meio da análise de algumas traduções de poesias francesas. Nessa perspectiva, percebe o trabalho do tradutor como algo envolto em questões importantes que fazem com que o poema adquira *significância* na língua de chegada, como o jogo entre o som e o sentido, o significante e o significado, a semântica e a recriação do poema com todo seu significado na língua de chegada.

#### 3.4.8 Herculano Villas-Boas

Por fim, Herculano Villas-Boas realizou a mais recente tradução de *Madame Bovary*, publicada em 2014. Villas-Boas é tradutor e escritor. Possui graduação em Filosofia pela USP, mestrado em Letras e Teoria Literária pelo Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP e cursou doutorado em Letras e Teoria Literária (IEL/UNICAMP) e em Ética e Filosofia Política (IFCH/UNICAMP). Considerando o título original das obras e a nacionalidade dos autores, podemos afirmar que o tradutor verteu para a língua portuguesa obras das literaturas francesas, inglesa e russa, conforme especificado no quadro a seguir:

**Quadro 29:** Traduções de Herculano Villas-Boas

<b>Obra</b>	<b>Autor</b>
<i>Ascensão e Queda de César Birotteau</i>	Honoré de Balzac
<i>A Mulher de Trinta Anos</i>	Honoré de Balzac
<i>O Sufrágio Universal</i>	-
<i>Invenção Democrática</i>	-
<i>Nefertite</i>	Jacqueline Dauxois
<i>A Vida de Nosso Senhor</i>	Charles Dickens
<i>Os Irmãos Karamázov</i>	Fiódor Dostoiévski
<i>César Imperador</i>	Max Gallo
<i>Sara</i>	Marek Halter
<i>As Leis do Pensamento</i>	Bernard Jordan
<i>A Vida Plena</i>	Tim Storey
<i>Do Amor</i>	Stendhal
<i>Enciclopédia Britânica Online</i>	-

Elaboração: Mônica Gomes.

Villas-Boas atua como tradutor profissional e verteu para o português vários romances, entretanto não desenvolve trabalhos teóricos a respeito de sua prática tradutória. Como escritor, Herculano Villas-Boas publicou seus poemas em *Mural*, uma série de cartazes com poemas breves e visuais, em jornais; livros; revistas e antologias, entre elas: *Processo: linguagem e comunicação*, *Poema processo*, *Cem poemas brasileiros*, *Feira nacional do humor*, *Jornal Dobrabil*, *Pasquim* e *Antologia da nova poesia brasileira*. Além disso, realizou trabalhos de pós-graduação sobre Oswald de Andrade e Jean-Paul Sartre.

#### 3.4.9 Araújo Nabuco e Sérgio Duarte

A tarefa de “ir ao tradutor”, conforme especifica Berman (1995, p. 73), é uma etapa necessária, porém com muitos desafios, uma vez que o levantamento de informações sobre os tradutores, sobretudo acerca dos mais antigos, não é uma tarefa trivial. Entre os tradutores de *Madame Bovary*, não encontramos quase nenhuma referência a Araújo Nabuco, responsável pela tradução de 1945. Localizamos, entretanto, outras duas traduções realizadas por Nabuco:

**Quadro 30:** Traduções de Araújo Nabuco

Obra	Autor	Ano
<i>Manon Lescault</i>	Abade Prévost	1956
<i>Os melhores contos de Mark Twain</i>	-	1990

Elaboração: Mônica Gomes.

Quanto a Sérgio Duarte, que verteu o romance para o português em 1985, constatamos que seu nome completo é Sérgio de Queiroz Duarte, nasceu em 1934 e exerce a profissão de diplomata. Publicou o livro de poemas *O escudo de cristal*, publicado pela editora Achiamé em 1984, e realizou as seguintes traduções:

**Quadro 31:** Traduções de Sérgio Duarte

Obra	Autor	Ano
<i>Três mulheres apaixonadas: poemas de Gaspara Stampa, Louise Labé e Elizabeth Barret Browning.</i>	Gaspara Stampa, Louise Labé, Elizabeth Barret Browning	1999
<i>Corvo</i>	Edgar Allan Poe	2000
<i>Pierre Ronsard, impertinente sedutor</i>	-	2009
<i>Os mitos da cultura pop</i>	-	-

Elaboração: Mônica Gomes.

Conforme consta na descrição da obra *Três mulheres apaixonadas*<sup>93</sup>, disposta no endereço eletrônico da editora<sup>94</sup>, os poemas referem a

três mulheres que contaram em versos a história de seus amores: a italiana Gaspara Stampa e a francesa Louise Labé, ambas do Renascimento, e Elizabeth Browning, inglesa da era vitoriana. O que as aproxima não é tanto o amor como tema, mas a intensidade com que amaram e souberam levar o êxtase amoroso para a poesia.

A partir dessas informações, observamos que se trata de três poetisas com nacionalidades distintas: italiano, francês e inglês. Daí podemos crer que Sérgio Duarte, caso tenha realizado traduções diretamente dos originais, conhecia três idiomas.

<sup>93</sup> Disponível em: <https://gavetadoivo.wordpress.com/2011/02/22/tres-mulheres-apaixonadas/>. Acesso em: 14/09/2016.

<sup>94</sup> Este livro está esgotado, conforme informações dispostas no endereço eletrônico da editora. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=10944>. Acesso em: 07/05/2017.

Podemos resumir, portanto, os perfis dos tradutores da seguinte maneira:

**Quadro 32:** Tradutores do século XX

<b>Tradutor</b>	<b>Perfil</b>
Eloy Pontes	Escritor, redator, cronista e folhetinista. Em sua carreira escreveu seis romances, um livro de contos, três ensaios, quatro biografias e uma tradução.
Araújo Nabuco	Sem informações.
Genésio Pereira Filho	Tradutor, advogado, escritor, jornalista, orador, ensaísta e editor. Produziu onze obras diversas e quatro traduções.
Nair Lacerda	Tradutora, contista, cronista e articulista. Escreveu dez obras e, de acordo com informações contidas na Biblioteca Nacional Nair Lacerda, localizada em Santo André <sup>95</sup> , traduziu cerca de duzentas obras, no entanto, não há especificações sobre quais são.
Vera Neves Pedroso	Tradutora, escritora, poetisa. A tradução era sua principal ocupação. Realizou oitenta e oito traduções de diversas áreas de conhecimento.
Sérgio Duarte	Diplomata.
Fúlvia M. L. Moretto	Professora e pesquisadora aposentada da Unesp, foi colaboradora na elaboração de três trabalhos ensaísticos, produziu uma coletânea de poemas e três traduções.

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 33:** Tradutores do século XXI

<b>Tradutor</b>	<b>Perfil</b>
Ilana Heineberg	Tradutora, professora e pesquisadora. Publicou artigos em revistas, jornais e anais de congressos. Foi colaboradora na elaboração de dois trabalhos ensaísticos e realizou nove traduções.
Mário Laranjeira	Professor aposentado da USP. Entretanto, continua atuando como pesquisador e orientador de trabalhos de pós-graduação. Publicou um ensaio crítico e trinta e seis traduções.
Herculano Villas-Boas	Tradutor e escritor. Publicou seus poemas em jornais, revistas e antologias, produziu trabalhos de pós-graduação sobre Oswald de Andrade e Jean-Paul Sartre. Realizou treze traduções.

Elaboração: Mônica Gomes.

Conforme preconiza os estudos descritivos da tradução, o tradutor deixou de ser um mero instrumento de transposição de uma língua para outra, este passou a ser uma

<sup>95</sup> Informações disponíveis em: <http://www.santoandre.sp.gov.br/biblioteca/nl/>. Acesso em: 22/08/2016.

peça-chave para que uma tradução possa ser realizada satisfatoriamente. Conforme Bassnett (2013, p. 10),

o tradutor é visto como um liberador, alguém que liberta o texto dos signos fixos da sua forma original, acabando com a subordinação ao texto de partida, mas procurando visivelmente fazer a ponte entre o autor e o texto originais e os possíveis leitores da língua de chegada. Esta perspectiva assim revista enfatiza a criatividade da tradução, reconhecendo-lhe uma relação mais harmoniosa do que a de modelos anteriores que descreviam o tradutor através de imagens violentas de “apropriação”, “penetração” ou “posse”.

Com base nessa perspectiva e a partir desse panorama de informações, observamos que os tradutores de *Madame Bovary* compõem um quadro bastante diversificado de características e profissões, inclusive as relacionadas diretamente como a de tradutor como escritor, professor e pesquisador. Tais perfis estão refletidos em seus trabalhos, pois, como veremos a seguir, cada tradução expõe a forma como o texto foi trabalhado para ser inserido no sistema literário e cultural brasileiro. Genésio Pereira Filho e Sérgio Duarte, todavia, praticaram profissões distintas das tradicionais: advogado/jornalista e diplomata, respectivamente. No caso de Pereira Filho, essas profissões estão representadas em sua produção por meio ensaio *Ser integralista, não ser integralista (o eterno e o efêmero)*, em que revela uma temática ligada à política, ao defender os ideais do movimento integralista brasileiro na década de 1950.

O fato de o tradutor exercer outras profissões influencia consideravelmente o trabalho de tradução, conforme afirma Berman (2002, p. 31), ao analisar como pensadores, poetas e tradutores alemães se posicionavam diante do ato tradutório:

A.W. Schlegel é, ao mesmo tempo, crítico, tradutor, teórico da literatura, filólogo e comparatista. Humboldt é, ao mesmo tempo, tradutor e teórico da linguagem. Schleiermacher é “hermeneuta”, tradutor e teólogo. Daí um nó, do qual nós veremos o sentido, entre a crítica, a hermenêutica e a tradução.

Existe uma interferência entre as práticas profissionais diversas com as reflexões do tradutor diante do texto a ser trabalhado, tornando-o um texto único, visto que cada tradutor terá um olhar diferenciado diante do mesmo original e isso também será alterado de acordo com o momento histórico em que está inserido.

A necessidade do estudo sistemático da tradução surge diretamente dos problemas encontrados concretamente durante esse processo. Essa é a motivação primordial para o desenvolvimento de estudos que inter-relacionem o tradutor com seu objeto de trabalho, pois, conforme Bassnett (2003, p. 29), “divorciar a teoria da prática, colocar o teorizador contra o praticante, como aconteceu noutras disciplinas, seria trágico”.

Ainda que *Madame Bovary* tenha sido vertido para a língua portuguesa por cinco escritores – Eloy Pontes, Genésio Pereira Filho, Nair Lacerda, Vera Neves Pedroso e Herculano Villas-Boas –, nenhum deles foi/é canônico. São considerados, portanto, escritores menores. Embora alguns deles tenham uma produção considerável, não adquiriram ampla visibilidade. Para exemplificarmos um dos trabalhos desses tradutores-escritores de *Madame Bovary*, segue um trecho da crônica *Da necessidade de ser multidão*, de Lacerda<sup>96</sup>:

Jornalistas e escritores também protestam. À sua moda usando a palavra, sua ferramenta de trabalho. Na história do mundo, muito mais importante do que tantos outros e traumatizantes recursos, tem estado a palavra, que ainda é a forma de expressão mais eficiente e mais civilizada.

Outro exemplo do trabalho realizado por esses profissionais é um dos poemas de Vera Neves Pedroso transcrito a seguir:

*Plantas no escuro*  
Planta que nasce do meu eu em mim puro  
e vais crescendo sob o sol do escuro,  
dentro de mim:  
alheia estás ao vômito de sangue,  
ao olhar moribundo,  
ao cheiro de laquê  
e à voz do mundo  
que se ouve na tevê.  
Alheias estás, mas não estás tão alheia,  
Que não te sintas como numa teia  
Tolhida de florir, pasto de aranhas  
(PEDRODO, 1978 apud BOTTMANN, 2015, p. 130-131).

Os tradutores professores e pesquisadores – Fúlvia M. L. Moretto, Ilana Heineberg e Mário Laranjeira –, são especialistas em língua e literatura francesas e realizaram

---

<sup>96</sup> Disponível em: <http://www.santoandre.sp.gov.br/biblioteca/nl/cronicas/273lacerda.pdf>. Acesso em 20/03/2017.

traduções condizentes com essa condição no sentido da manutenção de estruturas sintáticas, pontuação, enfim, da estrutura gramatical do texto flaubertiano, que se apresenta como um desafio para os tradutores, ao considerarmos o posicionamento do escritor francês com relação à ligação dessa estrutura ao sentido do texto, como observa Moretto na introdução de sua tradução:

Entre as inovações de Flaubert podemos observar ainda o lugar cada vez maior ocupado pelos objetos muito antes de nossa sociedade de consumo; a insistência do tempo que se arrasta, que o autor tão bem exprime com o uso constante do imperfeito no lugar tradicional do passado simples; no errante foco narrativo que passa de um personagem a outro e que ilumina a subjetividade na lentidão do dia a dia, quando a ação parece deter-se momentaneamente; no discurso indireto livre que muitas vezes substitui o diálogo, sobretudo na primeira parte do romance (MORETTO, 1993, p. 12).

A partir dessas observações, é possível perceber um trabalho reflexivo quanto ao ato tradutório. Tal forma de pensamento também é manifestada por Ilana Heineberg, ao responder um questionamento a respeito de qual procedimento adotava para traduzir os quadros descritivos, as cenas de multidão e as descrições das personagens flaubertianas:

Antes de partir para a tradução propriamente dita de uma passagem mais complexa, eu lia e relia esses trechos, buscando visualizar a cena. Fazia uma pesquisa minuciosa para encontrar os equivalentes em português. Uma vez que tudo se tornava claro para mim, eu me sentia pronta para traduzir. Apesar desse mergulho na Normandia e no mundo de Madame Bovary, não posso dizer “Madame Bovary, c’est moi!”. Ele teria dito essa frase para indicar que Madame Bovary saiu inteiramente da imaginação dele. Não é o meu caso, felizmente para os leitores da tradução<sup>97</sup>!

Seguindo essa mesma concepção, Mário Laranjeira reflete a respeito do ato de traduzir. Destacamos, todavia, que suas considerações estão mais relacionadas aos textos poéticos e ao consequente desenvolvimento de sua teoria da *significância*:

Basicamente, usei o termo *significância* para opô-lo à palavra *sentido*. Até então, via-se a tradução como a simples substituição dos significantes de uma língua pelos significantes de outra, mantendo o mesmo sentido. Minha ideia era – e é – que, em se tratando de tradução literária e particularmente de tradução de poesia, a tradução não é uma

---

<sup>97</sup>Entrevista concedida à Revista *Belas Infieis*, v.3, n.2, 2014. p. 175. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis>> Acesso em: 10/04/2015.

mera troca de significantes com a manutenção do mesmo sentido (LARANJEIRA, 2013, p. 120, grifo do autor).

Destacamos, entretanto, que em *Madame Bovary*, no episódio do envenenamento de Emma, a presença da simbólica canção, proferida pelo mendigo cego poucos minutos antes da morte desta, revelou-se um desafio, pois se trata de um trecho repleto de delicadeza e de nuances importantes para a composição dessa cena. A conservação do conteúdo e da forma poética dessa canção certamente foi uma tarefa desafiadora, tanto para Laranjeira quanto para os demais tradutores. Cabe ressaltar, no entanto, que essa poeticidade também se faz presente no restante do texto, pois, a manutenção da construção narrativa flaubertiana com relação ao sentido e à forma também trazem ao texto a *significância*, apontada por Laranjeira como um objetivo a ser alcançado pelo tradutor literário.

A partir dessas três colocações, podemos fazer as seguintes observações: Moretto refere-se ao uso do imperfeito flaubertiano como uma construção literária inovadora, mas não faz referência direta de como seria manter essa característica na tradução, já Heineberg aborda uma questão mais prática, o que condiz com sua condição de também tradutora profissional e professora de tradução literária. Por fim, Laranjeira discute a tradução poética, considerando-a uma questão mais delicada dentro do universo da tradução.

Por fim, no que se refere aos tradutores brasileiros de *Madame Bovary*, nesse intervalo de 70 anos, o texto flaubertiano foi apresentado ao público leitor brasileiro por dez tradutores conhecidos atuantes em diversas áreas do conhecimento. Independentemente de serem tradutores profissionais, escritores com vasta ou pequena produção, as traduções se apresentam por meio de textos tratados com integridade, mantendo, em geral, as características basilares da escrita flaubertiana.

### 3.5 Análise dos peritextos das traduções brasileiras

As informações contidas na capa e folha de rosto de qualquer obra parecem acontecer de forma automática e natural. No entanto, o conteúdo desses peritextos, aparentemente ordinários, será primordial para a apresentação da obra ao público leitor.

Tal conteúdo, somado aos prefácios, apresentações, posfácios definem o interesse pela aquisição e leitura da obra.

De acordo com Genette (2009), a união dos peritextos com os epitextos forma os paratextos, que são todas informações pertinentes ao texto. O peritexto refere-se às informações presentes no livro como nome do autor, título, coleções, editoras, introdução, prefácio. O epitexto são as informações que estão fora do livro como correspondências, diários, entrevistas, que servem como suporte de difusão da obra. No caso de literatura traduzida, os paratextos também têm função a apresentação da obra à cultura receptora. Segundo Risterucci-Roudnicky (2008, p. 17),

os suportes de difusão – volume antológico e revista – que representam possibilidades de ordem e de combinação dos textos, acrescentam, no caso dos textos traduzidos, as variações de apresentação: edições bilíngues ou plurilíngues, colocando o texto original frente a frente ou suas variações, em uma ou várias línguas estrangeiras, isso evidencia um palimpsesto não na verticalidade de superposição, mas uma explosão de possibilidades, com os efeitos de simetria, assimetria, deslizamentos e descentralização.<sup>98</sup>

Nas obras traduzidas, as informações peritextuais podem passar por muitas e significativas alterações, pois se trata de obras em que haverá a junção de informações relativas ao original e à(s) tradução(ões), como os nomes do autor e do tradutor, cuja presença já indica que se trata de uma composição estrangeira. Essa junção, segundo Risterucci-Roudnicky (2008), forma um texto híbrido, em que as informações de duas culturas estão mescladas.

Os peritextos das onze traduções de *Madame Bovary* no Brasil são numerosos na maioria delas. Há informações tanto nas capas e folhas de rosto, quanto no interior das traduções como introduções, apresentações e prefácios, conforme será apresentado a seguir.

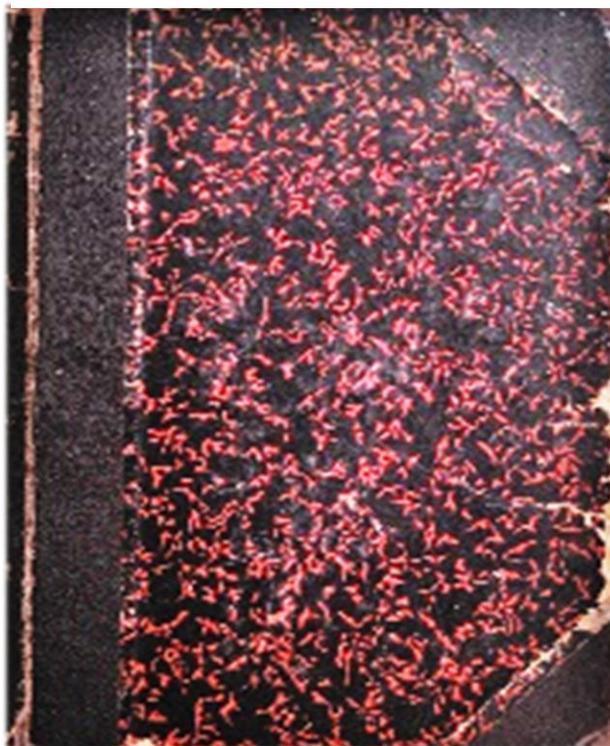
---

<sup>98</sup> « Aux supports de diffusion – le volume l’anthologique et la revue –, qui jouent des possibilités de l’ordre et de la combinatoire des textes, s’ajoutent, dans le cas des textes traduits, les variations de la présentation : les éditions bilingues ou plurilingues, en plaçant le texte original face à face à une ou plusieurs de ses variantes, en une ou plusieurs langues étrangères, font voir le palimpseste non dans la verticalité de la superposition, mais dans l’éclatement de ses possibilités, avec effets de symétrie et d’asymétrie, de glissement et de décentrement » .

### 3.5.1 Capas e folhas de rosto das traduções

A tradução de Eloy Pontes/Vecchi (1944A) apresenta uma capa lisa, aparentemente restaurada<sup>99</sup>. O anterrosto dessa tradução traz o título do romance, no verso uma imagem de Flaubert e um *press-release*, sem assinatura. Na página de rosto constam as seguintes informações: coleção, autor, título, seguido de uma indicação genérica (romance). Essa indicação, que era utilizada desde o final do século XVIII, adquiriu força no século XX:

Figura 3: Capa da tradução de 1944A.1

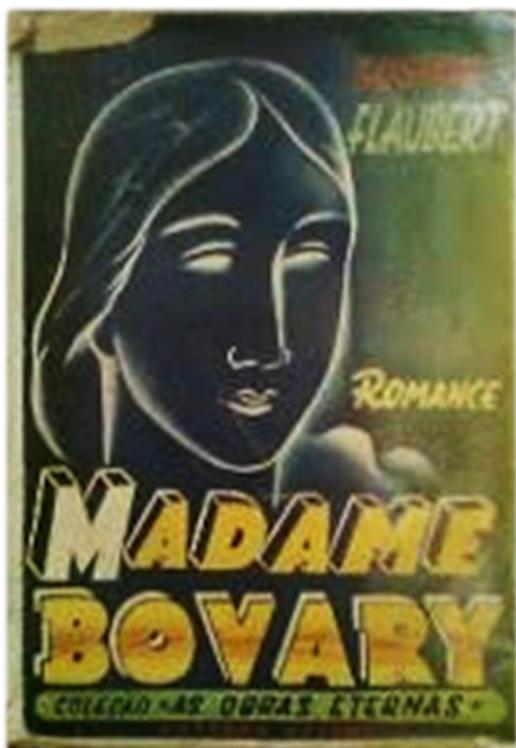


Sua promoção tardia parece datar do século XX, sobretudo a partir dos anos vinte, mesmo que *L'Immoraliste*, em 1902, e *La Porte étroite*, em 1909, já trouxessem a indicação “romance”, retirada mais tarde em proveito exclusivo de *Les Faux-Monnayeurs* (1925; mas, a partir de 1910, Gide especificava, num projeto de prefácio para *Isabelle*, que a categoria mais modesta, ou mais pura, da *narrativa* aplicava-se a esses dois supracitados “romances”) (GENETTE, 2009, p. 90).

---

<sup>99</sup> Com relação a essa tradução, temos duas situações: No decorrer desta pesquisa, localizamos somente a tradução de capa lisa. No entanto, em seu arquivo, Denise Bottmann (2012) apresenta a imagem da tradução com capa ilustrada, inserida neste trabalho.

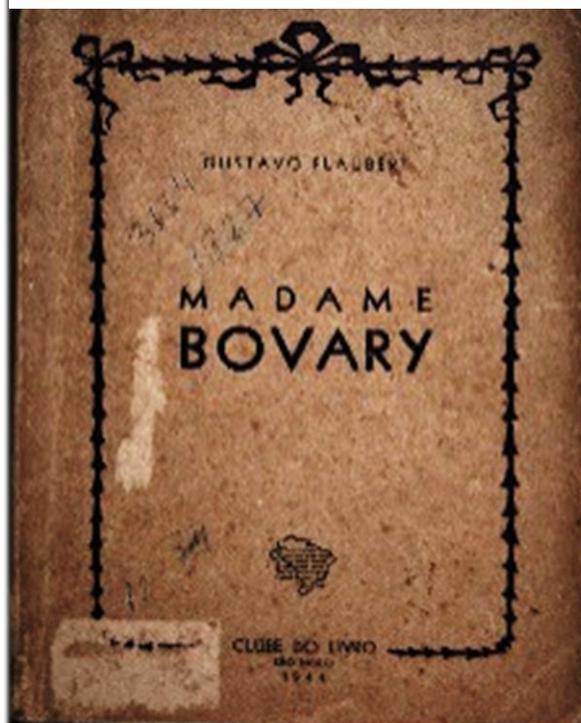
Figura 5: Capa da tradução de 1944A.2



verificamos a presença do nome do autor, a indicação genérica – romance, o título e a coleção. Ao fundo, consta uma ilustração representando, de forma sombria, a figura de uma mulher.

A tradução da editora Clube do Livro (1944B) apresenta capa com nome do autor, título, editora e ano de publicação dentro de uma borda feita de laços que corresponde a um padrão das publicações da editora naquele momento. Na primeira página constam informações a respeito do funcionamento do Clube e o título. Em seguida, apresenta o anterosto com título e página de rosto igual à capa. Na página posterior, há uma nota explicativa com uma breve exposição a respeito do

Figura 4: Capa da tradução de 1944B



<sup>100</sup> Informação disponível em: <https://epoca.globo.com/vida/noticia/2016/05/boris-schnaiderman-1917-2016-o-irmao-brasileiro-dos-karamazov.html>. Acesso em 08/06/2018.

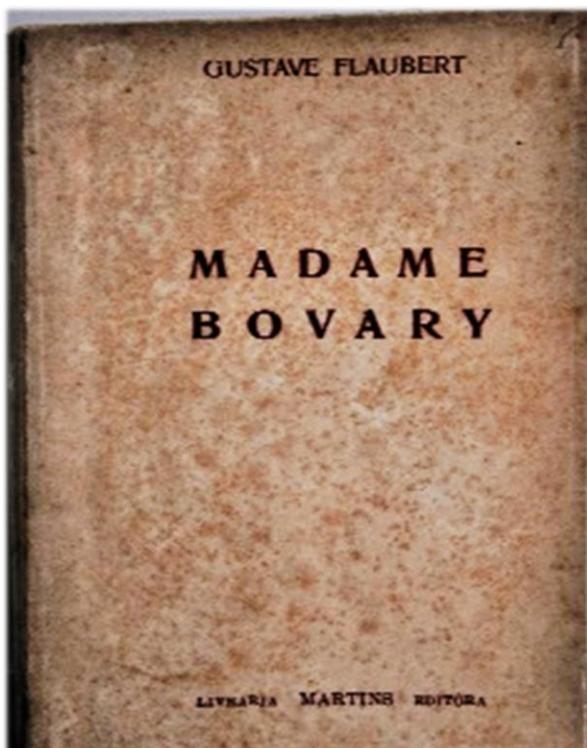
autor e da obra. Nessa nota, Gustave Flaubert é apresentado como um escritor que teve uma pequena, mas primorosa produção, um romântico e naturalista.

Emma Bovary é retratada como uma personagem que gerou várias discussões e polêmicas. As atitudes de Emma são apresentadas aos leitores brasileiros de forma diferenciada, são colocados em evidência os responsáveis por sua queda: os homens, e não suas atitudes:

Parece mesmo que Flaubert quis aproveitar-se da figura de Ema, literariamente impressionante, para expôr a sórdida mesquinhez dos seus amantes, dos homens maus que limitam sua vida ao âmbito da própria sombra. É contra eles, os homens, que Flaubert escreveu estas páginas imortais (GRACIOTTI et al, 1944B, p. 8).

A última página traz uma lista dos volumes já publicados em 1943 e 1944 e os que ainda serão publicados pela editora. A quarta capa apresenta uma ilustração do mapa do Brasil.

Figura 6: Capa da tradução de 1945



Araújo Nabuco/Livraria Martins (1945) assina uma tradução que apresenta capa com nome do autor, título, editora. Antermosto apresenta o título e folha de rosto informa o nome do autor; título; tradutor, tudo isso envolto em uma trabalhada borda, e editora. A quarta capa informa o nome da gráfica responsável pela impressão da obra.

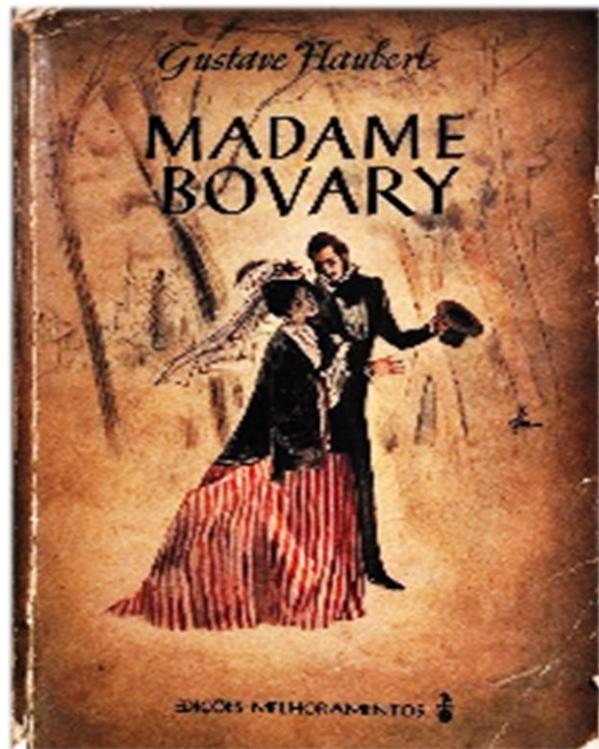
A tradução de Genésio Pereira Filho/Melhoramentos (1955) apresenta capa com nome do autor, título, a primeira das vinte e quatro ilustrações presentes no livro e editora. Essas ilustrações apresentam cenas da narrativa e foram criadas por Wilhelm M. Busch (1908 – 1987), um famoso ilustrador polonês que foi responsável pela produção de aproximadamente trezentas capas. A ilustração da capa mostra um casal passeando, aparentemente feliz, em um bosque.

A princípio, o leitor ainda não sabe o que esse casal representa, mas, no decorrer do livro, diante das ilustrações dos encontros de Emma com seus amantes, cenas domésticas com Charles e seu suicídio, por exemplo, fica evidente que o casal em questão seria Emma com um de seus amantes, já que essa felicidade presente na cena não representa seus sentimentos com relação ao marido. A página de rosto traz o nome do

Figura 8: Capa da tradução de 1965



Figura 7: Capa da tradução de 1955



autor, título e subtítulo, nomes do tradutor e do ilustrador e editora. Há uma orelha com um resumo, informando que o romance evidencia toda genialidade de Flaubert e se tornou um símbolo do realismo. A quarta capa é lisa.

A tradução de Nair Lacerda/BUP (1965) apresenta capa com o nome da editora, a coleção: “Ficção estrangeira”, nome do autor, título e uma ilustração assinada pelo designer gráfico, ilustrador e pintor austríaco Eugênio Hirsch (1923 – 2001), que morou no Brasil da

década de 1960 até seu falecimento.<sup>101</sup> O anterosto apresenta o título e página de rosto com nome autor, título, tradutor e editora. No verso da página de rosto, constam o nome da editora, novamente a coleção, o volume da obra – 48, o nome do ilustrador da capa, editora e ano de publicação.

Vera Neves Pedroso/Bruguera (1969) assina uma tradução que apresenta capa com editora, coleção, nome do autor, título e ilustração de um casal, aparentemente apaixonado e feliz, que pode representar Emma com um de seus amantes, pois em um trecho do *press-release*, presente na quarta capa do livro, informa que “Madame Bovary representa, a um

Figura 9: Capa da tradução de 1969

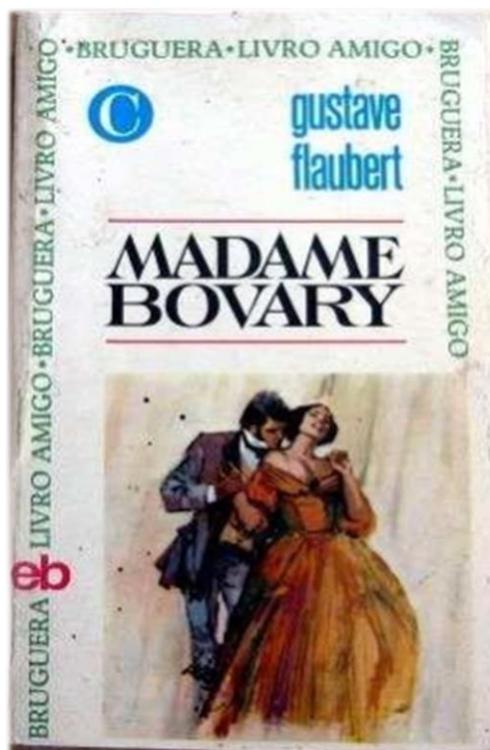
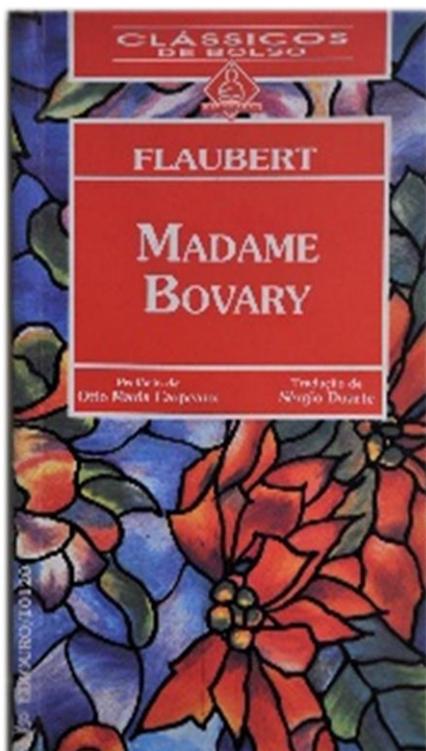


Figura 10: Capa da tradução de 1985



tempo, a doçura do amor conjugal, como a encara seu marido, e os arroubos de sensualidade da amante”. No anterosto, consta o título e a folha de rosto apresenta o nome do autor, título, tradutor, responsável pela introdução e editora.

A capa da tradução de Sérgio Duarte/Ediouro (1985) está repleta de informações: coleção, editora, autor (somente o sobrenome), título, prefaciador e tradutor. Ao fundo uma ilustração com flores. No anterosto consta o título. A página de rosto apresenta o nome do autor, prefaciador, tradutor, edição e editora. Nas seis páginas seguintes, há ilustrações de Flaubert assinadas por E. de Liphart, Antonio, A. Lernet, Richemont (de uma cena do romance), Delaunay e uma carta de Flaubert enviada a Ernet Chevalier. Na quarta capa, consta a denominação:

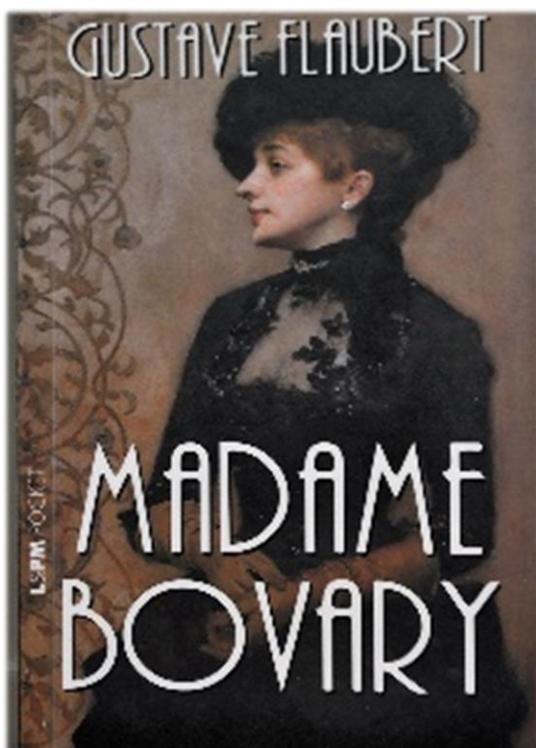
<sup>101</sup> Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa257330/eugenio-hirsch>. Acesso em: 28/03/2018.

“literatura estrangeira” clássicos de bolso e um *press-release*.

A tradução de Fúlvia L.M. Moretto/Nova Alexandria (1993) apresenta capa com nome do autor, obra, tradutor, que também assina a introdução e notas, e a editora. Ao fundo uma ilustração, baseada no quadro *Leonor* (1977), de Juan José Balzi, realizada por Lúcio Kume. Anterosto com nome do autor, título e a mesma ilustração da capa. Página de rosto com nome do autor, título e subtítulo, tradutor e editora. Na página seguinte, há um sumário. A quarta capa apresenta uma imagem do autor e resumo, cujo início ressalta o trabalho do tradutor, o que é bastante representativo, já que, em geral, o foco da apresentação é a obra em si, não sua

tradução: “*Madame Bovary* apresenta-se aqui naquela que é considerada a melhor tradução em língua portuguesa, no brilhante trabalho de Fúlvia Moretto, que também

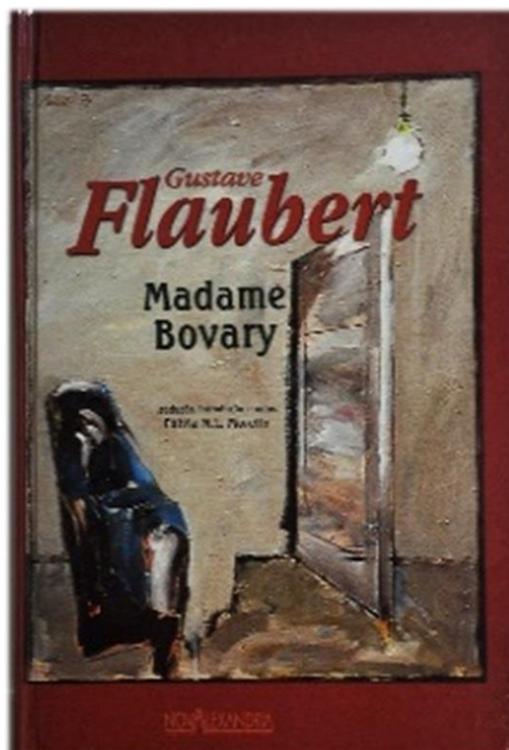
Figura 11: Capa da tradução de 2008



assina a introdução e as notas”. Em seguida, menciona a polêmica que a temática da obra causou na sociedade francesa daquele momento e, por isso, o autor foi levado ao banco dos réus. Em virtude de sua importância histórica, informa que o inquérito de Flaubert foi anexado à tradução.

A tradução de Ilana Heineberg/L&PM (2008) apresenta capa com nome do autor, título, coleção e ilustração de Ivan Pinheiro Machado sobre a tela *Les paysannes*, de Moureau-Vauthier (1862), Le Petit Palais, Paris. Anterosto com o título e folha de rosto com nome do autor, obra e tradutor, endereço eletrônico e

Figura 12: Capa da tradução de 1993



coleção. A quarta capa traz o nome do tradutor, endereço eletrônico, coleção e um *press-release*, em que Emma Bovary é apresentada ao leitor como uma pequeno-burguesa sonhadora que, assim como Dom Quixote, também deixou influenciar-se pelas várias leituras que fazia de romances.

A apresentação da tradução Mário Laranjeira/Penguin-Companhia das Letras (2011) conta com uma capa informando a editora, nome do autor, título, prefaciador e ilustração realizada por Raul Loureiro e Claudia Warrak. Na segunda capa, biografias do autor, tradutor, apresentador e prefaciador.

Figura 13: Capa da tradução de 2011

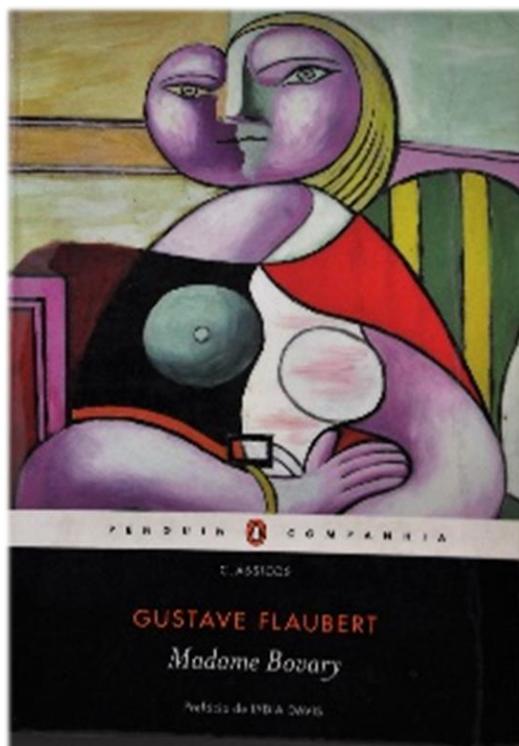
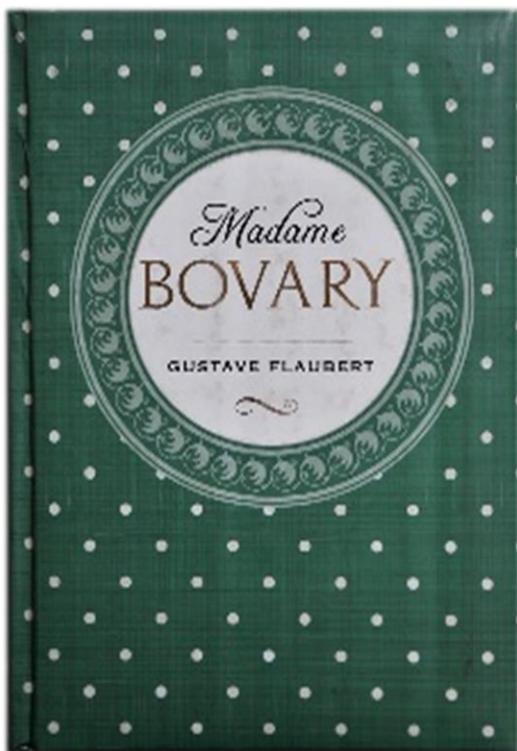


Figura 14: Capa da tradução de 2014



As informações presentes no anterosto são diferenciadas das traduções anteriores: breves biografias do autor, tradutor, apresentador e do responsável pela introdução. A página de rosto traz nome do autor, título e subtítulo, nomes do tradutor, apresentador, prefaciador, responsável pela introdução e editora. Nas páginas seguintes, há especificações da obra e sumário. A quarta capa traz o nome do tradutor, endereço eletrônico, editora e um resumo, que se inicia com a citação de um trecho do romance onde Emma se vê decepcionada com o casamento. Em seguida, relata que Flaubert buscou produzir uma obra impactante tendo como

vitrine uma personagem infeliz e insatisfeita com a vida que vivia.

Por fim, a tradução de Herculano Villas-Boas/Martin Claret (2014) apresenta capa com título e nome do autor e ilustração realizada por Anastasia Kucherenko e

Shutterstock Masson. No anterrosto, consta o título e na folha de rosto o título, o nome do autor, do tradutor, da editora. Nas páginas seguintes, há um sumário, novamente o título e subtítulo, com uma nota explicativa. A quarta capa traz o nome do tradutor e um resumo destacando a importância da leitura deste romance, que é considerado “o melhor dos livros do romance realista de caráter psicológico do século XIX”.

À exceção da tradução de capa restaurada de Pontes, as demais apresentam o nome do autor e obra, ora com destaque para um, ora para o outro. O título do romance é um antropônimo, que, segundo Risterucci-Roudnicky (2008), quando se trata de um nome identificável para o leitor estrangeiro, geralmente conserva-se o original. Este é o caso de *Madame Bovary*. Somente a tradução de Lacerda informa que se trata de uma obra francesa.

Observamos que somente as traduções de Fúlvia M. L. Moretto e Sérgio Duarte apresentam o nome do tradutor nas capas. Embora seja evidente, por meio do título e do nome do autor, que se trata de uma obra estrangeira, essa informação não é posta em evidência nas demais traduções. Isso se deve ao fato de Flaubert e o romance já serem amplamente conhecidos no meio literário brasileiro desde sua publicação na França. Em geral, as capas evidenciam um acurado trabalho artístico e gráfico, haja vista o fato de as imagens serem assinadas, trazerem referências históricas e se apresentarem de forma contextualizada. Em resumo, temos as seguintes informações:

**Quadro 34:** Informações das capas

Informações	1944 A	1944 B	1945	1955	1965	1969	1985	1993	2008	2011	2014
Título	Não/ sim	Sim	Sim	Sim	Não	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Autor	Não/ sim	Sim	Sim	Sim	Não	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Tradutor	Não	Não	Não	Não	Não	Não	Sim	Sim	Não	Não	Não
Coleção	Não/ sim	Não	Não	Não	Não	Sim	Sim	Não	Sim	Não	Não
Editora	Não	Sim	Sim	Sim	Não	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Não

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 35:** Informações das folhas de rosto

Informações	1944 A	1944 B	1945	1955	1965	1969	1985	1993	2008	2011	2014
Título	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Autor	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim
Tradutor	Sim	Não	Sim								
Editora	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Sim	Não
Coleção	Sim	Não	Não	Não	Não	Não	Não	Não	Sim	Não	Não
Ano de Publicação	Não	Sim	Não								
Indicação genérica	Sim	Não	Não	Não	Não	Não	Não	Não	Não	Não	Não

Elaboração: Mônica Gomes.

A partir desse panorama, constatamos que há, de certa forma, uma evolução da caracterização das capas. As primeiras traduções apresentam-se de forma neutra, com pouca ou sem ilustrações. Essas começam a aparecer a partir da tradução de Genésio Pereira Filho. Com o passar do tempo, as capas foram vão ganhando mais relevo ilustrativo. A princípio, apresentavam imagens de mulheres ou casal com sobriedade e cores discretas, situação que se modifica a partir da tradução de Moretto em que as ilustrações começam a se apresentar com cores mais marcantes. À exceção da tradução de Heineberg, que traz uma capa com cores mais sombrias, apresentando uma senhora, que poderíamos até considerar estar em estado de luto, ao contrário do que se apresenta na tradução de Laranjeira que traz uma imagem com um toque de arte abstrata moderna. Por fim, a capa da tradução de Villas-Boas representa uma espécie de diário em que podem ser encontrados os segredos dessa senhora, cuja vida será revelada nas próximas páginas.

### 3.5.2 Os prefácios das traduções

A apresentação de uma tradução para o público leitor vai além da disposição das informações presentes na capa e folha de rosto. Os prefácios, apresentações, biografias entre outras informações que também funcionam como uma ambientação em relação àquela obra. No caso das traduções brasileiras de *Madame Bovary*, a de Eloy Pontes apresenta somente uma breve biografia de Flaubert, a de Araújo Nabuco não traz informação alguma. As demais exibem apresentações ou prefácios, geralmente assinados por escritores e críticos literários renomados.

Ao discorrer a respeito da importância dos prefácios em obras traduzidas, Risterucci-Roudnicky (2008, p. 49) ressalta que nesses casos têm função de apresentar a obra para um público leitor diferenciado: o estrangeiro. Segundo a autora, esses prefácios assumem as seguintes características:

Uma tipologia de prefácios e posfácios de obras traduzidas pode, com proveito, fundar-se em três critérios: A relação linguística e cultural do prefaciador da obra traduzida. A ancoragem cultural dos destinadores e destinatários é o pivô de articulação de três grandes categorias: os pre e posfácios autorais, os pre e posfácios alográficos e os pre e posfácios dos tradutores. A data do prefácio que acompanha a primeira tradução ou uma retradução. Esse critério permite considerar a historicidade das traduções.<sup>102</sup>

Em relação às traduções de *Madame Bovary*, dez das onze trazem alguma informação que situa o leitor brasileiro quanto às características fundamentais dessa obra originária de outro contexto literário, histórico e cultural.

A tradução de Eloy Pontes/Vecchi apresenta apenas uma breve biografia, sem assinatura, tecendo vários elogios ao escritor e à obra. Ressalta que Flaubert, juntamente com Balzac, foi considerado o criador do realismo precursor do naturalismo, cujo maior representante é Émile Zola, e que *Madame Bovary* é a obra máxima dessa forma literária. Em seguida, há uma lista dos romances do escritor.

O Clube do Livro, por sua vez, traz uma nota explicativa, assinadas pela própria editora, apresentando o autor de forma também elogiosa, destacando a genialidade da escrita de Flaubert. Essa apresentação visa chamar a atenção do leitor para a importância de se ler esse romance francês, pois, embora seja uma obra estrangeira, também está presente em nossa fortuna literária.

A tradução de Genésio Pereira Filho/Melhoramentos apresenta vinte e quatro ilustrações representativas de momentos chaves da narrativa, cuja primeira orna a capa da obra. Assinadas pelo ilustrador polonês Wilhelm M. Busch (1908 – 1987), essas

---

<sup>102</sup> « Une typologie des préfaces et postfaces d'œuvres traduites peut, avec profit, se fonder sur trois critères : Le rapport linguistique et culturel du préfacier à l'œuvre traduite. L'ancrage culturel des destinataires et des destinataires est le pivot d'articulation de trois grandes catégories : les pré – et postfaces auctoriales, les pré – et postfaces allographes et les pré – et postfaces des traducteurs. L'identité du préfacier : auteur, traducteur ou critique. Parfois figurent dans une même édition les trois perspectives. La date de la préface qui accompagne la première traduction ou une retraduction. Ce critère permet de prendre en compte l'historicité des traductions ».

ilustrações também servem como complemento à apresentação da obra ao público leitor. De acordo com Hallewell (1985), a presença de diversas ilustrações em várias páginas do livro é uma característica marcante das produções literárias da editora Melhoramentos. A presença de ilustrações também pode ser vista na tradução portuguesa revisada por João Barreira, em 1910/11, que corresponde à de 1881 realizada por Francisco Ferreira da Silva Vieira.

O escritor e jornalista francês Alfred Colling (1902 – 1981)<sup>103</sup> realizou uma introdução à edição francesa de *Madame Bovary* em 1946, que foi inserida nessa tradução e relata como o romance foi criado: fruto da decepção de Flaubert, sofrida pela reprovação, por parte de seus amigos Maxime du Camp e Louis Bouilhet, da sua primeira *La Tentation de Saint Antoine*.

Uma das características marcantes na escrita de Flaubert, segundo Colling, era o fato de possuir a incessante busca pela palavra perfeita, cuja importância chegava a causar sofrimento ao escritor francês quando não conseguia ou demorava demasiadamente a atingir sua meta.

O tom de fatalidade presente na obra também é algo marcante, pois coloca em evidência o quanto seu criador era pessimista em relação àquela sociedade burguesa e uma das formas de demonstrar esse sentimento era por meio de suas personagens, caracterizadas como seres que possuem particularidades e muitas complexidades. E esse tipo de abordagem faz de *Madame Bovary* uma importante obra do escritor francês. Para Colling (1955, p. 11, grifo do autor),

*Madame Bovary*, afinal, pela profundidade psicológica dos personagens, pela riqueza complexa de sua trama, por seu estilo, é uma obra-prima. Uma obra-prima de caráter todo particular. Porque ela deriva daquilo que me permitirão chamar: *a vontade da obra-prima* porque ele assim o decidira.

---

<sup>103</sup> Colling possui uma vasta produção, cuja maioria está disponível na Biblioteca Nacional da França, com destaque para as biografias de escritores e músicos renomados. Suas obras são : *Arabesques sur la mer, poèmes* (1923), *L'Iroquois* (1926), *La Petite Entente* (1928), *La Guerre des deux Roses* (1929), *La Bourse et la Vie* (1930), *La Vie de Robert Schumann* (1931), édition revue et augmentée en 1942, *Destinées* (1934), *Robert Schumann et le "Faust" de Goethe* (1936), *Le Romancier de la fatalité : Thomas Hardy* (1938), *Demain, relâche...* (1939), *Musique et Spiritualité* (1941), *Gustave Flaubert* (1941), *Le Roman de la finance. Précurseurs et aventuriers* (1945), *La Montée des ténèbres* (1945), *Le Paravent aux trois côtés* (1946), *La Prodigieuse Histoire de la Bourse* (1949), *Schumann* (1951), *César Franck ou le concert spirituel* (1951), *Edgar Poe* (1952), *Histoire de la musique chrétienne* (1956), *Gobert le Bénin* (1957), *Banque et banquiers : de Babylone à Wall Street* (1962), *La Bourse et ma vie* (1968), *Le Voleur de Genève* (1971), *Louis-Philippe, homme d'argent* (1977). Disponível em : <[http://data.bnf.fr/12597843/alfred\\_colling/](http://data.bnf.fr/12597843/alfred_colling/)>. Acesso em: 30/03/2018.

Para finalizar suas considerações, Colling afirma que a obra tem um brilho extraordinário, sua influência literária foi enorme, mas passageira, já a influência que exercerá sobre o leitor permanecerá.

O renomado tradutor Paulo Rónai, autor da obra *Escola de Tradutores*, de 1987, foi o responsável pela introdução da tradução de Nair Lacerda/BUP. Rónai iniciou suas considerações com uma breve apresentação de Flaubert, ressaltando que *Madame Bovary*, seu o primeiro romance publicado, foi o responsável por sua visibilidade, tanto pelo público leitor, como pela crítica, devido ao processo por ultraje à moral.

Um dos pontos que Rónai destaca a respeito do romance é que as informações essenciais da obra são baseadas em fatos reais e que o modelo da personagem principal passou por todas as extravagâncias e infortúnios vivenciados por Emma. Entretanto, Flaubert reuniu esses fatos de tal forma que o cotidiano de uma jovem pequeno-burguesa transformou-se em uma grande obra de arte.

Rónai ressalta que o pessimismo de Flaubert em relação à sociedade em que vivia foi evidenciado neste romance. Segundo Rónai (1965, p. 9), Flaubert “com trinta e cinco anos, chegara a um pessimismo resignado, que lhe fazia ver a inanidade da revolta, a irrupção da vulgaridade nas tentativas mais ousadas do inconformismo.”

A busca pela escrita e descrição ideais também foram mencionados nessa apresentação, evidenciando que para produzir uma cena, por exemplo, seriam necessárias profundas pesquisas e horas de concentração na escrita e reescrita de apenas uma cena descritiva:

[...] Essa sede de perfeição não se limitava à forma. Para descrever, em dez linhas da novela *Um coração simples*, um papagaio, pedira emprestada ao museu de Ruão uma ave dessas, empalhada, e a colocara na sua escrivaninha para contemplá-la durante meses “até se saturar do papagaio”. Durante um mês inteiro estudou o movimento de uma farmácia para poder descrever a de Homais; compulsou tratados de medicina para dar foros de verossimilhança à operação malograda do pé de Hippolyte e para reproduzir fielmente os efeitos da dose de arsênico no organismo de Ema Bovary (RÓNAI, 1965, p. 10-11).

A singularidade das personagens flaubertianas nesse romance é outro elemento marcante, pois seus movimentos, momentos de evolução, reflexões trazem vitalidade e veracidade para suas ações que, por vezes, parece que se está diante de seres reais e não

de elementos de ficção. Ao destacar a personificação de Emma Bovary, Rónai (1965, p. 11) faz o seguinte comentário:

Emma, de um certo egoísmo tão monstruoso, apieda-nos quando os seus sonhos se confundem com os nossos; Bovary, com toda a sua agressiva insignificância, tem seus momentos de grandeza; e Homais, o imoral Homais, vai ganhando aos poucos as suas proporções monumentais de símbolo.

Ao finalizar sua apresentação, Rónai chama a atenção para capacidade do autor de fazer com que as emoções presentes em suas personagens sejam vivenciadas também pelo leitor, que, naturalmente, ao ler o romance sentirá e sofrerá juntamente com suas criaturas.

Assinada pelo belga Roberto Alvim Corrêa, a introdução da tradução de Vera Neves Pedroso/Bruguera apresenta informações importantes sobre o autor e a obra. Corrêa considera o romance a obra-prima do escritor francês e a situa no momento histórico em que foi criada, ressaltando a relação de ódio que Flaubert nutria pela burguesia, que o fez produzir uma história baseada em fatos reais e que retratava a hipocrisia dessa classe social.

O crítico literário austríaco Otto Maria Carpeaux é o responsável pelo prefácio da tradução de Sérgio Duarte/Ediouro. Nesse prefácio, Carpeaux, ao definir o termo bovarysimo, apresenta ao leitor a origem dos infortúnios de Emma e as motivações pelas quais Flaubert quis retratar uma camada social da sociedade francesa do século XIX, baseando-se em fatos reais. O crítico francês faz um panorama da recepção da obra na França e a discussão quanto à que corrente literária Flaubert pertenceria (realismo ou naturalismo) e a origem do romance, ressaltando a importância de cada detalhe apresentado pelo escritor francês e a forma singular como abordou a temática principal de seu romance: o adultério.

Fúlvia L.M. Moretto/Nova Alexandria é a única tradutora que assina a introdução e as notas presentes no livro, o que condiz com sua condição de pesquisadora e professora de literatura francesa. Trata-se de um texto em que Moretto apresenta o romance por partes. Inicialmente, faz algumas considerações a respeito da vida do autor. Em seguida, relata como ocorreu o processo de criação de *Madame Bovary*.

A forma como Flaubert produziu seu romance, segundo Moretto, chamou a atenção de contemporâneos importantes como Baudelaire, Banville, Georg Sand, Lamartine e, posteriormente, de Zola, Bourget e Proust. Outros estudos relevantes foram realizados por René Dumensnil, E. Auerbach, G. Poulet, J.P. Richard. A partir dos anos 1960, destacam-se os trabalhos realizados por René Girard, Roland Barthes, Jean Rousser, G. Bollème e Sartre. Depois dessas pesquisas, outras áreas do conhecimento como: psicanálise, sociocrítica, estruturalismo, narratologia e a crítica genética ocuparam-se da obra flaubertiana, com destaque para esta última, pois, por meio de análises dos manuscritos realizados por Flaubert, seria possível realizar uma profunda investigação a fim de conhecer fatos importantes que estão ao redor da narrativa, como a intenção do autor e a origem de sua técnica narrativa.

Após esse panorama de estudos ao redor do estilo praticado por Flaubert, Moretto evidencia quais foram os fatores cruciais que o escritor francês considerou para a criação de sua história. O ambiente escolhido foi uma sociedade composta por camponeses, agricultores empregados, burgueses e aristocratas de província, que são pano de fundo que formarão as cenas chamadas de “costumes de província”, como informa o subtítulo do romance.

Ao abordar a apresentação das personagens no decorrer do romance, Moretto destaca que Emma é apresentada ao leitor aos poucos, somente no segundo capítulo, por meio do uso do discurso indireto livre e poucos diálogos. No capítulo VI, a personalidade da personagem é revelada, com retomadas de sua vida no convento e sobretudo sua intimidade com os livros, a qual a leva ao desejo de vivenciar o que estava relatado nesses livros, conduzindo-a ao chamado bovarysismo. Segundo Moretto (1993, p. 9):

Emma nunca verá o mundo da realidade, vê-lo-á sempre através de ilusões e de fantasias. Mesmo a vida camponesa e prática na quinta paterna deixou-lhe apenas uma certa habilidade e uma certa teimosia diante de problemas materiais. Emma viverá num mundo irreal onde somente conta sua própria visão das coisas, baseada na qual tomará as decisões que a levarão aos devaneios e aos desenganos. Colocar-se-á sempre “acima” ou “ao lado” do lugar que ocupa na sociedade, o que a levará a viver outra, vida feita de mentiras e de arrebatamentos romanescos.

As demais personagens são apresentadas sem nenhuma grandeza ou destaque. São apenas um retrato da falsidade das relações humanas e o tédio que imperava na pacata

vida provinciana, atuando tão somente como suportes para o que realmente interessava ao autor, o qual, por vezes, foi comparado a Balzac, em razão de contar uma história com início, meio e fim. O enredo flaubertiano, no entanto, tem um diferencial em relação ao ritmo, que é mais lento e apresenta um número menor de acontecimentos. Ao concluir suas colocações, Moretto (1993, p. 13) faz uma provocação ao leitor a fim de despertar seu interesse pela leitura da obra flaubertiana:

A consciência crítica do romance, que se avoluma no século XX, vem de Flaubert, com sua obra pensada, sentida, calculada em cada detalhe: é uma obra de ruptura, é a ordem clássica que se desequilibra, é o romance em crise, o romance moderno que lança seus primeiros vagidos. Porque depois de Flaubert o romance não será apenas uma história, mas antes de tudo ele será um estilo.

Ilana Heineberg/L&PM foi a responsável por uma tradução que apresenta uma biografia de Flaubert e uma breve introdução, sem assinatura, a qual aborda o processo de criação do romance e o escândalo do processo judicial que o autor sofreu por causa da temática de sua obra. Mostra como a personagem principal do romance é capaz de causar opiniões adversas e, por fim, avalia a recepção dos demais romances do escritor francês.

A tendência da editora Penguin/Companhia das Letras é disponibilizar ao leitor várias informações peritextuais a respeito do romance. Essa tradução traz uma apresentação, um prefácio e uma introdução.

A apresentação refere-se ao momento em que o romance foi publicado na França, pois corresponde ao artigo escrito pelo poeta francês Charles Baudelaire, contemporâneo de Flaubert, intitulado: *Madame Bovary por Gustave Flaubert*, disponibilizado na revista *L'Artiste*, em 18 de outubro de 1857. Nesse artigo, Baudelaire (2011, p. 16, grifo do autor) defende a genialidade do autor e de sua obra, além de relatar como este foi capaz de criar uma personagem tão simbólica e representativa de sua época:

[...] esta mulher é realmente grande, ela é sobretudo digna de se lamentar, e apesar da dureza sistemática do autor, que fez todos os esforços para estar ausente de sua obra e para representar a função de manipulador de Marionetes, todas as mulheres *intellectuais* lhe serão reconhecidas por ele ter elevado a fêmea a uma tão alta potência, tão longe do animal puro e tão perto do homem ideal, e por tê-la feito participar desse duplo caráter de cálculo e de sonho que constitui o seu perfeito<sup>104</sup>.

---

<sup>104</sup>« [...] cette femme est vraiment grande, elle est surtout pitoyable, et malgré la dureté systématique de

O prefácio foi escrito pela escritora e tradutora norte-americana Lydia Davis, que verteu o romance para a língua inglesa em 2010. Trata-se de um longo e detalhado texto, contendo uma breve biografia do autor, o processo de criação do romance, a publicação na França e o consequente processo, além da análise de algumas características presentes na escrita de Flaubert como as descrições minuciosas acompanhadas de ironia:

Se a descrição objetiva era o método literário de Flaubert, essa objetividade sempre estava imbuída de ironia. Ver e julgar uma coisa com um olho frio era julgá-la com a ironia que desde a infância fazia parte de sua natureza. Sua ironia domina o livro, colorindo cada pormenor, cada situação, cada fato, cada personagem, o destino de cada personagem e o conjunto da história (DAVIS, 2011, p. 30).

Ao discorrer a respeito da escrita flaubertiana, Davis (2011, p. 33) afirma que,

o que Flaubert tenta realizar neste livro, pelo contrário, é um estilo claro e direto, econômico e preciso e, ao mesmo tempo, rítmico, sonoro, musical e “liso como o mármore” na superfície, com várias estruturas de frase, e com transições imperceptíveis de cena para cena e da análise psicológica para a ação.

A introdução pertence a Geoffrey Wall, que realizou uma biografia de Flaubert publicada em 2001. A forma como Wall dividiu sua introdução é bastante didática e interessante: autor, marido, esposa, vizinho, amante, ler e escrever. Em “O autor”, Wall apresenta Flaubert e suas obras. Em “O marido”, traça o perfil de Charles Bovary, destacando sua importância para o desenvolvimento do enredo, já que é com ele que o *incipit* e o epílogo acontecem. Em “A esposa”, Emma é apresentada, destacando o quanto essa personagem tornou-se modelo para a caracterização de outras personagens femininas na literatura como “Thérèse Raquin, Anna Karenina, Hedda Gabler, Sue Bridehead, Ursula Brangwen e Molly Bloom” (WALL, 2011, p. 52).

Em “O vizinho”, Well evidencia como Hommais assume importância no romance, pois, por meio dele, Flaubert faz sátiras aos burgueses. Em “O amante”, os perfis dos amantes de Emma são traçados, apresentado Rodolphe como um “[...] sujeito mundano,

---

l'auteur, qui a fait tous ses efforts pour être absent de son œuvre et pour jouer la fonction d'un montreur de marionnettes, toutes les femmes *intellectuelles* lui sauront gré d'avoir élevé la femelle à une si haute puissance, si loin de l'animal pur et si près de l'homme idéal, et de l'avoir fait participer à ce double caractère de calcul et de rêverie qui constitue l'être parfait ». Disponível em: <http://www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/bovary.htm>. Acesso em: 22/09/2017.

selvagem, viril, devasso, o rebelde quase byroniano” (WALL, 2011, p. 62), que é exatamente o contrário do marido, e Léon como símbolo do desejo e da sexualidade evidenciados por meio das narrativas de seus encontros. Por fim, em “Ler e escrever” é apresentado ao leitor a busca de Flaubert pela escrita ideal.

Adalberto Luis Vicente, doutor em Letras e professor da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, *Campus* de Araraquara, foi o responsável pelo prefácio da tradução de Herculano Villas-Boas/Martin Claret. Nesse prefácio, o autor apresenta o processo de criação do romance e o esforço de Flaubert para produzir um romance realista sem perder o valor estético de obra de arte. Em seguida, discorre sobre o bovarysimo e como o romance de Flaubert abriu caminhos para a exploração de novas temáticas.

Após a análise dos prefácios das traduções, observamos que estes, de fato, vão além da apresentação da obra para um público generalizado, conforme Risterucci-Roudnicky (2008, p. 48), servindo, sobretudo, para situar um leitor específico, nesse caso, o brasileiro:

Os prefácios de obras traduzidas têm uma especialidade: o registro, em seu propósito e função, de destinatário estrangeiro. Tendo por objetivo prepará-lo para um universo distante do seu, eles tematizam a passagem de uma cultura para outra por meio de informações, esclarecimentos, comentários linguísticos, literários, culturais, a fim de evitar desentendimentos, corrigir perspectivas e fornecer referências.<sup>105</sup>

Esses prefácios são classificados de acordo com a função que exercerão na cultura receptora e podem ser: autorais, alógrafos ou do tradutor. Com relação aos prefácios das traduções brasileiras, verificamos que dez delas apresentam esse peritexto dividido entre alógrafo ou do tradutor:

**Quadro 36:** Tipos de prefácios

Tradução	Tipo de prefácio	prefaciador
1944A	Alógrafo – biografia	s/r
1944B	Alógrafo – nota explicativa	s/r

<sup>105</sup> « Les préfaces d’œuvres traduites ont une spécialité : l’inscription, dans leur propos et leur fonction, du destinataire étranger. Ayant pour but de le préparer à un univers éloigné du sien, elles thématisent le passage d’une culture vers une autre par des informations, des éclaircissement et des commentaires linguistiques, littéraires et culturels, afin d’éviter des malentendus, de corriger des perspectives et de fournir des repères ».

Tradução	Tipo de prefácio	prefaciador
1945	Não consta	-
1955	Alógrafo – introdução	Alfred Colling
1965	Alógrafo – apresentação	Paulo Rónai
1969	Alógrafo – introdução	Roberto Alvin Corrêa
1985	Alógrafo – prefácio	Otto Maria Carpeaux
1993	Do tradutor – introdução	Fúlvia M. L. Moretto
2008	Alógrafo – apresentação	s/r
2011	Alógrafo – apresentação, prefácio, introdução	Charles Baudelaire, Lydia Davis, Geoffrey wall
2014	Alógrafo – prefácio	Adalberto Luis Vicente

Elaboração: Mônica Gomes.

Com base no que foi exposto, por fim, é possível traçarmos algumas observações importantes a respeito do que está ao redor das traduções brasileiras de *Madame Bovary*: São traduções que foram publicadas por grandes editoras e tiveram um papel ativo para o desenvolvimento da indústria editorial no Brasil. Não somente as editoras consideradas primárias, mas também as ditas secundárias contribuíram para o aumento da divulgação do romance entre o público leitor, haja vista a quantidade de edições publicadas. Verificamos que os tradutores brasileiros atuaram e atuam positivamente para a divulgação do romance, tanto no âmbito acadêmico quanto para o público em geral. Observamos, por fim, que os peritextos como as introduções e os prefácios também funcionam como uma forma de promoção do romance francês para o leitor brasileiro, uma vez que o apresenta, em geral, de forma detalhada. Para que possamos prosseguir o caminho do estudo das traduções brasileiras de *Madame Bovary* no Brasil, passaremos, portanto, no capítulo 4, ao exame concreto das onze traduções.

## 4 ANÁLISE CRÍTICA DAS TRADUÇÕES – DO BAILE AO ENVENENAMENTO, A TRAJETÓRIA DRAMÁTICA DE MADAME BOVARY



**A** loucura se apossava dela, teve medo, e conseguiu se recuperar, de maneira confusa, é verdade; pois não se lembrava da causa de seu horrível estado, isto é, a questão de dinheiro. Ela apenas sofria de seu amor, e sentia sua alma abandoná-la por essa lembrança, como os feridos, agonizando, sentem a existência que se vai pela chaga que sangra.  
(FLAUBERT, 2011, p. 437. Trad. de Mário Laranjeira)

Uma das maiores dificuldades encontradas para a análise das traduções brasileiras de *Madame Bovary* foi identificada logo no início desta pesquisa: a constatação da presença de onze traduções publicadas no Brasil. Ao realizarmos esse levantamento, localizamos uma grande quantidade de traduções, adaptações, condensações, edições e quadrinhos do romance francês. A partir dessa variedade de versões, delimitamos como *corpus* deste trabalho somente as traduções integrais, conforme apresentado no Quadro 1.

As particularidades da produção do escritor francês tornaram-se os principais modelos para a composição romanesca ocidental a partir de meados do século XIX. Com relação à temática, ressaltamos, entretanto, que a predileção pela criação romanesca, partindo de uma temática mais próxima à realidade, já era praticada desde o século XVII, conforme afirmação de Siti (2009, p. 180):

Os modelos com que sonhar, entre os séculos XVII e XVIII, são cada vez menos o santo e o cavaleiro; cada vez mais o herói romanesco tem uma vida, um nome, que se assemelham aos do leitor. A identificação torna-se mais fácil, mas também mais articulada e insidiosa: justamente porque o herói se assemelha a nós, põe em movimento a nossa introspecção e nos convida a considerar a nossa psique como uma terra desconhecida; as transgressões são levadas para a vida comum, não há necessidade de sair de si para violar os tabus.

Com a escrita de Flaubert, essa temática focada no cotidiano ordinário foi posta ainda mais em evidência, já que o autor de *Madame Bovary* criou uma espécie de roupagem inédita para algo que já havia sendo praticado por seus predecessores. Para que possamos melhor compreender como esse trabalho de Flaubert apresenta-se ao leitor brasileiro, por meio das onze traduções publicadas no Brasil, utilizamos as propostas de estudo de Lambert e Van Gorp (2011) e Berman (1995), apresentadas no Capítulo 2 deste trabalho, que visam investigar o processo de tradução em toda sua complexidade. Não se trata, pois, de uma crítica para apontar perdas, mas sim uma verificação das mudanças ocorridas na passagem do texto de uma cultura para outra, considerando o trabalho realizado por cada tradutor.

Com esse entendimento, consideramos ser preciso realizar uma investigação miúda desses textos, que, no caso dos extensos como os romances, pode ser executada com base em excertos considerados as “zonas significativas” e simbólicas da obra, selecionados a partir das leituras do original e traduções, o que possibilita, por meio de

uma leitura de sensibilidade, identificar quais são os episódios mais representativos, conforme especifica Berman (1995). Tendo como referência essas considerações, neste capítulo trataremos de analisar criticamente as seguintes passagens de *Madame Bovary*: o baile de la Vaubyessard, os comícios agrícolas, o passeio de fiacre e o envenenamento de Emma.

#### 4.1 *Corpus* de análise

Realizaremos a análise crítica das onze traduções de *Madame Bovary* publicadas no Brasil por meio do cotejo entre o texto original, a primeira tradução em língua portuguesa e as onze brasileiras. Destacamos que a escolha por realizar um cotejo considerando a tradução portuguesa deve-se ao fato de ter sido realizada em 1881, por Francisco Ferreira da Silva Vieira, sendo quase contemporânea do romance francês. No entanto, ressaltamos que neste trabalho utilizaremos a edição revisada por João Barreira, provavelmente entre (1910/1911), conforme Gonçalves (2006), publicada pela editora Livraria Chardron<sup>106</sup>, pois, conforme consta no arquivo de Bottmann (2012), trata-se de uma revisão da tradução de Francisco Ferreira da Silva Vieira. Considerando a extensão do romance, selecionamos, conforme já mencionado, quatro excertos da obra para direcionar este estudo. Com relação a essa seleção, Berman (1995, p. 70 grifo do autor) afirma que

o rigor do confronto – exceto nos casos de um texto curto onde “tudo” é analisado – deve-se necessariamente apoiar-se em exemplos. Sua escolha é um momento delicado e essencial. São selecionadas e recortadas, por sua vez, a partir de uma *interpretação da obra* (que vai variar de acordo com as análises), *essas passagens* do original que, por assim dizer, são os lugares onde ela se condensa, se representa se significa ou se simboliza.<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup> A editora foi fundada em 1881 e ainda está em funcionamento, conforme informações dispostas em: <https://www.livrarialello.pt/pt-pt/>. Acesso em 20/06/2018.

<sup>107</sup> « La rigueur de la confrontation – sauf dans le cas d’un texte court où « tout » est analysé – doit forcément s’appuyer sur des exemples. Leur découpage est un moment délicat et essentiel. Sont sélectionnés, découpés aussi, et cette fois à partir d’une *interprétation de l’œuvre* (qui va varier selon les analyses), *ces passages* de l’original qui, pour ainsi dire, sont les lieux où elle se condense, se représente, se signifie ou se symbolise ».

A análise das traduções brasileiras de *Madame Bovary* visa, sobretudo, verificar como os tradutores se portaram diante do texto francês para apresentá-lo ao público leitor brasileiro em variados momentos de nossa história literária, haja vista estarmos diante de onze traduções realizadas em sete décadas distintas. Devido à dificuldade em organizar a exemplificação dos excertos, reunimos as traduções em grupos menores, considerando a proximidade de publicação. Analisaremos por décadas, conforme apresentado a seguir, mas todas serão confrontadas, enfileiradas da mais antiga para a mais recente, com vistas à realização de um cotejo que discorra a respeito das estratégias utilizadas por cada tradutor em seu trabalho.

**Quadro 37:** Grupo 1: 1944A, 1944B, 1945

Tradutor	Editora	Ano de publicação
Eloy Pontes	Vecchi	1944A
Sem referência	Clube do livro	1944B
Araújo Nabuco	Livraria Martins	1945

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 38:** Grupo 2: 1955, 1965, 1969

Tradutor	Editora	Ano de publicação
Genésio Pereira Filho	Melhoramentos	1955
Nair Lacerda	BUP	1965
Vera Neves Pedroso	Bruguera	1969

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 39:** Grupo 3: 1985, 1993

Tradutor	Editora	Ano de publicação
Sérgio Duarte	Ediouro	1985
Fúlvia M. L. Moretto	Nova Alexandria	1993

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 40:** Grupo 4: 2008, 2011, 2014

Tradutor	Editora	Ano de publicação
Ilana Heineberg	L&PM	2008
Mário Laranjeira	Penguin/Cia. das Letras	2011
Herculano Villas-Boas	Martin Claret	2014

Elaboração: Mônica Gomes.

Ainda com relação à escolha dos excertos a serem analisados em uma obra longa, Berman (1995, p. 71, grifo do autor) afirma que as “zonas significativas” não representam, necessariamente, as cenas antológicas do romance:

Diferente dos “pedaços de antologia” clássicos, essas passagens não são sempre as mais “bonitas” esteticamente. Mas sendo ou não, todas manifestam a significância da obra em uma escrita que possui, como já afirmamos, o mais alto grau de necessidade possível. Todas as outras partes da obra são marcadas por diversos graus, e qualquer que seja sua aparente perfeição formal, por um *caráter aleatório*, nesse sentido, não teria essa necessidade de escritura absoluta, elas sempre poderiam ter sido escritas “de outra forma”.<sup>108</sup>

Os episódios selecionados para esse confronto, contudo, estão entre as cenas consideradas antológicas do romance, pois, além de serem momentos significativos e simbólicos do enredo, também são norteadores da história de Emma e nelas podemos perceber o resultado de todo o esforço de Flaubert para chegar ao tão desejado *mot juste* (a palavra perfeita), o maior representante de sua escrita.

Ressaltamos, ainda, que a representatividade dos excertos está ligada à construção das cenas descritivas, uma das características responsáveis pela imposição de um ritmo narrativo diferenciado ao enredo, que evidenciam a inovação poética presente na escrita flaubertiana. Essas características são as responsáveis por essa obra ser considerada uma referência para a narrativa romanesca ocidental produzida a partir de meados do século XIX.

Em conjunto com as razões supracitadas para a escolha da análise das traduções via esses quatro excertos, ao realizarmos o exame detalhado do romance, foi possível perceber que entre eles existe um profundo elo estrutural, de tal forma que alguns elementos ou ações presentes em uma cena são retomados posteriormente, ora com novos significados, ora como consequência dos atos praticados anteriormente. O primeiro movimento de cumplicidade entre os fatos ocorre entre o baile de la Vaubyessard e os comícios agrícolas. Ao assistir o evento na prefeitura ao lado de Rodolphe, sentindo de perto o aroma de seu perfume, Emma lembra-se imediatamente do cavalheiro com quem havia dançado a última valsa do baile. Esse evento havia provocado algo novo em Emma e a lembrança daquele momento, estimulada pelo perfume desse outro cavalheiro, trouxe

---

<sup>108</sup> « À la différence des « morceaux d'anthologie » classiques, ces passages ne sont pas toujours les plus « beaux » esthétiquement. Mais qu'ils le soient ou non, tous manifestent la signifiante de l'œuvre en une écriture qui possède, redisons-le, le plus haut degré de nécessité possible. Toutes les autres parties de l'œuvre sont marquées à des degrés divers, et quelle que soit leur apparence perfection formelle, par un *caractère léatoire*, en ce sens que, n'ayant pas cette nécessité scripturaire absolue, elles pourraient toujours avoir été écrites « autrement ».

novamente as sensações agradáveis que havia sentido em Vaubyessard. Vejamos, a seguir, os trechos em que essa relação está estabelecida.

**Quadro 41:** Ligação entre o baile e os comícios

Baile	Comícios
<p>Entretanto, um dos valsistas, que chamavam familiarmente Visconde, e cujo colête muito aberto parecia moldado ao peito, veio, pela segunda vez, convidar Madame Bovary, garantindo-lhe que a guiaria e ela se sairia bem (FLAUBERT, 1965, p. 72. Trad. Nair Lacerda).<sup>109</sup></p>	<p>Ela distinguia em seus olhos pequenos raios dourados irradiando-se em derredor das pupilas pretas, e sentia, até, o perfume da brilhantina que êle usava no cabelo. Então, uma languidez apoderou-se dela, e veio a recordação daquele visconde que a fizera valsar em Vaubyessard, cuja barba exalava, como aquêles cabelos, o mesmo odor de baunilha e limão. Maquinalmente, entrecerrou as pálpebras para melhor inspirá-lo. [...] A doçura daquela sensação penetrou assim seus desejos de outrora e, como grãos de areia sob uma tufada de ventos, êles turbilhonaram na baforada sutil do perfume que se espalhava em sua alma (FLAUBERT, 1965, p. 181. Trad. Nair Lacerda).<sup>110</sup></p>

Elaboração: Mônica Gomes.

Na passagem referente ao Visconde, observamos que não há detalhamentos de suas características físicas, no entanto, o odor da barba de Rodolphe, despertou as lembranças do cavalheiro que a guiara na derradeira valsa do baile, o que representou um momento de vislumbre com a presença dessa vívida lembrança olfativa capaz de transportá-la aos encantamentos do tão longínquo baile.

Outra ligação pertinente é entre os comícios agrícolas e o passeio de fiacre em que observamos a presença de um elemento, cujo valor simbólico é marcante na obra: as borboletas. A referência a esse inseto sela os inícios dos envolvimento de Emma com seus amantes, conforme podemos observar nos trechos transcritos a seguir:

<sup>109</sup> « Cependant, un des valseurs, qu'on appelait familièrement « Vicomte » et dont le gilet très ouvert semblait moulé sur la poitrine, vint une seconde fois encore inviter madame Bovary, l'assurant qu'il la guiderait et qu'elle s'en tirerait bien » (FLAUBERT, 1857, p. 76).

<sup>110</sup> « Elle distinguait dans ses yeux de petits rayons d'or s'irradiant tout autour de ses pupilles noires, et même elle sentait le parfum de la pommade qui lustrait sa chevelure. Alors une mollesse la saisit, elle se rappela ce Vicomte qui l'avait fait valser à la Vaubyessard, et dont la barbe exhalait, comme ces cheveux-là, cette odeur de vanille et de citron ; et machinalement elle entre-ferma les paupières pour la mieux respirer. [...] La douceur de cette sensation pénétrait ainsi ses désirs d'autrefois, et comme des grains de sable sous un coup de vent, ils tourbillonnaient dans la bouffée subtile du parfum qui se répandait sur son âme » (FLAUBERT, 1857, p. 207).

**Quadro 42:** Ligação entre os comícios e o fiacre

Comícios	Fiacre
Rodolphe segurava-lhe a mão, sentindo-a morna e palpitante como um pássaro cativo que tenta alçar vôo; mas, fosse porque desejava soltar-se, fosse para corresponder à sua pressão, ela fez um movimento com os dedos e ele exclamou: -Oh! obrigado! A senhora não me repele! Como é magnânima! Compreende que sou seu! Deixe que eu a veja, que a contemple! Um golpe de ar, que entrou pela janela, agitou a toalha da mesa, enquanto lá embaixo os grandes chapéus dos camponeses se ergueram como as asas de grandes borboletas (FLAUBERT, 1985, p. 105. Trad. Sérgio Duarte). <sup>111</sup>	Certo momento, no meio-dia, em pleno campo, quando o Sol dardejava mais forte seus raios contra as lanternas prateadas, uma mão nua passou por entre as cortinas de lona amarela e lançou ao vento pedacinhos de papel, que se dispersaram e foram cair longe, como borboletas brancas, sobre um campo de trevos vermelhos em flor (FLAUBERT, 1985, p. 161. Trad. Sérgio Duarte). <sup>112</sup>

Elaboração: Mônica Gomes.

A comparação do movimento dos chapéus dos burgueses se agitando como borboletas com o soprar do vento logo depois da declaração de Rodolphe contrapõe-se à delicadeza e calma dos pedaços de papéis jogados para fora do fiacre, após a consumação do relacionamento com Léon. Num primeiro momento, portanto, podemos perceber uma hesitação diante daquela novidade amorosa que estava por vir; no segundo momento, há uma sensação de liberdade e de entrega diante desse envolvimento amoroso já concretizado.

Por fim, temos a relação entre o episódio do fiacre com o envenenamento de Emma, que se manifesta por meio de uma personagem bastante simbólica: o mendigo cego – e sua canção. A presença deste marcou dois encontros que provocaram sentimentos opostos na vida de Emma: um de seus encontros com Léon e seu último encontro da vida:

---

<sup>111</sup> « Rodolphe lui serrait la main, et il la sentait toute chaude et frémissante comme une tourterelle captive qui veut reprendre sa volée ; mais soit qu'elle essayât de la dégager ou bien qu'elle répondit à cette pression, elle fit un mouvement des doigts ; il s'écria : -Oh ! merci ! Vous ne me repoussez pas ! Vous êtes bonne ! Vous comprenez que je suis à vous ! Laissez que je vous voie, que je contemple ! Un coup de vent qui arriva par les fenêtres frôla le tapis de la table, et sur la place, en bas, tous les grands bonnets des paysannes se soulevèrent, comme des ailes de papillons blancs qui s'agitent » (FLAUBERT, 1857, p. 210).

<sup>112</sup> « Une fois, au milieu du jour, en pleine campagne, au moment où le soleil dardait le plus fort contre les vieilles lanternes argentées, une main nue passa sous les petits rideaux de toile jaune et jeta des déchirures de papier, qui se dispersèrent au vent, et s'abattirent plus loin, comme des papillons blancs, sur un champ de trèfles rouges, tout en fleurs » (FLAUBERT, 1857, p. 347).

**Quadro 43:** Ligação entre o fiacre e o envenenamento

Fiacre	O envenenamento
<p>Na encosta havia um pobre diabo a vagabundear com o seu bastão, bem no meio das diligências. Uma pilha de trapos cobria-lhe os ombros, e um velho chapéu de castor furado, arredondando-se como bacia, escondia-lhe a face; mas, quando ele o retirava, descobria, no lugar das pálpebras, duas órbitas escancaradas e ensanguentadas. A carne desfiava-se em frangalhos vermelhos; e a partir dela corriam líquidos que se congelavam em sarna verde até o nariz, e as narinas negras aspiravam convulsivamente. Para lhe falar, ele jogava a cabeça para trás com um riso idiota; - então as pupilas azuladas, rodando em movimento contínuo, iam se chocar, nas têmporas, contra a beira da ferida viva. Ele cantava uma pequena canção, seguindo os carros:</p> <p><b>Muitas vezes um belo dia de calor Leva as meninas a sonharem com o amor.</b></p> <p>E em todo o resto da canção havia pássaros, sol e folhagem (FLAUBERT, 2014, p. 313. trad. Herculano Villas-Boas).<sup>113</sup></p>	<p>De repente, ouviu-se na calçada um ruído de grossos tamancos, com o bater de um bastão; e uma voz elevou-se, uma voz rouca, a cantar:</p> <p><b>Muitas vezes um belo dia de calor Leva as meninas a sonharem com o amor.</b></p> <p>Emma levantou-se como um cadáver que se galvaniza, os cabelos soltos, a pupila fixa, amplamente aberta.</p> <p><b>Para colher rapidamente As espigas que a foice arranca. Mi'Na'Nette vai se inclinando Aos sulcos, que espigas vêm dando.</b></p> <p>- O Cego! - exclamou ela.</p> <p>Emma começou a rir, com riso atroz, frenético, desesperado, acreditando ver a face hedionda do miserável, que se levantava nas trevas eternas como um pânico.</p> <p><b>Naquele dia ventou tanto Que a saia curta foi-se, voando!</b></p> <p>Uma convulsão derrubou-a no colchão. Todos se aproximaram. Ela não existia mais (FLAUBERT, 2014, p. 371-373. Trad. Herculano Villas-Boas).<sup>114</sup></p>

Elaboração: Mônica Gomes.

<sup>113</sup> « Il y avait dans la côte un pauvre diable vagabondant avec son bâton, tout au milieu des diligences ; un amas de guenilles lui recouvrait les épaules, et un vieux castor défoncé, s'arrondissant en cuvette, lui cachait la figure. Mais quand il le retirait, il découvrait, à la place des paupières, deux orbites béants tout ensanglantés. La chair s'effiloquait par lambeaux rouges, - et il en coulait des liquides qui se figeaient en gales vertes jusqu'au nez, dont les narines noires renflaient convulsivement. Pour vous parler, il se versait la tête avec un rire idiot ; - alors ses prunelles bleuâtres, roulant d'un mouvement continu, allaient se cogner, vers les tempes, sur le bord de la plaie vive. Il chantait une petite chanson, en suivant les voitures.

**Souvent la chaleur d'un beau jour**

**Fait rêver fillette à l'amour.**

Et il avait dans tout le reste des oiseaux, du soleil et du feuillage » (FLAUBERT, 1857, p. 376).

<sup>114</sup> « Tout à coup, on entendit sur le trottoir un bruit de gros sabots, avec le frôlement d'un bâton ; et une voix s'éleva, une voix rouque qui chantait ;

**Souvent la chaleur d'un beau jour**

**Fait rêver fillette à l'amour.**

Elle se releva comme un cadavre que l'on galvanise, les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante.

**Pour amasser diligemment**

**Les épis que la faux moissonne,**

**Ma Nanette va s'inclinant**

**Vers le sillon qui nous les donne.**

-L'Aveugle ! s'écria-t-elle.

Et Emma se mit à rir, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement.

**Il soufla bien fort ce jour-là,**

**Et le jupon court s'envola.**

Nessas passagens, observamos que a primeira descreve o cego maltrapilho, quase um moribundo vagando pelas ruas da cidade, cuja presença era considerada desagradável pelos habitantes. Na segunda aparição do cego, há apenas uma presença simbólica: ele não é visto, mas é ouvido por Emma, que havia guardado essa fisionomia num recente passado e que agora somente ao ouvi-lo conseguia visualizar sua face horrenda. Entretanto, essa face poderia ser a sua própria, pois, assim como o cego, seu corpo já estava sendo deteriorado pelos efeitos do veneno. Tal como aquele ser, considerado insignificante ao mundo, sua vida também estava se esvaindo por entre seus dedos.

Existe nessas passagens uma presença contraditória e perturbadora, pois no primeiro momento, a presença do cego marca um instante de felicidade e regozijo causados pela doçura de seus encontros com Léon. No segundo momento, a dor, o sofrimento e a angústia de seus derradeiros momentos de vida são protagonistas de um final marcado pelo som de uma voz rouca de um maltrapilho a cantar uma canção que outrora havia sido ouvida com ares de satisfação.

A partir dessas considerações, verificamos que a ligação entre elementos espalhados durante o enredo não é aleatória. Assim como a distribuição dessas cenas narrativas, observamos que três dos quatro episódios em estudo estão dispostos nos capítulos de número VIII de cada uma das três partes do romance: o baile de la Vaubyessard está localizado na primeira parte, os comícios agrícolas na segunda e o envenenamento de Emma na terceira, que também abriga o passeio de fiacre, disposto no primeiro capítulo. Essa organização faz parte do projeto de escrita bem trabalhada de Flaubert, uma vez que não basta a fluidez das frases como “notas musicais”, o visual adequado também importa em seu texto:

Ao terminar cada quadro, ele dedica um ou vários dias a fazer um esquema desenvolvido dos elementos que serão matéria do seguinte. Em geral isso significa acrescentar precisões e episódios ao assunto mencionado no plano geral, mas em alguns casos altera profundamente a ideia inicial. Ele jamais começa um *tableau* sem ter feito um esboço minucioso de seu conteúdo, sem saber de antemão, com fartura de detalhes, o que vai contar. Chama a isso de: “*faire du plan*” [fazer o plano]. Concluída uma das partes, dá uma lida geral, a fim de verificar o encandeamento dos *tableaux* e trabalhar o que ele chama de “proporções” (LLOSA, 2015, p. 94).

---

Une convulsion la rabattit sur les matelas. Tous s’approchèrent. Elle n’existait plus » (FLAUBERT, 1857, p.457-458 ).

A partir dessas considerações a respeito dos cuidados de escrita e organização do escritor francês, percebemos que o texto flaubertiano impõe vários desafios a seus tradutores brasileiros, os quais precisaram considerar desde os aspectos ligados à construção frasal, distribuição e conexão dos episódios presentes no enredo, metáforas, ironias, as múltiplas caracterizações de personagens, entre outros aspectos essenciais do texto.

#### 4.2 Análise do *corpus*

Poderíamos considerar como norteadores desta análise uma série de outros motivos, pois a produção de Flaubert comporta-se como uma espécie de “livro aberto” do qual poderíamos extrair diversas possibilidades:

*Madame Bovary, Salambô, Saint-Antoine, L'Éducation* são tão bem escritos (embora o último em grau menor) que, quanto mais os examinamos, mais percebemos uma beleza de intenção e de efeito; mais eles se configuram, no cada vez mais árido deserto da prosa de ficção, como um gênero por eles mesmos e um pequeno oásis vivo. Até onde esse deserto diz respeito a nossa própria língua inglesa, são muito raras as fontes de refrigério (JAMES, 2000, p. 39).

No caso do objeto desta pesquisa, entretanto, as reflexões acerca desse “oásis vivo” produzido por Flaubert serão relativas à sua presença em língua portuguesa por meio das onze traduções que leitores e pesquisadores têm a sua disposição. A partir dessas considerações, passaremos, por fim, às análises concretas dessas traduções, tendo como suporte os quatro episódios previamente selecionados que norteiam a trajetória dramática de Emma Bovary.

##### 4.2.1 O baile de la Vaubyessard

O episódio do baile de la Vaubyessard está descrito no capítulo VIII, da primeira parte do romance. Trata-se de um momento em que Emma tem seu primeiro contato com a nobreza e com os luxos dos quais sabia da existência, mas que não conhecia pessoalmente. O casamento para Emma representava a possibilidade de uma vida melhor, livre e emocionante, tal como lia nos romances. No entanto, ao contrário do que imaginava, revelou-se algo tedioso, sem brilhos e grandes eventos:

Mas às vezes imaginava que, todavia, estes seriam os mais belos dias de sua vida, a lua de mel, como se dizia. Para saborear toda a sua delícia, seria necessário, sem dúvida, viajar aos países de nomes sonoros, onde os dias seguintes ao casamento contêm os mais suaves ócios! Nos bancos das carruagens, atrás das cortinas de seda azul, as pessoas sobem, devagar, caminhos perigosos, ouvindo o canto do cocheiro, que ecoa através das montanhas, unindo aos sinos das cabras e ao rumor surdo das cascatas [...] (FLAUBERT, 2014, p. 62-63. Trad. de Herculano Villas-Boas).

Certo dia, entretanto, Emma visualiza uma possibilidade de ter pelo menos um pouco desses momentos de alegria e satisfação, ao receber em sua residência um convite para um baile que acontecia periodicamente na residência do Marquês de Andrevilliers, em Vaubyessard.

Charles havia cuidado de uma enfermidade do Marquês e lhe cedido mudas de cerejeiras, árvores difíceis de serem cultivadas em Vaubyessard. O Marquês decidiu, então, ir à casa do médico agradecer suas gentilezas pessoalmente e, ao conhecer sua esposa, percebeu que ela tinha “bons modos”. Com isso, julgou adequado convidar o casal para o baile em sua residência, como forma de agradecimento.

Nesse evento, Madame Bovary tinha o olhar atento para tudo o que estava a seu redor, observava a decoração do castelo, a variedade de comidas e bebidas, as vestimentas dos convidados, bem como tudo aquilo era elegantemente fascinante. Rapidamente sentiu-se à vontade nesse ambiente luxuoso e a lembrança daquele momento ficara viva em sua memória por longos dias. Vejamos como os tradutores brasileiros trataram essas significativas lembranças de Emma:

**Quadra 44:** O baile de la Vaubyessard: original, tradução portuguesa

<b>Original</b>	La journée fut longue, le lendemain ! Elle se promena dans son jardinet, passant et revenant par les mêmes allées, s'arrêtant devant les plates-bandes, devant l'espalier, devant le curé de plâtre, considérant avec ébahissement toutes ces choses d'autrefois qu'elle connaissait si bien. Comme le bal déjà lui semblait loin ! <b>Qui donc écartait, à tant de distance, le matin d'avant-hier et le soir d'aujourd'hui ?</b> Son voyage à la Vaubyessard avait fait <b>un trou</b> dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses, qu'un orage en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes. <b>Elle se résigna pourtant ; elle serra pieusement dans la commode sa belle toilette et jusqu'à ses souliers de satin, dont la semelle s'était jaunie à la cire glissante du parquet. Son cœur était comme eux. Au frottement de la richesse, il s'était placé dessus, quelque chose, qui ne s'effacerait pas</b> (FLAUBERT, 1857, p. 80-81).
<b>Barreira (1910/11)</b>	O dia seguinte pareceu-lhe eterno! Passeou no quintal, indo e vindo pelas mesmas aleas, parando diante das latadas e caniçados, olhando admirada para tôdas aquelas coisas que tam bem conhecia. Como o baile lhe parecia já longe! <b>Quem é que separava a tamanha distância, a manhã de ante-ontem da noite de hoje?</b> A sua viagem a Vaubyessard fizera-lhe <b>uma aberta</b> na vida, à maneira das grandes fendas que uma tempestade, numa só noite, rasga às vezes nas montanhas. <b>Resignou-se, porém; e fechou cuidadosamente na cómoda a sua bela <i>toilette</i>, incluindo os sapatos de setim, cuja sola se emmarelára na cêra escorregadia do sobrado. O seu coração era como êles: o roçar pela riqueza deixára-lhe vestígios que nunca mais se apagariam</b> (FLAUBERT, 1910/11, p. 66).

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 45:** O baile de la Vaubyessard: original, traduções 1944A, 1944B, 1945

<p><b>Original</b></p>	<p>La journée fut longue, le lendemain ! Elle se promena dans son jardinet, passant et revenant par les mêmes allées, s'arrêtant devant les plates-bandes, devant l'espalier, devant le curé de plâtre, considérant avec ébahissement toutes ces choses d'autrefois qu'elle connaissait si bien. Comme le bal déjà lui semblait loin ! Qui donc écartait, à tant de distance, le matin d'avant-hier et le <b>soir d'aujourd'hui ?</b> Son voyage à la Vaubyessard avait fait <b>un trou</b> dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses, qu'un orage en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes. <b>Elle se résigna pourtant ; elle serra pieusement dans la commode sa belle toilette et jusqu'à ses souliers de satin, dont la semelle s'était jaunie à la cire glissante du parquet. Son cœur était comme eux. Au frottement de la richesse, il s'était placé dessus, quelque chose, qui ne s'effacerait pas</b> (FLAUBERT, 1857, p. 80-81).</p>
<p><b>Pontes (1944A)</b></p>	<p>O dia seguinte pareceu-lhe eterno. Passeou no quintal, indo e vindo pelas mesmas aléias, parando diante das latadas e caramanchéis, olhando admirada para tôdas aquelas coisas que bem conhecia. Como o baile lhe parecia longe! <b>Quem é que separava, a tamanha distância, a manhã de ante-ontem da noite de hoje?</b> Sua viagem a Vaubyessard fizera-lhe <b>um claro</b> na vida, à maneira das grandes fendas que uma tempestade, numa noite, rasga às vezes nas montanhas. <b>Resignou-se, porém; e fechou cuidadosamente na cômoda a sua bela <i>toilette</i>, até mesmo os sapatos de cetim, cuja sola se emarelecera na cêra escorregadia do sobrado. Seu coração era como êles: ao contacto da opulência colocara-se acima de cousas que nunca mais se apagariam</b> (FLAUBERT, 1944A, p. 37-38)</p>
<p><b>s/r (1944B)</b></p>	<p>O dia seguinte pareceu-lhe eterno! Passeou no quintal, indo e vindo pelas mesmas áleas, parando diante das latadas e caniçados, olhando admirada para tôdas aquelas coisas que tão bem conhecia. Como o baile lhe parecia já longe. <b>Quem é que separava a tamanha distância, a manhã de ante-ontem da noite de hoje?</b> A sua viagem a Vaubyessard fizera-lhe <b>uma aberta</b> na vida, à maneira das grandes fendas que uma tempestade, numa só noite, rasga às vêzes nas montanhas. <b>Resignou-se, porém; e fechou cuidadosamente na cômoda a sua bela <i>toilette</i>, incluindo os sapatos de cetim, cuja sola se amarelara na cêra escorregadia do sobrado. O seu coração era como êles: o roçar pela riqueza deixara-lhe vestígios que nunca mais se apagariam</b> (FLAUBERT, 1944B, p. 55).</p>
<p><b>Nabuco (1945)</b></p>	<p>O dia seguinte pareceu-lhe sem fim. Passeou no quintal, indo e vindo pelas mesmas aléias, parando diante das latadas e caniçados, olhando admirada para tôdas aquelas coisas que conhecia tão bem. Como o baile lhe parecia distante! <b>O que é que separava tanto a manhã de anteontem da noite de hoje?</b> A sua viagem a Vaubyessard abriu-lhe <b>uma brecha</b> na vida, à maneira das grandes fendas que uma tempestade, numa só noite, rasga às vêzes nas montanhas. <b>Resignou-se, porém; e fechou cuidadosamente na cômoda a sua bela <i>toilette</i>, incluindo os sapatos de cetim, cuja sola se amarelara na cêra escorregadia do assoalho. O seu coração era como êles: o roçar da riqueza deixara-lhe vestígios que nunca mais se apagariam</b> (FLAUBERT, 1945, p. 62).</p>

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 46:** O baile de la Vaubyessard: original, traduções 1955, 1965, 1969

<p><b>Original</b></p>	<p>La journée fut longue, le lendemain ! Elle se promena dans son jardinet, passant et revenant par les mêmes allées, s'arrêtant devant les plates-bandes, devant l'espalier, devant le curé de plâtre, considérant avec ébahissement toutes ces choses d'autrefois qu'elle connaissait si bien. Comme le bal déjà lui semblait loin ! <b>Qui donc écartait, à tant de distance, le matin d'avant-hier et le soir d'aujourd'hui ?</b> Son voyage à la Vaubyessard avait fait <b>un trou</b> dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses, qu'un orage en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes. <b>Elle se résigna pourtant ; elle serra pieusement dans la commode sa belle toilette et jusqu'à ses souliers de satin, dont la semelle s'était jaunie à la cire glissante du parquet. Son cœur était comme eux. Au frottement de la richesse, il s'était placé dessus, quelque chose, qui ne s'effacerait pas</b> (FLAUBERT, 1857, p. 80-81).</p>
<p><b>Pereira Filho (1955)</b></p>	<p>O dia seguinte decorreu monótono. Ema passeou no jardimzinho, indo e voltando pelas mesmas aléias, parando diante dos canteiros e das espaldeiras e do cura de gesso, apreciando enlevada tôdas aquelas coisas de outrora que conhecia muito bem. Como o baile já lhe parecia remoto! <b>Afinal, quem colocava a tão grande distância, a manhã da ante-véspera e a noite de hoje?</b> A viagem a Vaubyessard abriu-lhe <b>um claro</b> na vida, à maneira dessas fendas enormes que uma tempestade, em uma noite apenas cava às vêzes nas montanhas. <b>Resignou-se, entretanto; guardou cuidadosamente na cômoda seu lindo vestido e até mesmo os sapatos de cetim, cuja sola se tornara amarelada ao contato com a escorregadia cêra do assoalho. Seu coração mostrava-se como êles: o contato do fausto gravara indelêvelmente nêle qualquer coisa que jamais se apagaria</b> (FLAUBERT, 1955, p. 65)</p>
<p><b>Lacerda (1965)</b></p>	<p>O dia seguinte foi comprido. Ela passeou pelo seu jardimzinho, indo e vindo pelas mesmas passagens, parando diante dos canteiros, diante das latadas, diante do cura de gesso, considerando com estupefação tôdas essas coisas que outrora conhecia tão bem. Como o baile já lhe parecia estar longe! <b>O que afastava, com tamanha distância, a manhã de ante-ontem da noite de hoje?</b> A viagem a Vaubyessard abriu <b>uma brecha</b> em sua vida, tal como essas grandes ravinas que o temporal, numa só noite, cava às vêzes nas montanhas. <b>Entretanto, resignou-se: guardou piedosamente na cômoda seu belo vestido, até mesmo os sapatos de cetim cujas solas tinham ficado amareladas por causa da cêra escorregadia do piso. Seu coração estava como êles: com o roçar da riqueza ali se havia agarrado algo que não se apagaria mais</b> (FLAUBERT, 1965, p. 75-76).</p>
<p><b>Neves Pedroso (1969)</b></p>	<p>O dia seguinte pareceu-lhe muito longo. Passou pelo jardimzinho, indo e voltando pelas mesmas aléias, parando diante dos canteiros, diante da estacaria, diante do cura de gesso, considerando, com surpresa, tôdas aquelas coisas que ela tão bem conhecida. Como já lhe parecia distante o baile! <b>Que era o que de tal modo separava a manhã do dia anterior daquela tarde?</b> Sua viagem a La Vaubyessard abriu <b>uma fenda</b> na sua vida, à maneira dessas grandes gretas que uma tempestade, numa só noite, por vêzes escava nas montanhas. <b>Resignou-se, contudo: guardou piedosamente, na cômoda, sua bela toalete, inclusive os sapatos de cetim, cuja sola se amarelara na cêra escorregadia do soalho. Seu coração era como êles: ao contato da riqueza, nêle se acendera algo que jamais se apagaria</b> FLAUBERT, 1969, p. 78).</p>

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 47:** O baile de la Vaubyessard: original, traduções 1985, 1993

<p><b>Original</b></p>	<p>La journée fut longue, le lendemain ! Elle se promena dans son jardinet, passant et revenant par les mêmes allées, s'arrêtant devant les plates-bandes, devant l'espallier, devant le curé de plâtre, considérant avec ébahissement toutes ces choses d'autrefois qu'elle connaissait si bien. Comme le bal déjà lui semblait loin ! <b>Qui donc écartait, à tant de distance, le matin d'avant-hier et le soir d'aujourd'hui ?</b> Son voyage à la Vaubyessard avait fait <b>un trou</b> dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses, qu'un orage en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes. <b>Elle se résigna pourtant ; elle serra pieusement dans la commode sa belle toilette et jusqu'à ses souliers de satin, dont la semelle s'était jaunie à la cire glissante du parquet. Son cœur était comme eux. Au frottement de la richesse, il s'était placé dessus, quelque chose, qui ne s'effacerait pas</b> (FLAUBERT, 1857, p. 80-81).</p>
<p><b>Duarte (1985)</b></p>	<p>O dia seguinte escoou-se lentamente. Emma passeou pelo jardimzinho, passando e voltando pelas mesmas alamedas, parando diante de cada canteiro, diante do caramanchão, diante do padre de alvenaria, olhando com um misto de admiração e surpresa todas aquelas coisas antigas que ela conhecia tão bem. Como lhe parecia distante o baile! <b>Que força seria aquela que separava a manhã do dia anterior e aquela tarde?</b> Sua ida a Vaubyessard criou <b>um vazio</b> e sua vida como os grandes sulcos que a tempestade, numa só noite, abre nas montanhas. <b>Resignou-se, contudo; guardou cuidadosamente na cômoda o belo vestido e os sapatos de cetim, cujas solas se tinha tornado amareladas em contato com a cera do assoalho. Seu coração era como eles: em contato com a riqueza, algo de indelével se lhe aderira</b> (FLAUBERT, 1985, p. 51).</p>
<p><b>Moretto (1993)</b></p>	<p>O dia seguinte foi longo. Ela foi passear em seu jardimzinho, passando e voltando pelos mesmos caminhos, parando diante das platibandas, diante da latada, diante do cura de gesso, olhando com assombro todas aquelas coisas de outrora que conhecia tão bem. Como o baile já lhe parecia longínquo! <b>Quem estaria afastando tanto a manhã de anteontem da noite de hoje?</b> Sua viagem ao castelo de Vaubyessard fizera <b>um buraco</b> em sua vida, como aquelas grandes fendas que uma tempestade, numa só noite, cava às vezes nas montanhas. <b>Resignou-se, contudo; fechou piedosamente na cômoda seu belo vestido e até seus sapatos de cetim, cuja sola amarelara-se com a cera deslizante do assoalho. Seu coração era como eles: ao atrito da riqueza adquirira alguma coisa que não se apagara</b> (FLAUBERT, 1993, p. 62).</p>

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 48:** O baile de la Vaubyessard: original, traduções 2008, 2011, 2014

<p><b>Original</b></p>	<p>La journée fut longue, le lendemain ! Elle se promena dans son jardinet, passant et revenant par les mêmes allées, s'arrêtant devant les plates-bandes, devant l'espalier, devant le curé de plâtre, considérant avec ébahissement toutes ces choses d'autrefois qu'elle connaissait si bien. Comme le bal déjà lui semblait loin ! <b>Qui donc écartait, à tant de distance, le matin d'avant-hier et le soir d'aujourd'hui ?</b> Son voyage à la Vaubyessard avait fait <b>un trou</b> dans sa vie, à la manière de ces grandes crevasses, qu'un orage en une seule nuit, creuse quelquefois dans les montagnes. <b>Elle se résigna pourtant ; elle serra pieusement dans la commode sa belle toilette et jusqu'à ses souliers de satin, dont la semelle s'était jaunie à la cire glissante du parquet. Son cœur était comme eux. Au frottement de la richesse, il s'était placé dessus, quelque chose, qui ne s'effacerait pas</b> (FLAUBERT, 1857, p. 80-81).</p>
<p><b>Heineberg (2008)</b></p>	<p>O dia seguinte foi longo! Ela passeou em seu jardimzinho, indo e vindo pelos mesmos caminhos, parando diante dos canteiros, das espaldeiras, do cura de gesso, considerando com espanto todas aquelas coisa que antes conhecia tão bem. Como o baile havia ficado para trás! <b>O que separava, com tanta distância, a manhã de anteontem e a noite de hoje?</b> A viagem a Vaubyessard fizera <b>um buraco</b> em sua vida, à maneira daquelas grandes fissuras que uma tempestade, em uma só noite, provoca nas montanhas. <b>No entanto, resignou-se. Guardou piedosamente na cômoda seu belo traje, inclusive os sapatos de cetim, cuja sola ficara amarelada pela cera escorregadia do parquet. Seu coração estava como eles: ao ser esfregado pela riqueza, ficara marcado por algo que não se apagaria</b> (FLAUBERT, 2008, p. 63).</p>
<p><b>Laranjeira (2011)</b></p>	<p>O dia seguinte foi longo! Ela passeou pelo jardimzinho, indo e voltado pelas mesmas alamedas, parando diante das platibandas, diante dos caramanchões, diante do padre de gesso, considerando perplexa todas essas coisas de outrora que conhecia bem. Como o baile já lhe parecia distante! <b>Quem afastava, a tamanha distância, a manhã de anteontem e a noite de hoje?</b> Sua viagem a Vaubyessard tinha feito <b>um buraco</b> em sua vida, à maneira dessas grandes fendas que uma tempestade, numa só noite, cava às vezes nas montanhas. <b>Resignou-se, entretanto; apertou piedosamente na cômoda a sua bela toaleta e até os sapatos de cetim, cujas solas tinham amarelado com a cera escorregadia do assoalho. Seu coração estava como eles: com o roçar da riqueza, tinha se colocado em cima algo que não se apagaria</b> (FLAUBERT, 2011, p.138-139).</p>
<p><b>Villas-Boas (2014)</b></p>	<p>A jornada foi longa, no dia seguinte! Ela passeou em seu jardimzinho, a ir e vir pelo mesmo caminho, parando diante das flores, diante das árvores, diante do padre de gesso, olhando surpresa todos esses objetos antigos que conhecia tão bem. Como o baile já lhe parecia longínquo! <b>Então quem separava, com tanta distância, a manhã de anteontem e o crepúsculo de hoje?</b> A sua viagem a La Vaubyessard abriu <b>um abismo</b> em sua vida, como essas fendas imensas que uma tempestade, em uma só noite, às vezes cava nas montanhas. <b>Mas ela resignou-se; encerrou devotamente na cômoda o seu belo vestido e até mesmo os seus sapatos de cetim,* com solas amarelecidas pela cera deslizante do assoalho. O seu coração era como eles: ao roçar da riqueza, ele colocara-se sobre algo que não se apagaria</b> (FLAUBERT, 2014, p. 82). <small>*Ver Cinderela – conto folclórico com mais de quinhentas versões na Europa (a principal é a de Charles Perrault [12/1/1628 Paris – 15-16/5/1703 – Paris], em <i>Contos de minha mãe ganso</i>, 1697) -, depois do baile.</small></p>

Elaboração: Mônica Gomes.

As lembranças de Emma após o baile são recordadas dois dias depois do evento. Neste momento, Madame Bovary se questiona: **Qui donc écartait, à tant de distance, le matin d'avant-hier et le soir d'aujourd'hui ?** Com relação as denominações temporais desse trecho, observamos que sete dos onze tradutores brasileiros seguiram o tradutor português, o que condiz com a descrição do texto fonte:

**Quadro 49:** Relação temporal pós-baile de la Vaubyessard

<b>Original</b>	[...] le matin d'avant-hier et le soir d'aujourd'hui ?
<b>Barreira (1910/1911)</b>	[...]a manhã de ante-ontem da noite de hoje?
<b>Sete traduções</b>	[...]a manhã de ante-ontem da noite de hoje?
<b>Pereira Filho (1955)</b>	[...] a manhã da ante-véspera e a noite de hoje?
<b>Neves Pedroso (1969)</b>	[...] a manhã do dia anterior daquela tarde?
<b>Duarte (1985)</b>	[...] a manhã do dia anterior e aquela tarde?
<b>Villas-Boas (2014)</b>	[...] a manhã de anteontem e o crepúsculo de hoje?

Elaboração: Mônica Gomes.

Com relação ao sentido de **soir**, de acordo com o dicionário *trésor*, trata-se do: « *fin de la journée, annoncée par la tombée du jour et le coucher du soleil; première partie de la nuit* ». Este momento refere-se a um espaço temporal tênue entre o fim de tarde e início de noite. Somente o tradutor mais recente utilizou um substantivo que melhor representa esse momento: **crepúsculo**. O uso de **tarde**, sem especificar que se trata de um final de tarde, não parece ser a opção mais adequada para esse contexto. A utilização de **noite**, sem precisar se é início de noite, também não representa exatamente esse instante. Com relação ao dia em que o baile aconteceu, Neves Pedroso e Duarte consideram, equivocadamente, que o baile teria acontecido no dia anterior e não dois dias antes: **avant-hier**.

Nesse trecho, destacamos, ainda, duas metáforas que descrevem o estado de alma de Emma: o **trou**, que a ida ao baile havia causado em sua vida, e o **frottement de la richesse, il s'était placé dessus, quelque chose, qui ne s'effacerait pas**, que representa o resultado de ter estado em um lugar nobre, novo e distante de sua realidade.

Para o vocábulo **trou**, que é aí uma metáfora, o tradutor português utilizou **aberta**, os tradutores brasileiros utilizaram: **claro, aberta, brecha, fenda, vazio, buraco e abismo**. As três primeiras traduções seguiram o modelo português, que apresenta o sentido literal de claridade provocada pelos raios de uma tempestade, o que não retrata

com precisão o sentido conotativo da metáfora: como a intensidade daquele momento, embora breve, foi capaz de provocar marcas permanentes que mudariam a trajetória de Emma. Os demais substantivos mantêm o sentido metafórico daquela sensação de mudança de perspectiva que o contato com a nobreza havia causado em sua vida. Ao utilizar **abismo** para descrever esse momento, Villas-Boas traz uma tonalidade mais provocativa e, até certo ponto, mais dramática para essa metáfora.

Ao comparar as marcas de cera, que são difíceis de serem removidas, deixadas nos sapatos de cetim com as que foram deixadas no coração de Emma, o narrador flaubertiano reforça a profundidade do **trou** causado na vida da personagem. Nesse sentido, podemos considerar relevante a nota que Villas-Boas faz em sua tradução comparando esse episódio com o conto de fadas “Cinderela”, o que pode estar relacionado com as mudanças ocorridas nas vidas dessas duas personagens após ter estado em um evento que modificou o direcionamento de suas vidas.

Na frase: [...] **ses souliers de satin, dont la semelle s’était jaunie à la cire glissante du parquet**, podemos observar uma aliteração com a letra « s ». Os tradutores da década de 1940 seguiram o modelo português: [...] **os sapatos de cetim, cuja sola se emmarelára na cêra escorregadia do sobrado**, que mantém a aliteração proposta no texto fonte. As traduções de Pereira Filho, Neves Pedroso, Duarte, Moretto, Laranjeira e Villas-Boas acentuaram ainda mais essa aliteração ao verter o **parquet** por **assoalho** e **soalho** tornando a frase mais cacofônica. Lacerda e Heineberg quebraram essa sequência de “s” ao traduzir **parquet** por  **piso e parquê**, respectivamente.

O desfecho das lembranças de Emma Bovary é bastante significativo, pois o **frottement de la richesse** terá como consequência a aquisição de muitas dívidas, adquiridas para conseguir manter uma vida luxuosa tal como havia observado no baile, que, sem conseguir honrá-las, será a causa de seu último ato de desespero. As traduções brasileiras apresentam construções interessantes para essa frase: **contacto da opulência, roçar pela riqueza, roçar da riqueza, contato do fausto, contato com a riqueza**, que reproduzem satisfatoriamente o sentido de conhecer algo novo. O **atrito da riqueza** traz a ideia de um encontro mais agressivo com a riqueza, o que não condiz com essa situação, pois, embora esse contato tenha sido um diferencial na trajetória da personagem, não foi descrito com agressividade, pelo contrário existe aqui uma relação delicada entre Emma e o contato com esse universo luxuoso. A construção **esfregado pela riqueza** deixou a frase excessivamente prosaica. Eloy Pontes e Genésio Pereira Filho foram os únicos que

utilizaram termos diferentes para **richesse** – **opulência** e **fausto**, respectivamente. Essa particularidade trouxe certa robustez para o trecho.

Ao observarmos como os tradutores exploraram as particularidades presentes nesse trecho, a relevância desse evento é posta em evidência, uma vez que o baile de la Vaubyessard representa um momento em que diversos sentimentos são despertados em Emma, o que contribuiu para estimular ainda mais sua imaginação e, conseqüentemente, sua busca por vivenciar algo que fosse diferente do que tinha em seu cotidiano. A manutenção dessas nuances no texto de Flaubert traduzido é essencial para que o leitor brasileiro possa perceber a solidez da relação estabelecida entre esse evento e os vindouros.

#### 4.2.2 Os comícios agrícolas

O episódio dos comícios agrícolas está descrito no capítulo VIII, da segunda parte do romance. Esses comícios são eventos realizados todos os anos em Yonville, sendo considerado um dos mais importantes e esperados pela população local. Embora já tivessem se conhecido, Emma e Rodolphe ainda não haviam tido a oportunidade de conversar particularmente até aquele momento, quando, reclusos na Prefeitura da cidade, assistiam ao evento e, ao mesmo tempo, travavam um longo diálogo de sedução, tendo como pano de fundo o discurso de abertura proferido pelo conselheiro Lieuvain. Todo o diálogo se entrelaça com a voz do orador, que vangloria personagens importantes do meio político. Essas duas falas estão interligadas, formando uma junção entre a cena pública (o evento agrícola) e a privada (o diálogo ente Emma e Rodolphe). Segundo Llosa (2015, p. 39), essa cena representa

o épico, as ações de multidão, que nenhum outro romancista, a não ser Tolstói, soube realizar com tanta eficácia como Flaubert. (Em *Madame Bovary*, há um exemplo maior dessa maestria no capítulo dos comícios agrícolas: o povo inteiro de Yonville está presente, falam e circulam todos os personagens que apareceram até então, e é impecável a síntese do geral e do particular, a alternância entre o coletivo e o individual).

Ao analisar esse mesmo episódio, Lukács (1965), como já observamos anteriormente, observa que a descrição dos rituais e das personagens na cena pública assume a mesma importância da cena privada. A junção entre o individual e o coletivo é

feita de forma sutil, mas, ao mesmo tempo, com uma força narrativa que faz desse episódio um dos mais simbólicos no romance:

A descrição agrícola e premiação dos agricultores em *Madame Bovary* é uma das mais celebradas obras-primas da arte descritiva do moderno realismo. Flaubert descreve, aqui, efetivamente, só o “cenário”, uma vez que toda a exposição não passa de uma ocasião para enquadrar a cena decisiva do amor entre Rodolfo e Emma Bovary. O cenário é casual, um verdadeiro cenário, no sentido literal da palavra. E esta causalidade vem claramente sublinhada pelo próprio Flaubert (LUKÁCS, 1965, p. 48).

Vejamos como os tradutores brasileiros trataram essa orquestração de vozes narrativas, em que Rodolphe declara-se para Emma com argumentos ligados ao árduo trabalho do destino, que tanto se esforçou para que se encontrassem e, conseqüentemente, se entregassem um ao outro, enquanto o presidente do evento anuncia a lista de premiados.

**Quadro 50:** Os comícios agrícolas: original, tradução portuguesa

<p><b>Original</b></p>	<p>-Ainsi, nous, disait-il, pourquoi nous sommes-nous connus ? Quel hasard l'a voulu ? <b>C'est qu'à travers l'éloignement, sans doute, comme deux fleuves qui coulent pour se rejoindre, nos pentes particulières nous avaient poussés l'un vers l'autre.</b></p> <p>Et il saisit sa main ; elle ne la retira pas.</p> <p>« Ensemble de bonnes cultures, » cria le président.</p> <p>-Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous...</p> <p>« A M. Bizet, de Quincampoix. »</p> <p>-Savais-je que je vous accompagnerais ?</p> <p>« Soixante-dix francs ! »</p> <p>-Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.</p> <p>« <b>Fumiers.</b> »</p> <p>-Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie !</p> <p>« A M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or ! »</p> <p>-Car jamais je ne n'ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.</p> <p>« A M. Bain, de Givry-Saint-Martin. »</p> <p>-Aussi moi j'emporterai votre souvenir.</p> <p>« Pour un bélier mérions... »</p> <p>-Mais vous m'oubliez, j'aurai passé comme une ombre.</p> <p>« A M. Belot, de Notre-Dame... »</p> <p>-Oh ! non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie ?</p> <p>« Race porcine, prix <i>ex æquo</i> : à MM. Lehérissé et Cullembourg : soixante francs ! »</p> <p>(FLAUBERT, 1857, p. 209-210).</p>
<p><b>Barreira (1910/11)</b></p>	<p>-Assim, por exemplo, - dizia êle - ¿Porque razão nos conhecemos nós? ¿Porque o acaso o quis? <b>Foi porque, sem dúvida, através da separação, quais dois rios que correm a juntar-se, os nossos declives particulares nos haviam impellido um para o outro.</b></p> <p>E pegou-lhe na mão; Ema não a retirou.</p> <p>« Conjunto de boas culturas ! » – bradou o presidente.</p> <p>-Há pouco, por exemplo, quando fui a sua casa...</p> <p>« Ao senhor Bizet, de Quincampoix. »</p> <p>-¿Sabia eu porventura que havia de acompanha-la?</p> <p>« Setenta francos...! »</p> <p>-Uma centena de vezes estive mesmo para me ir embora, e afinal seguia-a, deixei-me ficar.</p> <p>« <b>Estrumes.</b> »</p> <p>-Como ficaria esta noite, amanhã, os outros dias, tôda a minha vida !</p> <p>« Ao senhor Caron d'Argueil, uma medalha de oiro ! »</p> <p>-Porque nunca achei na companhia de ninguém encanto tam completo.</p> <p>« Ao senhor Bain, de Givry-Saint-Martin! »</p> <p>-Por isso a levarei na lembrança.</p> <p>« Por um carneiro merino... »</p> <p>-Mas vai esquecer-me, terei passado como uma sombra.</p> <p>« Ao senhor Belot, de Nôtre Dame...! »</p> <p>-Oh! diga que não, que eu hei-de ser alguma coisa no seu pensamento, na sua vida.</p> <p>« Raça suína, prêmio <i>ex æquo</i>: aos senhores Lhérissé (sic) e Cullembourg: sessenta francos ! »</p> <p>(FLAUBERT, 1910/11, p. 173).</p>

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 51:** Os comícios agrícolas: original, traduções 1944A, 1944B, 1945

<p><b>Original</b></p>	<p>-Ainsi, nous, disait-il, pourquoi nous sommes-nous connus ? Quel hasard l'a voulu ? <b>C'est qu'à travers l'éloignement, sans doute, comme deux fleuves qui coulent pour se rejoindre, nos pentes particulières nous avaient poussés l'un vers l'autre.</b></p> <p>Et il saisit sa main ; elle ne la retira pas.  « Ensemble de bonnes cultures, » cria le président.  -Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous...  « A M. Bizet, de Quincampoix. »  -Savais-je que je vous accompagnerais ?  « Soixante-dix francs ! »  -Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.  « <b>Fumiers.</b> »  -Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie !  « A M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or ! »  -Car jamais je ne n'ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.  « A M. Bain, de Givry-Saint-Martin. »  -Aussi moi j'emporterai votre souvenir.  « Pour un bélier mérions... »  -Mais vous m'oublierez, j'aurai passé comme une ombre.  « A M. Belot, de Notre-Dame... »  -Oh ! non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie ?  « Race porcine, prix <i>ex æquo</i> : à MM. Lehérissé et Cullembourg : soixante francs ! »  (FLAUBERT, 1857, p. 209-210).</p>
<p><b>Pontes (1944A)</b></p>	<p>-Assim, por exemplo, - dizia êle – por que razão nos conhecemos nós? Porque o acaso o quis? <b>Foi porque, sem dúvida, através da separação, quais dois rios que correm a juntar-se, os nossos declives particulares nos haviam impellido um para o outro.</b></p> <p>E pegou-lhe na mão; ela não a retirou.  “Conjunto de boas culturas!” – bradou o presidente.  -Há pouco, por exemplo, quando fui a sua casa...  “Ao senhor Bizet, de Quincampoix.”  -Sabia eu porventura que havia de acompanhá-la?  “Setenta francos...!”  -Uma centena de vêzes quis mesmo partir, e afinal seguí-la, deixei-me ficar.  “<b>Estrumes.</b>”  -Como ficaria esta noite, amanhã, os outros dias, tôda a minha vida!  “Ao senhor Caron d'Argueil, u'a medalha de ouro!”  -Porque nunca achei na companhia de ninguém encanto tão completo.  “Ao senhor Bain, de Givry-Saint-Martin!”  -Por isso a levarei na lembrança.  “Por um carneiro merino...”  -Mas vai esquecer-me, terei passado como uma sombra  “Ao senhor Belot, de Notre Dame...!”  -Oh! diga que não, que eu hei-de ser alguma coisa no seu pensamento, na sua vida.  “Raça suína, prêmio <i>ex æquo</i>: aos senhores Lehérissé e Cullembourg: sessenta francos!”  (FLAUBERT, 1944A, p. 94).</p>

<p>s/r (1944B)</p>	<p>-Assim, por exemplo, - dizia êle, - por quê razão nos conhecemos nós? Por quê o acaso o quis? <b>Foi porque, sem dúvida, através da separação, quais dois rios que correm a juntar-se, os nossos declives particulares nos haviam impedido um para o outro.</b></p> <p>E pegou-lhe na mão; Ema não a retirou.  “Conjunto de boas culturas!” – bradou o presidente.  -Há pouco, por exemplo, quando fui a sua casa...  “Ao senhor Binet, de Quincampoix.”  -Sabia eu porventura que havia de acompanhá-la?  “Setenta francos...!”  -Uma centena de vêzes estive mesmo para me ir embora, e afinal segui-a, deixei-me ficar.  <b>“Estrumes.”</b>  -Como ficaria esta noite, amanhã, os outros dias, tôda a minha vida!  “Ao senhor Caron d’Argueil, uma medalha de ouro!”  -Porque nunca achei na companhia de ninguém encanto tão completo.  “Ao senhor Bain, de Givry-Saint-Martin!”  -Por isso a levarei na lembrança.  “Por um carneiro merinó...”  -Mas vai esquecer-me, terei passado como uma sombra.  “Ao senhor Belot, de Nôtre Dame...”  -Oh! diga que não, que eu hei de ser alguma coisa no seu pensamento, na sua vida.  “Raça suína, prêmio <i>ex aequo</i>: aos senhores Lhérissé e Cullembourg: sessenta francos!”  (FLAUBERT, 1944B, p. 139).</p>
<p>Nabuco (1945)</p>	<p>-Assim, nós – por que nos conhecemos? Por que o acaso o quis? <b>Foi porque, através da distância, sem dúvida, como dois rios que correm a unir-se, nossas inclinações particulares nos impeliram um para o outro.</b></p> <p>E Rodolfo tomou-lhe a mão que ela não retirou.  “Conjunto de bôas culturas!” – bradava o presidente.  -Há pouco, por exemplo, quando fui à sua casa....  “Ao senhor Bizet, de Quincampoix.”  -Podia eu saber que a acompanharia?  “Setenta francos!”  -Cem vezes mesmo pensei em partir; segui-a, contudo, e acabei ficando.  <b>“Adubo.”</b>  -Como ficaria esta noite, amanhã, todos os demais dias, tôda a minha vida!  “Ao senhor Caron, de Argueil, uma medalha de ouro!”  -Porque jamais encontrarei na companhia da (sic) alguém um encanto tão completo.  “Ao senhor Bain, de Givry-Saint-Martin...”  -porisso, (sic) levá-la-ei na lembrança.  “Por um carneiro merinó...”  -Mas vai esquecer-me de mim e eu passarei como uma sombra.  “Ao senhor Belot, de Notre-Dame...”  -Oh! não! Serei alguma coisa em seu pensamento, em sua vida, não é?  “Raça suína, prêmio <i>ex aequo</i>: aos senhores Lhérissé e Cullembourg: sessenta francos!”  (FLAUBERT, 1945, p. 156-157).</p>

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 52:** Os comícios agrícolas: original, traduções 1955, 1965, 1969

<p><b>Original</b></p>	<p>-Ainsi, nous, disait-il, pourquoi nous sommes-nous connus ? Quel hasard l'a voulu ? <b>C'est qu'à travers l'éloignement, sans doute, comme deux fleuves qui coulent pour se rejoindre, nos pentes particulières nous avaient poussés l'un vers l'autre.</b></p> <p>Et il saisit sa main ; elle ne la retira pas.</p> <p>« Ensemble de bonnes cultures, » cria le président.</p> <p>-Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous...</p> <p>« A M. Bizet, de Quincampoix. »</p> <p>-Savais-je que je vous accompagnerais ?</p> <p>« Soixante-dix francs ! »</p> <p>-Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.</p> <p>« <b>Fumiers.</b> »</p> <p>-Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie !</p> <p>« A M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or ! »</p> <p>-Car jamais je ne n'ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.</p> <p>« A M. Bain, de Givry-Saint-Martin. »</p> <p>-Aussi moi j'emporterai votre souvenir.</p> <p>« Pour un bélier mérions... »</p> <p>-Mis vous m'oublierez, j'aurai passé comme une ombre.</p> <p>« A M. Belot, de Notre-Dame... »</p> <p>-Oh ! non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie ?</p> <p>« Race porcine, prix <i>ex æquo</i> : à MM. Lehérissé et Cullembourg : soixante francs ! »</p> <p>(FLAUBERT, 1857, p. 209-210).</p>
<p><b>Pereira Filho (1955)</b></p>	<p>-Assim – dizia êle - por que nos conhecemos um ao outro? Qual de nós, acaso, desejou tal conhecimento? <b>É que através da separação, sem dúvida, como dois rios que correm para juntar-se, nossas inclinações particulares nos impeliram um para o outro.</b></p> <p>O moço segurou-lhe a mão; e ela não a retirou.</p> <p>“Conjunto de boas culturas!” – gritou o presidente.</p> <p>-Há pouco, por exemplo, quando fui à sua casa....</p> <p>“Ao senhor Bizet, de Quincampoix.”</p> <p>-Sabia eu que iria acompanhá-la?</p> <p>“Setenta francos!”</p> <p>-Cem vêzes desejei partir e afinal segui-a, acabando por ficar.</p> <p>“<b>Estrumes.</b>”</p> <p>-Como ficaria esta noite, amanhã, os outros dias, tôda a minha vida!</p> <p>“Ao Sr. Caron de Argueil, medalha de ouro!”</p> <p>-Porque jamais encontrei na companhia de outra pessoa encanto tão completo.</p> <p>“Ao Sr. Bain, de Givry-Saint-Martin!”</p> <p>-Assim, levá-la-ei na lembrança.</p> <p>“Por um carneiro merinó....”</p> <p>-Mas sei que irá esquecer-me e terei passado em sua vida apenas como uma sombra.</p> <p>“Ao Sr. Belot, de Notre-Dame....”</p> <p>-Oh! não diga isso, serei alguma coisa em seu pensamento, em sua vida, não é mesmo?</p> <p>“Raça suína, prêmio <i>ex æquo</i>: aos Srs. Lehérissé e Cullembourg; sessenta francos!”</p> <p>(FLAUBERT, 1955, p. 147).</p>

<p><b>Lacerda (1965)</b></p>	<p>-Nós, por exemplo – disse êle – por que nos conhecemos? Que acaso desejou isso?  <b>É que através do distanciamento, sem dúvida, como dois rios que correm para se encontrarem, nossa propensão particular nos conduziu um para outro.</b>  E tomou-lhe a mão, que ela não retirou.  “Reunião de boas culturas”! – exclamou o presidente.  -Ainda há pouco, por exemplo, quando fui à sua casa....  “Ao Sr. Binet, de Quincapoix (sic).”  -Sabia eu que a acompanharia?  “Setenta francos”.  -Cem vêzes, mesmo, desejei partir, e segui a senhora, e fiquei.  <b>“Estrumeiras.”</b>  -Como ficarei esta noite, amanhã, os outros dias, tôda a minha vida!  “Ao Sr. Caron, de Argueil, uma medalha de ouro”!  -Porque jamais encontrei na sociedade uma pessoa de encanto assim completo.  “Ao Sr. Bain, de Givry-Saint-Martin”!  -Eu levarei sua lembrança....  “Por um carneiro merinó”....  -Mas a senhora me esquecerá. Eu terei passado como uma sombra...  “Ao Sr. Belot, de Notre-Dame”...  -Oh! Não! Serei algo em seu pensamento, em sua vida, não é verdade?  “Raça porcina, prêmio <i>ex aequo</i> aos Srs. Lehérissé e Cullembourg, sessenta francos!”  (FLAUBERT, 1965, p. 183-184 ).</p>
<p><b>Neves Pedroso (1969)</b></p>	<p>-Nós, por exemplo – dizia êle, - por que nos conhecemos? Que destino assim quis?  <b>Foi, sem dúvida, porque, como dois rios correndo a encontrar-se, as nossas inclinações particulares também nos impeliram um para o outro.</b>  E tomou-lhe a mão, que ela não retirou.  «Pelo conjunto de boas culturas!» – proclamou o Sr. Presidente.  -Por exemplo, quando fui a sua casa...  «Ao Sr. Bizet, de Quincampoix.»  -Eu não sabia que a conheceria.  «Setenta francos!»  -Cem vêzes quis partir, mas fiquei.  <b>«Adubos.»</b>  -Como ficaria esta noite, amanhã, os dias seguintes, tôda a minha vida!  «Ao Sr. Caron d’Argueil, uma medalha de ouro! »  -Pois jamais conheci pessoa tão encantadora.  «Ao Sr. Bain, de Givry-Saint-Martin! »  -Guardarei para sempre a sua recordação.  «Por um carneiro merino....»  -Mas sei que me esquecerá, que passarei pela sua vida como uma sobra.  «Ao Sr. Belot, de Notre-Dame...»  -Não, diga que não, que permaneceréi na sua memória, na sua vida!  «Raça suína, prêmio <i>ex-aequo</i>: Sres. Lehérisse e Cullembourg; sessenta francos!»  (FLAUBERT, 1969, p. 182-183 ).</p>

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 53:** Os comícios agrícolas: original, traduções 1985, 1993

<p><b>Original</b></p>	<p>-Ainsi, nous, disait-il, pourquoi nous sommes-nous connus ? Quel hasard l'a voulu ? <b>C'est qu'à travers l'éloignement, sans doute, comme deux fleuves qui coulent pour se rejoindre, nos pentes particulières nous avaient poussés l'un vers l'autre.</b></p> <p>Et il saisit sa main ; elle ne la retira pas.</p> <p>« Ensemble de bonnes cultures, » cria le président.</p> <p>-Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous...</p> <p>« A M. Bizet, de Quincampoix. »</p> <p>-Savais-je que je vous accompagnerais ?</p> <p>« Soixante-dix francs ! »</p> <p>-Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.</p> <p>« <b>Fumiers.</b> »</p> <p>-Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie !</p> <p>« A M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or ! »</p> <p>-Car jamais je ne n'ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.</p> <p>« A M. Bain, de Givry-Saint-Martin. »</p> <p>-Aussi moi j'emporterai votre souvenir.</p> <p>« Pour un bélier mérions... »</p> <p>-Mais vous m'oublierez, j'aurai passé comme une ombre.</p> <p>« A M. Belot, de Notre-Dame... »</p> <p>-Oh ! non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie ?</p> <p>« Race porcine, prix <i>ex æquo</i> : à MM. Lehérissé et Cullembourg : soixante francs ! »</p> <p>(FLAUBERT, 1857, p. 209-210).</p>
<p><b>Duarte (1985)</b></p>	<p>-Nós, por exemplo – dizia ele – por que nos conhecemos? Que destino fez com que nos encontrássemos? <b>Foi porque, através da distância, sem dúvida, como dois rios que correm para se encontrar, nossas vertentes individuais nos levaram um para o outro.</b></p> <p><i>Conjunto de belos espécimens!</i> – gritou o presidente.</p> <p>-Como eu podia saber que a acompanharia?</p> <p><i>Setenta e dois francos!</i></p> <p>-Se eu quisesse partir cem vezes, cem vezes ficaria a seu lado.</p> <p><b>A dubos.</b></p> <p>-Como ficarei esta noite, amanhã, o dia seguinte, toda a minha vida!</p> <p><i>A M. Caron, de Argueil, uma medalha de ouro!</i></p> <p>-Pois nunca encontrei uma pessoa tão irresistivelmente encantadora.</p> <p><i>A M. Bain, de Givry-Saint-Martin...</i></p> <p>-Eu também guardarei sua lembrança.</p> <p><i>Por um carneiro de raça merino...</i></p> <p>-Mas a senhora me esquecerá, como se eu fosse uma sombra.</p> <p><i>A M. Belot, de Notre-Dame...</i></p> <p>-Não, não é verdade. Diga-me que serei qualquer coisa em seu pensamento, em sua vida!</p> <p><i>Raça, suína, prêmio de mérito igual: a M. Lehérisse e M. Cullembourg, 60 francos!</i></p> <p>(FLAUBERT, 1985, p. 104-105).</p>

<b>Moretto (1993)</b>	<p>-Assim nós, dizia, por que nos conhecemos? Que acaso o quis? <b>É que, afastados, sem dúvida, como dois rios que correm para encontrar-se, nossas inclinações particulares nos haviam impedido um para o outro.</b></p> <p>E ele agarrou sua mão; ela não a retirou.</p> <p>-Conjunto de boas culturas! Gritou o presidente.</p> <p>-Há pouco, por exemplo, quando fui à sua casa...</p> <p>-Ao Sr. Binet, de Quincampoix.</p> <p>-Sabia eu que a acompanharia?</p> <p>-Setenta francos!</p> <p>-Cem vezes, mesmo, quis ir embora e a segui, fiquei...</p> <p><b>-Adubos.</b></p> <p>-Como ficaria esta noite, amanhã, os outros dias, toda a minha vida!</p> <p>-Ao Sr. Caron, de Argueil, uma medalha de ouro!</p> <p>-Pois nunca encontrei em nenhuma companhia um tão completo encanto.</p> <p>-Ao Sr Bain, de Givry-Saint-Martin!</p> <p>-Eu também levarei comigo sua lembrança.</p> <p>-Por um carneiro merino...</p> <p>-Mas a senhora me esquecerá, terei passado como uma sombra.</p> <p>-Ao Sr. Belot, de Notre-Dame....</p> <p>-Oh! não, não é verdade, serei alguma coisa em seu pensamento, em sua vida?</p> <p>-Raça porcina, prêmio <i>ex aequo</i> aos Srs. Lehérissé e Cullembourg; sessenta francos!</p> <p>(FLAUBERT, 1993, p. 138 ).</p>
---------------------------	--

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 54:** Os comícios agrícolas: original, traduções 2008, 2011, 2014

<b>Original</b>	<p>-Ainsi, nous, disait-il, pourquoi nous sommes-nous connus ? Quel hasard l'a voulu ? <b>C'est qu'à travers l'éloignement, sans doute, comme deux fleuves qui coulent pour se rejoindre, nos pentes particulières nous avaient poussés l'un vers l'autre.</b></p> <p>Et il saisit sa main ; elle ne la retira pas.</p> <p>« Ensemble de bonnes cultures, » cria le président.</p> <p>-Tantôt, par exemple, quand je suis venu chez vous...</p> <p>« A M. Bizet, de Quincampoix. »</p> <p>-Savais-je que je vous accompagnerais ?</p> <p>« Soixante-dix francs ! »</p> <p>-Cent fois même j'ai voulu partir, et je vous ai suivie, je suis resté.</p> <p>« <b>Fumiers.</b> »</p> <p>-Comme je resterais ce soir, demain, les autres jours, toute ma vie !</p> <p>« A M. Caron, d'Argueil, une médaille d'or ! »</p> <p>-Car jamais je ne n'ai trouvé dans la société de personne un charme aussi complet.</p> <p>« A M. Bain, de Givry-Saint-Martin. »</p> <p>-Aussi moi j'emporterai votre souvenir.</p> <p>« Pour un bélier mérions... »</p> <p>-Mais vous m'oublierez, j'aurai passé comme une ombre.</p> <p>« A M. Belot, de Notre-Dame... »</p> <p>-Oh ! non, n'est-ce pas, je serai quelque chose dans votre pensée, dans votre vie ?</p> <p>« Race porcine, prix <i>ex aequo</i> : à MM. Lehérissé et Cullembourg : soixante francs ! »</p> <p>(FLAUBERT, 1857, p. 209-210).</p>
-----------------	---

<p><b>Heineberg (2008)</b></p>	<p>-Dessa forma, nós dois – ele dizia -, por que é que nos conhecemos? Por que o acaso assim o desejou? <b>É que, afastados, sem dúvida, como dois rios que correm para se encontrarem, nossas inclinações particulares nos impeliram um em direção ao outro.</b></p> <p>E ele segurou sua mão; ela não a retirou.</p> <p>-Conjunto de boas culturas! – gritou o presidente.</p> <p>-Há pouco, quando estive em sua casa...</p> <p>-Ao sr. Bizet, de Quincampoix.</p> <p>-Podia eu saber que a acompanharia?</p> <p>-Setenta francos!</p> <p>-Cem vezes pensei em ir embora, mas acabei por segui-la, fiquei.</p> <p><b>-Adubos.</b></p> <p>-Assim como ficaria esta noite, amanhã, nos próximos dias, toda a minha via!</p> <p>-Ao sr. Caron, d'Argueil, uma medalha de ouro!</p> <p>-Pois jamais encontrei no mundo uma pessoa com tanto charme.</p> <p>-Ao sr. Bain, de Givry-Saint-Martin!</p> <p>-Também levarei sua lembrança.</p> <p>-Carneiros merinos...</p> <p>-Mas a senhora me esquecerá, terei passado como uma sombra.</p> <p>-Ao sr. Belot, de Notre-Dame...</p> <p>-Oh! não! Não será assim, não é? Serei algo em seu pensamento, em sua vida?</p> <p>-Raça suína, prêmio <i>ex aequo</i>: aos sr. Lehérissé e Cullembourg ; sessenta francos !</p> <p>(FLAUBERT, 2008, p. 147-148).</p>
<p><b>Laranjeira (2011)</b></p>	<p>-Assim, nós – dizia ele -, por que nos conhecemos? Que acaso assim quis? <b>É que através do afastamento, por certo, como dois rios que correm para se encontrar, nossas inclinações particulares nos tinham levado um para outro.</b></p> <p>E ele pegou a mão dela; ela não a retirou.</p> <p>“Conjunto de boas culturas!”, bradou o presidente.</p> <p>-Há pouco, por exemplo, quando estive em vossa casa...</p> <p>“Ao senhor Bizet, de Quincampoix.”</p> <p>-Sabia eu que vos acompanharia?</p> <p>“Setenta francos!”</p> <p>-Cem vezes mesmo eu quis ir-me embora, e vos segui, fiquei.</p> <p><b>“Estrumes.”</b></p> <p>-Como ficaria esta noite, amanhã, os outros dias, toda a minha vida!</p> <p>“Ao senhor Caron, de Argueil, uma medalha de ouro!”</p> <p>-Pois nunca encontrei na sociedade ninguém com encanto tão completo.</p> <p>“Ao senhor Bain, de Girvy-Saint-Martin!”</p> <p>-Assim, eu levarei a sua lembrança.</p> <p>“Por um carneiro merino...”</p> <p>-Mas a senhora vai me esquecer, terei passado como uma sombra.</p> <p>“Ao senhor Belot, de Notre-Dame...”</p> <p>-Oh! não, não é mesmo, eu serei alguma coisa no seu pensamento, na sua vida?</p> <p>“Raça porcina, preço empatado: aos senhores Lehérissé e Cullembourg; sessenta francos!”</p> <p>(FLAUBERT, 2011, p. 246-247).</p>

<b>Villas-Boas (2014)</b>	<p>-Assim, nós – dizia ele -, por que nós nos conhecemos? Que acaso o quis? <b>É que através da distância, sem dúvida, como dois rios que correm para se unirem, as nossas inclinações particulares nos tinham levado um para o outro.*</b></p> <p>E ele tomou a sua mão; e ela não a retirou.  “Conjunto de boas culturas!” – gritou o presidente.  -Assim, por exemplo, quando eu fui à sua casa...  “Ao Sr. Bizet, de Quincampoix.”  -Eu sabia que a acompanharia?  “Setenta francos!”  -Até mesmo cem vezes eu quis partir, e eu a segui, e fiquei.  <b>“Estrumes.”</b>  -Como eu ficaria esta noite, amanhã, os outros dias, toda a minha vida!  “Ao Sr. Caron, d’Argueil, uma medalha de ouro!”  -Pois nunca encontrei na companhia de alguém um encantamento tão completo.  “Ao Sr. Bain, de Givry-Saint-Martin!”  -Assim, eu, vou levar a sua lembrança.  “Por um carneiro merino...”  -Mas você vai esquecer, eu vou ter passado como uma sombra.  “Ao Sr. Belot, de Notre-Dame...”  -Oh! Não, não é, eu serei alguma coisa em seu pensamento, em sua vida?  “Raça suína, prêmio <i>ex aequo</i>:** aos Srs. Lehérissé e Cullembourg ; sessenta francos !”  (FLAUBERT, 2014, p. 185-186).  **“Sempre voltaremos um para o outro como dois rios a entrar em seu leito natural”. Flaubert, carta a Louise Colet, 15/11/1846.  **Em igualdade de condições (empatados), em latim – Ver Baudelaire, <i>As flores do mal</i>, 119: Abel e Caim.</p>
-------------------------------	---

Elaboração: Mônica Gomes.

Com relação às construções frasais desse excerto, destacamos a seguinte comparação: **c’est através l’éloignement, sans doute, comme deux fleuves qui coulent pour se rejoindre, nos pentes particulières nous avaient poussés l’un vers l’autre.** A frase conclusiva dos argumentos de Rodolphe para convencer Emma de que aquele encontro não havia acontecido por acaso, mas por obra do destino que os queira ver juntos, carrega em si muitos significados que serão mais bem compreendidos no decorrer do enredo, mas também evidencia a ironia presente nessa passagem, pois os argumentos apresentados por Rodolphe a Emma estão repletos de falsidades, que representam os homens aventureiros e conquistadores como esse primeiro amante de Madame Bovary.

Quanto às traduções brasileiras, podemos destacar os seguintes aspectos: a comparação do encontro dos futuros amantes com o dos rios foi perdida nas duas primeiras traduções, ao utilizarem **quais** para **comme**. Observamos, ainda, que os primeiros tradutores seguiram a tradução portuguesa ao utilizar **declives** para **pentas**, definido no *Trésor* da seguinte forma: « qui a une certaine inclinaison, qui n’est pas horizontal ». A maioria dos tradutores utilizaram **inclinações**, que também corresponde

ao significado de **pentes**. Outras construções também foram utilizadas como **propensão**, por Nair Lacerda, e **vertentes**, por Sérgio Duarte, que não mantêm exatamente o sentido de descida que, nesse contexto, o encontro descendente dos rios está relacionado com o inevitável declínio que se pode esperar de encontros como os de um homem com sua liberdade de solteiro e uma mulher que busca uma liberdade tolhida pelas regras que acompanham o casamento.

O sentido de força atrativa que aquele encontro havia proporcionado é concluído com o verbo **pousser**, designado no *Trésor* da seguinte maneira: « exercer une pression avec sa force musculaire sur un corps pour le faire rouler, glisser, basculer pivoter ». Em português, os tradutores utilizaram os verbos **impelir**, **conduzir** e **levar**. O tradutor português utilizou o verbo **impelir**, seguido por sete dos onze tradutores brasileiros. Esse verbo preserva o sentido do original, já que se refere ao ato de empurrar. Ao utilizar o verbo **conduzir**, Nair Lacerda apresenta o resultado natural dos cursos inclinados dos rios que se encontram ao final. Entretanto, apaga o sentido abrupto que o **impelir** tem, que é o de uso da força para guiar o encontro dos rios e, por analogia, o dos amantes. Sérgio Duarte, Mário Laranjeira e Herculano Villas-Boas utilizaram o verbo **levar**, que também traz o sentido de encontro natural da inclinação, mas, assim como Lacerda, apaga o sentido de condução forçada, que é justamente o que dá relevo ao significado metafórico dessa tentativa de sedução de Rodolphe.

Com relação às falas do discurso, destacamos um elemento que representa a banalidade desse momento: o **fumiers**, que os tradutores alternaram entre **estrumes** e **adubos**, à exceção de Nair Lacerda, que utilizou o termo **estrumeiras**, cujo significado, de acordo com o dicionário *Houaiss*, “é o local onde se deposita estrume para fertilização”. Há aqui uma referência à localização, não necessariamente ao objeto que recai o efeito cômico. Esse uso, contudo, não altera o sentido de trivialidade do discurso. Essa fala do discurso demonstra um momento em que o efeito cômico, irônico e prosaico da vida camponesa se sobrepõe ao momento romântico que é posto em evidência, esgarçando a pintura sedutora de Rodolphe. Nesse sentido, Lukács (1965, p. 49) afirma:

O conteúdo simbólico é realizado em Flaubert através da ironia e possui um notável nível artístico, alcançando com meios – pelo menos em parte – genuinamente artísticos. Mas, quando, como ocorre em Zola, o simbólico deve adquirir por si mesmo uma monumentalidade social, quando tem a função de imprimir a um episódio que em si é

insignificante o sêlo de um grande significado social, então se abandona o campo da verdadeira arte. A metáfora aparece inchada de realidade.

A futilidade representada pela interferência do discurso no diálogo não está, portanto, somente nesse entrelaçamento de vozes narrativas, mas também no conteúdo das falas – os valores da premiação e o valor da falsidade presente na declaração de Rodolphe estão no mesmo nível de importância.

A orquestração do discurso proferido pelo orador do evento e o diálogo entre os futuros amantes é o elemento marcante nesse encontro, pois exemplifica como a tessitura narrativa flaubertiana manifesta-se por meio da arquitetura de vozes narrativas presentes numa mesma cena, mas em planos distintos. Moretto (1993, p. 12) afirma que

o melhor exemplo da orquestração encontra-se talvez no Capítulo VIII da segunda parte, na realização dos Comícios agrícolas. Temos aqui a introdução da sinfonia (conversa de Homais com a hospedeira); o desenvolvimento, no entrecruzamento, em contraponto, dos discursos e da distribuição dos prêmios com o diálogo amoroso entre Emma e Rodolphe; e a conclusão, no artigo de Homais, relatando os acontecimentos do dia para o jornal de Rouen. As frases ditas durante os festejos dos Comícios alternam-se como instrumentos musicais de uma orquestra que se respondem e se fundem.

É interessante notar que nesse momento do diálogo entre Emma e Rodolphe e o discurso existem somente as falas de Rodolphe e do orador do comício, pois Emma participa apenas como ouvinte dos argumentos de seu futuro amante. Nessa orquestração de vozes narrativas existe um efeito irônico que sinaliza para o leitor as mentiras de Rodolphe e a diferença entre os dois mundos: o campo prosaico e a nobreza representada com ares de hipocrisia e falsidades.

Para fazer diferenciação entre o diálogo e o discurso, são utilizados os travessões e as aspas como recursos gráficos. Nas versões em português, os travessões e as aspas foram mantidos por quase todos os tradutores. As exceções são Sérgio Duarte, que fez a marcação do discurso utilizando as palavras em itálico, Ilana Heineberg e Fúlvia M. L. Moretto, que utilizaram os travessões nas duas falas. No que se refere ao itálico, em várias passagens do romance, Flaubert faz uso dessa fonte para destacar os latinismos ou as falas que representam os modos típicos locais. Em outros momentos, entretanto, a utilização desse recurso gráfico assume uma característica mais específica. Segundo Llosa (2015, p. 231),

[...] esses casos abrangem uma parte mínima das palavras em itálico. A outra constitui um uso próprio, audacioso, uma inovação do ponto de vista narrativo. Os críticos não parecem ter percebido isso. O único que se deteve a considerar o fato curioso dos itálicos foi Thibaudet, que apontou que eles indicam que essas palavras não fazem parte da linguagem do autor, mas que são exemplos da linguagem de clichés usada pelos moradores de Yonville. [...] A função desse itálico é mais rica, afeta o eixo da estrutura do romance que são as mudanças de narrador.

Essa particularidade do uso dos itálicos por Flaubert faz com que a escolha de Sérgio Duarte se torne inadequada, pois, ainda que funcione como um recurso para diferenciar as falas de Rodolphe e do orador, pode confundir-se com os demais usos presentes na obra.

Com relação à exclusão das aspas por Heineberg e Moretto, há uma perda de sentido do jogo de vozes presentes nesse episódio, colocando o diálogo e o discurso do orador do evento no mesmo plano e não um como pano de fundo do outro.

Destacamos, por fim, uma curiosidade presente na tradução de Sérgio Duarte que, embora não altere o significado da frase, revela um equívoco do tradutor, ao verter para o português o valor atribuído a M. Bizet de « Soixante-dix francs ! » por “Setenta e dois francos!”.

#### 4.2.3 O passeio de fiacre

O episódio do passeio de fiacre de Emma e Léon está descrito no capítulo I, da terceira parte. O primeiro encontro entre Madame Bovary e este amante – o segundo – é um episódio bastante emblemático e cheio de nuances, pois, enquanto o fiacre circula pela cidade de Rouen, o casal inicia em seu interior o relacionamento. Nessa cena, o narrador, por meio das idas e vindas do fiacre, que, de certa forma, é o protagonista da cena, descreve detalhadamente os caminhos percorridos pelo casal.

Rouen era a cidade natal de Flaubert, logo a conhecia muito bem e procurava retratá-la em sua obra. Ao descrevê-la durante o percurso do fiacre, desviando o leitor para o que está acontecendo no interior do veículo, o escritor francês faz com que esse episódio se torne um dos mais instigantes e interessantes do romance. Essa descrição, conforme afirma Barthes (1972, p. 37-38), tem função primordial na construção narrativa:

A descrição aparece, assim, como uma espécie de « próprio » das linguagens ditas superiores, na medida, aparentemente paradoxal, em que não é justificada por nenhuma finalidade de ação ou de comunicação. A singularidade da descrição (ou do « detalhe inútil ») no tecido narrativo, sua solidão, aponta para uma questão que tem a maior importância para a análise estrutural dos discursos narrativos. Esta questão é a seguinte: tudo, no discurso narrativo, é significativo, e se não fôr, se subsistem no sintagma narrativo algumas regiões insignificantes, qual é definitivamente, se assim podemos dizer, a significação dessa insignificância?

O significado do fiacre vai além de um meio de transporte nessa cena, ao contrário, tem a função de direcionar o andamento desta e de velar o que realmente está acontecendo no episódio. Trata-se de uma distração, mas, ao mesmo tempo, instiga a imaginação do leitor:

Essa substituição do casal pelo fiacre na atenção do narrador, que se limita, insistente e obsessivo, a descrever as idas e vindas erráticas da carruagem pelas ruas, praças, encruzilhadas da cidade, sem dar nem uma olhada ao que está acontecendo em seu interior, tem a virtude de transformar essa ausência – a ação substituída por seu cenário da descrição – em uma presença ardente: o que acontece dentro da carruagem se enriquece com as roupagens que a imaginação ativada do leitor deposita no interior escamoteado da carruagem (LLOSA, 2015, p. 152).

A partir dessa afirmação, no excerto apresentado a seguir, verificaremos como os tradutores brasileiros trataram duas situações específicas: as denominações e importância do fiacre e os topônimos apresentados nessa passagem, a fim de avaliarmos como esse detalhe da descrição flaubertiana se apresenta ao leitor brasileiro.

**Quadro 55:** O fiacre: original, tradução portuguesa

<p><b>Original</b></p>	<p>-Où Monsieur va-t-il ? demanda le cocher.  <b>-Où vous voudrez ! dit Léon poussant Emma dans la voiture ; et la lourde machine se mit en route.</b>  <b>Elle</b> descendit la <b>rue du Grand-Point</b>, traversa la <b>place des Arts</b>, le <b>quai Napoléon</b>, le <b>Pont-Neuf</b> et s'arrêta court devant la <b>statue de Pierre Corneille</b>.          -Continuez ! fil une voix qui sortait de l'intérieur.          La <b>voiture</b> repartit, et se laissant, dès le <b>carrefour Lafayette</b>, emporter par la descente, <b>elle</b> entra au grand galop dans la gare du chemin de fer.          -Non ! tout droit ! cria la même voix.          Le <b>fiacre</b> sortit des grilles, et bientôt arrivé sur le Cours, trotta doucement, au milieu des grands ormes. Le cocher s'essuya le front, mit son chapeau de cuir entre ses jambes et poussa la <b>voiture</b> en dehors des contre-allées, au bord de l'eau, près du gazon : <b>Elle</b> alla le long de la rivière, sur le chemin de halage pavé de cailloux secs, - et, longtemps, du côté d'Oyssel, au delà des îles.          Mais, tout à coup, elle s'élança d'un bond à travers <b>Quatremares, Sotteville</b>, la <b>grande chaussée</b>, la <b>rue d'Elbeuf</b>, et fit sa troisième halte devant le <b>jardin des Plantes</b>.          -Marchez donc ! s'écria la voix plus furieusement [...]          (FLAUBERT, 1857, p. 345-346).</p>
<p><b>Barreira (1910/11)</b></p>	<p>- ¿Onde quere o senhor ir ? – perguntou o cocheiro.  <b>-Onde você quiser ! – respondeu Léon, impelindo Ema para dentro do trem. E acto contínuo pôs-se a caminho a pesada carripana.</b>          Desceu a <b>rua da Ponte-Grande</b>, atravessou a <b>praça das Artes</b>, o <b>cais Napoleão</b>, a <b>Ponte Nova</b>, e parou repentinamente diante da <b>estátua de Pedro Corneille</b>.          -Marche ! – disse uma voz que saía de dentro do carro.          O <b>fiacre</b> continuou a rodar, e chegando à <b>encruzilhada La Fayette</b>, desceu rapidamente a rampa, e entrou a galope na gare do caminho de ferro.          -Não, não; caminho direito ! – gritou a mesma voz.          O <b>fiacre</b> saiu da grade, e chegando dentro em pouco à Alameda, foi trotando, pausadamente, por entre os grandes ulmeiros. O cocheiro limpou a cara, entalou entre as pernas o chapéu de oleado, e guiou o <b>fiacre</b> fóra das contra-áleas, levando-o para beira de água, próximo da relva.          Foi indo pela margem da ribeira, seguindo o caminho de sirga cheio de calhaus soltos, e por muito tempo do lado d'Oyssel, para lá das ilhas.          De repente, porém, lançou-se numa corrida através de <b>Quatremares, Sotteville</b>, a <b>Rua Larga</b>, a <b>rua d'Elbeuf</b>, até que parou pela terceira vez em frente do <b>jardim das plantas</b>.          -Vá andando ! – exclamou a voz mais imperiosamente [...]          (FLAUBERT, 1910/11, p. 20).</p>

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 56:** O fiacre: original, traduções 1944A, 1944B, 1945

<p><b>Original</b></p>	<p>-Où Monsieur va-t-il ? demanda le cocher.  <b>-Où vous voudrez ! dit Léon poussant Emma dans la voiture ; et la lourde machine se mit en route.</b>  <b>Elle</b> descendit la <b>rue du Grand-Point</b>, traversa la <b>place des Arts</b>, le <b>quai Napoléon</b>, le <b>Pont-Neuf</b> et s'arrêta court devant la <b>statue de Pierre Corneille</b>.          -Continuez ! fit une voix qui sortait de l'intérieur.          La <b>voiture</b> repartit, et se laissant, dès le <b>carrefour Lafayette</b>, emporter par la descente, <b>elle</b> entra au grand galop dans la gare du chemin de fer.          -Non ! tout droit ! cria la même voix.          Le <b>fiacre</b> sortit des grilles, et bientôt arrivé sur le Cours, trotta doucement, au milieu des grands ormes. Le cocher s'essuya le front, mit son chapeau de cuir entre ses jambes et poussa la <b>voiture</b> en dehors des contre-allées, au bord de l'eau, près du gazon : <b>Elle</b> alla le long de la rivière, sur le chemin de halage pavé de cailloux secs, - et, longtemps, du côté d'Oyssel, au delà des îles.          Mais, tout à coup, elle s'élança d'un bond à travers <b>Quatremares, Sotteville</b>, la <b>grande chaussée</b>, la <b>rue d'Elbeuf</b>, et fit sa troisième halte devant le <b>jardin des Plantes</b>.          -Marchez donc ! s'écria la voix plus furieusement [...]          (FLAUBERT, 1857, p. 345-346).</p>
<p><b>Pontes (1944A)</b></p>	<p>-Aonde vai o senhor? – perguntou o cocheiro.  <b>-Aonde você quiser! – respondeu Léon, impelindo Ema para a carruagem. E ato contínuo pôs-se a caminho a pesada traquina.</b>          Desceu a <b>rua da Ponte-Grande</b>, atravessou a <b>praça das Artes</b>, o <b>cais Napoleão</b>, a <b>Ponte Nova</b>, e parou repentinamente diante da <b>estátua de Pierre Corneille</b>.          -Continue! – disse uma voz que saía de dentro.          O <b>fiacre</b> seguiu rodando, e chegando à <b>encruzilhada La Fayette</b>, impulsionado pela rampa entrou à galope na estação do caminho de ferro.          -Não, não; em frente! – gritou a mesma voz.          O <b>fiacre</b> saiu da grade, e chegando dentro em pouco à alameda, foi trotando, pausadamente, por entre os grandes olmos. O cocheiro limpou a cara, entalou entre as pernas o chapéu de oleado, e guiou o <b>fiacre</b> fora das contra-aléias, levando-o para beira d'água, próximo da relva.          Foi indo pela margem do riacho, seguindo o caminho de sirga cheio de calhaus soltos, e por por (sic) muito tempo do lado d'Oyssel, para lá das ilhas.          De repente, porém, lançou-se numa corrida através de <b>Quatremares, Sotterville</b>, a <b>rua larga</b>, a <b>rua d'Elbeuf</b>, até que parou pela terceira vez em frente do <b>Jardim das Plantas</b>.          -Pode seguir ainda! – exclamou a voz mais imperiosamente [...]          (FLAUBERT, 1944A, p. 152-153).</p>

<p>s/r (1944B)</p>	<p>-Aonde quer o senhor ir? - perguntou o cocheiro.  <b>-Aonde você quiser! - respondeu Léon, impelindo Ema para dentro do carro. E ato contínuo pôs-se a caminho a pesada carripana.</b>  Desceu a <b>Rua da Ponte-Grande</b>, atravessou a <b>Praça das Artes</b>, o <b>Cais Napoleão</b>, a <b>Ponte Nova</b>, e parou repentinamente diante da <b>estátua de Pedro Coneille</b>.  -Marche! - Disse uma voz que saía de dentro do carro.  O <b>fiacre</b> continuou a rodar, e chegando à <b>encruzilhada La Fayette</b>, desceu rapidamente a rampa, e entrou a galope na gare do caminho de ferro.  -Não, não; caminho direto! - gritou a mesma voz.  O <b>fiacre</b> saiu da grade, e chegando dentro em pouco à Alameda, foi trotando, pausadamente, por entre os grandes ulmeiros. (<b>trecho excluído</b>). Foi indo pela margem na ribeira, seguindo o caminho de sirga cheio de calhaus soltos, e por muito tempo do lado d'Oyssel para lá das ilhas.  De repente, porém, lançou-se numa corrida através de <b>Quatremares, Sotteville</b>, a <b>Rua Larga</b>, a <b>Rua d'Elbeuf</b>, até que parou pela terceira vez em frente do <b>jardim das Plantas</b>.  -Vá andando! - exclamou a voz mais imperiosamente [...]  (FLAUBERT, 1944B, p. 227-228).</p>
<p>Nabuco (1945)</p>	<p>-Onde quer ir o senhor? - perguntou o cocheiro.  <b>-Onde você quiser! - respondeu Léon empurrando Ema para dentro do carro. E, ato contínuo, pôs-se a caminho a carruagem.</b>  Desceu a <b>Rua da Ponte Grande</b>, atravessou a <b>praça das Artes</b>, o <b>cais Napoleão</b>, a <b>Ponte Nova</b>, e parou de repente diante da <b>estátua de Pedro Corneille</b>.  -Continue! - ordenou uma voz de dentro do carro.  O <b>fiacre</b> saiu da grade e, alcançando logo a <b>Alamêda La-Fayette</b>, desceu rapidamente a rampa, e entrou a galope na gare da estrada de ferro.  -Não, não; continue direito! - gritou a mesma voz.  O <b>fiacre</b> saiu da grade e, alcançando logo a Alameda, foi trotando, pausadamente, por entre os grandes almeiros. O cocheiro limpou a cara, entalou entre as pernas o chapéu de oleado e guiou o <b>fiacre</b> fora das contra-aléias, levando-o para a beira da água, próximo da relva. Foi indo pela margem da ribeira, seguindo o caminho de sirga cheio de calhaus soltos, e por muito tempo do lado d'Ossyel, para além das ilhas.  De repente, porém, lançou-se numa corrida através de <b>Quatre-Mares, Sotteville</b>, a <b>rua Larga</b>, a <b>rua d'Elbeuf</b>, e fêz sua terceira parada em frente do <b>Jardim das Plantas</b>.  -Vá andando! - exclamou a voz, mais imperiosa [...]  (FLAUBERT, 1945, p. 255-256).</p>

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 57:** O fiacre: original, traduções 1955, 1965, 1969

<p><b>Original</b></p>	<p>-Où Monsieur va-t-il ? demanda le cocher.  <b>-Où vous voudrez ! dit Léon poussant Emma dans la voiture ; et la lourde machine se mit en route.</b>  <b>Elle</b> descendit la <b>rue du Grand-Point</b>, traversa la <b>place des Arts</b>, le <b>quai Napoléon</b>, le <b>Pont-Neuf</b> et s'arrêta court devant la <b>statue de Pierre Corneille</b>.          -Continuez ! fit une voix qui sortait de l'intérieur.          La <b>voiture</b> repartit, et se laissant, dès le <b>carrefour Lafayette</b>, emporter par la descente, <b>elle</b> entra au grand galop dans la gare du chemin de fer.          -Non ! tout droit ! cria la même voix.          Le <b>fiacre</b> sortit des grilles, et bientôt arrivé sur le Cours, trotta doucement, au milieu des grands ormes. Le cocher s'essuya le front, mit son chapeau de cuir entre ses jambes et poussa la <b>voiture</b> en dehors des contre-allées, au bord de l'eau, près du gazon : <b>Elle</b> alla le long de la rivière, sur le chemin de halage pavé de cailloux secs, - et, longtemps, du côté d'Oyssel, au delà des îles.          Mais, tout à coup, elle s'élança d'un bond à travers <b>Quatremares, Sotteville</b>, la <b>grande chaussée</b>, la <b>rue d'Elbeuf</b>, et fit sa troisième halte devant le <b>jardin des Plantes</b>.          -Marchez donc ! s'écria la voix plus furieusement [...]          (FLAUBERT, 1857, p. 345-346).</p>
<p><b>Pereira Filho (1955)</b></p>	<p>-Para onde vai, senhor? - perguntou o cocheiro.  <b>-Para onde quiser! disse Léon empurrando Ema para dentro do fiacre. A pesada máquina pôs-se a caminho.</b>          Desceu a <b>Rua da Ponte Grande</b>, atravessou a <b>Praça das Artes</b>, o <b>cais Napoleão</b>, a <b>Ponte Nova</b> e deteve-se de repente diante da <b>estátua de Pedro Cornélio</b>.          -Continue! ordenou uma voz saindo do interior.          A <b>carruagem</b> prosseguiu e, deixando-se levar pela descida desde a <b>encruzilhada La Fayette</b>, entrou a galope na estação da estrada de ferro.          -Não, siga à frente! Gritou a mesma voz.          O <b>carro</b> saiu das grades e, logo, chegando à <b>Alameda</b>, trotou docemente no meio de grandes olmos. O cocheiro enxugou a testa, colocou o chapéu de couro entre as pernas e impeliu a <b>carruagem</b> para fora das <b>alamêdas laterais</b>, à beira da água e junto da relva.          Seguiu ao longo do riacho, pelo caminho de sirga, coberto de calhaus secos e, durante muito tempo, do lado de Oyssel, além das ilhas.          Mas, súbitamente, lançou-se de um salto através de <b>Quatremares, Sotteville</b>, a <b>Rua Larga</b>, a <b>Rua d'Elbeuf</b> e fêz o terceiro alto diante do <b>Jardim das Plantas</b>.          -Prossiga! - gritou a voz mais enérgicamente [...]          (FLAUBERT, 1955, p. 232).</p>

<p><b>Lacerda (1965)</b></p>	<p>-Onde vamos, senhor? - perguntou o cocheiro.  <b>-Oh! Onde quiser! - respondeu Léon, empurrando Ema para dentro do veículo. E o pesado carro pôs-se em movimento.</b>  Desceu a <b>rua Grand-Pont</b>, atravessou a <b>praça das Artes</b>, o <b>cais Napoléon</b>, a <b>ponte Neuf</b>, e se deteve diante da <b>estátua de Pierre Corneille</b>.  -Continue! - disse uma voz, saindo do interior.  O <b>veículo</b> pôs-se novamente a andar, e deixando-se levar pela descida, desde a <b>encruzilhada La Fayette</b>, entrou em grande galope pela estação do caminho de ferro.  -Não! Siga direto! - gritou a mesma voz.  O <b>fiacre</b> saiu do recinto gradeado, e bem depressa, chegando aos pátios, trotou vagarosamente pelo meio dos grandes olmeiros. O cocheiro enxugou a testa, pôs o chapéu de couro entre as pernas e levou o <b>veículo</b> para fora das avenidas paralelas à principal, junto da água, ao lado do gramado.  Foi ao longo do rio, pelo caminho de sirga pavimentado com pedras sêcas, e andou, por muito tempo, do lado de Oyssel, para além das ilhas.  De repente, porém, atirou-se num ímpeto através de <b>Quatremares, Sotteville</b>, da <b>Grande-Chaussée</b>, da <b>rua d'Elbeuf</b>, e fêz a terceira parada diante do <b>Jardim das Plantas</b>.  -Vá andando! - berrou a voz furiosamente [...]  (FLAUBERT, 1965, p. 294-295).</p>
<p><b>Neves Pedroso (1969)</b></p>	<p>-Para onde vai o Sr.? - perguntou o cocheiro.  <b>-Para onde quiser! - respondeu Léon, empurrando Emma para dentro da carruagem, que logo começou a andar.</b>  Desceu a <b>Rue Grand-Pont</b>, atravessou a <b>Praça das Artes</b>, o <b>cais Napoléon</b>, a <b>Ponte Nova</b>, e foi parar diante da <b>estátua de Pierre Corneille</b>.  -Continue! - disse uma voz vinda de dentro.  A <b>carruagem</b> continuou e entrou a galope na estação ferroviária. (<b>trecho resumido</b>)  - Não, em frente! – gritou a mesma voz.  O <b>fiacre</b> saiu da estação e, ao chegar ao passeio, começou a trotar suavemente, por entre os grandes olmos. O cocheiro enxugou a testa, colocou o chapéu de couro entre as pernas e impeliu a <b>carruagem</b> para a beira d'água, junto ao gramado.  Trotou ao longo do rio, sôbre o caminho de sirga, calçado de pedras sêcas e, por muito tempo, pelo lado de Oyssel, para além das ilhas.  Mas, de repente, lançou-se, num ímpeto, através de <b>Quatremares, Sotteville</b>, da <b>Grande Chaussée</b>, da <b>Rue d'Elbeuf</b> e parou pela terceira vez diante do <b>Jardim Botânico</b>.  -Vamos, continue! - ordenou a voz, furiosamente [...]  (FLAUBERT, 1969, p. 290-291).</p>

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 58:** O fiacre: original traduções 1985, 1993

<p><b>Original</b></p>	<p>-Où Monsieur va-t-il ? demanda le cocher.  <b>-Où vous voudrez ! dit Léon poussant Emma dans la voiture ; et la lourde machine se mit en route.</b>  <b>Elle</b> descendit la <b>rue du Grand-Point</b>, traversa la <b>place des Arts</b>, le <b>quai Napoléon</b>, le <b>Pont-Neuf</b> et s'arrêta court devant la <b>statue de Pierre Corneille</b>.          -Continuez ! fil une voix qui sortait de l'intérieur.          La <b>voiture</b> repartit, et se laissant, dès le <b>carrefour Lafayette</b>, emporter par la descente, <b>elle</b> entra au grand galop dans la gare du chemin de fer.          -Non ! tout droit ! cria la même voix.          Le <b>fiacre</b> sortit des grilles, et bientôt arrivé sur le Cours, trotta doucement, au milieu des grands ormes. Le cocher s'essuya le front, mit son chapeau de cuir entre ses jambes et poussa la <b>voiture</b> en dehors des contre-allées, au bord de l'eau, près du gazon : <b>Elle</b> alla le long de la rivière, sur le chemin de halage pavé de cailloux secs, - et, longtemps, du côté d'Oyssel, au delà des îles.          Mais, tout à coup, elle s'élança d'un bond à travers <b>Quatremares, Sotteville</b>, la <b>grande chaussée</b>, la <b>rue d'Elbeuf</b>, et fit sa troisième halte devant le <b>jardin des Plantes</b>.          -Marchez donc ! s'écria la voix plus furieusement [...]          (FLAUBERT, 1857, p. 345-346).</p>
<p><b>Duarte (1985)</b></p>	<p>-Aonde quer ir? - perguntou o cocheiro.  <b>-Aonde quiser! - disse Léon, empurrando Emma para o veículo. E o pesado fiacre pôs-se a caminho.</b>          Desceu a <b>Rua da Ponte</b>, atravessou a <b>Praça das Artes</b>, o <b>Cais Napoleão</b>, a <b>Ponte Nova</b> e parou subitamente diante da <b>estátua de Pierre Corneille</b>.          -Continue! - ordenou uma voz que vinha do interior.          O <b>fiacre</b> prosseguiu, deixando-se atrair pelos declives a partir da <b>Rua La Fayette</b>, e entrando a galope na gare da estação da estrada de ferro.          -Não, vá em frente! - comandou a mesma voz.          O <b>fiacre</b> abandonou as grades e logo chegou ao parque, trotando lentamente por entre os grandes olmos. O cocheiro enxugou o rosto, pôs o chapéu de couro entre as pernas o guiou (sic) o <b>carro</b>, evitando as contra-aléias, à beira d'água, junto à grama.          Acompanhou o rio pela estrada que o margeava, coberta de cascalho, permanecendo durante muito tempo do lado de Oyssel, além das ilhas.          Mas de repente se lançou num salto através de <b>Quatremares, Sotteville, Grande Chaussée e Rua de Elbeuf</b>, parando pela terceira vez diante do <b>Jardim da Plantas</b>.          -Continue andando! - exclamou a voz, mais furiosamente [...]          (FLAUBERT, 1985, p. 160).</p>

<b>Moretto (1993)</b>	<p>-Aonde o senhor deseja ir? Perguntou o cocheiro.</p> <p><b>-Onde você quiser! Disse Léon empurrando Emma para dentro da carruagem. E a pesada máquina pôs-se a caminho.</b></p> <p>Desceu a <b>rua Grand-Pont</b>, atravessou a <b>praça des Arts</b>, o <b>cais Napoléon</b>, o <b>Pont Neuf</b> e deteve-se de repente diante da <b>estátua de Pierre Corneille</b>.</p> <p>-Continue! Disse uma voz que saía do interior.</p> <p>O <b>carro</b> partiu novamente e, deixando-se levar pelo declive a partir da <b>encruzilhada La Fayette</b>, entrou a galope pela estação da estrada de ferro.</p> <p>-Não, em frente! gritou a mesma voz.</p> <p>O <b>fiacre</b> saiu do portão gradeado e, tendo em breve chegado à alameda, foi trotando suavemente no meio dos grandes olmos. O cocheiro enxugou a testa, pôs o chapéu de couro entre as pernas e dirigiu a <b>carruagem</b> para fora das alamedas laterais, à beira d'água, perto da relva.</p> <p>Ela foi andando ao longo do rio, no caminho de sirga recoberto de calhaus ásperos e por muito tempo pelos lados de Oyssel, mais além das ilhas.</p> <p>Porém, repentinamente, lançou-se com um salto através de <b>Quatremares, Sotteville, a Grande-Chaussée, a rua d'Elbeuf</b> e parou pela terceira vez diante do <b>Jardin des Plantes</b>.</p> <p>-Vá em frente! Exclamou a voz com ainda mais fúria [...]</p> <p>(FLAUBERT, 1993, p. 215-216).</p>
---------------------------	--

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 59:** O fiacre: original, traduções 2008, 2011, 2014

<b>Original</b>	<p>-Où Monsieur va-t-il ? demanda le cocher.</p> <p><b>-Où vous voudrez ! dit Léon poussant Emma dans la voiture ; et la lourde machine se mit en route.</b></p> <p><b>Elle</b> descendit la <b>rue du Grand-Point</b>, traversa la <b>place des Arts</b>, le <b>quai Napoléon</b>, le <b>Pont-Neuf</b> et s'arrêta court devant la <b>statue de Pierre Corneille</b>.</p> <p>-Continuez ! fit une voix qui sortait de l'intérieur.</p> <p>La <b>voiture</b> repartit, et se laissant, dès le <b>carrefour Lafayette</b>, emporter par la descente, <b>elle</b> entra au grand galop dans la gare du chemin de fer.</p> <p>-Non ! tout droit ! cria la même voix.</p> <p>Le <b>fiacre</b> sortit des grilles, et bientôt arrivé sur le Cours, trotta doucement, au milieu des grands ormes. Le cocher s'essuya le front, mit son chapeau de cuir entre ses jambes et poussa la <b>voiture</b> en dehors des contre-allées, au bord de l'eau, près du gazon : <b>Elle</b> alla le long de la rivière, sur le chemin de halage pavé de cailloux secs, - et, longtemps, du côté d'Oyssel, au delà des îles.</p> <p>Mais, tout à coup, elle s'élança d'un bond à travers <b>Quatremares, Sotteville, la grande chaussée, la rue d'Elbeuf</b>, et fit sa troisième halte devant le <b>jardin des Plantes</b>.</p> <p>-Marchez donc ! s'écria la voix plus furieusement [...]</p> <p>(FLAUBERT, 1857, p. 345-346).</p>
-----------------	--

<p><b>Heineberg (2008)</b></p>	<p>-Para onde o senhor vai? - perguntou o cocheiro.  <b>-Para onde o senhor quiser! - disse Léon empurrando Emma para dentro do carro. E o pesado veículo pôs-se a andar.</b>  Ela desceu a <b>Rue Grand-Pont</b>, atravessou a <b>Place des Arts</b>, <b>cais Napoléon</b>, a <b>Pont Neuf</b> e parou bruscamente em frente à <b>estátua de Pierre Corneille</b>.  -Continue! - gritou uma voz que saía do interior.  A <b>carruagem</b> partiu novamente e, a partir do <b>cruzamento La Fayette</b>, deixando-se levar pela descida, entrou a galope na estação de trem.  -Não, sempre reto! - gritou a mesma voz.  O <b>fiacre</b> passou pelas grades e logo chegou à alameda, trotando suavemente no meio dos grandes olmos. O cocheiro secou a testa, pôs o chapéu de couro entre as pernas e conduziu o <b>veículo</b> para fora das alamedas laterais, à beira d'água, perto do gramado.  Prosseguiu ao longo da margem, pelo caminho da sirgagem recoberto de seixos secos, e, durante muito tempo, pelos lados de Oyssel, para além das ilhas.  Mas, de repente, lançou-se de um salto através de <b>Quatremares, Sotteville, Grande-Chaussée, Rue d'Elbeuf</b> e fez sua terceira parada no <b>jardim botânico</b>.  -Vamos, ande! - exclamou a voz, mais furiosamente [...]  (FLAUBERT, 2008, p. 236-237).  * Pierre Corneille (1606 – 1684): poeta e dramaturgo nascido em Rouen, autor de <i>O Cid, Agésilas, Psyché</i>. (N.T).</p>
<p><b>Laranjeira (2011)</b></p>	<p>-Aonde o senhor vai? - perguntou o cocheiro.  <b>-Aonde o senhor quiser! - disse Léon empurrando Emma para dentro do carro. E a pesada máquina pôs-se a caminho.</b>  Desceu a <b>rua Grand-Pont</b>, atravessou a <b>praça das Artes</b>, o <b>cais Napoleão</b>, a <b>ponte Nova</b> e parou de chofre diante da <b>estátua de Pierre Corneille</b>.  -Continue – fez uma voz que saía do interior.  O <b>carro</b> andou e, deixando-se, a partir da <b>esquina La Fayette</b>, levar pela descida, entrou em grande galope na estação ferroviária.  -Não, siga em frente! - gritou a mesma voz.  O <b>trole</b> saiu das grades e logo, chegando à avenida, trotou devagar, no meio dos grandes olmos. O cocheiro enxugou a fonte, pôs o seu chapéu de couro entre as pernas e levou o <b>carro</b> para fora das alamedas laterais, à beira da água, perto do gramado.  Seguiu ao longo do rio, pela pista dos cavalos que puxam os barcos pavimentada de pedriscos secos e, por longo tempo, para o lado de Oyssel, além das ilhas.  Mas, de repente, lançou-se num salto através de <b>Quatremares, Sotteville, La Grande-Chaussée, a rua de Elbeuf</b>, e fez sua terceira parada diante do <b>jardim botânico</b>.  -Continue andando! - gritou a voz mais furiosamente [...]  (FLAUBERT, 2011, p. 357-358).</p>

<p><b>Villas-Boas (2014)</b></p>	<p>-Aonde vai o Senhor? - perguntou o cocheiro.  <b>-Aonde você quiser! - disse Léon empurrando Emma ao carro. E a pesada máquina começou a andar.</b>  <b>Ela</b> desceu a rua <b>Grand-Pont</b>, atravessou a <b>praça des Arts</b>, o <b>cais Napoleão</b>, a <b>ponte Neuf</b> e parou de repente ante a <b>estátua de Pierre Corneille</b>.  -Continue! - disse uma voz que saía do interior.  O <b>carro</b> voltou a partir e deixando-se, desde a <b>encruzilhada La Fayette</b>, levar pela descida, entrou em grande galope na estação de trem.  -Não, sempre em frente! - gritou a mesma voz.  O <b>fiacre</b> saiu das grades e logo, chegando ao Passeio, trotou suavemente, em meio aos grandes olmeiros. O cocheiro enxugou a frente, colocou o chapéu de couro entre as pernas e manteve o <b>carro</b> fora dos passeios laterais, à beira d'água, perto da relva.  Ele seguiu ao longo do rio, no caminho de sirga pavimentado por pedras e, por muito tempo, seguiu pelo lado de Oyssel, além das ilhas.  Mas, de repente, lançou-se em um salto através de <b>Quartremares, Sotteville</b>, da <b>Grande-Chaussée</b>, da <b>rua de Elbeuf</b>, e fez a terceira parada ante o <b>Jardim Botânico</b>.  -Em frente! - exclamou a voz com mais fúria [...]  (FLAUBERT, 2014, p. 290).</p>
----------------------------------	--

Elaboração: Mônica Gomes.

Nos quadros acima, destacamos em negrito a nomenclatura adota pelos tradutores brasileiros para nomear o **fiacre**, definido pelo *Tresór* como « voiture de louage tirée par un cheval et conduite par un cocher, qui l'on utilise à la course ou à l'heure », e pelo dicionário *Houaiss* (2009) como “antiga carruagem de aluguel, ger. puxada por cavalo”. O destaque para esse objeto deve-se a seu valor simbólico nessa cena, pois se trata de um objeto personificado, que assume o protagonismo no passeio, já que, aparentemente, o veículo toma as decisões com relação aos caminhos que seguirá, papel que seria atribuído ao cocheiro, que, assim como a ação no interior do fiacre, funciona como coadjuvante.

Para **voiture**, o tradutor português utilizou **trem**, o que não condiz com essa situação, já que aqui temos um veículo de uso individual e não coletivo, como é o caso do trem. Eloy Pontes, Vera Neves Pedroso e Fúlvia M. L. Moretto utilizaram **carruagem**, opção que seria mais condizente com **fiacre** do que com **voiture**. O tradutor de 1944B, Araújo Nabuco, Ilana Heineberg, Mário Laranjeira e Herculano Villas-Boas utilizaram **carro**. Nesse caso, observamos que os dois primeiros e os três últimos tradutores fizeram a mesma escolha, que nos parece mais relacionado com o significado do substantivo francês. Genésio Pereira Filho utilizou **fiacre**, uma escolha sem muito sentido, já que poderia utilizá-la em outros momentos, tal como consta no texto fonte. Nair Lacerda e Sérgio Duarte utilizaram **veículo**, cujo significado é o mesmo de **carro**, portanto, também uma escolha acertada.

A utilização de **lourde machine** para caracterizar o meio de transporte dos amantes tem uma significação marcante na cena por apresentar ao público leitor não somente um veículo que circula pela cidade sem direção, mas sim uma máquina grande, cuja presença jamais passaria despercebida. Vejamos como os tradutores brasileiros trataram essa característica do fiacre: Eloy Pontes, curiosamente, utilizou **pesada traquina**, cujo significado é travessura, de acordo com o *Houaiss*. Essa escolha pode ser uma referência ao que está acontecendo no interior do veículo e não ao objeto em si. O tradutor de 1944B utiliza **pesada carripiana**, seguindo a nomenclatura utilizada pelo tradutor português, que significa, segundo o dicionário *Houaiss*, “veículo velho ou de má qualidade usado para o transporte coletivo”, o que não parece adequado, já que não se trata de um transporte coletivo. Genésio Pereira Filho, Fúlvia M. L. Moretto, Mário Laranjeira e Herculano Villas-Boas utilizaram **pesada máquina**, Nair Lacerda **pesado carro**, Sérgio Duarte **pesado fiacre** e Ilana Heineberg **pesado veículo**. Essas são descrições literais da caracterização desse meio de transporte. Araújo Nabuco, entretanto, utilizou apenas **carruagem** e Vera Neves Pedroso excluiu essa referência, utilizando a oração subordinada: [...] **que logo começou a andar**, para a tradução do trecho: [...] **et la lourde machine se mit en route**.

O adjetivo **lourde** acompanhando o objeto **machine** visa chamar a atenção para aquele veículo pesado e fechado que está por várias horas circulando pela cidade, ou seja, trata-se de uma situação que chama a atenção das pessoas. Justamente devido a essa particularidade, o fato de Araújo Nabuco ter retirado o adjetivo e Vera Neves Pedroso ter substituído a frase por uma oração subordinada suprimem uma referência simbólica importante na cena: a humanização do objeto. Segundo Llosa (2015, p. 153):

No trambolho maciço, acaba-se por perceber uma chispa de inteligência, aquela que não brota em nenhum momento no pobre cocheiro, incapaz de decifrar o capricho de seus clientes; parece que o fiacre, por sua vez, compreende e, complacente, malicioso, dá uma mão aos amantes.

No trecho: **Où vous voudrez ! dit Léon poussant Emma dans la voiture ; et la lourde machine se mit en route. Elle descendit la rue du Grand-Point [...]**, Ilana Heineberg e Herculano Villas-Boas retomam o objeto utilizando para o passeio pelo pronome **Ela**, como em francês: **Elle**. Entretanto, a primeira tradutora refere-se ao objeto como **veículo**, logo a retomada deveria se dar no masculino, para manter a concordância. Já o segundo tradutor, utiliza **máquina**, portanto, a retomada no feminino foi utilizada

corretamente.

Outro ponto que podemos destacar nesse episódio é o tratamento que os tradutores brasileiros dispensaram para os topônimos presentes nos caminhos percorridos pelo fiacre. Nesse exceto, destacamos alguns dos topônimos entre os vários presentes durante o percurso: **rue du Grand-Point, place des Arts, quai Napoléon, Pont-Neuf, statue de Pierre Corneille, carrefour Lafayette, Quatremares, Sotteville, grande chaussée, rue d’Elbeuf e jardin des Plantes.**

As traduções mais antigas, da década de 1940 e 1950, Sérgio Duarte e Mário Laranjeira seguiram o modelo português, ao traduzir os topônimos que têm correspondentes em língua portuguesa. Os tradutores da década de 1960, Fúlvia M. L. Moretto, Ilana Heineberg e Herculano Villas-Boas mantiveram os topônimos franceses. Ressaltamos, contudo, que Moretto foi a única que manteve **jardin des plantes**, os demais utilizaram **jardim das plantas**, tradução literal, ou **jardim botânico**. Destacamos, ainda, que Neves Pedroso, no trecho: « **La voiture repartit, et se laissant, dès le carrefour Lafayette, emporter par la descente, elle entra au grand galop dans la gare du chemin de fer** », talvez por julgar que este não apresenta informações relevantes, fez um resumo do percurso: “**A carruagem continuou e entrou a galope na estação ferroviária**”. O que não parece ser adequado, considerando que tudo no texto flaubertiano tem significado específico.

A partir dessas informações, podemos observar que os tradutores mais antigos e um dos mais recentes verteram os topônimos, ao contrário dos demais, que mantiveram a nomenclatura original. Considerando as tendências das primeiras e das mais recentes traduções, podemos fazer a seguinte observação: as primeiras traduções têm como objetivo introduzir a obra na cultura de chegada, ou seja, são naturalizadoras, já as mais, recentes, em geral, buscam, de certa forma, um retorno ao original, por isso são mais estrangeirizadas, mas por qual motivo, então, uma tradução recente resgata essa forma primeira de traduzir? Podemos considerar que se trata de uma necessidade de rever novas maneiras de traduzir, uma espécie de “*kairos*” da tradução, conforme especifica Berman (1990), um “momento favorável” e uma “pulsão do tradutor” para se produzir algo diferente.

#### 4.2.4 O envenenamento de Emma

O episódio referente ao envenenamento e, conseqüentemente, morte de Emma está descrito no capítulo VIII, da terceira parte do romance, finalizando a trágica trajetória

da personagem principal do enredo. Juntamente com o início de suas relações extraconjugais, Emma começou a sentir a necessidade de estar rodeada de luxos e requintes, formando um ambiente compatível com seu estado de espírito naquele momento. A manutenção desse modo de vida dispendioso era viabilizada pela aparente benevolência de Lheureux, o comerciante de Yonville que conseguia, às custas de várias assinaturas de notas promissórias, tudo o que sua cliente encomendava e mais alguns produtos que lhe oferecia a preços que considerava justos.

Em um dado momento, o comerciante começa a cobrar de Emma o que lhe era devido, entretanto, sem ter como efetuar os pagamentos, a personagem penhora os bens da família, que seriam levados a leilão caso não realizasse o pagamento de suas dívidas. Vendo a possibilidade de perder esses bens, Madame Bovary viu-se diante de um labirinto sem saída.

Para tentar solucionar esse problema, sem que para isso precisasse confessar a seu marido tudo o que havia feito, Emma buscou de todas as formas conseguir o dinheiro de que precisava (três mil francos), mas sem sucesso. Seu último recurso foi Rodolphe, pois confiava que, por consideração aos bons tempos vividos juntos, conseguiria um empréstimo, mas, ao contrário do que havia imaginado, seu primeiro amante negou-lhe o dinheiro deixando-a completamente desolada e desnorteada. O momento dramático que antecede a decisão de Emma envenenar-se foi descrito da seguinte forma:

Ficou perdida, estupefata, só tendo consciência de si mesma pela pulsação de suas artérias, que acreditava encher a campina como uma música ensurdecidora. O solo, a seus pés, parecia mais movediço que uma onda, e os valados assemelhavam-se a outras imensas vagas escuras, que se chocavam. Tudo o que havia de reminiscências, de idéias, em sua cabeça, escapava-se ao mesmo tempo, de um jato, como as mil peças de fogos de artifício. Viu seu pai, o escritório de Lheureux, o quarto, outra paisagem. A loucura dominava-a e ela teve medo. Conseguiu acalmar-se, de certa forma, é verdade, pois não se lembrava da causa de seu horrível estado, isto é, o problema do dinheiro. Sofria apenas por seu amor, e sentia a alma que a abandonava naquela lembrança, como os feridos, ao agonizarem, que sentem a existência escapar pela ferida sangrenta (FLAUBERT, 1985, p. 198. Trad. Sérgio Duarte).

Emma encontrava-se em uma situação em que não via uma saída, exceto a morte, pois não teria que arcar com as consequências de seus atos. Lembrou-se, então, de ter visto um frasco de veneno (arsênico) na casa do farmacêutico Hommais. Foi até lá e, com a ajuda de Justin (o ajudante do farmacêutico), conseguiu o veneno e o ingeriu

imediatamente, acreditando que esse ato traria como consequência uma morte silenciosa e rápida durante o sono. Mas, ao contrário do que havia imaginado, Madame Bovary sofrera todos os efeitos dolorosos do veneno agindo em seu corpo antes de morrer, que se iniciaram pouco depois da ingestão e se prolongaram por várias horas.

Canivet, o médico da cidade, e Larivière, o médico da cidade vizinha, foram chamados para tentar reestabelecer a saúde de Emma, mas os efeitos do veneno já eram irreversíveis. Em seguida, o padre Bournisien compareceu para proferir a extrema unção. Os momentos finais de Madame Bovary foram dolorosos, plenos de simbologias e descritos de forma perturbadora, mas evidenciaram um delicado trabalho de escrita, cujo final estabeleceu-se em uma miscelânea de cenas terríveis de sofrimentos e delírios. Vejamos, a seguir, como os tradutores apresentaram ao público brasileiro o desfecho da trajetória da personagem principal do romance.

**Quadro 60:** O envenenamento: original, tradução portuguesa

<p><b>Original</b></p>	<p><b>Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue tout entière lui sortit hors de la bouche ; ses yeux, en roulant, pâlessaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent, à la croire déjà morte, sans l'effrayante accélération de ses côtes secouées par un souffle furieux, comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher. [...]</b></p> <p>Tout à coup, on entendit sur le trottoir un bruit de gros sabots, avec le frôlement d'un bâton ; et une voix s'éleva, une voix rauque qui chantait ;</p> <p><b>Souvent la chaleur d'un beau jour Fait rêver fillette à l'amour.</b></p> <p>Elle se releva comme un cadavre que l'on galvanise, les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante.</p> <p><b>Pour amasser diligemment Les épis que la faux moissonne, Ma Nanette va s'inclinant Vers le sillon qui nous les donne.</b></p> <p>-L'Aveugle ! s'écria-t-elle.</p> <p>Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement.</p> <p><b>Il soufla bien fort ce jour-là, Et le jupon court s'envola.</b></p> <p>Une convulsion la rabattit sur les matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus (FLAUBERT, 1857, p. 456-458 ).</p>
<p><b>Barreira (1910/11)</b></p>	<p><b>No mesmo instante, começou-lhe o peito a ofegar rapidamente. A língua saiu-lhe tôda fóra da bôca; os olhos, num movimento contínuo, amorteciam-se como globos de lâmpadas que se apagam; e até a julgariam já morta, se não fôsse a medonha aceleração do arfar das costelas sacudidas por uma respiração furiosa, como se a alma estivesse aos pulos para se desprender. [...]</b></p> <p>De repente ouviu-se no passeio um ruído de tamancos, o bater de um pau, e uma voz rouca, a cantar:</p> <p><b>Em certos dias de calor sonham as môças com amor.</b></p> <p>Ema ergueu-se como um cadáver galvanizado, com os cabelos desmanchados, o olhar fito, e a bôca aberta.</p> <p><b>Ligeira ao longo valado, Onde a foice ceifa as espigas, A Nanette de gesto alado Lá as enfeixá entre cantigas.</b></p> <p>- O cego! – exclamou ela.</p> <p>E pôs-se a rir, com um riso atroz, frenético, desesperado, julgando ver o rosto hediondo do desgraçado surgir nas trevas eternas como um espectro.</p> <p><b>Nesse dia tanto soprou, que a saííta curta voou !</b></p> <p>Seguiu-se uma convulsão, que a fêz de novo deitar. Todos se aproximaram. Já não existia (FLAUBERT, 1910/11, p. 110-111).</p>

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 61:** O envenenamento original, traduções 1944A,1944B, 1945

<p><b>Original</b></p>	<p><b>Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue tout entière lui sortit hors de la bouche ; ses yeux, en roulant, pâlassaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent, à la croire déjà morte, sans l'effrayante accélération de ses côtes secouées par un souffle furieux, comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher. [...]</b></p> <p>Tout à coup, on entendit sur le trottoir un bruit de gros sabots, avec le frôlement d'un bâton ; et une voix s'éleva, une voix rauque qui chantait ;</p> <p><b>Souvent la chaleur d'un beau jour Fait rêver fillette à l'amour.</b></p> <p>Elle se releva comme un cadavre que l'on galvanise, les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante.</p> <p><b>Pour amasser diligemment Les épis que la faux moissonne, Ma Nanette va s'inclinant Vers le sillon qui nous les donne.</b></p> <p>-L'Aveugle ! s'écria-t-elle.</p> <p>Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement.</p> <p><b>Il soufla bien fort ce jour-là, Et le jupon court s'envola.</b></p> <p>Une convulsion la rabattit sur les matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus (FLAUBERT, 1857, p. 456-458 ).</p>
<p><b>Pontes (1944A)</b></p>	<p><b>No mesmo instante, começou-lhe o peito a ofegar rapidamente. A língua saíu-lhe fóra da boca; os olhos, num movimento contínuo, amorteciam-se como globos de lâmpadas que se apagam; e até a julgariam morta, se não fôsse a medonha aceleração do arfar das costelas sacudidas por uma respiração furiosa, como se a alma estivesse aos pulos para se desprender. [...]</b></p> <p>De repente ouviu-se no passeio um ruído de tamancos, com um raspar de pau, uma voz rouca, a cantar:</p> <p><b>Em certos dias de calor sonham as moças com amor.</b></p> <p>Ema ergueu-se como um cadáver galvanizado, os cabelos desmanchados, o olhar, fito, a boca aberta.</p> <p><b>Para colhêr alegremente As espigas que as foices cortam Minha Nanette descobre e sente Os vales que nos confortam.</b></p> <p>- O cego! – exclamou ela.</p> <p>E pôs-se a rir, com um riso atroz, frenético, desesperado, julgando ver o rosto hediondo do desgraçado surgir nas trevas eternas como um espectro.</p> <p><b>Nesse dia tanto soprou, que a saia curta voou!</b></p> <p>Seguiu-se uma convulsão, que a fêz de novo deitar. Todos se aproximaram. Já não existia (FLAUBERT, 1944A, p. 201-202).</p>

<p>s/r (1944B)</p>	<p><b>No mesmo instante, começou-lhe o peito ofegar rapidamente. A língua saiu-lhe tôda fora da bôca; os olhos, num movimento contínuo, amorteciam-se como globos de lâmpadas que se apagam; e até a julgariam já morta, se não fôsse a medonha aceleração do arfar das costeletas sacudidas por uma respiração furiosa, como se a alma estivesse aos pulos para se desprender. [...]</b> De repente, ouviu-se no passeio um ruído de tamancos, o bater de um pau, e uma vez rouca, a cantar: <b>Em certos dias de calor Sonham as moças com amor.</b> Ema ergueu-se como um cadáver galvanizado, com os cabelos desmanchados, o olhar fito, e a bôca aberta. <b>Ligeira ao longo do valado, Onde a foice ceifa as espigas, A Nanette de gesto alado Lá as enfeixa entre cantigas.</b> -O cego! - exclamou ela. E pôs-se a rir, com um riso atroz, frenético, desesperado, julgado ver o rosto hediondo do desgraçado surgir nas trevas eternas como um espectro. <b>Nesse dia tanto soprou, Que a saíta curta voou!</b> Seguiu-se uma convulsão, que a fêz de novo deitar. Todos se aproximaram. Já não existia (FLAUBERT, 1944B, p. 296-298).</p>
<p>Nabuco (1945)</p>	<p><b>No mesmo instante, começou-lhe o peito ofegar rapidamente. A língua saiu-lhe tôda fora da bôca; os olhos, num movimento contínuo, amorteciam-se como dois globos de lâmpadas que se apagam; e até a julgariam já morta, se não fôsse a medonha aceleração do arfar das costelas sacudidas por uma respiração furiosa, como se a alma estivesse aos pulos para se desprender. [...]</b> De repente ouviu-se no passeio um ruído de tamancos, o bater de um pau e uma voz que se elevava, uma voz rouca, que cantava: <b>Muitas vêzes, dum belo dia o calor Faz que as môças sonhem com o amor.</b> Ema ergueu-se como um cadáver galvanizado, com os cabelos desmanchados, o olhar fixo, a bôca aberta. <b>Para colhêr, diligentemente, As espigas que a foice vai ceifando, Nanette vai se inclinando Sôbre os sulcos que vão ficando.</b> -O cego! - gritou Ema. E pôs-se a rir, riso atroz, frenético, desesperado, julgando ver o rosto hediondo do desgraçado surgir nas trevas eternas como um espectro. <b>Nesse dia tanto ventou Que a saia curta voou!</b> Seguiu-se uma convulsão, que a fêz de novo deitar. Todos se aproximaram. Ema não existia mais (FLAUBERT, 1945, p. 338-339).</p>

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 62:** O envenenamento original, traduções 1955, 1965, 1969

<p><b>Original</b></p>	<p><b>Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue tout entière lui sortit hors de la bouche ; ses yeux, en roulant, pâlessaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent, à la croire déjà morte, sans l'effrayante accélération de ses côtes secouées par un souffle furieux, comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher. [...]</b></p> <p>Tout à coup, on entendit sur le trottoir un bruit de gros sabots, avec le frôlement d'un bâton ; et une voix s'éleva, une voix rauque qui chantait ;</p> <p><b>Souvent la chaleur d'un beau jour Fait rêver fillette à l'amour.</b></p> <p>Elle se releva comme un cadavre que l'on galvanise, les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante.</p> <p><b>Pour amasser diligemment Les épis que la faux moissonne, Ma Nanette va s'inclinant Vers le sillon qui nous les donne.</b></p> <p>-L'Aveugle ! s'écria-t-elle.</p> <p>Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement.</p> <p><b>Il soufla bien fort ce jour-là, Et le jupon court s'envola.</b></p> <p>Une convulsion la rabattit sur les matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus (FLAUBERT, 1857, p. 456-458 ).</p>
<p><b>Pereira Filho (1955)</b></p>	<p><b>O peito começou logo a arfar e a língua lhe saiu inteira fora da boca; os olhos rolavam e empalideciam como dois glóbulos luminosos que se extinguem; seria dada como morta, não fôsse a horrível ondulação do tórax, sacudido por uma respiração furiosa, com se a alma desse arrancos para se desprender. [...]</b></p> <p>Subitamente, ouviu-se na calçada um rumor de tamancos e o bater de um bordão; ergueu-se uma voz rouca, que cantava:</p> <p><b>Muitas vêzes, nos dias de calor, As raparigas sonham com o amor.</b></p> <p>Ergueu-se Ema como um cadáver galvanizado, com os cabelos desprendidos, os olhos fixos e a boca aberta.</p> <p><b>Para juntar, diligente Espigas que estão ceifando Pelo trigal flavescente Vai Nanette se inclinando.</b></p> <p>- O cego! - exclamou ela.</p> <p>Ema começou a rir de maneira horrível, frenética, desesperada, imaginando ver a horrenda face do miserável, erguendo-se nas trevas eternas como espantalho.</p> <p><b>Mas o vento foi tão forte nesse dia Que a saia lhe voou coa ventania.</b></p> <p>Uma convulsão prostrou-a na cama. Todos se aproximaram. Ema deixara de viver (FLAUBERT, 1955, p. 301-302).</p>

<p><b>Lacerda (1965)</b></p>	<p><b>Imediatamente, seu peito começou a ofegar com rapidez. A língua saiu inteira de sua boca, seus olhos, rolando, empalideciam como dois globos de lâmpadas que se apagassem, a ponto de se poder acreditar que já estava morta, a não ser pela assustadora aceleração de seus flancos, sacudidos por um sôpro furioso, como se a alma desse saltos para dali se libertar. [...]</b>  De repente, ouviu-se na calçada o ruído de grandes tamancos, com o roçar de um bastão. E uma voz elevou-se, uma voz rouca, que cantava:  <b>Muitas vêzes o calor de um belo dia  Faz a mocinha sonhar com o amor.</b>  Ema ergueu-se como um cadáver que se galvaniza, os cabelos desfeitos, o olhar fixo, escancarado.  <b>A fim de amontoar, bem trabalhando,  As espigas que as foices oferecem,  Minha Nanette se vai inclinando  Para os sulcos onde as espigas crescem.</b>  - O cego! - gritou ela.  E Ema começou a rir, um riso atroz, frenético, desesperado, acreditando ver o rosto horrendo do miserável, que se levantava das trevas eternas como um espanto.  <b>Nesse dia um vento forte soprou  E a saia curta nos ares voou...</b>  Uma convulsão atirou-a sôbre o colchão. Todos se aproximaram. Ela já não existia (FLAUBERT, 1965, p. 389-390).</p>
<p><b>Neves Pedroso (1969)</b></p>	<p><b>O peito começou a arquejar rapidamente. A língua saiu-lhe, inteira, da boca; os olhos, rolando, empalideciam como dois globos de lâmpada que se extinguíssem, e ela parecia morta se não fôsse a terrível aceleração do seu peito, sacudido por um sôpro furioso, como se a alma fizesse fôrça para se libertar. [...]</b>  De repente, ouviu-se na calçada um arrastar de tamancos, acompanhado do bater de um cajado; e uma voz se elevou, uma rouca voz, cantando:  <b>Dos belos dias o calor  Faz sonhar com o amor.</b>  Emma ergueu-se, qual um cadáver ressuscitado, os cabelos desgrenhados, as pupilas fixas e muito abertas.  <b>A recolher, diligente,  As espigas que a foice aparta.  A minha Nanette se inclina  Para o sulco que as separa.</b>  -O cego! - exclamou ela.  E pôs-se a rir, um riso atroz, frenético, desesperado, julgando ver o rosto hediondo do infeliz, que se erguia das trevas eternas como um pesadêlo.  <b>O vento com fôrça soprou  E a sua anágua levantou:</b>  Uma convulsão fê-la tombar. Todos se aproximaram. Madame Bovary já não existia (FLAUBERT, 1969, p. 379-380).</p>

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 63:** O envenenamento: original, traduções 1985, 1993

<p><b>Original</b></p>	<p><b>Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue tout entière lui sortit hors de la bouche ; ses yeux, en roulant, pâlessaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent, à la croire déjà morte, sans l'effrayante accélération de ses côtes secouées par un souffle furieux, comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher. [...]</b></p> <p>Tout à coup, on entendit sur le trottoir un bruit de gros sabots, avec le frôlement d'un bâton ; et une voix s'éleva, une voix rauque qui chantait ;</p> <p><b>Souvent la chaleur d'un beau jour Fait rêver fillette à l'amour.</b></p> <p>Elle se releva comme un cadavre que l'on galvanise, les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante.</p> <p><b>Pour amasser diligemment Les épis que la faux moissonne, Ma Nanette va s'inclinant Vers le sillon qui nous les donne.</b></p> <p>-L'Aveugle ! s'écria-t-elle.</p> <p>Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement.</p> <p><b>Il soufla bien fort ce jour-là, Et le jupon court s'envola.</b></p> <p>Uma convulsão a rabattit sur les matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus (FLAUBERT, 1857, p. 456-458 ).</p>
<p><b>Duarte (1985)</b></p>	<p><b>Seu peito começou a ofegar rapidamente. A língua saiu-lhe inteira da boca; seus olhos, rolando, empalideciam como globos de lâmpadas que se apagam. Poder-se-ia crer que já estava morta se não fosse o terrível tremor dos flancos, sacudidos por suspiros furiosos, como se a alma saltasse para sair do corpo. [...]</b></p> <p>Repentinamente, ouviu-se na calçada um bater de sapatos grossos e o tatear de um bordão. Uma voz elevou-se, uma voz rouca, que cantava:</p> <p><b>Nos dias de muito calor, Sonham as moças com o amor.</b></p> <p>Emma ergueu-se a meio, como um cadáver galvanizado, os cabelos soltos, a pupila fixa, a boca aberta.</p> <p><b>Para colher alegremente Espigas que a foice ceifou, Nanette canta docemente Para a terra que as propiciou.</b></p> <p>- O cego! - gritou ela.</p> <p>E Emma pôs-se a rir, um riso atroz, convulso, desesperado, acreditando ver o rosto horrendo do miserável, que se erguia nas trevas como uma assombração.</p> <p><b>Um dia o vento soprou E a saia curta voou!</b></p> <p>Uma convulsão lançou-a de novo sobre o colchão. Todos se aproximaram. Já não vivia (FLAUBERT, 1985, p. 204-205).</p>

<p><b>Moretto (1993)</b></p>	<p><b>Seu peito começou logo a arquear rapidamente. A língua saiu-lhe inteiramente da boca; os olhos, ao revirarem, tornavam-se brancos como os globos de uma lâmpada ao se apagarem, a ponto de fazer com que a julgassem morta, sem a assustadora aceleração das costelas, sacudidas por uma respiração violenta, como se a alma desse saltos para soltar-se. [...]</b>  De repente, ouviu-se na calçada um ruído de grossos tamancos, com o roçar de um bastão; e uma voz elevou-se, uma voz rouca que cantava:  <b>Souvent la chaleur d'un beau jour  Fait rêver fillette à l'amour.</b>  Emma ergueu-se como um cadáver galvanizado, com os cabelos soltos, as pupilas fixas, a boca aberta.  <b>Pour amasser diligemment  Les épis que la faux moissonne,  Ma Nanette va s'inclinant  Vers le sillon qui nous la donne*</b>  - O cego! - exclamou ela.  E Emma pôs-se a rir, com um riso atroz, frenético, desesperado, julgando ver o rosto hediondo do miserável que se erguia nas trevas eternas como um terror.  <b>Il souffla bien fort ce jour-là  Et la jupon court s'envola!**</b>  Uma convulsão abateu-a sobre o colchão. Todos se aproximaram. Ela não mais existia  (FLAUBERT, 1993, p. 280-281).  *Para amontoar diligentemente/ As espigas que a foice ceifa/ Minha Nanette vai se inclinando/Para o sulco que no-la dá.  ** Ventou muito naquele dia/ E a saia curta levantou voo!</p>
----------------------------------	---

Elaboração: Mônica Gomes.

**Quadro 64:** O envenenamento: original, traduções 2008, 2011, 2014

<p><b>Original</b></p>	<p><b>Sa poitrine aussitôt se mit à haleter rapidement. La langue tout entière lui sortit hors de la bouche ; ses yeux, en roulant, pâlassaient comme deux globes de lampe qui s'éteignent, à la croire déjà morte, sans l'effrayante accélération de ses côtes secouées par un souffle furieux, comme si l'âme eût fait des bonds pour se détacher. [...]</b>  Tout à coup, on entendit sur le trottoir un bruit de gros sabots, avec le frôlement d'un bâton ; et une voix s'éleva, une voix rauque qui chantait ;  <b>Souvent la chaleur d'un beau jour  Fait rêver fillette à l'amour.</b>  Elle se releva comme un cadavre que l'on galvanise, les cheveux dénoués, la prunelle fixe, béante.  <b>Pour amasser diligemment  Les épis que la faux moissonne,  Ma Nanette va s'inclinant  Vers le sillon qui nous les donne.</b>  -L'Aveugle ! s'écria-t-elle.  Et Emma se mit à rire, d'un rire atroce, frénétique, désespéré, croyant voir la face hideuse du misérable, qui se dressait dans les ténèbres éternelles comme un épouvantement.  <b>Il soufla bien fort ce jour-là,  Et le jupon court s'envola.</b>  Une convulsion la rabattit sur les matelas. Tous s'approchèrent. Elle n'existait plus  (FLAUBERT, 1857, p. 456-458 ).</p>
------------------------	--

<p><b>Heineberg (2008)</b></p>	<p><b>Seu peito logo se pôs a ofegar rapidamente. A língua inteira saiu-lhe então da boca; seus olhos, revirados, empalideceram como os globos de uma lâmpada ao se apagarem, fazendo com que parecesse morta, não fosse pelo assustador aceleramento de suas costelas, sacudidas por um suspiro furioso, como se a alma desse pulos para desprender-se. [...]</b></p> <p>De repente, ouviu-se na calçada o arrastar de tamancos pesados, com o roçar de um bastão, e uma voz ergueu-se, cantando:</p> <p><b>Souvent la chaleur d'un beau jour Fait rêver fillette à l'amour*</b></p> <p>Emma levantou-se como um cadáver galvanizado, os cabelos soltos, as pupilas fixas, a boca aberta.</p> <p><b>Pour amasser diligemment Les épis que la faux moissonne, Ma Nanette va s'inclinant Vers le sillon qui nous les donne**</b></p> <p>-É o cego! - ela exclamou.</p> <p>E Emma pôs-se a rir, um riso atroz, frenético, desesperado, acreditando ver a face medonha do miserável que se erguia nas trevas eternas como um terror.</p> <p><b>Il souffla bien fort ce jour-là. Et le jupon court s'envola!***</b></p> <p>Uma convulsão abateu-a sobre o colchão. Todos se aproximaram. Ela não mais existia</p> <p>(FLAUBERT, 2008, p. 312-313).</p> <p><small>**“Muitas vezes o calor de um belo dia / Faz a menina sonhar com o amor”. (N.T.)</small></p> <p><small>***“Para colher, diligentemente, / As espigas que a foice vai ceifando, / A minha Nanette vai se inclinando/ Sobre os sulcos que vão ficando.” (N.T.)</small></p> <p><small>*** “Ventava muito aquele dia/ E a saia curta voou!” (N.T.)</small></p>
<p><b>Laranjeira (2011)</b></p>	<p><b>Seu peito logo se pôs a ofegar rapidamente. A língua toda saiu-lhe fora da boca; os olhos, rodando, empalideciam como dois globos de lâmpada que se apagam, de modo a julgá-la já morta, não fosse a tremenda aceleração de suas costelas, sacudidas por uma expiração furiosa, como se a alma estivesse dando saltos para se despegar. [...]</b></p> <p>De repente, ouviu-se na calçada um barulho de pesados tamancos, com o raspar de um cajado; e ergueu-se uma voz, uma voz rouca que cantava:</p> <p><b>Às vezes um dia de calor Faz sonhar mocinha co'amor.</b></p> <p>Emma levantou-se como um cadáver que se galvaniza, com os cabelos desgrenhados, com a pupila fixa, arregalada.</p> <p><b>Pra recolher rapidamente As espigas ceifadas já, Minha Nanette vai pendente Para o sulco que no-las dá.</b></p> <p>-O Cego! - exclamou ela.</p> <p>E Emma pôs-se a rir, com um riso atroz, frenético, desesperado, acreditando ver a face horrenda do miserável, que se erguia das trevas eternas como algo de espantar.</p> <p><b>Nesse dia, forte soprou, E a saia curta voou!</b></p> <p>Uma convulsão abateu-a sobre o colchão. Todos se aproximaram. Ela não existia mais</p> <p>(FLAUBERT, 2011, p. 450-452).</p>

<b>Villas-Boas (2014)</b>	<p><b>Logo o seu peito começou a ofegar rapidamente. A língua inteira lhe saía para fora da boca; os seus olhos, revirando-se, empalideciam como dois globos de luzes que se apagam; acreditá-la-iam já morta, não fosse a tremenda aceleração de suas costelas, sacudidas por um sopro furioso, como se a alma tivesse dado saltos para livrar-se. [...]</b></p> <p>De repente, ouviu-se na calçada um ruído de grossos tamancos, com o bater de um bastão; e uma voz elevou-se, uma voz rouca, a cantar:</p> <p><b>Muitas vezes um belo dia de calor</b></p> <p><b>Leva as meninas a sonharem com o amor.</b></p> <p>E Emma levantou-se como um cadáver que se galvaniza, os cabelos soltos, a pupila fixa, amplamente aberta.</p> <p><b>Para colher rapidamente</b></p> <p><b>As espigas que a foice arranca.</b></p> <p><b>Mi'Na'Nette vai se inclinando</b></p> <p><b>Aos sulcos, que espigas vêm dando.</b></p> <p>- O Cego ! - exclamou ela.</p> <p>Emma começou a rir, com riso atroz, frenético, desesperado, acreditando ver a face hedionda do miserável, que se levantava nas trevas eternas como um pânico.</p> <p><b>Naquele dia ventou tanto</b></p> <p><b>Que a saia curta foi-se, voando!</b></p> <p>Uma convulsão derrubou-a no colchão. Todos se aproximaram. Ela não existia mais*</p> <p>(FLAUBERT, 2014, p. 371-373).</p> <p>* Ver Blaise Pascal (19/6/1623 Clermont-Ferrand – 19/8/1662 Paris), <i>Pensamentos</i> (1657 – 1670), 187: “O silêncio eterno desses espaços infinitos me aterra.” (“<i>Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraye.</i>”)</p> <p>Os versos adaptam a <i>Canção de Edmond</i>, editada no <i>Anuário das damas nacionais</i> (1791), de Nicolas-Edmée Restif de la Bretonne (23/10/1734 Sacy, França – 3/2/1806 Paris), que a colheu em uma antologia de partituras do século XVIII, organizada por Giovanni Gambini. Na versão flaubertiana,</p> <p><b>Souvent la chaleur d’un beau jour</b></p> <p><b>Fait rêver fillette à l’amour</b></p> <p>[...]</p> <p><b>Pour amasser diligemment</b></p> <p><b>Les épis que la faux moissonne,</b></p> <p><b>Ma Nanette va s’inclinant</b></p> <p><b>Vers le sillon qui nous les donne.</b></p> <p>[...]</p> <p><b>Il souffla bien fort ce jour-là</b></p> <p><b>Et le jupon court s’envola !</b></p> <p>Este capítulo também inspira a Bertolt Brecht o distanciamento (Distanz), o efeito de estranhamento (Verfremdungseffekt – ver Brecht, <i>Escritos sobre teatro</i>, 1918 – 1956). Suas formas também inspiram Dostoiévski em <i>Os irmãos Karamázov</i> (1880). E também abrem caminhos às formas de James Joyce em <i>Ulisses</i> (1922) e em <i>Finnegan Wake</i> (1939) – bem como às formas de todo o romance moderno.</p>
-------------------------------	---

Elaboração: Mônica Gomes.

O desfecho da trajetória de Emma tem início no momento em que sai da casa de Rodolphe, sentindo-se desprezada, humilhada e desnorreada, e finaliza em seu leito, embalado pela canção do mendigo cego. Para evidenciarmos como esses momentos finais de Madame Bovary são apresentados ao leitor brasileiros, destacamos dois pontos: os efeitos do veneno no corpo de Emma e a simbólica canção do mendigo cego.

Com relação ao efeitos do veneno no corpo de Emma, destacamos duas passagens: **ses yeux, en roulant, pâlessaient comme deux globes de lampe qui s’éteignent e l’effrayante accélération de ses côtes scouées par un souffle furieux, comme si l’âme eût fait des bonds pour se détacher.**

Na primeira passagem é apresentada uma metáfora, que se relaciona com a perda de vida presente nos olhos de Emma, representada pela diminuição de luminosidade das luzes até o momento em que se apagam. Para o movimento dos olhos de Emma – **en roulant** –, os três primeiros tradutores utilizaram **movimento contínuo** tal como o tradutor português. Nesse caso, os tradutores em vez de manter o verbo, utilizaram a descrição do movimento dos olhos de Emma, o que perde a força da metáfora, pois o impacto de se dizer que algo ou alguma coisa está “rolando” é maior do que a simples referência ao “movimento contínuo”. Os tradutores das décadas seguintes: 1950, 1960 e 1980 foram ao sentido literal do verbo **rolar**, mantendo a simbologia da metáfora. Já Fúlvia Moretto, Ilana Heineberg e Herculano Villas-Boas utilizaram o verbo **revirar**, o que, de certa forma, não mantém a simbologia da metáfora no que se refere aos movimentos circulares. Por fim, Mário Laranjeira utilizou o verbo **rodar**, que também mantém o significado da metáfora, já que **rodar** e **rolar** são sinônimos.

O apagamento da vida dos olhos de Emma, que acompanha o movimento circular, é representado pelo verbo **pâlir**, cuja definição do *Trésor* é: « pâlissement, subst. masc. Action, fait de pâlir, de perdre de sa couleur, de son éclat, de son intensité », foi vertido para o português pelos seguintes verbos: **amortecer**, **empalecer** e **tornar branco**, o que parece condizente com a descrição apresentada.

Os três primeiros tradutores utilizaram **amortecer**, seguindo o tradutor português, porém, à exceção de Fúlvia Moretto, os demais tradutores utilizaram **empalidecer**. Os dois verbos utilizados são adequados, pois mantêm a metáfora da diminuição de intensidade de luz até ser completamente apagada. A construção **tornar branco**, usada por Fúlvia Moretto, também está correta, entretanto perde um pouco da força metafórica que a utilização dos outros dois verbos mantêm.

A segunda passagem em destaque refere-se a um momento em que a vida de Emma está quase no fim – **l’effrayante accélération de ses côtes scouées par un souffle furieux, comme l’âme eût fait bonds pour se détacher**. Para **bonds**, os três primeiros tradutores e Ilana Heineberg seguiram o modelo português que utilizou a palavra **pulos**. À exceção de Sérgio Duarte e Vera Neves Pedroso, os demais tradutores utilizaram **saltos**. Nas duas situações, a ideia de saída da alma do corpo da moribunda foi mantida, pois **pulos** e **saltos** são sinônimos. Quanto às duas exceções, ressaltamos que a expressão **arrancos**, utilizada por Sérgio Duarte, também está correta, mas traz uma certa brutalidade para a cena. Não se trata, é verdade, de um momento de sutilezas, entretanto

também não mostra algo tão abrupto. Vera Neves Pedroso, por outro lado, amenizou demasiadamente o episódio ao utilizar **fizesse fôrça** para descrever esse momento de separação de alma e corpo. Para **se détacher**, os tradutores utilizaram os seguintes verbos – **se desprender**, **se libertar**, **sair**, **soltar-se**, **se despegar** e **livrar-se**. Os quatro primeiros tradutores e Ilana Heineberg utilizaram o mesmo verbo que o tradutor português – **se desprender**, que mantém o sentido do original. Nair Lacerda, Vera Neves Pedroso e Herculano Villas-Boas proporcionaram um sentido mais dramático ao utilizarem os verbos **se libertar** e **livrar-se** para descrever esse momento, pois, diante daquele sofrimento, a morte, de fato, seria algo libertador. Os verbos **sair**, utilizado por Sérgio Duarte, **soltar-se**, por Fúlvia M. L. Moretto, e **se despegar**, por Mário Laranjeira, não trazem a mesma carga dramática do que os anteriores.

A canção que antecede a morte de Emma contrapõe-se a esse momento sombrio, pois trata de uma melodia cujos versos remetem a um estado de felicidade devido ao momento da colheita, em que há a celebração da vida e do sucesso obtido após todo o processo de cultivo. Observamos que todas as traduções mantiveram essa imagem de contraposição entre nascimento/renovação e morte.

Cabe ressaltar, contudo, que, embora a canção seja de celebração da vida, existe um elemento que remete à morte: a **faux – foice**. Nesse contexto, a palavra assume dois significados: o gesto de ceifar as espigas que servem como alimento, responsável pela manutenção da vida, e a simbólica ação de ceifar uma vida, evidenciando, mais uma vez, essa contraposição entre a vida e a morte.

Observamos também que os tradutores mantiveram a estrutura dos versos. Destacamos, todavia, algumas particularidades com relação às rimas desses versos que são divididos em dois dísticos, rimados em **jour/amour** e **jour-là/s'envola**, e um quarteto, com rimas em **diligemment/s'inclinant; moissonne/donne**. A tradução portuguesa manteve as rimas como propõe a canção original, seguida pelo tradução de 1944B: **calor/amor; soprou/voou; valado/alado; espigas/cantigas**, mas, para isso, alterou os significados de alguns versos da canção, como na primeira rima do quarteto, em que houve a troca de **diligemment** por **ligeira** e a inserção de **valado** no primeiro verso, que não faz parte da composição inicial. Para manter a relação entre os versos, foi utilizado o **alado** no terceiro, ou seja, para manter a forma dos versos perdeu-se um pouco o significado. A preocupação em manter as rimas também foi manifestada por outros tradutores brasileiros, mas utilizando estratégias diferentes do tradutor português, como

Eloy Pontes: **calor/amor; soprou/voou; alegremente/Nanette; cortam/confortam.**  
Genésio Pereira Filho: **calor/amor; dia/ventania; diligente/flavescente;**  
**ceifando/inclinando.** Sérgio Duarte: **calor/amor; soprou/voou; alegremente/ docente;**  
**ceifou/ propiciou** e Mário Laranjeira: **calor/amor; soprou/voou;**  
**rapidamente/pendente; já/dá.** Araújo Nabuco, Nair Lacerda, Vera Neves Pedroso e Herculano Villas-Boas, no entanto, não mantiveram todas as rimas do quarteto. Fúlvia M.L. Moretto e Ilana Heineberg preferiram não traduzir os versos e inserir notas de rodapé. No que diz respeito especificamente aos versos da canção, diferente do tradutor português, observamos que, independentemente das estratégias adotadas por cada tradutor, esses procuraram manter o sentido da canção original, o que é de grande relevância, pois se trata de um elemento valoroso na composição do desfecho da jornada de Emma Bovary.

A partir do cotejo entre os textos traduzidos, verificamos que existe, em geral, a conservação da proposta do texto fonte, desde a tradução portuguesa até a mais recente brasileira. O valor descrito da obra flaubertiana, um dos recursos literários responsáveis pela inovação poética da obra, está presente em todas as traduções em estudo. Ainda que tenham acionado estratégias diferenciadas de tradução, os tradutores procuraram manter em seus textos a tal “substância romanesca nova” presente na obra flaubertiana, conforme especifica Sarraute[1956]1986. Com relação à presença da descrição no texto flaubertiano, ressaltamos que, embora o recorte selecionado para este estudo tenha tido como critério as traduções integrais, justamente em virtude desse fator, uma delas suprimiu alguns trechos descritivos: a tradução de 1944B. Entretanto, trata-se de poucas supressões, motivo pelo qual tal tradução permaneceu no *corpus* deste trabalho.

#### 4.3 Traduções e retraduições – o percurso final

A análise crítica das onze traduções brasileiras de *Madame Bovary* confirma que, de fato, existem onze traduções distintas publicadas no Brasil até o momento, embora elas possuam alguns aspectos semelhantes, independente de terem sido realizadas próximas ou distantes uma das outras. Em cada uma delas, porém, o trabalho do tradutor manifesta-se de forma diferenciada no decorrer dessas sete décadas de traduções brasileiras.

Ao comparar as traduções brasileiras com a primeira portuguesa, revisada por João Barreira no início do século XX, percebemos que esta funcionou como uma espécie de tradução fonte para as primeiras brasileiras, uma vez que nestas foram identificadas muitas semelhanças, até mesmo construções idênticas às daquela. Embora Gonçalves (2006) pontue que o tradutor português (de 1881) realizou várias supressões das descrições flaubertianas, ao realizarmos o exame detalhado dos excertos selecionados para esta análise, observamos que as descrições flaubertianas estão presentes em todo texto português, no que diz respeito à edição revisada por João Barreira, em 1910/11.

Em virtude de terem sido publicadas no mesmo ano, mas com tradutores distintos – uma com tradutor conhecido e a outra com tradutor anônimo –, o cotejo entre as duas primeiras traduções também pretendia verificar se a tradução anônima poderia ser um plágio da primeira ou mesmo da tradução portuguesa. Essa suspeita, entretanto, não se confirmou, uma vez que, ao confrontá-las, observamos que se trata de traduções distintas, ainda que apresentem semelhanças.

Em 1987, a editora Clube do Livro publicou uma tradução de *Madame Bovary* atribuída a José Maria Machado – tradutor fictício. Segundo Bottmann (2012), essa era uma prática recorrente dessa editora: publicar traduções anônimas e, posteriormente, republicá-la creditando-a a um tradutor fictício, como parece ser o caso desse tradutor, uma vez que não foram encontradas referência alguma a seu respeito. Por meio do confronto entre as duas traduções, conforme exemplificado no excerto a seguir, verificamos que se trata do mesmo texto, no entanto, continua sendo uma tradução cujo tradutor permanece desconhecido.

**Quadro 65:** Traduções da editora Clube do Livro - 1944B e 1987

<p>s/r (1944B)</p>	<p><b>No mesmo instante, começou-lhe o peito ofegar rapidamente. A língua saiu-lhe tôda fora da bôca; os olhos, num movimento contínuo, amorteciam-se como globos de lâmpadas que se apagam; e até a julgariam já morta, se não fôsse a medonha aceleração do arfar das costeletas sacudidas por uma respiração furiosa, como se a alma estivesse aos pulos para se desprender. [...]</b> De repente, ouviu-se no passeio um ruído de tamancos, o bater de um pau, e uma vez rouca, a cantar: <b>Em certos dias de calor Sonham as moças com amor.</b> Ema ergueu-se como um cadáver galvanizado, com os cabelos desmanchados, o olhar fito, e a bôca aberta. <b>Ligeira ao longo do valado, Onde a foice ceifa as espigas, A Nanette de gesto alado Lá as enfeixa entre cantigas.</b> -O cego! - exclamou ela. E pôs-se a rir, com um riso atroz, frenético, desesperado, julgado ver o rosto hediondo do desgraçado surgir nas trevas eternas como um espectro. <b>Nesse dia tanto soprou, Que a saiíta curta voou!</b> Seguiu-se uma convulsão, que a fêz de novo deitar. Todos se aproximaram. Já não existia (FLAUBERT, 1944B, p. 296-298).</p>
<p>Machado (1987)</p>	<p><b>No mesmo instante, começou-lhe o peito a ofegar rapidamente. A língua saiu-lhe toda fora da boca; os olhos, num movimento contínuo, amorteciam-se como globos de lâmpadas que se apagam; e até a julgariam morta, se não fosse a medonha aceleração do arfar das costelas sacudidas por uma respiração furiosa, como se a alma estivesse aos pulos para se desprender [...]</b> De repente, ouviu-se no passeio um ruído de tamancos, o bater de um pau e uma voz rouca a cantar: <b>Em certos dias de calor, Sonham as moças com amor.</b> Emma, ergueu-se como um cadáver galvanizado, com os cabelos desmanchados, o olhar fixo e a boca aberta. <b>Ligeira ao longo do valado, Onde a foice ceifa as espigas, Minha garota de gesto alado, Lá as enfeixa entre cantigas.</b> -O cego! – exclamou ela. E pôs-se a rir, com um riso atroz, frenético, desesperado, julgando ver o rosto hediondo do desgraçado surgir nas trevas eternas como um espectro. <b>Nesse dia tanto ventou, Que a sainha curta voou.</b> Seguiu-se uma convulsão que a fez de novo deitar. Todos se aproximaram. Já não existia (FLAUBERT, 1987, p. 354-355).</p>

Elaboração: Mônica Gomes.

A tradução de Araújo Nabuco tornou-se amplamente conhecida após ter sido licenciada para Editora Abril Cultural na década de 1970, que a editou na íntegra, conforme demonstrado no excerto a seguir, incluindo-a na coleção *Os Imortais da*

*Literatura Universal.* É relevante ressaltar que o fato de ter se tornado uma tradução conhecida não implicou na disponibilidade de informações sobre o tradutor, uma vez que, no decorrer desta pesquisa, poucas referências foram localizadas a respeito de Nabuco.

**Quadro 66:** Traduções de Araújo Nabuco - 1945, 1970

<p><b>Nabuco (1945)</b></p>	<p><b>No mesmo instante, começou-lhe o peito ofegar rapidamente. A língua saiu-lhe tôda fora da bôca; os olhos, num movimento contínuo, amorteciam-se como dois globos de lâmpadas que se apagam; e até a julgariam já morta, se não fôsse a medonha aceleração do arfar das costelas sacudidas por uma respiração furiosa, como se a alma estivesse aos pulos para se desprender. [...]</b>  De repente ouviu-se no passeio um ruído de tamancos, o bater de um pau e uma voz que se elevava, uma voz rouca, que cantava:  <b>Muitas vêzes, dum belo dia o calor  Faz que as môças sonhem com o amor.</b>  Ema ergueu-se com um cadáver galvanizado, com os cabelos desmanchados, o olhar fixo, a bôca aberta.  <b>Para colhêr, diligentemente,  As espigas que a foice vai ceifando,  Nanette vai se inclinando  Sôbre os sulcos que vão ficando.</b>  -O cego! - gritou Ema.  E pôs-se a rir, riso atroz, frenético, desesperado, julgando ver o rosto hediondo do desgraçado surgir nas trevas eternas como um espectro.  <b>Nesse dia tanto ventou  Que a saia curta voou!</b>  Seguiu-se uma convulsão, que a fêz de novo deitar. Todos se aproximaram. Ema não existia mais  (FLAUBERT, 1945, p. 338-339).</p>
<p><b>Nabuco (1970)</b></p>	<p><b>No mesmo instante, começou-lhe o peito a ofegar rapidamente. A língua saiu-lhe tôda fora da bôca; os olhos, num movimento contínuo, amorteciam-se como dois globos de lâmpadas que se apagam; e até a julgariam morta, se não fôsse a medonha aceleração do arfar das costelas sacudidas por uma respiração furiosa, como se a alma estivesse aos pulos para se desprender. [...]</b>  De repente ouviu-se no passeio um ruído de tamancos, o bater de um pau e uma voz que se elevava, uma voz rouca, que cantava:  <b>Muitas vêzes, dum belo dia o calor  Faz que as môças sonhem com o amor.</b>  Ema ergueu-se como um cadáver galvanizado, com os cabelos desmanchados, o olhar fixo a bôca aberta.  <b>Para colhêr, diligentemente,  As espigas que a foice vai ceifando,  Nanette vai-se inclinando  Sôbre os sulcos que vão ficando.</b>  -O cego! – gritou Ema.  E pôs-se a rir, riso atroz, frenético, desesperado, julgando ver o rosto hediondo do desgraçado surgir nas trevas eternas como um espectro.  <b>Nesse dia tanto ventou  Que a saia curta voou!</b>  Seguiu-se uma convulsão, que a fêz de nôvo deitar. Todos se aproximaram. Ema não existia mais  (FLAUBERT, 1970, p. 243-244).</p>

Elaboração: Mônica Gomes.

A tríade de década de 1940 – Eloy Pontes, o tradutor de 1944B, Araújo Nabuco – apresenta traduções não somente contemporâneas, mas os textos são muito semelhantes, não apresentando, diferencial significativo em suas produções. Destacamos, todavia, uma

característica presente na tradução de 1944B, considerada negativa no caso da obra flaubertiana: a exclusão de algumas descrições. Na escrita flaubertiana, essas descrições são importantes, pois esse recurso literário tornou-se uma das bases da produção romanesca do escritor francês. Cabe ressaltar, contudo, que essas supressões se diferem das adaptações, condensações e quadrinhos, por serem reduzidas.

Nas traduções das décadas seguintes – 1950 e 1960 –, observamos que o fato de Genésio Pereira Filho e Nair Lacerda exercerem a profissão de escritores paralelamente à de tradutores agrega uma espécie de relevo literário a suas traduções, já que apresentam formas literárias bem trabalhadas. Isso evidencia que, ao realizar suas traduções, o trabalho de escritor também se faz presente, embora Lacerda tenha afirmado, em entrevista concedida ao jornal *A tribuna*, que o ofício de tradução interfere negativamente na função de escritora, já que a intensidade de trabalho para a realização de uma tradução não permite que haja tempo para exercer o ofício em questão. Vejamos um exemplo de como o ofício de escritor aparece nas traduções:

**Quadro 67:** Comparação entre tradutores-escritores

Pereira Filho (1955)	Lacerda (1965)
Tomara-lhe as mãos e as apertava, estremecendo a cada pulsar de seu coração, como ao contra golpe de uma ruína que desaba. À medida que o estertor aumentava, o eclesiástico precipitava as orações. Elas se misturavam aos soluços sufocados de Bovary. E algumas vezes tudo como que sumia no surdo murmúrio das sílabas latinas, parecendo repercutir como dobres de sinos (FLAUBERT, 1955, p. 301-302).	Tinha tomado as mãos dela e apertava-as, estremecendo a cada batida do seu coração como ao abalo de uma ruína que tomba. À medida que o estertor se tornava mais forte, o padre precipitava as orações que se mesclavam aos soluços abafados de Bovary. Às vezes tudo parecia desaparecer no murmúrio surdo das sílabas latinas, que retiniam como um sobre de sino (FLAUBERT, 1965, p. 389-390).

Elaboração: Mônica Gomes.

Diferente de Genésio Pereira Filho, que realizou somente quatro traduções, Nair Lacerda e Vera Neves Pedroso também são tradutoras profissionais e realizaram cerca de 200 e 88 traduções, respectivamente. Essa situação, certamente, agrega um valor a mais ao texto, de forma a torná-lo mais claro, já que a prática profissional faz que o tradutor tenha uma posição diferenciada frente ao texto, uma vez que não se trata de um trabalho aleatório, mas, sim, uma fonte de renda.

A obtenção de maiores informações a respeito de Sérgio Duarte seria fundamental para mais bem compreendermos como o trabalho foi construído, pois sua tradução apresenta uma construção textual diferenciada, com técnicas de tradução presentes somente neste texto.

Certamente todas as traduções estudadas neste trabalho são importantes, entretanto haverá um detalhamento maior das quatro traduções mais recentes: uma do final da década de 1990, realizada por Fúlvia M. L. Moretto, e as três do início do século XXI, realizadas respectivamente por Ilana Heineberg, Mário Laranjeira e Herculano Villas-Boas. Esse detalhamento foi realizado com o objetivo de evidenciar que características como a importância da obra, motivações editoriais, retorno ao texto original e presença de notas de rodapé são algumas marcas suficientes para que sejam consideradas retraduições, conforme os conceitos apresentados no Capítulo 2.

Fúlvia M. L. Moretto realizou três traduções das quais duas assina a introdução – *Júlia ou a nova Heloísa e Madame Bovary*. Nessas introduções, Moretto não faz muitas considerações a respeito dos procedimentos adotados para a construção de suas traduções. Na introdução da obra de Rousseau, a tradutora afirma que o fato de ser uma obra importante demandava uma tradução mais atualizada, mas sem perder a essência do texto original. Com relação à retradução de *Madame Bovary*, essa necessidade de atualização está ligada à importância que a escrita flaubertiana assumiu para a construção romanesca do século XX, conforme conclui Moretto (1993, p. 13):

A consciência crítica do romance, que se avoluma no século XX, vem de Flaubert, com sua obra pensada, sentida, calculada em cada detalhe: é uma obra de ruptura, é a ordem clássica que se desequilibra, é o romance em crise, o romance moderno que lança seus primeiros vagidos. Porque depois de Flaubert o romance não será mais apenas uma história, mas antes de tudo ele será um estilo.

Não somente a necessidade de rerepresentar ao público leitor essa obra considerada canônica faz que esse texto seja considerado uma retradução, mas também o fato de apresentar uma quantidade considerável de notas de rodapé, que, assim como a retradução de Villas-Boas, como veremos a seguir, pode se enquadrar numa espécie de tradução comentada.

Ilana Heineberg realizou a retradução de *Madame Bovary*, em 2008, atendendo à demanda da editora L&PM, que optou pela publicação de uma tradução inédita em

substituição à que havia adquirido da editora Nova Cultural, acusada de plágio. Nesse caso, também houve a necessidade de uma renovação, cujo objetivo seria não somente apresentar aos leitores algo diferente da anterior, mas também evidenciar sua posição diante do fato ocorrido. Esses seriam, portanto, os fatores motivadores para se realizar uma retradução dessa obra.

Tanto a retradução de 1993 quanto a de 2008 foram produzidas por professoras-pesquisadoras motivadas pela necessidade de renovação da obra via tradução, o que está relacionado com o que Berman (1990) considera como sendo o *kairos* – o momento favorável para a realização de uma nova tradução, haja vista que, naquele momento, havia uma demanda por algo novo. Essas traduções apresentam algumas semelhanças, como a ausência de marcação para diferenciar o diálogo entre Emma e Rodolphe do discurso no episódio dos comícios agrícolas – utilizaram apenas os travessões; a manutenção dos topônimos no episódio do passeio de fiacre, por exemplo: **cais Napoléon, Pont Neuf, Quatremares e Sotteville**; e no episódio do envenenamento de Emma, a manutenção dos versos originais da canção do cego no corpo do texto e a inserção de notas de rodapé com as traduções dos versos.<sup>115</sup> Tais traduções demonstram acentuadas particularidades estilísticas. No excerto referente ao baile, por exemplo, percebemos que as descrições da caminhada de Emma pelo seu jardim apresentam interessantes diferenças: ela caminha **“parando diante das platibandas, diante da latada, diante do cura de gesso”**, na tradução de Moretto; e **“parando diante dos canteiros, das espaldeiras, do cura de gesso”**, na da Heineberg.

Consideramos o texto de Mário Laranjeira, realizada somente três anos depois da de 2008, uma retradução por apresentar um texto cuja proposta seria manter a escrita flaubertiana, conforme afirma Mouzat (2013). Essa visão diante de uma nova tradução tem relação com o que Berman (1995, p. 74) considera como “pulsão de traduzir”, que seria um sentimento do tradutor de que aquele seria o momento adequado para produzir uma retradução. Com relação à manutenção das características do texto de Flaubert Mouzat (2013, p. 54-55) afirma que

a tradução de Mário Laranjeira preserva essas marcas porque, além do seu profundo conhecimento da língua francesa e da língua portuguesa, de sua longa prática de textos literários, ele tem uma prática apoiada

---

<sup>115</sup> Nas notas de rodapé da tradução de Fúlvia M. L. Moretto não consta a tradução do primeiro dístico.

numa reflexão teórica rica e precisa, sem concessão às especulações estereis que não desembocam em prática.

Observamos que, nessa tradução, a intenção de manter as primícias do texto fonte resultou na construção de pontos considerados arcaizantes, como a utilização do pronome de tratamento **vós** para o **vous** do francês. Em uma das falas da cena dos comícios agrícolas, por exemplo, no momento da distribuição das premiações e o diálogo de Emma e Rodolphe, tem-se a seguinte construção: « Tantôt, par exemple, quand je suis venu **chez vous**.... »/ “Há pouco, por exemplo, quando estive em **vossa casa**....”

Utilizaremos como exemplo a canção proferida pelo mendigo cego antecedente à morte de Emma para que possamos analisar como os conceitos de tradução poética, defendidos por Laranjeira (1993, p. 12), em sua obra *Poética da tradução*, são apresentados nessa tradução. Segundo o autor,

a tradução do poema deve, pois, ultrapassar o patamar de “sentido” com referencialidade exterior ao texto, que enfatiza o significado, para atingir o nível da geração interna de sentidos mediante o trabalho do sujeito na cadeia dos significados. Traduzir o poema sem perder a poeticidade será, então traduzir sua “significância”.

Nesse sentido, a tradução poética visa perceber não somente as questões relacionadas à rima e à métrica, mas, sobretudo, ao que o poema tem como *significância* na língua de chegada. Com base nesse princípio, vejamos como o tradutor faz esse intercâmbio de sentidos da canção em questão:

**Quadro 68:** Canção do mendigo cego – tradução Mário Laranjeira

<b>Flaubert (1857)</b>	<b>Laranjeira (2011)</b>
Souvent la chaleur d'un beau jour Fait rêver fillette à l'amour.	Às vezes um dia de calor Faz sonhar mocinha co'amor.
Pour amasser diligemment Les épis que la faux moissonne, Ma Nanette va s'inclinant Vers le sillon qui nous les donne.	Pra recolher rapidamente As espigas ceifadas já, Minha Nanette vai pendente Para o sulco que no-las dá.
Il soufla bien fort ce jour-là, Et le jupon court s'envola. (FLAUBERT, 1857, p. 457-458).	Nesse dia, forte soprou, E a saia curta voou! (FLAUBERT, 2011, p. 451-452).

Elaboração: Mônica Gomes.

Ao confronto das duas versões, observamos que as rimas dos versos foram mantidas sem, contudo, alterar o significado dos versos, pois, por vezes, a tentativa de manter as rimas dos versos pode modificar seu sentido, o que não ocorreu nesse caso. A manutenção da rima, sobretudo mantendo o paralelismo fonético dos versos, está relacionada à manutenção da função poética presente em canções, conforme afirma o tradutor:

É evidente que, na tradução, é praticamente impossível manter idênticos paralelismos fonéticos. Mas eles fazem parte da manifestação, da atualização da função poética do poema, ou seja, do princípio de equivalência enquanto constituinte básico da gramática que individualiza o texto em sua unidade global e globalizante. Não pode, portanto, o tradutor ignorá-lo (LARANJEIRA, 2003, p. 63).

Tendo como referência esse pequeno, porém significativo, trecho da retradução de Laranjeira, é possível observar que o tradutor procurou realizar aquilo que considera importante para que o texto poético fosse traduzido de forma a manter a sua *significância* na língua de chegada.

Com relação ao texto de Herculano Villas-Boas, consideramos como uma retradução devido à grande quantidade de notas de rodapé utilizadas pelo tradutor, o que pode ser considerado uma espécie de tradução comentada. Ao contrário das primeiras traduções, as quatro mais recentes apresentam muitas notas, entretanto a de 2014 é a que contém o maior número delas, conforme apresentado no quadro a seguir:

**Quadro 69:** Quantidade de notas de rodapé das traduções

Tradução	Quantidade de notas
1944A – Eloy Pontes	0
1944B – s/r	0
1945 – Araújo Nabuco	3
1955 – Genésio Pereira Filho	1
1965 – Nair Lacerda	5
1969 – Vera Neves Pedroso	0
1985 – Sérgio Duarte	4
1993 – Fúlvia M. L. Moretto	194
2008 – Ilana Heineberg	70
2011 – Mário Laranjeira	58
2014 – Herculano Villas-Boas	268

Elaboração: Mônica Gomes.

Com relação à utilização desse recurso, Ilana Heineberg faz a seguinte afirmação: “nas minhas traduções, tive liberdade para fazer notas de tradução, mas sempre procurei usar esse recurso com moderação”<sup>116</sup>.

Para que possamos exemplificar como essas notas funcionam no texto de Villas-Boas, utilizaremos como exemplo as notas apresentadas em dois dos quatro excertos examinados neste trabalho. No episódio dos comícios agrícolas existem duas notas: a primeira refere-se a um dos argumentos de Rodolphe, referente ao inevitável encontro entre eles, apresentado na frase: **“É que através da distância, sem dúvida, como dois rios que correm para se unirem, as nossas inclinações particulares nos tinham levado um para o outro”**. Essa frase está acompanhada da seguinte nota: “Sempre voltaremos um para o outro como dois rios a entrar em seu leito natural. Flaubert, carta a Louise Colet, 15/11/1846”. Trata-se de uma nota que mostra como a vida pessoal do autor está diretamente ligada à sua produção, uma vez que um trecho de uma carta enviada para sua amada foi a inspiração para a composição dessa metáfora. A outra nota informa o significado da expressão latina *ex aequo*, porém não traz reflexões, mas sua importância está no fato de explicar ao leitor uma expressão que não faz parte de seu vocabulário recorrente.

No excerto do envenenamento de Emma, ao final, o tradutor inseriu uma nota contendo três esclarecimentos a respeito desse episódio. O primeiro refere-se a uma frase retirada da obra *Pensamentos*, de Blaise Pascal (1623 – 1992), que embala esse momento

---

<sup>116</sup> Entrevista concedida à Revista *Belas Infieis*, v.3, n.2, 2014. p. 173. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/belasinfieis>> Acesso em: 10/04/2015.

final de Emma: “O silêncio eterno desses espaços infinitos me aterra”. Por meio dessa referência, Villas-Boas evidencia que a construção desse momento final pode ter sido influenciada por essa frase de Pascal. O segundo apresenta o original da canção final proferida pelo mendigo cego, que seria uma adaptação da “Canção de Edmond” e, por fim, informa que esse capítulo inspirou Bertolt Brecht e Dostoiévski e abriu caminhos para as formas literárias utilizadas por James Joyce em *Ulisses*, *Finnegan Wake* e para o romance moderno. Com base nessas informações, é possível observar que o tradutor realizou um estudo profundo do romance francês, isso não significa, evidentemente, que os demais tradutores não fizeram suas investigações para construir seus textos. Nesse caso, contudo, o trabalho investigativo está descrito no decorrer da tradução, que consideramos uma tradução comentada justamente devido à grande quantidade de notas explicativas inseridas no texto. São 268 notas distribuídas da seguinte forma:

- 81 – Primeira parte.
- 149 – Segunda parte.
- 38 – Terceira parte.

Essas particularidades apresentadas nesse texto são indícios de que a referida tradução também apresenta características que fazem com que seja considerada uma retradução, pois a forma como é apresentada ao público leitor difere-se das anteriores por apresentar várias informações adicionais com relação a alguns elementos inerentes a particularidades culturais e históricas da sociedade francesa. Trata-se, portanto, de um texto cujos diferenciais trazem algo inédito, não no sentido da tradução do texto em si, mas por apresentar esse referencial histórico por intermédio das notas de rodapé. Com relação a questão das notas, Monti (2011) afirma que entre os vários motivos editoriais para se retraduzir, a liberdade de inserção desse recurso é consideravelmente atrativa para os tradutores, sobretudo os especialistas universitários, como é o caso de Moretto, Heineberg, Laranjeira e Villas-Boas. Segundo Monti (2011, p. 18) a prática da retradução

[...] pode ser também em razão do prestígio que existe de vir a ser a nova voz de uma obra canônica – perspectiva atrativa para quaisquer especialistas universitários, tendo em vista sobretudo uma edição crítica, enriquecida de notas e comentários. Ao mesmo tempo, uma retradução – ou melhor uma ‘nova tradução’ na terminologia editorial – se revela frequentemente mais atrativa aos olhos dos leitores/críticos

que uma antiga tradução reeditada, e por consequência mais rentável para os editores.<sup>117</sup>

O enriquecimento da tradução via comentários em notas de rodapé pôde ser observado nos quatro textos que consideramos retraduições. Entretanto, destacamos que as retraduições realizadas por Moretto (1993) e Villas-Boas (2014) apresentaram as maiores quantidades de notas de rodapé, 194 e 268, respectivamente.

Com relação a questões editoriais, como outro elemento motivador para a prática da retradução, podemos considerar que a afirmação de Monti (2011, p. 17-18) poderia justificar as produções das mais recentes retraduições de *Madame Bovary*:

em seguida, as razões de ordem econômica e/ou editorial podem ser a origem da prática de retradução: uma nova tradução pode ser por exemplo justificada porque a operação se revelou mais rentável que a reedição de uma tradução existente. Quando a obra está no domínio público, a encomenda de uma nova tradução pode tornar-se menos cara para um editor do que a compra dos direitos de uma tradução existente.<sup>118</sup>

No que concerne à quantidade de retraduições produzidas, estamos diante de uma tradução publicada no final do século XX e duas do início do século XXI. Encontra-se aí um espaço temporal maior entre a última do século passado e a primeira deste século – quinze anos. Já as dos anos 2000 foram publicadas em intervalos menores de três anos entre elas. De acordo com Monti (2011, p. 19), entretanto, a questão do espaço temporal não é o único fator que determina a produção de uma retradução:

Em suma é difícil generalizar a frequência de retradução, simplesmente em virtude dos múltiplos fatores (não somente temporais) que influenciam essa prática. Na maioria dos casos, trata-se de uma série tradutiva submetida a saltos e a acelerações mais ou menos previsíveis, ligadas a conjuntura socioeconômica e/ou a dados culturais que determinaram a produção de novas traduções: uma reavaliação crítica

---

<sup>117</sup> « [...] peut-être aussi en raison du prestige qu'il y a à devenir la nouvelle voix d'une œuvre canonique – perspective alléchante pour quelques spécialistes universitaires, en vue surtout d'une édition critique, enrichie de notes et commentaires. En même temps, une retraduction – ou mieux une 'nouvelle traduction' dans la terminologie éditoriale – se révèle souvent plus attractive aux yeux des lecteurs/critiques qu'une ancienne traduction rééditée, et par conséquent plus rentable pour les éditeurs ».

<sup>118</sup> « Ensuite, des raisons d'ordre économique et/ou éditorial peuvent être à l'origine de la pratique de la retraduction : une nouvelle traduction peut être par exemple justifiée parce que l'opération s'avère plus rentable que la réédition d'une traduction existante. Lorsque l'ouvrage est dans le domaine public, la commande d'une nouvelle traduction peut revenir moins chère à un éditeur que l'achat des droits d'une traductions existente ».

da obra, um acréscimo de interesse ao redor de seu tradutor ou de sua temática, uma adaptação cinematográfica, a expiração dos direitos do autor, etc.<sup>119</sup>

Podemos citar como exemplo desses outros fatores motivadores de retradução, a publicação da retradução de 2014, paralelamente ao lançamento de uma versão cinematográfica hollywoodiana de *Madame Bovary*.

Ainda com relação à questão do curto espaço temporal entre as publicações, podemos observar que as traduções também foram realizadas em um intervalo de tempo consideravelmente curto, pois, de acordo com Monti (2011, p. 23),

toda tradução é uma interpretação possível do texto-fonte ligada ao contexto histórico de sua produção, e então nada impede que se possa dar uma nova interpretação do texto e que se possa ter uma pluralidade de tradução (tanto em diacronia como em sincronia).<sup>120</sup>

No que concerne às relações com o texto fonte, observamos que a tradução de Laranjeira, por exemplo, buscou um retorno ao original, visto que muitas das soluções apresentadas tanto nessa tradução quanto nas primeiras traduções remetem ao texto português, que é bem próximo ao romance de Flaubert, como constatamos por meio do exame de algumas situações apresentadas na análise dos quatro excertos. Nessa perspectiva, Monti (2011, p. 23) afirma que

o fenômeno da retradução expõe cruelmente os limites de todo ato de tradução e o estado efêmero dessa atividade. Ao mesmo tempo, nos oferece a oportunidade de uma releitura incessante dos textos canônicos que, graças às retraduições, continuam a nos falar de maneira direta, viva e aberta.<sup>121</sup>

---

<sup>119</sup> « Il en résulte qu'il est difficile de généraliser la fréquence de retraduction, tout simplement en raison de multiples facteurs (pas seulement temporels) qui influencent cette pratique. Dans la plupart des cas, il s'agit d'une série traductive soumise à des sauts et à des accélérations plus ou moins prévisibles, liés à la conjoncture socio-économique et/ou à des données culturelles qui ont déterminé la production de nouvelles traductions : une réévaluation critique de l'œuvre, une recrudescence de l'intérêt autour de son auteur ou de sa thématique, une adaptation cinématographique, l'expiration des droits d'auteur, etc ».

<sup>120</sup> « Toute traduction est une interprétation possible du texte-source liée au contexte socio-historique de sa production, et donc rien n'empêche qu'on puisse donner une nouvelle interprétation du texte et que l'on puisse avoir une pluralité de traduction (tant en diachronie, qu'en synchronie) ».

<sup>121</sup> « Le phénomène de la retraduction expose cruellement les limites de tout acte de traduction et l'état éphémère de cette activité. En même temps, il nous offre l'opportunité d'une relecture incessante des textes canoniques qui, grâce aux retraductions, continuent à nous parler de façon directe, vive, ouverte ».

Chegamos ao percurso final deste exame crítico das traduções brasileiras de *Madame Bovary*. Este momento, entretanto, não significa o encerramento das possibilidades de novos estudos a respeito da obra de Flaubert, uma vez que, muito provavelmente, as traduções do romance francês não terão seu desfecho com a tradução de 2014, pois tanto o texto flaubertiano em francês como o texto em português continuarão sendo objeto de estudos nas mais variadas áreas do conhecimento, o que certamente inclui os estudos descritivos da tradução e os conceitos de retradução.

# CONSIDERAÇÕES FINAIS



**D**o dia seguinte, Charles foi sentar-se no banco, sob a cobertura do pavilhão. As luzes passavam pela rede; as folhas de vinha desenhavam suas sombras na areia, o jasmim perfumava, o céu estava azul, as cantáridas zumbiam ao redor dos lírios em flor, e Charles sufocava como um adolescente ante os vagos fluidos amorosos a encher o seu coração triste.

(FLAUBERT, 2014, p. 396. Trad. de Herculano Villas-Boas)

O romance *Madame Bovary* tornou-se amplamente conhecido no ambiente intelectual brasileiro desde sua publicação na França, considerando-se a marcante presença de obras francesas no Brasil, sobretudo no século XIX, devido principalmente às muitas mudanças estruturais e ideológicas que o país vivenciava naquele momento. Essa visibilidade motivou a realização de vários estudos a respeito da obra, na França e fora dela. Ao longo desta pesquisa, contudo, observamos que, mesmo com essa grande repercussão, não há muitos estudos que têm as traduções do romance como objeto prioritário de pesquisa.

Em virtude dessa lacuna, definimos como objetivo principal deste trabalho, com um extenso *corpus* – confirmado por meio de pesquisas em bibliotecas das universidades públicas federais e estaduais, bibliotecas de órgãos oficiais, sítios da internet, sebos e livrarias –, produzir um estudo detalhado a respeito das traduções brasileiras de *Madame Bovary*, publicadas de 1944 a 2014, o que corresponde a onze traduções dispostas em um espaço temporal de 70 anos.

Neste estudo, demonstramos que o romance foi inserido no sistema cultural e literário brasileiro por meio do texto original, em 1857. Em 1881, isso acontece por meio da tradução portuguesa, realizada por Francisco Ferreira da Silva Vieira e, finalmente, a partir 1944, o público leitor brasileiro teve acesso às primeiras traduções brasileiras.

Para construir este trabalho, os estudos realizados por críticos literários foram essenciais para a compreensão da forma como Gustave Flaubert produziu *Madame Bovary*. Esses estudos auxiliaram não somente no entendimento de como funciona a escrita flaubertiana, mas também em perceber como essa característica se apresenta complexa para os tradutores brasileiros, haja vista a responsabilidade da manutenção dessa forma literária em suas traduções.

A ampliação dos estudos descritivos da tradução evidenciou a necessidade de se pensar a tradução além da confrontação textual e observar mais profundamente tudo o que está envolto nesse processo de interrelação cultural. No decorrer desta pesquisa, ficou evidenciado que a realização de estudos pautados nesse direcionamento apresenta inúmeros desafios, como levantamento de dados a respeito das traduções, uma vez que o romance de Flaubert é amplamente conhecido no ambiente cultural e literário brasileiro, mas pouco se sabe a respeito de suas traduções, sobretudo, de seus tradutores.

O fato de o romance apresentar onze traduções brasileiras, sendo quatro delas retraduições, está relacionado aos conceitos de retraduição apresentados por Berman (1990), como o “envelhecimento” das traduções e a presença de “deficiências”, que podem ser amenizadas por meio de uma retraduição motivada por um “momento favorável – o *kairos*”. Cabe ressaltar, entretanto, que não foram identificadas nessas retraduições projetos definidos de renovação ou mesmo de correção de possíveis “deficiências” presentes nas anteriores. O que foi observado foi um retorno às precedentes, sobretudo direcionado para a tradução portuguesa, que serviu de fonte para as primeiras traduções brasileiras. Quanto ao “*Kairos*”, este parece ter sido motivado por questões mercadológicas, visto que essas retraduições foram realizadas, principalmente, por professores-pesquisadores, com o objetivo de dar maior credibilidade ao texto.

Outro aspecto que evidenciamos nesta pesquisa foi o papel das editoras para ampliação e disponibilidade do romance, o que é bastante significativo se considerarmos que um dos motivos pelos quais uma obra é retraduzida está relacionado a interesses editoriais, como a vinculação de uma tradução considerada inédita no mesmo momento do lançamento cinematográfico de uma obra, caso similar ao de *Madame Bovary*, que teve sua versão norte-americana apresentada em 2014, mesmo ano do lançamento da retraduição brasileira de Herculano Villas-Boas. Já o caso da retraduição de Ilana Heineberg está relacionado a uma correção, por parte da editora L&PM, para apresentar ao público uma tradução inédita em substituição à anterior, acusada de plágio.

Podemos considerar, ainda, o fator da longevidade das editoras, pois seis das onze anteriormente referidas encontram-se em funcionamento na atualidade, sendo que a editora Melhoramentos – a mais antiga delas – está em funcionamento desde 1890. Além dessas onze editoras, temos as doze que consideramos “secundárias” e que, juntas, publicaram 96 edições dessas traduções, o que atesta a importância desse recurso para a sobrevivência das obras.

Ainda no mercado editorial, mas em nível mais profundo, a influência exercida por esse segmento está diretamente relacionada com os aparatos peritextuais que acompanham as traduções. Nesse quesito, foi possível perceber que, à exceção das traduções de Sérgio Duarte (1985) e de Fúlvia M. L. Moretto (1993), as demais não apresentam o nome do tradutor na capa, ou seja, não são traduções assumidas, embora essa característica possa ser observada, de início, por meio do nome do autor e do título da obra. As traduções da década de 1940 apresentam poucas referências a respeito do

autor e obra. A partir da década de 1950, todavia, as traduções passaram a apresentar mais informações peritextuais como introduções e prefácios repletos de dados biográficos e históricos, algumas delas, inclusive, com análises realizadas por críticos renomados, como a tradução de Nair Lacerda (1965) – cuja introdução foi realizada pelo crítico de tradução Paulo Rónai – e a de Sérgio Duarte (1985), introduzida por Otto Maria Carpeaux.

Uma característica que se modificou bastante da primeira à mais recente tradução foi a presença de notas de rodapé, prática que se intensificou da década de 1990 para o início do século XXI, sobretudo nas traduções realizadas por pesquisadores e professores universitários, sendo mais acionados pelas editoras para a realização desse tipo de tradução. Essa mudança de postura editorial pode estar relacionada à estratégia de ampliação do público leitor, pois traduções realizadas por profissionais especializados também em outras áreas, sobretudo a acadêmica, teria a capacidade de despertar o interesse de outros segmentos sociais, para além do grande público, como aquele mais especializado.

O aparato gráfico também passou por consideráveis modificações com o passar do tempo. As primeiras traduções, por exemplo, não eram ilustradas, sendo a de Genésio Pereira Filho (1955) a primeira a apresentar esse recurso. Esse trabalho foi realizado pelo renomado ilustrador – Wilhelm M. Busch, cuja imagem da capa é a primeira das 24 presentes no livro. Cumpre ressaltar, ainda, que a confecção do livro ilustrado não era uma prática recorrente no Brasil, destacando-se a editora Melhoramentos como a pioneira nessa arte. Essa prática, entretanto, já se fazia presente na tradução portuguesa, revista por João Barreira e publicada pela Livraria Chardron, no início do século XX.

Em geral, as ilustrações das capas apresentam ora uma Emma Bovary sombria, opaca ou desconfigurada, ora exibem um casal aparentemente apaixonado e feliz. Essa representação, de certa forma, limita o romance ao final trágico da personagem principal ou ao adultério, escamoteando alguns aspectos mais relevantes da história, como a construção da narrativa flaubertiana – que teve como resultado a produção de um ritmo narrativo próprio, uma construção diferenciada dos diálogos e a utilização de descrições como pano de fundo para as ações – e a representação humana por meio da literatura, tendo como suporte um recorte social específico: a burguesia francesa de meados do século XIX.

Quanto à disponibilidade das traduções para o público leitor, verificamos que a de Araújo Nabuco é a mais presente nas bibliotecas das universidades públicas e dos órgãos oficiais e nos sebos virtuais. As quatro retraduições estão mais presentes nos sebos – físicos e virtuais – e nas livrarias, o que reforça a ligação dessas retraduições com o mercado editorial.

No que concerne à finalização desta investigação do texto flaubertiano traduzido, o exame detalhado das onze traduções revelou-se tão laborioso quanto reunir as informações presentes ao redor do texto. Essa análise implicou em depreender toda a complexidade que está no percurso entre o texto de partida e o texto de chegada, sobretudo a forma como o texto foi tratado e inserido na cultura receptora. A esse respeito, observamos que o romance francês foi recepcionado positivamente no contexto histórico-literário-cultural brasileiro, não somente por ser considerado uma obra canônica da literatura Ocidental, mas também por apresentar novas formas de narrativa romanesca. Segundo Sarraute ([1956] 1986), essas novas formas foram precursoras da produção romanesca do século XX, o que confirma a análise de Candido (2003), sobre a tradução representar uma das formas de ampliação do repertório cultural e literário local.

Para a realização da análise descritiva e crítica das onze traduções, selecionamos quatro excertos da obra considerando tanto as “zonas significantes” da obra, conforme afirma Berman (1995), como cenas antológicas do romance: o baile de la Vaubyessard, os comícios agrícolas, o passeio de fiacre e o envenenamento de Emma. Essa escolha foi motivada pelo elo estrutural que existe entre tais cenas, o que evidencia a forma como a organização textual de Flaubert se apresenta na obra, uma vez que essas cenas se entrelaçam e embalam todo percurso de Emma Bovary.

Nesse confronto, utilizamos o texto original e a primeira tradução portuguesa, considerada por GONÇALVES (2006) como fonte para as sete traduções portuguesas posteriores. Ao cotejá-la com as brasileiras, observamos que também serviu como modelo para estas, visto que, por meio dela, tendo por base os excertos analisados, muitas soluções apresentadas pelo tradutor português foram mantidas pelos tradutores brasileiros, inclusive os mais recentes. Podemos citar como exemplo disso a construção: **au frottement de la richesse** (1857, p. 81), do final do trecho referente ao baile de la Vaubyessard, que foi traduzida por Francisco Ferreira da Silva Vieira por: **o roçar pela riqueza**, ainda em meados do século XIX. Essa opção foi a mesma da tradução de 1944B, de Araújo Nabuco (1945) e de Nair Lacerda (1965), e retomada por Mário Laranjeira

(2011) e Herculano Villas-Boas (2014), no século XXI, e que consideramos ter sido a solução que mais bem representa a intensidade do encontro de Emma com o mundo da riqueza. Outro exemplo é o verbo **pousser** (1857, p. 209) foi traduzido por **impelir** em sete das onze traduções brasileiras, seguindo o modelo português. Essa tradução é a que mais bem retrata esse movimento quase forçado de encontro dos amantes, pois, de acordo com as alegações de Rodolphe, aquele encontro foi direcionado por uma força maior e mais potente: a do destino, que não poderia ser impedida.

Outro ponto que podemos destacar é com relação à tradução ou não dos topônimos presentes no episódio do passeio de fiacre. Observamos que as mais antigas e uma do século XXI, a de Mário Laranjeira (2011), seguiram o modelo português ao traduzir os topônimos com correspondentes na língua de chegada, o que evidencia uma forma de naturalização da obra. Em contrapartida, os demais tradutores mantiveram os topônimos como no texto original, o que evidencia uma tendência mais estrangeirizadora da tradução do romance.

Observamos, ainda, que os tradutores-escritores – Nair Lacerda, Vera Neves Pedroso e Herculano Villas-Boas –, talvez influenciados por esse outro ofício, atribuíram mais relevo às suas traduções, ao optarem por soluções diferenciadas, como nos momentos finais de Emma Bovary. Nessa descrição, utilizaram os verbos **se libertar** e **livrar-se** para definir o verbo francês **se détacher** (1857, p. 456), conferindo uma tonalidade mais dramática à cena, do que **se desprender**, **sair**, **soltar-se** ou **se despegar**, utilizados pelos demais tradutores.

A partir dessas considerações, os trabalhos dos tradutores ganham relevo, não somente por tornar acessível ao público uma obra estrangeira, mas por tornar possível a ampliação e inserção de novas formas de escrita no contexto cultural e literário nacional. Nesse sentido, os tradutores brasileiros do século XX (Eloy Pontes, Araújo Nabuco, Genésio Pereira Filho, Nair Lacerda, Vera Neves Pedroso, Sérgio Duarte e Fúlvia M. L. Moretto), e os do século XXI (Ilana Heineberg, Mário Laranjeira e Herculano Villas-Boas), cada um com suas particularidades, exercendo as profissões de professores, escritores, críticos literários e críticos de tradução contribuíram para que *Madame Bovary* fosse apresentada ao público em traduções integrais, que, em geral, mantiveram a essência da escrita flaubertiana. Consideramos que a opção por essa manutenção não significa uma forma de submissão dos tradutores ao texto de Flaubert, mas, sim, uma maneira de

preservar e apresentar ao público leitor todo o esforço que o escritor dispensava para a realização de suas produções, como demonstramos anteriormente no Capítulo 1.

Quanto ao lugar ocupado por essa obra traduzida no sistema literário e cultural brasileiro, podemos afirmar que, em virtude da grande quantidade de traduções e edições publicadas, e como esta foi e é apresentada ao leitor brasileiro, ela conquistou um posição de destaque, considerando-se a presença marcante nas bibliotecas das universidades públicas federais e estaduais, nas bibliotecas de órgãos oficiais, nos sebos e livrarias de todo país. Cabe ressaltar, entretanto, que a visibilidade do texto traduzido é, até certo ponto, velada pelo peso que o nome do autor traz, ou seja, a tradução é fundamental para que o público em geral tenha acesso à obra, no entanto o mais marcante é o fato de se estar lendo Flaubert e não uma tradução.

Um dos objetivos desse trabalho foi evidenciar se há alguma tradução considerada mais bem-acabada no que se refere à organização narrativa do romance e à sua resolução estética. Ao final da análise detalhada dos textos, consideramos que a retradução de Herculano Villas-Boas (2014) ocupa essa posição, ainda que apresente algumas construções com características de enobrecimento do texto flaubertiano, o que, segundo Berman (2013), representa uma característica negativa nas traduções. Essa prática, aliás, está presente nas mais recentes traduções de *Madame Bovary*, sobretudo nas retraduições do século XXI. Nesse sentido, o que chama a atenção nessa tradução são as soluções diferenciadas apresentadas para expressões ou palavras francesas consideradas problemáticas para a língua portuguesa, à exemplo da tradução de **soir** 1857 p. 80) por **crepúsculo** (2014, p. 82), cuja definição mais bem representa o significado da palavra francesa do que **tarde** ou **noite**, substantivos utilizados pelos demais tradutores.

Por fim, o estudo das traduções e retraduições brasileiras de *Madame Bovary* no Brasil revelou-se uma forma de ampliação do conhecimento não somente de parte da cultura literária francesa, mas também da própria cultura literária brasileira, uma vez que os caminhos percorridos em busca do conhecimento dos textos traduzidos revelaram-se inúmeros e laboriosos, pois estavam diretamente relacionados aos elementos históricos, culturais, sociais e literários próprios da realidade local, às relações entre os tradutores e as editoras com a obra estrangeira, bem como de que forma o resultado dessa cooperação se apresenta ao leitor.

Esperamos que este trabalho tenha alcançado satisfatoriamente seus objetivos e que seja uma das portas de entrada para o desenvolvimento de outros estudos a respeito

de *Madame Bovary* traduzida, pois a conclusão desta pesquisa não significa que os questionamentos acerca da obra tenham se esgotado. Percebemos que ainda há muito a ser discutido a respeito não somente dessa obra, mas da produção flaubertiana como um todo. Nesse sentido, consideramos que essa experiência foi capaz de evidenciar o quanto os estudos da tradução e literários podem ser amplos e como abrem espaço para serem explorados de muitas maneiras.

É com essa sensação de infinitude que chegamos ao final desta investigação, uma vez que, ao visitarmos e revisitarmos a trajetória dramática de *Madame Bovary*, deparamo-nos com uma atmosfera de sedução intelectual capaz de transportar-nos para lugares onde tudo pode ser vivido e revivido, avaliado e reavaliado, interpretado e reinterpretado e, por fim, traduzido e retraduzido.

## REFERÊNCIAS

### 1 *Corpus*

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary. Mœurs de Province*. Paris : Michel Lévy, 1857.

Disponível em: gallica.bnf.fr / Bibliothèque Nationale de France. Acesso em: 07/04/2016.

\_\_\_\_\_. *Madame Bovary*. Trad. de Eloy Pontes. Rio de Janeiro: Vecchi, 1944.

\_\_\_\_\_. *Madame Bovary*. Trad. s/r. São Paulo: Clube do livro, 1944.

\_\_\_\_\_. *Madame Bovary*. Trad. de Araújo Nabuco. São Paulo: Livraria Martins, 1945.

\_\_\_\_\_. *Madame Bovary*. Trad. de Genésio Pereira Filho. São Paulo: Melhoramentos, 1955.

\_\_\_\_\_. *Madame Bovary*. Trad. de Nair Lacerda, Brasil: Biblioteca Universal Popular (BUP), 1965.

\_\_\_\_\_. *Madame Bovary*. Trad. de Vera Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Bruguera, 1969.

\_\_\_\_\_. *Madame Bovary*. Trad. de Sérgio Duarte, Rio de Janeiro: Ediouro, 1985.

\_\_\_\_\_. *Madame Bovary*. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

\_\_\_\_\_. *Madame Bovary*. Trad. de Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2008.

\_\_\_\_\_. *Madame Bovary*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Penguin/companhia das letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Madame Bovary*. Trad. Herculano Villas-Boas. São Paulo: Martin Claret, 2014.

### 2 *Crítica da tradução*

BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução: fundamentos de uma disciplina*. Trad. Viviane de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Clássicos da Teoria da Tradução*. 2ª. Ed. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisa em Literatura e Tradução, 2010. p. 203-231.

- BERMAN, Antoine. *La retraduction comme space de la traduction*. Palimpsestes, n° 4, 1990, p. 1-7.
- \_\_\_\_\_. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris : Gallimard, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder Goethe, Schegel Novalis Humboldt, Schleiermacher Hölderlin*. Trad. de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo*. Trad. de Marie-Hélène C. Torres; Mauri Furlan e Andreia Guerini. 2ª ed. Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BOTTMANN, Denise. *Gustave Flaubert no Brasil*. *Belas Infiéis*, v. 1, n. 2, 2012, p. 145-163.
- \_\_\_\_\_. *De Primavera das Neves a Vera Pedrosa: um perfil*. Tradução em Revista, 18, 2015/1.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem studies. In: *Poetics Today - International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*. Trad. de Luis Fernando Marozo; Carlos Rizzon; Yana Karlla. Volume 11, n.1, 1990. Disponível em <<http://www.seer.ufrgs.br/translatio/article/viewFile/42899/27134>>. Acesso em: 10/09/2017.
- FALEIROS, Álvaro. *Mário Laranjeira retradutor de Prévert*. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 15, n.1, 2010, p. 11-25.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Mário Laranjeira: poeta da tradução*. São Paulo: Dobra Editorial, 2013.
- GAMBIER, Yves. *La retraduction, retour et détour*. *Metta*, XXXIX, v. 3, 1994.
- \_\_\_\_\_. *La retraduction : Ambigüités et défis*. In : MONTI, Enrico e SCHNYDER, Peter (direction). *Autour de la retraduction*. Mulhouse: Orizons, 2011, p. 49-66.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.
- LADMIRAL, Jean-René. *Nous autres traductions, nous savons maintenant que nous sommes mortelles...* In : MONTI, Enrico; SCHNYDER, Peter (direction). *Autour de la retraduction*. Mulhouse: Orizons, 2011, p. 29-48.

- LAMBERT, José. A tradução. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (orgs.). *Literatura e Tradução: textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 183-196.
- LAMBERT, José e VAN GORP, Hendrik. Sobre a descrição de tradução. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (orgs.). *Literatura e Tradução: textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011, p. 197-210.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução: Do Sentido à Significância*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.
- \_\_\_\_\_. Entrevista – Mário Laranjeira. In: FALEIROS, Álvaro (org.). *Mário Laranjeira: poeta da tradução*. São Paulo: Dobra, 2013.
- LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. de Cláudia Matos Seligmann. São Paulo: EDUSC, 2007.
- MILTON, John. *O Clube do Livro e a Tradução*. Bauru-SP: EDUSC, 2002.
- MONTI, Enrico. La retraduction, un état des lieux. In : MONTI, Enrico ; SCHNYDER, Peter (direction). *Autour de la retraduction*. Mulhouse: Orizons, 2011, p. 29-48.
- MOUZAT, Alain Marcel. Mário Laranjeira traduz *Madame Bovary*. In: FALEIROS, Álvaro (org.). *Mário Laranjeira: poeta da tradução*. São Paulo: Dobra Editorial, 2013. p. 49-56.
- OSEKI-DÉPRÉ, Inês. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Paris : Armand Colin, 1999.
- SOUSA, Germana H. P. de. As relações perigosas na tradução. In: FERREIRA, Alice Maria de Araújo; SOUSA, Germana Henriques Pereira de; GOROVITZ, Sabine (orgs.). *Tradução na sala de aula: ensino de teoria e prática de tradução*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2014. p. 91-114.
- \_\_\_\_\_. *Nathalie Sarraute: A “era da suspeita”, a delimitação de um novo cânone e sua tradução*. Traduzires 2 – dez./2012.
- RISTERUCCI-ROUDNICKY, Danielle. *Introduction à l’analyse des œuvres traduites*. Paris: Armand Colin, 2008.
- TORRES, Marie-Hélène. *Traduzir o Brasil literário: paratexto e discurso de acompanhamento*. V. 1, Trad. de Marlova Aseff; Eleonora Castelli. Tubarão: Copiart, 2011.

\_\_\_\_\_. *Traduzir o Brasil literário: história e crítica*. V. 2. Trad. de Germana Henriques Pereira (supervisão); Clarissa Prado Marini; Sônia Fernandes; Aída Carla Rangel de Sousa. Florianópolis: Copiart; PGET/UFSC. 2014.

### 3 Crítica literária

ABREU, Márcia. *Os caminhos dos livros*. Campinas/SP: Mercado das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Conectados pela ficção: circulação e leitura de romances entre a Europa e o Brasil*. O eixo e a roda: v. 22, n.1, 2013.

ALBALAT, Antoine. *Gustave Flaubert et ses amis*. Paris : Librairie Plon, 1927.

AMARAL, Gloria Carneiro do. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: ANNABLUME, 1996.

AUERBACH, Erich. Na Mansão de La Mole. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura Ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 6ª ed. 1ª reimpressão, 2015. p. 405-441.

BARBOSA, João Alexandre. Introdução. In: MORETTO, Fúlvia M.L. *Letras francesas: estudo de literatura francesa*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.

BARBUY, Victor Emanuel Vilela. *Genésio Pereira Filho: um escritor sambentista*. Disponível em: <http://www.integralismo.org.br/?cont=781&ox=358#.V7uj8qoju1E>. Acesso em: 22/08/2016.

BARTHES, Roland. O Efeito do Real. In: *Literatura e Semiótica*. Petrópolis: Vozes Ltda., 1972, p. 35-44.

\_\_\_\_\_. *O grau zero da escrita: seguido de novos ensaios críticos*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASTOS, Hermenegildo. A obra literária como leitura/interpretação do mundo. In: BASTOS, Hermenegildo; ARAÚJO, Adriana de F.B. (orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011. p. 9-22.

BAUDELAIRE, Charles. *Madame Bovary par Gustave Flaubert*. Disponível em: <http://www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/bovary.htm>>. Acesso em: 22/09/2017.

\_\_\_\_\_. Apresentação. In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Penguin/companhia das letras, 2011.

BERTRAND, Louis. *Flaubert a Paris ou le mort vivant*. Paris : Bernard Grasset, 1921.

- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva S.A., 9ª ed., 1992, p. 51-80.
- \_\_\_\_\_. Os primeiros baudelairianos. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003, p. 23-38.
- \_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- COLLING, Alfred. Introdução. In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. de Genésio Pereira Filho. São Paulo: Melhoramentos, 1955.
- COUTINHO, Afrânio (org.). *A obra crítica de Araripe Júnior*. Vol. IV. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura Casa de Rui Barbosa, 1966.
- DAVIS, Lydia. Prefácio. In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Penguin/companhia das letras, 2011.
- DIGEON, Claude. *Flaubert – Connaissance des Lettres*. Paris : Halier, 1970.
- DUMESNIL, René. *Gustave Flaubert : L’homme et l’œuvre*. Paris : Desclée de Brouwer & Cie, Éditeurs, 1947.
- GALÍNDEZ-JORGE, Verónica. *Fogos de Artifício: Flaubert e a Escritura*. São Paulo: Ateliê editorial, 2009.
- GAULTIER, Jules de. *Le Génie de Flaubert*. Paris: Mercvre de France, 1913.
- GONÇALVES, Luis Carlos Pimenta. *Francisco Ferreira da silva autor de Madame Bovary*. Apef, 2006. Disponível em: <<http://www.apef.org.pt/>>. Acesso em: 20/07/2017.
- GRACIOTTI et al. Introdução. In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. s/r. São Paulo: Clube do livro, 1944.
- GUIMARÃES, Valéria. Imprensa franco-brasileira e mediação: Rio de Janeiro e São Paulo, séculos XIX-XX. In: LUCA, Tania Regina de; GUIMARÃES, Valéria (orgs.). *Imprensa Estrangeira no Brasil: Primeiras incursões*. São Paulo. Rafael Copetti, 2017. p. 87-144.
- HALLEWALL. *O livro no Brasil*. Trad. de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1982.
- HEINEBERG, Ilana. Miméticos, aclimatados transformadores: trajetórias do romance folhetim em diários fluminenses. In: ABREU, Márcia (org.). *Trajetoórias do Romance - circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008. p. 497-522.
- HERVAL, René. *Les Veritables Origines de “Madame Bovary”*. Paris: Librairie A. G. Nizet, 1957.

- JAMES, Henry. *Gustave Flaubert*. Trad. de Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro, 2000.
- LLOSA, Mário Vargas. *A orgia perpétua: Flaubert e Madame Bovary*. Trad. de José Rubens Siqueira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- LUKÁCS, Gyory. Narrar ou descrever? Contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo. In: *Ensaaios Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1965, p. 43-94.
- MOISÉS-PERRONE, Leyla. *As flores da escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- MONTENEGRO, Olívio. *José Veríssimo – Crítica*. Rio de Janeiro: Livraria AGIR, 1958.
- MORETTO, Fúlvia M.L. Introdução. In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- \_\_\_\_\_. Introdução. In: ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou a nova Heloísa: cartas de dois amantes habitantes de uma cidadezinha ao pé dos Alpes*. Trad. Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo-Campinas: Hucitec, 1994.
- MÜLLER, Andréa Correa Paraiso. *Percursos de “Madame Bovary” no Brasil*. In: Revista Letras, Santa Maria, v.23, n. 47, p. 157-174, jul./dez., 2013.
- PINARD, Ernest. Requisitório do Sr. Advogado Imperial. In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.
- PONTES, Eloy. *A vida dramática de Euclides da Cunha*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.
- \_\_\_\_\_. *Arranha-céu*. (romance). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1957.
- \_\_\_\_\_. *Mangalarga* (romance). Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1960.
- ROMERO, Sílvio. O Naturalismo em Literatura. In: BARRETO, Luiz Antonio (org.). *Literatura, História e Crítica*. Rio de Janeiro: IMAGO; Aracaju: Editora da Universidade Federal de Sergipe, 2002.
- RÓNAI, Paulo. Apresentação. In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. de Nair Lacerda, Brasil: Biblioteca Universal Popular (BUP), 1965.
- SARRAUTE, Nathalie. Flaubert le précurseur. In: *L'Ère du soupçon. Œuvres complètes*. Collection : Bibliotheque de la pleiade. Paris : Gallimard, 1986.
- SARTRE, Jean-Paul. *O idiota da família: Gustave Flaubert de 1821 a 1857, Vols. 1, 2, e 3*. Trad. de Ivone C. Benedetti, Porto Alegre: L&PM, 1ª ed., 2015.

SÉNARD, Marie-Antoine-Jules. Defesa apresentada pelo acusado através do Sr. Sénard. In: FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Trad. de Fúlvia M. L. Moretto. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

SITI, Walter. O romance sob acusação. In: MORETTI, Franco (org.). *A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 165-195.

THIBAUDET, Albert. *Gustave Flaubert (1821-1880) Sa Vie – Ses Romans – Son Style*. Paris : Librairie Plon, 1922.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. *Carolina Maria de Jesus: o estranho diário da escritora vira lata*. Vinhedo/SP: Horizonte, 2012.

VERÍSSIMO, José. *Teoria, crítica e história literária*. Seleção e organização: José Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

WALL, Geoffrey. Introdução. In: FLAUBERT. *Madame Bovary*. Trad. de Mário Laranjeira. São Paulo: Penguin/companhia das letras, 2011.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: SESI, 2017.

#### **4 Teses e dissertações**

ASEFF, Marlova Gonsales. *Poetas-tradutores e o cânone da poesia traduzida no Brasil (1960-2009)*. 2012. 239f. Tese (doutorado em Estudos da Tradução) – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução, Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina.

GOMES, Mônica dos Santos. *As traduções de Germinal, de Émile Zola, no Brasil*. 2013. 157f. Dissertação (mestrado em literatura e práticas sociais) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade de Brasília, Brasília.

VIEIRA, Raquel Lima Botelho Casillo. *São Bernardo em língua francesa: uma tradução informada*. 2012. 217f. Tese (doutorado Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) – programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, Universidade de São Paulo, São Paulo.

#### **5 Dicionários**

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda., 2009.

LE LITTRÉ - Dictionnaire de la langue française. Disponível em : <https://www.littre.org/>. acesso em: 10/02/2018.

ROBERT, Paul. *Le Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Nouvelle edition milésime, 2013.

LEXILOGOS. Disponível em: [https://www.lexilogos.com/francais\\_dictionnaire.htm](https://www.lexilogos.com/francais_dictionnaire.htm). Acesso em: 10/02/2018.

## 6 Endereços eletrônicos

AMIS DE FLAUBERT ET DE MAUPASSANT. Disponível em: < [http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/052\\_013/](http://www.amis-flaubert-maupassant.fr/article-bulletins/052_013/)>. Acesso em: 01/08/2015.

BIBLIOTECA NACIONAL. *Exposição Lançamentos do ano*. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1285825.pdf](http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1285825.pdf)>. Acesso em: 03/07/2016.

COMPANHIA DAS LETRAS. Disponível em: <<https://www.companhiadasletras.com.br/>>. Acesso em: 22/08/2016.

EL PAÍS. *Bruguera, memòria obrera*. Disponível em: <[https://cat.elpais.com/cat/2017/12/14/cultura/1513250189\\_781954.html](https://cat.elpais.com/cat/2017/12/14/cultura/1513250189_781954.html)>. Acesso em: 07/02/2017.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. *Garnier, um livreiro francês no Brasil*. Disponível em: <<https://bndigital.bn.gov.br/francebr/garnier.htm>>. Acesso em: 03/11/2017.

GAVETA DO IVO. Disponível em: <<https://gavetadoivo.wordpress.com/2011/02/22/tres-mulheres-apaixonadas/>>. Acesso em: 14/09/2016.

QUIA DE QUADRINHOS. *Editorial Bruguera*. <<http://www.guiadosquadrinhos.com/editora/editorial-bruguera/381>>. Acesso em: 07/02/2017.

L&PM. Disponível em: <<http://www.lpm.com.br/site/default.asp>>. Acesso em: 22/08/2016.

LES MANUSCRITS DE MADAME BOVARY. Disponível em: < [www.bovary.fr](http://www.bovary.fr) >. Acesso em: 20/11/2014.

MADAME BOVARY. Disponível em: <[naogostodeplagio.blogspot.com.br](http://naogostodeplagio.blogspot.com.br)>. Acesso em: 03/04/2014.

MARTIN CLARET. Disponível em: <<http://martinclaret.com.br/>>. Acesso em: 22/08/2016.

MEIOS DO BRASIL. *Perfil Ediouro*. Disponível em:

<[http://www.meiosnobrasil.com.br/?page\\_id=698](http://www.meiosnobrasil.com.br/?page_id=698)>. Acesso em: 09/08/2017.

MELHORAMENTOS. Disponível em: <<http://editoramelhoramentos.com.br/v2/>>.

Acesso em: 03/07/2016.

NASCIMENTO, Angela José do. *A trajetória da editora Vecchi*. Disponível em:

<<http://www.portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewFile/1373/1322>>. Acesso em: 02/06/2016.

NAIR LACERDA. Disponível em:

<<http://www.novomilenio.inf.br/cultura/cult039.htm>>. Acesso em: 20/07/2017.

NOVA ALEXANDRIA. Disponível em:

<<http://www.lojanovaalexandria.com.br/>>. Acesso em: 29/07/2016.

O DIA. *Jornal do Comercio fecha as portas*. Disponível em:

<<https://odia.ig.com.br/rio-de-janeiro/2016-04-28/jornal-do-comercio-fecha-as-portas.html>>. Acesso em: 10/02/2018.

PREFEITURA DE SANTO ANDRÉ/SP. Disponível em:

<<http://www2.santoandre.sp.gov.br/index.php/component/k2/item/5665---Biblioteca-Nair-Lacerda-apresenta-exposicao-em-homenagem-a-jornalista,-escritora-e-tradutora-que-da-nome-ao-local>>. Acesso em: 22/08/2016.

UOL. *Ediouro assume a Nova Fronteira*. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1412200613.htm>>. Acesso em: 14/02/2018.

## ANEXO 1 - Bibliotecas das universidades públicas federais e estaduais brasileiras

Listas de endereços eletrônicos – bibliotecas das universidades públicas federais e estaduais brasileiras consultadas.

### Universidades federais

Universidade Federal	Endereço eletrônico
1 Universidade de Brasília – UnB	<a href="http://www.bce.unb.br/">http://www.bce.unb.br/</a> . Acesso em: 15/08/2016
2 Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD	<a href="http://biblioteca.ufgd.edu.br">http://biblioteca.ufgd.edu.br</a> . Acesso em: 15/08/2016
3 Universidade Federal de Goiás – UFG	<a href="https://sophia.bc.ufg.br/index.html">https://sophia.bc.ufg.br/index.html</a> . Acesso em: 22/08/2016
4 Universidade Federal do Mato Grosso – UFMT	<a href="http://www.biblioteca.ufmt.br/pergamum/biblioteca/index.php">http://www.biblioteca.ufmt.br/pergamum/biblioteca/index.php</a> . Acesso em: 15/08/2016
5 Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS	<a href="http://biblioteca.sites.ufms.br/acervos/catalogo-online/">http://biblioteca.sites.ufms.br/acervos/catalogo-online/</a> . Acesso em: 19/08/2016
6 Universidade Federal da Bahia – UFBA	<a href="http://www.pergamum.bib.ufba.br/pergamum/biblioteca/index.php?resolution2=1024_1">http://www.pergamum.bib.ufba.br/pergamum/biblioteca/index.php?resolution2=1024_1</a> . Acesso em: 15/08/2016
7 Universidade Federal do Sul da Bahia – UFSB	Não possui.
8 Universidade Federal do Recôncavo da Bahia – UFRB	<a href="http://acervo.ufrb.edu.br/pergamum/biblioteca/index.php">http://acervo.ufrb.edu.br/pergamum/biblioteca/index.php</a> . Acesso em: 15/08/2016
9 Universidade Federal da Integração da lusofonia Afro-brasileira – UNILAB	<a href="http://www.unilab.edu.br/biblioteca-universitaria-unilab/">http://www.unilab.edu.br/biblioteca-universitaria-unilab/</a> . Acesso em: 15/08/2016
10 Universidade Federal da Paraíba – UFPB	<a href="http://www.biblioteca.ufpb.br/">http://www.biblioteca.ufpb.br/</a> . Acesso em: 15/08/2016
11 Universidade Federal do Cariri – UFCA	<a href="https://www.ufca.edu.br/portal/a-ufca/organizacao-administrativa/sibi">https://www.ufca.edu.br/portal/a-ufca/organizacao-administrativa/sibi</a> . Acesso em: 22/08/2016
12 Universidade Federal de Alagoas – UFAL	<a href="http://pergamum.ufal.br/pergamum/biblioteca/">http://pergamum.ufal.br/pergamum/biblioteca/</a> . Acesso em :16/08/2016
13 Universidade Federal de Campina Grande – UFCG	<a href="http://biblioteca.ufcg.edu.br/acervo/">http://biblioteca.ufcg.edu.br/acervo/</a> . Acesso em: 16/08/2016
14 Universidade Federal de Pernambuco – UFPE	<a href="http://www.biblioteca.ufpe.br/pergamum/biblioteca/index.php">http://www.biblioteca.ufpe.br/pergamum/biblioteca/index.php</a> . Acesso em: 16/08/2016
15 Universidade Federal de Sergipe – UFS	<a href="http://pergamum.bibliotecas.ufs.br/pergamum/biblioteca/index.php">http://pergamum.bibliotecas.ufs.br/pergamum/biblioteca/index.php</a> . Acesso em: 16/08/2016
16 Universidade Federal do Ceará – UFC	<a href="http://bibweb.npd.ufc.br/pergamum/biblioteca/">http://bibweb.npd.ufc.br/pergamum/biblioteca/</a> . Acesso em: 16/08/2016
17 Universidade Federal do Maranhão – UFMA	<a href="http://portais.ufma.br/PortalUfma/paginas/biblioteca.jsf">http://portais.ufma.br/PortalUfma/paginas/biblioteca.jsf</a> . Acesso em: 16/08/2016
18 Universidade Federal do Oeste da Bahia – UFOB	<a href="http://pergamum.ufob.edu.br/biblioteca/index.php">http://pergamum.ufob.edu.br/biblioteca/index.php</a> . Acesso em: 16/08/2016
19 Universidade Federal do Piauí – UFPI	<a href="http://bibonline.ufpi.br/acervo/home.asp">http://bibonline.ufpi.br/acervo/home.asp</a> . Acesso em: 16/08/2016
20 Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN	<a href="https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/biblioteca/buscaPublicaAcervo.jsf?aba=p-biblioteca">https://sigaa.ufrn.br/sigaa/public/biblioteca/buscaPublicaAcervo.jsf?aba=p-biblioteca</a> . Acesso em: 16/08/2016

<b>Universidade Federal</b>	<b>Endereço eletrônico</b>
21 Universidade Federal do Vale do São Francisco – UNIVASF	<a href="http://www.biblioteca.univasf.edu.br/biblioteca/index.php">http://www.biblioteca.univasf.edu.br/biblioteca/index.php</a> Acesso em: 16/08/2016
22 Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE	<a href="http://m.pergamum.ufrpe.br/pergamum/mobile/index.php">http://m.pergamum.ufrpe.br/pergamum/mobile/index.php</a> Acesso em: 16/08/2016
23 Universidade Federal Rural do Semiárido – UFRSA	<a href="http://ebiblio.ufersa.edu.br/">http://ebiblio.ufersa.edu.br/</a> Acesso em: 16/08/2016
24 Universidade Federal de Rondônia – UNIR	<a href="https://singu.unir.br/biblioteca/faces/searchAcervo/search.jsp">https://singu.unir.br/biblioteca/faces/searchAcervo/search.jsp</a> Acesso em :16/08/2016
25 Universidade Federal de Roraima – UFRR.	<a href="http://www.bc.ufrr.br/">http://www.bc.ufrr.br/</a> Acesso em: 16/08/2016
26 Universidade Federal do Acre – UFAC	<a href="https://portal.ufac.br/biblioteca/pesquisa/pesquisar.action:jsessionid=EDD70649E82BFE610664B6F5B5F1E3FF">https://portal.ufac.br/biblioteca/pesquisa/pesquisar.action:jsessionid=EDD70649E82BFE610664B6F5B5F1E3FF</a> Acesso em: 16/08/2016
27 Universidade Federal do Amapá – UNIFAP	<a href="http://www2.unifap.br/biblioteca/consulta_acervo/">http://www2.unifap.br/biblioteca/consulta_acervo/</a> Acesso em: 16/08/2016
28 Universidade Federal do Amazonas – UFAM	<a href="http://pergamum.ufam.edu.br/pergamum/biblioteca/index.php">http://pergamum.ufam.edu.br/pergamum/biblioteca/index.php</a> Acesso em: 16/08/2016
29 Universidade Federal do Oeste do Pará – UFOPA	<a href="http://sigaa.ufopa.edu.br/sigaa/public/biblioteca/paginaDetalhesMateriaisPublica.jsf">http://sigaa.ufopa.edu.br/sigaa/public/biblioteca/paginaDetalhesMateriaisPublica.jsf</a> Acesso em: 16/08/2016
30 Universidade Federal do Pará – UFPA	<a href="http://bibcentral.ufpa.br/pergamum/biblioteca/index.php?resolution2=800">http://bibcentral.ufpa.br/pergamum/biblioteca/index.php?resolution2=800</a> Acesso em: 16/08/2016
31 Universidade Federal do Tocantins – UFT	<a href="https://sistemas.uft.edu.br/biblioteca/pesquisa/pesquisar.action:jsessionId=F5E458B4FDD952DB2A9AB30BAF392580">https://sistemas.uft.edu.br/biblioteca/pesquisa/pesquisar.action:jsessionId=F5E458B4FDD952DB2A9AB30BAF392580</a> Acesso em: 16/08/2016
32 Universidade Federal Rural da Amazônia – UFRA	<a href="http://www.bc.ufra.edu.br/">http://www.bc.ufra.edu.br/</a> Acesso em: 16/08/2016
33 Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará – UNIFESSPA	<a href="https://www.unifesspa.edu.br/">https://www.unifesspa.edu.br/</a> Acesso em: 19/08/2016
34 Universidade Federal de Alfenas – UNIFAL	<a href="https://biblioweb.unifal-mg.edu.br/biblioweb/">https://biblioweb.unifal-mg.edu.br/biblioweb/</a> Acesso em: 19/08/2016
35 Universidade Federal de Itajubá – UNIFEI	<a href="https://www.unifei.edu.br/academico/bibliotecas/campus_itajubara">https://www.unifei.edu.br/academico/bibliotecas/campus_itajubara</a> Acesso em: 19/08/2016
36 Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF	<a href="http://siga.ufjf.br/index.php?module=biblioteca&amp;action=main#1471611978752">http://siga.ufjf.br/index.php?module=biblioteca&amp;action=main#1471611978752</a> Acesso em: 19/08/2016
37 Universidade Federal de Lavras – UFLA	<a href="http://www.biblioteca.ufla.br/pergamum/biblioteca/index.php">http://www.biblioteca.ufla.br/pergamum/biblioteca/index.php</a> Acesso em: 19/08/2016
38 Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG	<a href="https://catalogobiblioteca.ufmg.br/pergamum/biblioteca/index.php">https://catalogobiblioteca.ufmg.br/pergamum/biblioteca/index.php</a> Acesso em :19/08/2016
39 Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP	<a href="http://www.sisbin.ufop.br/novoportal/">http://www.sisbin.ufop.br/novoportal/</a> Acesso em: 19/08/2016
40 Universidade Federal de São Carlos- UFSCar	<a href="http://www.bco.ufscar.br/servicos/consulta-ao-acervo">http://www.bco.ufscar.br/servicos/consulta-ao-acervo</a> Acesso em: 19/08/2016
41 Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ	Não possui.
42 Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP	<a href="http://www.biblioteca.unifesp.br/biblioteca/index.php">http://www.biblioteca.unifesp.br/biblioteca/index.php</a> Acesso em: 19/08/2016

<b>Universidade Federal</b>	<b>Endereço eletrônico</b>
43 Universidade Federal de Uberlândia – UFU	<a href="http://www.bibliotecas.ufu.br/">http://www.bibliotecas.ufu.br/</a> Acesso em: 19/08/2016
44 Universidade Federal de Viçosa – UFV	<a href="http://www.bbt.ufv.br/?page_id=147">http://www.bbt.ufv.br/?page_id=147</a> Acesso em: 19/08/2016
45 Universidade Federal do ABC – UFABC	<a href="http://biblioteca.ufabc.edu.br/">http://biblioteca.ufabc.edu.br/</a> Acesso em: 19/08/2016
46 Universidade Federal do Espírito Santo – UFES	<a href="http://www.acervo.bc.ufes.br/biblioteca/index.php">http://www.acervo.bc.ufes.br/biblioteca/index.php</a> Acesso em: 21/08/2016
47 Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO	<a href="http://www.biblioteca.unirio.br/acervo">http://www.biblioteca.unirio.br/acervo</a> Acesso em: 21/08/2016
48 Universidade Federal do Rio de Janeiro -UFRJ	<a href="http://www.sibi.ufrj.br/">http://www.sibi.ufrj.br/</a> Acesso em: 21/08/2016
49 Universidade Federal do Triângulo Mineiro – UFTM	<a href="http://bibli.uftm.edu.br/sophia_web/">http://bibli.uftm.edu.br/sophia_web/</a> Acesso em: 21/08/2016
50 Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri – UFVJM	<a href="http://www.ufvjm.edu.br/biblioteca/catalogo.html">http://www.ufvjm.edu.br/biblioteca/catalogo.html</a> Acesso em: 22/08/2016
51 Universidade Federal Fluminense – UFF	<a href="https://sistemas.uff.br/pergamum/biblioteca/index.php">https://sistemas.uff.br/pergamum/biblioteca/index.php</a> Acesso em: 22/08/2016
52 Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro – UFRRJ	<a href="http://pergamum.ufrj.br/biblioteca/">http://pergamum.ufrj.br/biblioteca/</a> Acesso em: 22/08/2016
53 Universidade Federal da Fronteira Sul – UFFS	<a href="http://consulta.uffs.edu.br/pergamum/biblioteca/index.php">http://consulta.uffs.edu.br/pergamum/biblioteca/index.php</a> Acesso em: 22/08/2016
54 Universidade Federal da Integração Latino-Americana – UNILA	<a href="https://sig.unila.edu.br/sigaa/public/biblioteca/buscaPublicaAcervo.jsf?aba=p-biblioteca">https://sig.unila.edu.br/sigaa/public/biblioteca/buscaPublicaAcervo.jsf?aba=p-biblioteca</a> Acesso em: 22/08/2016
55 Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre – UFCSPA	<a href="http://ufcspa.phlnet.com.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl83.xis&amp;cipar=phl83.cip&amp;lang=por">http://ufcspa.phlnet.com.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl83.xis&amp;cipar=phl83.cip&amp;lang=por</a> Acesso em: 22/08/2016
56 Universidade Federal de Pelotas – UFPEL	<a href="https://pergamum.ufpel.edu.br/pergamum/biblioteca/">https://pergamum.ufpel.edu.br/pergamum/biblioteca/</a> Acesso em: 22/08/2016
57 Universidade Federal de Santa - Catarina – UFSC	<a href="https://pergamum.ufsc.br/pergamum/biblioteca/index.php">https://pergamum.ufsc.br/pergamum/biblioteca/index.php</a> Acesso em: 22/08/2016
58 Universidade Federal de Santa Maria – UFSM	<a href="https://portal.ufsm.br/biblioteca/pesquisa/index.html">https://portal.ufsm.br/biblioteca/pesquisa/index.html</a> Acesso em: 22/08/2016
59 Universidade Federal do Pampa – UNIPAMPA	<a href="https://guri.unipampa.edu.br/bib/publico/pesquisarNoAcervo/">https://guri.unipampa.edu.br/bib/publico/pesquisarNoAcervo/</a> Acesso em: 22/08/2016
60 Universidade Federal do Paraná – UFPR	<a href="http://acervo.ufpr.br/">http://acervo.ufpr.br/</a> Acesso em: 22/08/2016
61 Universidade Federal do Rio Grande – FURG	<a href="http://argo.furg.br/">http://argo.furg.br/</a> Acesso em: 22/08/2016
62 Universidade Federal do Rio Grande do Sul- UFRGS	<a href="http://sabi.ufrgs.br/F?RN=198410930">http://sabi.ufrgs.br/F?RN=198410930</a> Acesso em: 22/08/2016
63 Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR	<a href="http://biblioteca.utfpr.edu.br/pergamum/biblioteca/index.php?resolution2=800">http://biblioteca.utfpr.edu.br/pergamum/biblioteca/index.php?resolution2=800</a> Acesso em: 22/08/2016

Elaboração: Mônica Gomes.

## Universidades estaduais

<b>Universidade Estadual</b>	<b>Endereço eletrônico</b>
1 Escola Superior de Ciências da Saúde – ESCS	<a href="http://pergamum.fepecs.edu.br/pergamum/biblioteca/index.php">http://pergamum.fepecs.edu.br/pergamum/biblioteca/index.php</a> . Acesso em: 05/03/2018
2 Universidade Estadual de Goiás – UEG	<a href="https://www.gnuteca.ueg.br/">https://www.gnuteca.ueg.br/</a> . Acesso em: 05/03/2018
3 Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT	Não possui.
4 Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – UEMS	<a href="http://biblioteca.uems.br/">http://biblioteca.uems.br/</a> . Acesso em: 05/03/2018
5 Universidade Estadual de Alagoas – UNEAL	Não possui.
6 Universidade Estadual de Ciências da Saúde de Alagoas – UNCISAL	Não possui.
7 Universidade do Estado da Bahia – UNEB	<a href="http://www.biblioteca.uneb.br/pergamum/biblioteca/index.php">http://www.biblioteca.uneb.br/pergamum/biblioteca/index.php</a> . Acesso em: 20/03/2018
8 Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS	<a href="http://pergamum.uefs.br/biblioteca/index.php">http://pergamum.uefs.br/biblioteca/index.php</a> . Acesso em: 20/03/2018
9 Universidade Estadual de Santa Cruz – UESC	<a href="http://www.biblioteca.uesc.br/pergamum/biblioteca/index.php">http://www.biblioteca.uesc.br/pergamum/biblioteca/index.php</a> . Acesso em: 20/03/2018
10 Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB	Não possui.
11 Universidade Estadual do Ceará – UECE	<a href="https://siduece.uece.br/siduece/pesquisarItemPublico.jsf">https://siduece.uece.br/siduece/pesquisarItemPublico.jsf</a> . Acesso em: 20/03/2018
12 Universidade Estadual Vale do Acaraú – UVA	<a href="http://www.uvanet.br/biblioteca/acervo.php">http://www.uvanet.br/biblioteca/acervo.php</a> . Acesso em: 20/03/2018
13 Universidade Regional do Cariri – URCA	Não possui.
14 Universidade Estadual do Maranhão – UEMA	Não possui.
15 Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão – UEMASUL	<a href="http://uemasul.edu.br/biblioteca.php">http://uemasul.edu.br/biblioteca.php</a> . Acesso em: 20/03/2018
16 Universidade Estadual da Paraíba – UEPB	<a href="http://acervo.biblioteca.uepb.edu.br/Telas/w_catal_autor.php">http://acervo.biblioteca.uepb.edu.br/Telas/w_catal_autor.php</a> . Acesso em: 20/03/2018
17 Universidade de Pernambuco – UPE	<a href="http://pergamum.upe.br/pergamum/biblioteca/index.php">http://pergamum.upe.br/pergamum/biblioteca/index.php</a> . Acesso em: 20/03/2018
18 Universidade Estadual do Piauí – UESPI	<a href="http://sistemas3.uespi.br/biblivre/">http://sistemas3.uespi.br/biblivre/</a> . Acesso em: 20/03/2018
19 Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN	<a href="http://www.uern.br/biblioteca/default.asp?item=biblioteca-apresentacao">http://www.uern.br/biblioteca/default.asp?item=biblioteca-apresentacao</a> . Acesso em: 20/03/2018
20 Universidade do Estado do Amapá – UEAP	Não possui.
21 Universidade do Estado do Amazonas – UEA	<a href="http://biblioteca.uea.edu.br/biblioteca/pesquisa_acessibilidade.php">http://biblioteca.uea.edu.br/biblioteca/pesquisa_acessibilidade.php</a> . Acesso em: 20/04/2018
22 Universidade do Estado do Pará – UEPA	<a href="http://177.74.2.55/pergamum/biblioteca/index.php?resolution2=1024_1">http://177.74.2.55/pergamum/biblioteca/index.php?resolution2=1024_1</a> . Acesso em: 20/04/2018
23 Universidade Estadual de Roraima – UERR	Não possui.

<b>Universidade Estadual</b>	<b>Endereço eletrônico</b>
24 Universidade do Tocantins – UNITINS	<a href="https://www.unitins.br/biblioteca/">https://www.unitins.br/biblioteca/</a> Acesso em: 20/04/2018
25 Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG	<a href="http://200.198.28.133/pergamum/biblioteca/index.php">http://200.198.28.133/pergamum/biblioteca/index.php</a> Acesso em: 20/04/2018
26 Universidade Estadual de Montes Claros – UNIMONTES	<a href="http://pergamum.unimontes.br/pergamum/biblioteca/">http://pergamum.unimontes.br/pergamum/biblioteca/</a> Acesso em: 20/04/2018
27 Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ	<a href="http://catalogo-redesirius.uerj.br/sophia_web/">http://catalogo-redesirius.uerj.br/sophia_web/</a> Acesso em: 20/04/2018
28 Universidade Estadual da Zona Oeste – UEZO	<a href="http://bibliotecauezo.blogspot.com.br/">http://bibliotecauezo.blogspot.com.br/</a> Acesso em: 20/04/2018
29 Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro – UENF	<a href="http://uenf.br/cbb/biblioteca/servicos/">http://uenf.br/cbb/biblioteca/servicos/</a> Acesso em: 20/04/2018
30 Universidade de São Paulo – USP	<a href="http://www.sibi.usp.br/">http://www.sibi.usp.br/</a> Acesso em: 20/04/2018
31 Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP	<a href="http://www.sbu.unicamp.br/portal2/">http://www.sbu.unicamp.br/portal2/</a> Acesso em: 20/04/2018
32 Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – UNESP	Não possui.
33 Universidade Virtual do Estado de São Paulo – UNIVESP	Não possui.
34 Universidade Estadual de Londrina – UEL	<a href="http://virtua.uel.br:8080/">http://virtua.uel.br:8080/</a> Acesso em: 20/04/2018
35 Universidade Estadual de Maringá – UEM	Não possui.
36 Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR	Não possui.
37 Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG	Não possui.
38 Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO	<a href="https://unicentro.phlnet.com.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl84.xis&amp;cipar=phl84.cip&amp;lang=por">https://unicentro.phlnet.com.br/cgi-bin/wxis.exe?IsisScript=phl84.xis&amp;cipar=phl84.cip&amp;lang=por</a> Acesso em: 20/04/2018
39 Universidade Estadual do Norte do Paraná – UENP	<a href="https://www.uenp.edu.br/biblioteca">https://www.uenp.edu.br/biblioteca</a> Acesso em 20/04/2018
40 Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE	<a href="https://sisbib.unioeste.br/pergamum/biblioteca/index.php">https://sisbib.unioeste.br/pergamum/biblioteca/index.php</a> Acesso em: 20/04/2018
41 Universidade Estadual do Rio Grande do Sul – UERGS	<a href="http://biblioteca.uergs.edu.br/biblioteca/index.php">http://biblioteca.uergs.edu.br/biblioteca/index.php</a> Acesso em: 20/04/2018
42 Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC	<a href="http://pergamumweb.udesc.br/biblioteca/index.php">http://pergamumweb.udesc.br/biblioteca/index.php</a> Acesso em: 20/04/2018

Elaboração: Mônica Gomes.

## ANEXO 2 - O baile de la Vaubyessard

Tradução Portuguesa – João Barreira

66

MADAME BOVARY

— Mandei. ¿ Quem mo proíbe? — respondeu ella.

Depois aqueceram-se na cozinha, enquanto lhes aprontavam o quarto. Carlos pôs-se a fumar. E fumava estendendo os beiços, cuspindo a cada instante, recuando sempre que expelia a fumaça.

— Isso vai fazer-te mal — disse Ema, desdenhosamente.

Carlos pôs de parte o charuto, e correu à bomba beber um copo de água fresca. Ema apoderou-se rapidamente da charuteira, e atirou-a para o fundo de um armário.

O dia seguinte pareceu-lhe eterno! Passeou no quintal, indo e vindo pelas mesmas aleas, parando diante das latadas e caniçados, olhando admirada para tôdas aquelas coisas que tam bem conhecia. Como o baile lhe parecia já longe! Quem é que separava a tamanha distância, a manhã de ante-ontem da noite de hoje?

A sua viagem a Vaubyessard fizera-lhe uma aberta na vida, à maneira das grandes fendas que uma tempestade, numa só noite, rasga às vezes nas montanhas. Resignou-se, porém; e fechou cuidadosamente na cômoda a sua bela *toilette*, incluindo os sapatos de setim, cuja sola se emmarelára na cêra escorregadia do sobrado. O seu coração era como elles: o roçar pela riqueza deixára-lhe vestígios que nunca mais se apagariam.

Foi, pois, uma ocupação para Ema, a recordação daquele baile. Tôdas as quartas-feiras, dizia consigo ao acordar: «Ah! faz oito dias... faz quinze dias... faz três semanas, estava eu lá!» E a pouco e pouco foram-se-lhe confundindo na memória as fisionomias, esqueceu a música das contradanças, deixou de ver tam nitidamente as librés e as salas; alguns pormenores desvaneceram-se, mas a saúde ficou.

passavam próximo, dando estalinhos com a língua. O assoalho da arrecadação estava limpo como o de uma sala. Os arreios de carruagem estavam pendurados ao centro, em cabides girantes, e os freios, os chicotes, os estribos enfileirados ao longo da parede.

Carlos, entretanto, foi pedir a um criado que lhe aparelhasse o *boc*. Conduziram-no para junto do vestibulo, e, depois de embarcados os pacotes e malas, o casal Bovary, agradecendo ao marquês e à marquesa, regressou a Tostes.

Ema, silenciosa, não cessava de olhar para as rodas. Carlos, sentado na beira da almofada, guiava o carro, com os braços afastados do corpo, e o cavallinho ia a trote curto entre os varais, que eram largos demais para êle. As rédeas bambas batiam-lhe na garupa, molhando-se de espuma, e a mala, afivelada na traseira do *boc*, batia na caixa grandes pancadas regulares.

Tinham chegado às alturas de Thiourville, quando pela frente passaram cavaleiros, rindo com charutos na bôca. Ema julgou reconhecer o Visconde; olhou para trás, mas não viu já no horizonte senão o movimento das cabeças abaixando-se e levantando-se, segundo a desigual cadência do trote ou do galope.

Um quarto de légua mais adiante foi necessário parar, para se consertar, com uma corda, a retranca que se quebrara.

Nisto Carlos, dando aos arreios uma última vista de olhos, reparou num objeto caído entre as patas do cavallo; apanhou uma charuteira bordada a sêda verde, e que tinha no centro um brasão, em forma de portinhola de carroça.

— E ainda contém dois charutos — disse. — Serão para a tarde, para depois do jantar.

— Então tu fumas? — perguntou ela.

— Às vêzes, quando se oferece ocasião.

Carlos meteu o achado no bôlso, e fustigou o cavallo.

Quando chegaram a casa, não acharam o jantar pronto. A senhora enfureceu-se. Nastásia respondeu insolentemente.

— Rua! — exclamou Ema. — Isso é caçoar; está despedida!

Havia para o jantar sopa de cebola, e um pedaço de vitela com azêdas. Carlos, defronte de Ema, esfregava as mãos, dizendo com ar de satisfação:

— E' muito agradável estar-se em sua casa!

Nisto ouviram a Nastásia chorar. Carlos tinha certa estima à pobre rapariga. Noutro tempo, durante o enfado da viuvez, havia-lhe sido companheira por muitas noites. Fôra sua primeira doente, era o seu mais antigo conhecimento naqueles arredores.

— Então mandaste-a embora a valer? — disse enfim.

— Mandei. Quem me proibe? — respondeu ela.

Depois se aqueceram na cozinha, enquanto lhes aprontavam o quarto. Carlos pôs-se a fumar. E fumava estendendo os beijos, cuspindo a cada instante, recuando a cada fumaça.

— Isso vai fazer mal — disse Ema, desdenhosamente.

Carlos abandonou o charuto, e correu à bomba beber um copo de água fresca. Ema apoderou-se rapidamente da charuteira, e atirou-a para o fundo de um armário.

O dia seguinte pareceu-lhe eterno. Passeou no quintal, indo e vindo pelas mesmas aléias, parando diante das latadas e caramanchéis, olhando admirada para tôdas aquelas coisas que bem conhecia. Como o baile lhe pare-

cia longe! Quem é que separava, a tamanha distância, a manhã de ante-on-tem da noite de hoje?

Sua viagem a Vaubyessard fizera-lhe um claro na vida, à maneira das grandes fendas que uma tempestade, numa noite, rasga às vezes nas montanhas. Resignou-se, porém; e fechou cuidadosamente na cômoda a sua bela *toilette*, até mesmo os sapatos de cetim, cuja sola se emarelecera na cêra escorregadia do sobrado. Seu coração era como êles: ao contacto da opulência colocara-se acima de cousas que nunca mais se apagariam.

Foi, pois, uma ocupação para Ema, a recordação daquele baile. Tôdas as quartas-feiras, dizia consigo ao acordar: "Ah! faz oito dias... faz quinze dias... faz três semanas, estava eu lá!" E a pouco e pouco foram-se-lhe confundindo na memória as fisionomias, esqueceu a música das contradanças, deixou de ver tão nitidamente as librês e as salas; alguns pormenores desvaneceram-se, mas a saúde perdurou.

## IX

Muitas vêzes, depois de Carlos sair, ela apanhava no armário, no meio das roupas dobradas, a charuteira de sêda verde.

Mirava-a, abria-a, e chegava mesmo a aspirar-lhe o cheiro do fôrro, misto de verbena e tabaco. A quem pertenceria?... Ao Visconde. Era-lhe talvez presente da amante. Fôra bordada nalgum bastidor de embutidos, pequenino móvel recatado, ocupação de muitas horas, e sôbre o qual tinham pendido os anéis dos cabelos da pensativa bordadora. Pelas malhas da tela passara um sôpro de amor; cada sinal de agulha fixara ali uma esperança ou uma recordação, e todos aquêles fios de sêda entrelaçados não eram mais do que a constância da mesma paixão silenciosa. E depois, o Visconde, u'a madrugada, levava-a consigo. De que haviam falado, enquanto êle se mantinha encostado nas chaminés de amplos alizares, entre os vasos de flores e os relógios Pompadour? Ela estava em Tostes; êle agora em Paris, muito longe! Como seria aquela Paris? Que nome de amplidão! E Ema sentia prazer em repeti-lo a meia voz; ecoava-lhe aos ouvidos como um sino de catedral, flamejava-lhe diante dos olhos até mesmo nos rótulos de pomada dos potes.

De noite, quando os vendilhões, nas suas carroças, lhe passavam por debaixo da janela cantando a *Marjolaine*, acordava; e ouvindo o ruído das rodas calçadas de ferro, que fora da povoação se amortecia na terra, dizia consigo:

— Amanhã estarão ainda aqui!

E seguia-os com o pensamento, subindo e descendo as encostas, atravessando as aldeias, caminhando pela estrada larga, sob a claridade das estrelas. Ao cabo de uma distância indeterminada, havia sempre um ponto confuso onde seu sonho expirava.

Comprou uma planta de Paris, e com o dedo na carta, percorria a capital. Subia os *boulevards*, detendo-se em cada esquina, entre as linhas das ruas, e diante dos quadrados brancos que representam as casas. Os olhos fatigavam-se-lhe, afinal; fechava então as pálpebras e via, nas trevas, torcerem-se com o vento as luzes do gás, ouvia o ruído dos estribos das caleças desdobrando-se diante do peristilo dos teatros.

Assinou a *Corbelha*, jornal de senhoras, e o *Silfide dos salões*. Devorava, sem perder uma sílaba, tôdas as notícias das primeiras representações

Havia para o jantar sopa de cebola, e um pedaço de vitela com azedas. Carlos, sentado defronte de Ema, esfregava as mãos, dizendo com ar de satisfação:

— Não há como a gente achar-se em sua casa!

Nisto, ouviram a Nastásia chorar. Carlos tinha certa estima à pobre rapariga. Noutro tempo, durante o enfado da viuvez, havia-lhe sido companheira por muitas noites. Fôra a sua primeira doente, era o seu mais antigo conhecimento naqueles sítios.

— Então, mandas-te-a embora a valer? — disse êle enfim.

— Mandei. Quem mo proibe? — respondeu ela.

Depois, aqueceram-se na cozinha, enquanto lhes aprontavam o quarto. Carlos pôs-se a fumar. E fumava estendendo os beiços, cuspindo a cada instante, recuando sempre que expelia a fumaça.

— Isso vai fazer-te mal — disse Ema, desdenhosamente.

Carlos pôs de parte o charuto, e correu à bomba beber um copo de água fresca. Ema apoderou-se rapidamente da charuteira, e atirou-a para o fundo de um armário.

O dia seguinte pareceu-lhe eterno! Passeou no quintal, indo e vindo pelas mesmas áleas, parando diante das latadas e caniçados, olhando admirada para tôdas aquelas coisas que tão bem conhecia. Como o baile lhe parecia já longe. Quem é que separava a tamanha distância, a manhã de ante-ontem da noite de hoje?

A sua viagem a Vaubyessard fizera-lhe uma aberta na vida, à maneira das grandes fendas que uma tempestade, numa só noite, rasga às vêzes nas montanhas. Resignou-se, porém; e fechou cuidadosamente na cômoda a sua bela toilette, incluindo os sapatos de cetim, cuja sola se amarelara na cêra escorregadia do sobrado. O seu coração era como êles: o roçar pela riqueza deixara-lhe vestígios que nunca mais se apagariam.

Foi, pois, uma ocupação para Ema, a recordação daquele baile. Tôdas as quartas-feiras, dizia consigo ao acordar: “Ah! faz oito dias... faz quinze dias... faz três semanas, estava eu lá!” E a pouco e pouco foram-se-lhe confundindo na me-

— Então a mandaste mesmo embora? — disse êle, enfim.

— Mandei. Quem me impede? — respondeu ela.

Depois se aqueceram na cozinha, enquanto lhes aprontavam o quarto. Carlos pôs-se a fumar. E fumava estendendo os beiços, cuspido a cada instante, recuando sempre que expelia a fumaça.

— Isso te vai fazer mal, — disse ela, com desdém.

Carlos pôs de lado o charuto e correu à bomba beber um copo de água fresca. Ema apoderou-se rapidamente da charuteira e atirou-a para o fundo de um armário.

O dia seguinte pareceu-lhe sem fim. Passeou no quintal, indo e vindo pelas mesmas aléias, parando diante das latadas e caniçados, olhando admirada para tôdas aquelas coisas que conhecia tão bem. Como o baile lhe parecia distante! O que é que separava tanto a manhã de anteontem da noite de hoje? A sua viagem a Vaubyessard abrira-lhe uma brecha na vida, à maneira das grandes fendas que uma tempestade, numa só noite, rasga às vêzes nas montanhas. Resignou-se, porém; e fechou cuidadosamente na cômoda a sua bela *toilette*, incluindo os sapatos de cetim, cuja sola se amarelara na cêra escorregadia do assoalho. O seu coração era como êles: o roçar da riqueza deixara-lhe vestígios que nunca mais se apagariam.

Foi, pois, uma distração para Ema, a recordação daquele baile. Tôdas as quartas-feiras, dizia consigo ao acordar: — Ah! faz oito dias... faz quinze dias... faz três semanas, que eu estive lá! — E pouco a pouco as fisionomias foram se confundindo na sua memória; esqueceu a música das contradanças, deixou de ver com tanta nitidez as librés e as salas; alguns detalhes se desvaneceram, mas a saudade permaneceu.

— Sim. E quem pode impedir-me? — respondeu ela.

Depois aqueceram-se na cozinha, enquanto o quarto era preparado. Carlos começou a fumar. Fazia-o estendendo os lábios, cuspidando a tóda hora, recuando a cada baforada.

— Isso lhe fará mal — disse ela com desdém.

O médico desistiu do charuto e correu à bomba para sorver um copo de água fria. Ema, apoderando-se da charuteira, atirou-a bruscamente ao fundo do armário.

O dia seguinte decorreu monótono. Ema passeou no jardimzinho, indo e voltando pelas mesmas aléias, parando diante dos canteiros e das espaldeiras e do cura de gêsso, apreciando enlevada tódas aquelas coisas de outrora que conhecia muito bem. Como o baile já lhe parecia remoto! Afinal, quem colocava a tão grande distância, a manhã da ante-véspera e a noite de hoje? A viagem a Vaubyessard abrira-lhe um claro na vida, à maneira dessas fendas enormes que uma tempestade, em uma noite apenas cava às vêzes nas montanhas. Resignou-se, entretanto; guardou cuidadosamente na cômoda seu lindo vestido e até mesmo os sapatos de cetim, cuja sola se tornara amarelada ao contato com a escorregadia cêra do assoalho. Seu coração mostrava-se como êles: o contato do fausto gravara indelêvelmente nêle qualquer coisa que jamais se apagaria.

A lembrança daquele baile constitui, pois, uma ocupação para Ema. Ao despertar, tódas as quartas-feiras, dizia de si para si: “ — Ah! Foi há oito dias... há quinze dias... faz três semanas, lá estava eu!” Pouco a pouco, as fisionomias confundiram-se em sua memória, esqueceu a música das contradanças e não mais podia ver nitidamente as librês e as salas; alguns pormenores esvaneceram-se, mas a saudade ficou.

uma charuteira de sêda verde bordada ao centro com um brasão, como a portinhola de uma carruagem.

— Há até dois charutos aqui dentro — disse êle — e vão ser para hoje à noite, depois do jantar.

— Pois tu fumas? — perguntou ela.

— Às vêzes, quando a ocasião aparece.

Meteu seu achado no bôlso e chicoteou o cavalinho.

Quando chegaram a casa o jantar não estava pronto. Madame zangou-se. Nastasie respondeu com insolência.

— Vá embora! — disse Ema. — Isso é caçoar da gente, e eu a despeço!

Para o jantar havia sopa de cebolas e um pedaço de vitela temperada com azêdas. Charles, sentado diante de Ema, disse, esfregando as mãos com um ar feliz:

— É um prazer estar na casa da gente!

Ouviu-se Nastasie que chorava. Êle gostava um pouco daquela pobre mulher, que outrora lhe fizera companhia durante muitas noitadas, nas horas ociosas de sua viuvez. Fôra sua primeira cliente, seu mais antigo conhecimento na região.

— Tu a mandaste embora mesmo? — disse êle, enfim.

— Mandei. E quem me impede? — respondeu ela.

Depois, aqueceram-se na cozinha, enquanto lhes arrumavam o quarto. Charles pôs-se a fumar. Fumava esticando os lábios para a frente, cuspiendo todo o tempo, recuando a cada baforada.

— Vais adoecer — disse ela, desdenhosamente.

Charles largou o charuto e correu a beber um copo de água fria. Ema, agarrando a charuteira, atirou-a rapidamente ao fundo do armário.

O dia seguinte foi comprido. Ela passeou pelo seu jardimzinho, indo e vindo pelas mesmas passagens, parando diante dos canteiros, diante das latadas, diante do cura de gêsso, considerando com estupefação tôdas essas

coisas que outrora conhecia tão bem. Como o baile já lhe parecia estar longe! O que afastava, com tamanha distância, a manhã de ante-onde da noite de hoje? A viagem a Vaubyessard abrira uma brecha em sua vida, tal como essas grandes ravinas que o temporal, numa só noite, cava às vêzes nas montanhas. Entretanto, resignou-se: guardou piedosamente na cômoda seu belo vestido, até mesmo os sapatos de cetim cujas solas tinham ficado amareladas por causa da cêra escorregadia do piso. Seu coração estava como êles: com o roçar da riqueza ali se havia agarrado algo que não se apagaria mais.

A lembrança do baile foi uma ocupação para Ema. Sempre que chegava a quarta-feira ela dizia, ao acordar: "Ah! Foi há oito anos... há quinze dias... há três semanas... eu estava ali!" Pouco a pouco as fisionomias se confundiam em sua memória, ela esqueceu a música das contradanças, não viu com a mesma nitidez os aposentos. Alguns pormenores desapareceram, mas a saudade ficou.

## IX

Muitas vêzes, depois que Charles saía, Ema ia apenhar no armário entre as dobras da roupa da casa onde a havia deixado, a charuteira de sêda verde.

Olhava para ela, abria-a, aspirava, mesmo, o odor do seu fôrro, mescla de verbena e tabaco. A quem pertenceria?... Ao Visconde. Era, talvez, presente da sua amante. Tinham-na bordado em algum bastidor de palissandra, peça diminuta que se trazia oculta a todos os olhos, que havia ocupado muitas horas, e sôbre a qual se haviam inclinado os caracóis macios da bordadeira pensativa. Hálito de amor passara entre as malhas da talagarça, cada pontado pela agulha tinha fixado uma esperança ou uma recordação, e todos aquêles fios de sêda entrelaçados não

da sua viuvez. Fôra a sua primeira cliente, a primeira pessoa que êle conhecera na região.

— Mandaste-a embora de vez? — perguntou êle.

— Mandei. Quem me impede? — retrucou ela.

Depois do jantar, foram se esquentar na cozinha, enquanto lhes preparavam o quarto. Charles pôs-se a fumar. Fumava esticando os lábios, cuspidando a tôda a hora, recuando a cada baforada.

— Vai-te fazer mal — disse ela, com desdém.

Êle pousou o charuto e foi correndo beber um copo de água fria. Emma pegou na carteira de charutos e jogou-a no fundo do armário.

O dia seguinte pareceu-lhe muito longo. Passou pelo jardimzinho, indo e voltando pelas mesmas aléias, parando diante dos canteiros, diante da estacaria, diante do cura de gesso, considerando, com surpresa, tôdas aquelas coisas que ela tão bem conhecia. Como já lhe parecia distante o baile! Que era o que de tal modo separava a manhã do dia anterior daquela tarde? Sua viagem a La Vaubyessard abrira uma fenda na sua vida, à maneira dessas grandes gretas que uma tempestade, numa só noite, por vêzes escava nas montanhas. Resignou-se, contudo: guardou piedosamente, na cômoda, a sua bela toaleta, inclusive os sapatos de cetim, cuja sola se amarelara na cêra escorregadia do soalho. Seu coração era como êles: ao contato da riqueza, nêle se acendera algo que jamais se apagaria.

Para Emma, a recordação daquele baile tornou-se uma ocupação. Cada quarta-feira, ela dizia consigo mesma, ao despertar: — Ah, faz hoje oito dias... faz hoje quinze dias... faz três semanas eu estava lá! — E, pouco a pouco, as fisionomias foram-se-lhe confundindo na memória; esqueceu a música das contradanças; não mais conseguiu rever com nitidez as librés e os aposentos; alguns detalhes se perderam, mas a saudade ficou-lhe.

das ao Marquês e à Marquesa e partiu de volta a Tostes.

Emma, em silêncio, olhava as rodas girarem. Charles, sentado na ponta do banco, guiava o carro com os braços afastados do corpo, enquanto o cavalinho trotava solto entre os varais, largos demais para ele. As rédeas frouxas batiam-lhe no dorso, molhando-se em seu suor, e a mala amarrada atrás da “charrette” batia regularmente na parte posterior do veículo.

Estavam na altura de Thibourville quando de repente alguns cavaleiros os ultrapassaram, rindo, de charutos na boca. Emma pensou reconhecer o Visconde, mas no instante seguinte só percebeu no horizonte o movimento das cabeças que se abaixavam e se erguiam de acordo com a cadência desigual do trote ou do galope.

Um quilômetro e meio adiante tiveram de parar a fim de consertarem, com uma corda, um arreio que se arrebentara.

Charles, olhando mais uma vez o conserto, antes de retomar a viagem, viu alguma coisa no chão, entre as patas do cavalo. Curvou-se e apanhou uma charuteira de seda verde, com um brasão no meio, como na porta de uma carruagem.

— Há ainda dois charutos — disse ele. — Serão para logo mais, depois do jantar.

— Tu fumas, então? — perguntou ela.

— Às vezes, quando a oportunidade aparece.

Meteu o achado no bolso e chicoteou o cavalo.

Quando chegaram a casa, o jantar não estava pronto. Madame zangou-se. Nastásia respondeu com insolência.

— Vá-se embora! — disse Emma. — Não tolero impertinências.

Havia para jantar sopa de cebolas e um pedaço de vitela com molho. Charles, sentado diante de Emma, exclamou, esfregando as mãos de prazer:

— É bom estar de novo em casa!

Ouviram Nastásia que chorava. Charles gostava da pobre moça. Em outros tempos ela lhe fizera companhia, durante a viuvez. Fora a primeira pessoa que ele conhecera na região.

— Tu a mandaste embora de vez? — perguntou ele, finalmente.

— Sim. Quem me impede? — retrucou ela.

Aqueceram-se na cozinha, enquanto o quarto era preparado. Charles pôs-se a fumar. Tirava as baforadas esticando os lábios, cuspidando a todo momento, curvando-se a cada tragada.

— Isso vai fazer-te mal — disse Emma, com desdém.

Charles largou o charuto de lado e correu a beber um copo d'água fresca. Emma, agarrando a charuteira, jogou-a com força para o fundo de um armário.

O dia seguinte escoou-se lentamente. Emma passeou pelo jardimzinho, passando e voltando pelas mesmas alamedas, parando diante de cada canteiro, diante do caramanchão, diante do padre de alvenaria, olhando com um misto de admiração e surpresa todas aquelas coisas antigas que ela conhecia tão bem. Como lhe parecia distante o baile! Que força seria aquela que separava a manhã do dia anterior e aquela tarde? Sua ida a Vaubyessard criara um vazio e sua vida como os grandes sulcos que a tempestade, numa só noite, abre nas montanhas. Resignou-se, contudo; guardou cuidadosamente na cômoda o belo vestido e os sapatos de cetim, cujas solas se tinha tornado amareladas em contato com a cera do assoalho. Seu coração era como eles: em contato com a riqueza, algo de indelével se lhe aderira.

A lembrança daquele baile ficou, pois, no coração de Emma. Todas as vezes que chegava a quarta-feira ela dizia para si mesma:

— Ah! Há oito dias... há quinze dias... há três semanas, eu estava lá!

MADAME BOVARY

— Tu a mandaste realmente embora? disse ele, finalmente.

— Sim. Quem me impede? respondeu ela.

Em seguida, aqueceram-se na cozinha enquanto o quarto era preparado. Charles pôs-se a fumar. Fumava avançando os lábios, cuspidando a todo instante, recuando a cada tragada.

— Isso vai te fazer mal, disse ela, desdenhosamente.

Ele largou o charuto e correu à bomba beber um copo de água fria. Emma, agarrando a charuteira, lançou-a rapidamente no fundo do armário.

O dia seguinte foi longo. Ela foi passear em seu jardimzinho, passando e voltando pelos mesmos caminhos, parando diante das platibandas, diante da latada, diante do cura de gesso, olhando com assombro todas aquelas coisas de outrora que conhecia tão bem. Como o baile já lhe parecia longínquo! Quem estaria afastando tanto a manhã de anteontem da noite de hoje? Sua viagem ao castelo de Vaubyessard fizera um buraco em sua vida, como aquelas grandes fendas que uma tempestade, numa só noite, cava às vezes nas montanhas. Resignou-se, contudo: fechou piedosamente na cômoda seu belo vestido e até seus sapatos de cetim, cuja sola amarelara-se com a cera deslizante do assoalho. Seu coração era como eles: ao atrito da riqueza adquirira alguma coisa que não se apagaria.

Assim, a lembrança daquele baile foi uma ocupação para Emma. A cada quarta-feira ela dizia a si mesma ao acordar: “Ah! Há oito dias... há quinze dias... há três semanas, eu estava lá!” E pouco a pouco as fisionomias confundiram-se em sua memória; ela esqueceu as melodias das contradanças; não viu mais nitidamente as librés e as salas; alguns detalhes apagaram-se, mas o pesar permaneceu.

## IX

Frequentemente, quando Charles saía, ela ia procurar no armário, entre as dobras da roupa branca onde a deixara, a charuteira de seda verde.

Olhava-a, abria-a e até mesmo cheirava o aroma de seu forro, uma mistura de verbena e de tabaco. A quem pertencia?... Ao Visconde. Talvez fosse um presente de sua amante. Fora bordada em algum bastidor de palissandra, objeto delicado que se escondia de todos os olhares, que preencheria muitas horas e sobre o qual se haviam debruçado os moles cachos da trabalhadora pensativa.

Pousou o charuto e correu à bomba para tomar um copo de água fria. Emma pegou o porta-charuto e jogou-o com força para o fundo do armário.

O dia seguinte foi longo! Ela passeou em seu jardimzinho, indo e vindo pelos mesmos caminhos, parando diante dos canteiros, das espaldeiras, do cura de gesso, considerando com espanto todas aquelas coisas que antes conhecia tão bem. Como o baile havia ficado para trás! O que separava, com tanta distância, a manhã de anteontem e a noite de hoje? A viagem a Vaubyessard fizera um buraco em sua vida, à maneira daquelas grandes fissuras que uma tempestade, em uma só noite, provoca nas montanhas. No entanto, resignou-se. Guardou piedosamente na cômoda seu belo traje, inclusive os sapatos de cetim, cuja sola ficara amarelada pela cera escorregadia do parquê. Seu coração estava como eles: ao ser esfregado pela riqueza, ficara marcado por algo que não se apagaria.

A lembrança daquele baile tornou-se então uma ocupação para Emma. Todas as quartas-feiras, ela pensava ao levantar-se: “Ah! Há oito dias... Há quinze dias... Há três semanas, eu estava lá!”. E pouco a pouco as fisionomias se confundiram em sua memória, ela esqueceu-se das árias das contradanças, não via mais tão nitidamente as librés e as salas, alguns detalhes apagaram-se, mas o pesar permaneceu.

## IX

Muitas vezes, quando Charles saía, ela pegava no armário, entre as pilhas de roupas, o porta-charuto de seda verde.

Ela olhava para ele, abria-o e até sentia o cheiro do forro, mistura de verbena e tabaco. A quem pertenceria? Ao visconde. Talvez fosse um presente de sua amante. Haviam bordado aquilo sobre um bastidor de jacarandá; objeto gracioso, abrigado de todos os olhares, preencherá muitas horas suas, e, sobre ele, debruçaram-se os cachos moles da trabalhadora pensativa. Um sopro de amor passara por entre os fios da tela; cada movimento da agulha fixara ali uma esperança ou uma lembrança, e todos aqueles fios de seda entrelaçados não eram outra coisa senão a continuidade da mesma paixão silenciosa. E, depois, uma dada manhã, o visconde o levava consigo. De

— Há ainda dois charutos dentro — disse —; vão ficar para a noite, depois do jantar.

— Então você fuma? — perguntou ela.

— Às vezes, quando aparece uma ocasião.

Ele pôs no bolso o que havia encontrado e chicoteou o cavalinho.

Quando chegaram a casa, o jantar ainda não estava pronto. A senhora se irritou. Nastasie respondeu com insolência.

— Vá embora! — disse Emma. — Isso é zombaria, você está despedida.

Havia para jantar sopa de cebolas, com um pedaço de vitela na azedinha. Charles, sentado diante de Emma, disse, esfregando as mãos, com um jeito feliz:

— É bom voltar pra casa!

Ouvia-se Nastasie que chorava. Ele gostava um pouco daquela pobre moça. Ela lhe havia feito companhia, outrora, nos momentos desocupados da viuvez. Tinha sido a sua primeira paciente, a sua mais antiga conhecida na região.

— Você a despediu para valer? — disse-lhe ele enfim.

— Sim. Quem é que me impede? — respondeu ela.

Depois aqueceram-se na cozinha, enquanto o quarto era aprontado. Charles pôs-se a fumar. Fumava estendendo os lábios para a frente, cuspidando a cada minuto, recuando a cada baforada.

— Você vai se prejudicar — disse ela desdenhosamente.

Ele largou o charuto e correu para engolir, na bomba, um copo de água fria. Emma, pegando a cigarreira, atirou-a com força no fundo do armário.

O dia seguinte foi longo! Ela passeou pelo jardimzinho, indo e voltando pelas mesmas alamedas, parando diante das platibandas, diante dos caramanchões, diante do padre de gesso, considerando perplexa todas essas coisas de outrora que conhecia tão bem. Como o baile

já lhe parecia distante! Quem afastava, a tamanha distância, a manhã de anteontem e a noite de hoje? Sua viagem a Vaubyessard tinha feito um buraco em sua vida, à maneira dessas grandes fendas que uma tempestade, numa só noite, cava às vezes nas montanhas. Resignou-se, entretanto; apertou piedosamente na cômoda a sua bela toaile e até os sapatos de cetim, cujas solas tinham amarelado com a cera escorregadia do assoalho. Seu coração estava como eles: com o roçar da riqueza, tinha se colocado em cima algo que não se apagaria.

Foi, pois, uma ocupação para Emma a lembrança daquele baile. Todas as vezes que voltava a quarta-feira, ela se dizia ao acordar: "Ah! faz oito dias... faz quinze dias... faz três semanas que eu estava lá!". E pouco a pouco, as fisionomias confundiram-se em sua memória, esqueceu a ária das contradanças, não viu mais tão claramente as librés e os cômodos; alguns detalhes se foram, mas a saudade lhe ficou.

A seguir, eles se esquentaram na cozinha, enquanto preparavam o quarto. Charles começou a fumar. Fumava avançando os lábios, cuspidando a cada minuto, recuando a cada baforada.

— Você vai fazer-se mal — disse ela, com desdém.<sup>69</sup>

Ele pousou o charuto, correu para tomar, na bomba d'água, um copo de água fria. Emma, apanhando a charuteira, lançou-a velozmente ao fundo do armário.

A jornada foi longa, no dia seguinte! Ela passeou em seu jardimzinho, a ir e vir pelo mesmo caminho, parando diante das flores, diante das árvores, diante do padre de gesso, olhando surpresa todos esses objetos antigos que conhecia tão bem. Como o baile já lhe parecia longínquo! Então quem separava, com tanta distância, a manhã de anteontem e o crepúsculo de hoje? A sua viagem a La Vaubyessard abria um abismo em sua vida, como essas fendas imensas que uma tempestade, em uma só noite, às vezes cava nas montanhas. Mas ela resignou-se; encerrou devotamente na cômoda o seu belo vestido e até mesmo os seus sapatos de cetim,<sup>70</sup> com solas amarelecidas pela cera deslizante do assoalho. O seu coração era como eles: ao roçar da riqueza, ele colocara-se sobre algo que não se apagaria.

Então, a lembrança desse baile tornou-se uma ocupação para Emma. Toda quarta-feira, ela dizia a si mesma, ao despertar: — “Ah! há sete dias... há catorze dias... há três semanas, eu estava lá!” E aos poucos as fisionomias confundiram-se em sua memória, ela esqueceu as músicas das danças, não viu mais com muita clareza os trajes e os salões; alguns detalhes se perderam, mas as saudades permaneceram.

<sup>69</sup> O diálogo do casal remete-nos ao “teatro do absurdo”, a Beckett e à sua peça *Esperando Godot*, a Ionesco e à sua peça *A cantora careca*.

<sup>70</sup> Ver *Cinderela* — conto folclórico com mais de quinhentas versões na Europa (a principal é a de Charles Perrault [12/1/1628 Paris — 15-16/5/1703 Paris], em *Contos de minha mãe ganso*, 1697) —, depois do baile.

charrua, Diocleciano plantando couves, e os imperadores da China inaugurando o ano com sementéiras, explicava Rodolfo a Ema que as atracções irresistíveis tinham a sua causa em alguma existência anterior.

— Assim, por exemplo, — dizia êle, — ¿ porque razão nos conhecemos nós? ¿ Porque o acaso o quis? Foi porque, sem dúvida, através da separação, quais dois rios que correm a juntar-se, os nossos declives particulares nos haviam impellido um para o outro.

E pegou-lhe na mão; Ema não a retirou.

«Conjunto de boas culturas!» — bradou o presidente.

— Há pouco, por exemplo, quando fui a sua casa...

«Ao senhor Bizet, de Quincampoix.»

— ¿ Sabia eu porventura que havia de acompanhá-la?

«Setenta francos...!»

— Uma centena de vezes estive mesmo para me ir embora, e afinal seguia-a, deixei-me ficar.

«Estrumes.»

— Como ficaria esta noite, amanhã, os outros dias, tôda a minha vida!

«Ao senhor Caron d'Argueil, uma medalha de ouro!»

— Porque nunca achei na companhia de ninguém encanto tam completo.

«Ao senhor Bain, de Givry-Saint-Martin!»

— Por isso a levarei na lembrança.

«Por um carneiro merino...»

— Mas vai esquecer-me, terei passado como uma sombra.

«Ao senhor Belot, de Nôtre Dame...»

— Oh! diga que não, que eu hei-de ser alguma coisa no seu pensamento, na sua vida.

«Raça suína, prémio *ex æquo*: aos senhores Lhérissé e Cullembourg: sessenta francos!»

— Rodolfo apertou-lhe a mão, e sentiu-lha muito quente, trémula rolinha cativa, diligenciando soltar o vôo

mara em consideração os penosos trabalhos, vinde receber a recompensa das vossas virtudes silenciosas, e ficai convencidos de que o Estado tem agora os olhos fitos em vós, de que vos anima, de que vos protege, de que atenderá vossas justas reclamações, e aliviará, quanto esteja em seu poder, o fardo dos vossos penosos sacrifícios!”

O sr. Lieuvain sentou-se então; em seguida levantou-se Derozerays, e começou outro discurso, que não foi talvez tão florido como o do conselheiro; mas recomendava-se por um caráter de estilo prudente, quer dizer, por conhecimentos especiais, e por considerações mais levantadas. Por isso o elogio do governo teve nêle menor lugar; a religião e a agricultura ocuparam-no muito mais.

Fêz ressaltar os laços entre uma e outra, e como ambas tinham concorrido sempre para a civilização. Rodolfo e madame Bovary conversavam sôbre sonhos, pressentimentos, magnetismo. Remontando ao berço das sociedades, descrevia o orador êsses tempos bravios em que o homem vivia de glandes no interior dos bosques. Depois deixara as peles dos animais, vestira-se de pano, abrira os valados e plantara a vinha. Seria isto um bem, e não haveria nesta descoberta mais inconvenientes que vantagens? O sr. Derozerays estabeleceu êste problema. Do magnetismo passara Rodolfo, a pouco e pouco, às afinidades; e ao passo que o presidente citava Cincinnatus guiando a charrua, Diocleciano plantando couves, e os imperadores da China inaugurando o ano com sementeiras, explicava Rodolfo a Ema que as atrações irresistíveis tinham sua causa em alguma existência anterior.

— Assim, por exemplo, — dizia êle — por que razão nos conhecemos nós? Porque o acaso o quis? Foi porque, sem dúvida, através da separação, quais dois rios que correm a juntar-se, os nossos declives particulares nos haviam impellido um para o outro.

E pegou-lhe na mão; ela não a retirou.

“Conjunto de boas culturas!” — bradou o presidente.

— Há pouco, por exemplo, quando fui a sua casa...

“Ao senhor Bizet, de Quincampoix.”

— Sabia eu porventura que havia de acompanhá-la?

“Setenta francos...!”

— Uma centena de vêzes quis mesmo partir, e afinal segui-a, deixei-me ficar.

“Estrumes.”

— Como ficaria esta noite, amanhã, os outros dias, tôda a minha vida!

“Ao senhor Caron d’Argueil, u’a medalha de ouro!”

— Porque nunca achei na companhia de ninguém encanto tão completo.

“Ao senhor Bain, de Givry-Saint-Martin!”

— Por isso a levarei na lembrança.

“Por um carneiro merino...”

— Mas vai esquecer-me, terei passado como uma sombra

“Ao senhor Belot, de Notre Dame...”

— Oh! diga que não, que eu hei-de ser alguma coisa no seu pensamento, na sua vida!

“Raça suína, prêmio *ex aequo*: aos senhores Lehérissé e Cullémbourg: sessenta francos!”

Rodolfo apertou-lhe a mão, sentindo-a muito quente, trêmula como uma pomba cativa, que quer soltar o vôo novamente; mas ou porque diligenciasse libertá-la, ou porque correspondesse àquela pressão, fêz um movimento com os dedos, e Rodolfo exclamou:

— Assim, por exemplo, — dizia êle, — por quê razão nos conhecemos nós? Por quê o acaso o quis? Foi porque, sem dúvida, através da separação, quais dois rios que correm a juntar-se, os nossos declives particulares nos haviam impellido um para o outro.

E pegou-lhe na mão; Ema não a retirou.

“Conjunto de boas culturas!” — bradou o presidente.

— Há pouco, por exemplo, quando fui a sua casa...

“Ao senhor Binet, de Quincampoix.”

— Sabia eu porventura que havia de acompanhá-la?

“Setenta francos...!”

— Uma centena de vêzes estive mesmo para me ir embora, e afinal segui-a, deixei-me ficar.

“Estrumes.”

— Como ficaria esta noite, amanhã, os outros dias, tôda a minha vida!

“Ao senhor Caron d’Argueil, uma medalha de ouro!”

— Porque nunca achei na companhia de ninguém encanto tão completo.

“Ao senhor Bain, de Givry-Saint-Martin!”

— Por isso a levarei na lembrança.

“Por um carneiro merinó...”

— Mas vai esquecer-me, terei passado como uma sombra.

“Ao senhor Belot, de Nôtre Dame...”

— Oh! diga que não, que eu hei de ser alguma coisa no seu pensamento, na sua vida.

“Raça suína, premio ex aequo: aos senhores Lhérissé e Cullembourg: sessenta francos!”

Rodolfo apertou-lhe a mão, e sentiu-lha muito quente, trêmula rolinha cativa, diligenciando soltar o vôo novamente; mas ou porque diligenciasse soltá-la, ou porque correspondesse àquela pressão, fêz um movimento com os dedos, e Rodolfo exclamou:

— Obrigado, obrigado! Vejo que me não repele! tem muita bondade, e compreende que lhe pertenco! Permita-me que a veja, que a contemple!

Um sôpro de vento que entrou pela janela encrespou o pano da mesa, e lá em baixo, na Praça, tôdas as toucas das

Rodolfo e Madame Bovary discorriam sôbre sonhos, pressentimentos, magnetismo.

Remontando à origem das sociedades, o orador descrevia os tempos bárbaros em que os homens se alimentavam de glandes no fundo das selvas. Deixaram os homens, depois, a pele dos animais, vestiram-se de pano, cavaram os sulcos, plantaram a vinha. Era isso um bem, não haveria em tal descobrimentos mais inconvenientes que vantagens? O senhor Derozerays estabeleceu o problema.

Do magnetismo, Rodolfo passou, pouco a pouco, às afinidades e, enquanto o sr. Presidente citava Cincinnatus empunhando seu arado, Diocleciano plantando suas couves e os imperadores da China inaugurando o ano para as sementeiras, o rapaz explicava à jovem senhora que as atrações irresistíveis tinha sua causa numa existência anterior:

— Assim, nós — por que nos conhecemos? Por que o acaso o quis? Foi porque, através da distância, sem dúvida, como dois rios que correm a unir-se, nossas inclinações particulares nos impeliram um para o outro.

E Rodolfo tomou-lhe a mão que ela não retirou.

“Conjunto de boas culturas!” — bradava o presidente.

— Há pouco, por exemplo, quando fui à sua casa...

“Ao senhor Bizet, de Quincampoix.”

— Podia eu saber que a acompanharia?

“Setenta francos!”

— Cem vezes mesmo pensei em partir; segui-a, contudo, e acabei ficando.

“Adubo”.

— Como ficaria esta noite, amanhã, todos os demais dias, tôda a minha vida!

“Ao senhor Caron, de Argueil, uma medalha de ouro!”

— Porque jamais encontrei na companhia da alguém um encanto tão completo.

“Ao senhor Bain, de Givry-Saint-Martin...”

— Porisso, levá-la-ei na lembrança.

“Por um carneiro merinó...”

— Mas vai esquecer-se de mim e eu passarei como uma sombra.

“Ao senhor Belot, de Notre-Dame...”

— Oh, não! Serei alguma coisa em seu pensamento, em sua vida, não é?

“Raça suína, prêmio *ex aequo*; aos senhores Lhérissé e Cullembourg: sessenta francos!”

Rodolfo apertou-lhe a mão; sentiu-a quente e trêmula, qual uma rôla cativa que quer retomar o vôo; mas, ou porque ela tentasse desprendê-la, ou, ainda, porque respondesse à pressão, fêz um movimento com os dedos. E êle exclamou:

— Obrigado! Não me repele! Como é boa! Compreende que lhe pertença! Deixe que a veja, que a contemple!

Um golpe de vento, vindo da janela, enrugou o pano da mesa, e, na Praça em baixo, tôdas as toucas das camponesas se ergueram, como asas de borboletas brancas que se agitassem.

“Emprêgo de resíduos de sementes oleaginosas” — continuava o presidente, apressado.

“Adubo flamengo — cultura do linho — drenagem, arrendamentos a longos prazos — serviços domésticos”.

Rodolfo calara-se. Olhavam-se ambos. Um desejo intenso lhes fazia trêmulos os lábios secos; e, molemente, sem esforço, seus dedos se entrelaçaram.

“Catarina Nicaise Elisabet Leroux, de Sassetot-la-Guerrière, por cinqüenta e quatro anos de serviço na mesma granja, uma medalha de prata de vinte e cinco francos!”

— Onde está Catarina Leroux? — repetiu o Conselheiro.

Catarina não se apresentava, e ouviam-se vozes cochichando:

— Vá!

— Não vou...

— À esquerda!

— Não tenha medo!

— Como é tôla!

— Afinal, está ou não aí? — exclamou Tuvache.

— Sim!... Está!...

— Que se aproxime!

Avançou, então, para o estrado uma velhinha de aspecto tímido, que parecia encolher-se nas pobres roupas. Calçava grosseiros tamancos de madeira e trazia um grande avental

Rodolfo passara pouco a pouco às afinidades e, enquanto o presidente citava Cincinato guiando a charrua, Diocleciano plantando couves e os imperadores da China inaugurando o ano com sementeiras, o môço explicava a Ema que as atrações irresistíveis tinham origem em alguma existência anterior.

— Assim — dizia êle — por que nos conhecemos um ao outro? Qual de nós, acaso, desejou tal conhecimento? É que através da separação, sem dúvida, como dois rios que correm para juntar-se, nossas inclinações particulares nos impeliram um para o outro.

O moço segurou-lhe a mão; e ela não a retirou.

“Conjunto de boas culturas!” — gritou o presidente.

— Há pouco, por exemplo, quando fui à sua casa...

“Ao Sr. Bizet, de Quincampoix.”

— Sabia eu que iria acompanhá-la?

“Setenta francos!”

— Cem vêzes desejei partir e afinal segui-a, acabando por ficar.

“Estrumes.”

— Como ficaria esta noite, amanhã, os outros dias, tôda a minha vida!

“Ao Sr. Caron, de Argueil, medalha de ouro!”

— Porque jamais encontrei na companhia de outra pessoa encanto tão completo.

“Ao Sr. Bain, de Givry-Saint-Martin!”

— Assim, levá-la-ei na lembrança.

“Por um carneiro merinó...”

— Mas sei que irá esquecer-me e terei passado em sua vida apenas como uma sombra.

“Ao Sr. Belot, de Notre-Dame...”

— Oh! não diga isso, serei alguma coisa em seu pensamento, em sua vida, não é mesmo?

“Raça suína, prêmio *ex aequo*; aos Srs. Lehérissé e Cullembourg; sessenta francos!”

Rodolfo apertava-lhe a mão, sentindo-a quente e trêmula como uma rôla cativa que deseja alçar novamente o vôo; mas, fôsse para libertar-se ou para corresponder àquela pressão, ela fêz um movimento com os dedos, o que provocou uma exclamação de Rodolfo:

— Obrigado, amiga, obrigado! Sinto que não me repele! Como é bondosa! Compreende que lhe pertença! Deixe-me vê-la, contemplá-la!

Um golpe de vento, entrando pelas janelas, franziu o pano da mesa enquanto que, lá embaixo na praça, tôdas as toucas das camponesas agitaram-se como asas de borboletas brancas esvoaçantes.

“Emprêgo de resíduos de sementes oleaginosas” — continuou o presidente.

E prosseguiu apressado:

presentimentos, magnetismo. Remontando ao berço das sociedades, o orador descrevia os tempos ferozes em que os homens viviam de bolotas, no fundo dos bosques. Depois, tinham arrancado o pêlo dos animais, vestido a lã, cavado os sulcos, plantado a vinha. Era um bem. E não haveria nessa descoberta mais inconvenientes do que vantagens? O Sr. Derozerays propunha o problema a si próprio. Aos poucos, do magnetismo, Rodolphe havia chegando às afinidades e, enquanto o Sr. Presidente citava Cincinnati em sua charrua, Deocleciano plantando repolhos, e os imperadores da China inaugurando o ano pela época das sementeiras, o rapaz explicava à jovem senhora que as atrações irresistíveis tinham sua causa em alguma existência anterior.

— Nós, por exemplo — disse êle — por que nos conhecemos? Que acaso desejou isso? É que através do distanciamento, sem dúvida, como dois rios que correm para se encontrarem, nossa propensão particular nos conduziu um para o outro.

E tomou-lhe a mão, que ela não retirou.

“Reunião de boas culturas”! — exclamou o presidente.

— Ainda há pouco, por exemplo, quando fui à sua casa...

“Ao Sr. Binet, de Quincapois.”

— Sabia eu que a acompanharia?

“Setenta francos”!

— Cem vêzes, mesmo, desejei partir, e segui a senhora, e fiquei.

“Estrumeiras.”

— Como ficarei esta noite, amanhã, os outros dias, toda a minha vida!

“Ao Sr. Caron, de Argueil, uma medalha de ouro”!

— Porque jamais encontrei na sociedade uma pessoa de encanto assim completo.

“Ao Sr. Bain, de Givry-Saint-Martin”!

— Eu levarei sua lembrança...

“Por um carneiro merinó”...

— Mas a senhora me esquecerá. Eu terei passado como uma sombra...

“Ao Sr. Belot, de Notre-Dame”...

— Oh! Não! Serei algo em seu pensamento, em sua vida, não é verdade?

“Raça porcina, prêmio *ex aequo* aos Srs. Lehérissé e Cullembourg, sessenta francos”!

Rodolphe apertava-lhe a mão e sentia-a quente e trêmula como rôla cativa que deseja retomar seu vôo. Mas, fôsse por querer libertar-se, fôsse para responder àquela pressão, a môça fêz um movimento de dedos, e êle exclamou:

— Oh! Obrigado! Não me repele! A senhora é boa! Compreende que eu lhe pertença! Deixe que eu a veja, que a contemple!

Uma rajada de vento entrou pelas janelas e franziu o tapête da mesa. Lá embaixo, na praça, todos os grandes bonés dos camponeses se levantaram, como asas de borboletas brancas que se agitassem.

“Emprêgo de tortas de grãos oleaginosos” — continuava o presidente.

E apressava-se:

— Adubo flamengo — cultura do linho — drenagem — arrendamento a longo prazo — serviço de domésticos.”

Rodolphe não falava mais. Um desejo supremo fazia estremecer seus lábios secos. E molemente, sem esforços, seus dedos se confundiram.

raças cavalares, bovinas, ovinas e suínas! Que êstes comícios sejam para vós como que arenas pacíficas, em que o vencedor, ao sair, dê a mão ao vencido e com êle confraternize, na esperança de um melhor sucesso! E vós, veneráveis servidores! Humildes criados, de que nenhum govêrno, até hoje, levava em consideração os penosos trabalhos, vinde receber a recompensa das vossas silenciosas virtudes e ficai certos de que o Estado, doravante, tem os olhos fixos em vós, para encorajar-vos, proteger-vos, fazer valer as vossas justas reclamações e aliviar, no que lhe fôr possível, o fardo dos vossos sacrifícios!»

O Sr. Lieuvain sentou-se; o Sr. Derozerays levantou-se, dando início a outro discurso, talvez não tão florido quanto o do Conselheiro, mas de um caráter mais positivo, isto é, com maior conhecimento de causa e considerações mais pertinentes. Nêle, o elogio do governador ocupava menos lugar e a religião e a agricultura tinham maior relêvo. Analisava a relação entre uma e outra e como ambas haviam sempre concorrido para a civilização. Rodolphe falava a Madame Bovary de sonhos, pressentimentos, magnetismo. Remontando às origens das sociedades, o orador descrevia as eras idas, em que os homens vivam de bolotas, embrenhados nos bosques. Depois, tinham começado a substituir o pêlo dos animais por panos, cavado os primeiros sulcos, plantado as vinhas. Teria isso sido um bem, não haveria nessa descoberta mais inconvenientes do que vantagens? O Sr. Derozerays levantava êsse problema. Do magnetismo, pouco a pouco Rodolphe chegara às afinidades e, enquanto o Sr. Presidente citava Cincinato na sua charrua, Diocleciano plantando suas couves e os imperadores da China inaugurando o ano por meio de sementeiras, Rodolphe explicava a Emma que essas atrações irresistíveis deviam originar-se numa existência anterior.

— Nós, por exemplo — dizia êle, — por que nos conhecemos? Que destino assim quis? Foi, sem dúvida, porque,

como dois rios correndo a encontrar-se, as nossas inclinações particulares também nos impeliram um para o outro.

E tomou-lhe a mão, que ela não retirou.

«Pelo conjunto de boas culturas!» — proclamou o Sr. Presidente.

— Por exemplo, quando fui a sua casa...

«Ao Sr. Bizet, de Quincampoix.»

— Eu não sabia que a conheceria.

«Setenta francos!»

— Cem vêzes quis partir, mas fiquei.

«Aubos.»

— Como ficaria esta noite, amanhã, os dias seguintes, tôda a minha vida!

«Ao Sr. Caron, d'Argueil, uma medalha de ouro!»

— Pois jamais conheci pessoa tão encantadora.

«Ao Sr. Bain, de Givry-Saint-Martin!»

— Guardarei para sempre a sua recordação.

«Por um carneiro merino...»

— Mas sei que me esquecerá, que passarei pela sua vida como uma sombra.

«Ao Sr. Belot, de Notre-Dame...»

— Não, diga que não, que permanecerei na sua memória, na sua vida!

«Raça suína, prêmio *ex-aequo*: Sres. Lehérissé e Cullembourg; sessenta francos!»

Rodolphe apertava-lhe a mão e sentia-se quente e fremente, como uma rolinha cativa tentando alçar vôo; mas, fôsse porque ela tentasse soltá-la, fôsse porque respondesse à pressão dêle, Emma moveu os dedos.

— Oh, obrigado! Obrigado por não me repelir! — exclamou êle. — Por compreender que eu lhe pertenço! Deixe que a olhe, que a contemple!

Um golpe de vento, que entrou pelas janelas, franziu a cobertura da mesa e, na praça, em baixo, as altas toucas das camponesas se ergueram, como asas de borboletas brancas se agitando ao ar.

*feiras sejam para vós como arenas pacíficas, onde o vencedor, ao sair, estenda a mão ao vencido, confraternizando com ele, desejando-lhe melhor sorte! E vós, veneráveis, servidores! Humildes empregados, cujos trabalhos pesados até hoje não haviam sido tomados em consideração por nenhum governo, vinde receber a recompensa de vossas virtudes silenciosas e ficai convencidos de que o Estado, de agora em diante, tem os olhos fitos sobre vós, protegendo-vos; ele atenderá vossas justas reclamações e aliviará, tanto quanto lhe for possível, o fardo de vossos sacrifícios!*

M. Lieuvain sentou-se. M. Derozerays ergueu-se e começou seu discurso. Talvez o seu não fosse tão rebuscado quanto o do Conselheiro; mas recomendava-se por um estilo mais positivo, isto é, por um conhecimento mais sólido e por considerações mais elevadas. O elogio ao governo cedeu lugar à religião e à agricultura. Discorria sobre as relações entre uma e outra, e como ambas haviam construído a civilização. Rodolphe, com M.<sup>me</sup> Bovary, falava de sonhos, pressentimentos, magnetismo. Remontando ao berço das sociedades humanas o orador pintava aqueles tempos bárbaros em que os homens se alimentavam de frutos das florestas. Depois, haviam posto de lado as peles dos animais e adotado o tecido, rasgado sulcos, plantando a vinha. Não teriam advindo mais inconvenientes do que vantagens para a humanidade, com essas descobertas? M. Derozerays colocava o problema. Do magnetismo, pouco a pouco. Rodolphe chegara às afinidades, e, enquanto o presidente falava em Cincinato guiando o seu arado, Diocleciano plantando suas couves e os imperadores da China inaugurando o ano no dia das sementeiras, o rapaz explicava à jovem senhora que essas atrações irresistíveis eram causadas por alguma existência anterior.

— Nós, por exemplo — dizia ele — por que nos conhecemos? Que destino fez com que nos encontrássemos? Foi porque, através da distância, sem dúvida, como dois rios que correm para se encontrar, nossas vertentes individuais nos levaram um para o outro.

E segurou-lhe a mão; ela não a retirou.

*Conjunto de belos espécimens!* — gritou o presidente.

— Como eu podia saber que a acompanharia?

*Setenta e dois francos!*

— Se eu quisesse partir cem vezes, cem vezes ficaria a seu lado.

*A dubos.*

— Como ficarei esta noite, amanhã, o dia seguinte, toda a minha vida!

*A M. Caron, de Argueil, uma medalha de ouro!*

— Pois nunca encontrei uma pessoa tão irresistivelmente encantadora.

*A. M. Bain, de Givry-Saint-Martin...*

— Eu também guardarei sua lembrança.

*Por um carneiro da raça merino...*

— Mas a senhora me esquecerá, como se eu fosse uma sombra.

*A M. Belot, de Notre-Dame...*

— Não, não é verdade. Diga-me que serei qualquer coisa em seu pensamento, em sua vida!

*Raça, suína, prêmio de mérito igual: a M. Lehéressé e M. Cullembourg, 60 francos!*

Rodolphe segurava-lhe a mão, sentindo-a morna e palpitante como um pássaro cativo que tenta alçar vôo; mas, fosse porque desejava soltar-se, fosse para corresponder à sua pressão, ela fez um movimento com os dedos e ele exclamou:

— Oh, obrigado! A senhora não me repele! Como é magnânima! Compreende que sou seu! Deixe que eu a veja, que a contemple!

Um golpe de ar, que entrou pela janela, agitou a toalha da mesa, enquanto lá embaixo os grandes chapéus das camponesas se ergueram como asas de grandes borboletas.

*Emprego de adubos oleaginosos — continuava o presidente. E falando mais depressa: — Adubo de Flandres — cultura do linho — serviços de empregados.*

Rodolphe calara-se. Ambos se fitavam. Um desejo supremo fazia tremer seus lábios secos; e lentamente, ternamente, seus dedos se entrelaçaram.

*Catherine-Nicaise-Elisabeth Leroux, de Sassetot-la-Guerrière, por 54 anos de serviço na mesma fazenda, uma medalha de prata no valor de 25 francos! Onde está Catherine Leroux? — repetiu o presidente.*

A mulher não se apresentava e ouviam-se vozes que cochichavam:

— Vai!

— Não.

— À esquerda!

— Não tenhas medo!

— Ah, como é tola!

— Afinal, ela está aí? — gritou Tavache.

— Sim! Ei-la!

— Que se aproxime então!

Subiu então ao palanque uma velhinha de rosto triste, que parecia fazer arte e suas vestimentas pobres. Calçava tamancos de madeira e usava um grande avental azul. Seu rosto magro, envolto num capucho sem bordados, era mais rugoso que uma passa, e pelas mangas de sua blusa vermelha apareciam duas mãos compridas, de articulações nodosas. A poeira dos galinheiros, a potassa das lavanderias, tinham-nas torcido, cortado e endurecido tato que elas pareciam sujas, embora tivessem sido muito bem lavadas; e de tanto haver servido, aquelas mãos ficavam entreabertas, como para apresentar em si mesmas o humilde testemunho dos sofrimentos experimentados. Algo de uma rigidez monástica compunha a expressão de seu rosto. Nada de ternura abrandava aquele olhar pálido. No contato perene com os animais, ele lhes adquirira o mutismo e a placidez. Era a primeira vez que se via em meio a tanta gente; e, interiormente confusa pelas bandeiras, pelos cavalheiros de roupas escuras e pela cruz de honra do Conselheiro, a pobre mulher permanecia imóvel, sem saber se se

MADAME BOVARY

de glandes, no meio dos bosques. Depois, haviam abandonado a pele dos animais, haviam vestido fazenda, haviam aberto sulcos, haviam plantado vinhedos. Teria sido um bem e não teria havido naquela descoberta mais inconvenientes do que vantagens? O Sr. Derozerays colocava-se este problema. Do magnetismo, pouco a pouco, Rodolphe chegara às afinidades e, enquanto o Sr. Presidente citava Cincinato ao arado, Diocleciano plantando couves e os imperadores da China inaugurando o ano com sementeiras, o rapaz explicava à jovem mulher que tais atrações irresistíveis provinham de alguma existência anterior.

— Assim nós, dizia, por que nos conhecemos? Que acaso o quis? É que, afastados, sem dúvida, como dois rios que correm para encontrar-se, nossas inclinações particulares nos haviam impelido um para o outro.

E ele agarrou sua mão; ela não a retirou.

— Conjunto de boas culturas! gritou o presidente.

— Há pouco, por exemplo, quando fui à sua casa...

— Ao Sr. Binet, de Quincampoix.

— Sabia eu que a acompanharia?

— Setenta francos!

— Cem vezes, mesmo, quis ir embora e a segui, fiquei...

— Adubos.

— Como ficaria esta noite, amanhã, os outros dias, toda a minha vida!

— Ao Sr. Caron, de Argueil, uma medalha de ouro!

— Pois nunca encontrei em nenhuma companhia um tão completo encanto.

— Ao Sr. Bain, de Givry-Saint-Martin!

— Eu também levarei comigo sua lembrança.

— Por um carneiro merino ...

— Mas a senhora me esquecerá, terei passado como uma sombra.

— Ao Sr. Belot, de Notre-Dame...

— Oh! não, não é verdade, serei alguma coisa em seu pensamento, em sua vida?

— Raça porcina, prêmio *ex aequo* aos Srs. Lehérissé e Cullembourg; sessenta francos!

Rodolphe apertava-lhe a mão e sentia-a quente e fremente como uma rola cativa que deseja retomar seu voo; mas, seja porque quisesse libertá-la ou seja porque respondesse àquela pressão, ela fez um movimento com os dedos; ele exclamou:

— Oh! obrigado! A senhora não me repele! A senhora é boa! Compreende que lhe pertença! Permita que a veja, que a contemple!

protege, que satisfará vossas justas reclamações e aliviará, o tanto que puder, o fardo de vossos dolorosos sacrifícios!”

O sr. Lieuvain sentou-se novamente; o sr. Derozerays levantou-se, começando outro discurso. O seu, talvez, não tivesse sido tão florido quanto o do conselheiro, mas seu mérito residia em seu estilo mais positivo, isto é, pelos conhecimentos mais especializados e considerações de maior relevo. Assim, o elogio do governo ocupava nele um espaço menor, enquanto que o da religião e o da agricultura eram maiores. Via-se em seu discurso a relação de uma e outra e como elas sempre contribuíram com a civilização. Rodolphe falava com a sra. Bovary de sonhos, pressentimentos, magnetismo. Remontando ao berço das sociedades, o orador pintava-lhes aqueles tempos selvagens em que os homens viviam de bolotas, no meio dos bosques. Depois deixaram as peles dos animais, passaram a vestir-se com tecidos, abriram caminhos, plantaram vinha. Isso era um bem, e não haveria mais inconvenientes do que vantagens naquela descoberta? O sr. Derozerays fazia-se essa pergunta. Do magnetismo, pouco a pouco, Rodolphe chegou às afinidades, e, enquanto que o senhor presidente citava Cincinato com seu arado, Diocleciano plantando seus repolhos e os imperadores da China inaugurando o ano com as sementeiras, o rapaz explicava à moça que aquelas atrações irresistíveis se explicavam por alguma existência anterior.

– Dessa forma, nós dois – ele dizia –, por que é que nos conhecemos? Por que o acaso assim o desejou? É que, afastados, sem dúvida, como dois rios que correm para se encontrarem, nossas inclinações particulares nos impeliram um em direção ao outro.

E ele segurou sua mão; ela não a retirou.

– Conjunto de boas culturas! – gritou o presidente.

– Há pouco, quando estive em sua casa...

– Ao sr. Bizet, de Quincampoix.

– Podia eu saber que a acompanharia?

– Setenta francos!

– Cem vezes pensei em ir embora, mas acabei por segui-la, fiquei.

– Adubos.

– Assim como ficaria esta noite, amanhã, nos próximos dias, toda a minha vida!

– Ao sr. Caron, d'Argueil, uma medalha de ouro!

– Pois jamais encontrei no mundo uma pessoa com tanto charme.

– Ao sr. Bain, de Givry-Saint-Martin!

– Também levarei sua lembrança.

– Carneiros merinos...

– Mas a senhora me esquecerá, terei passado como uma sombra.

– Ao sr. Belot, de Notre-Dame...

– Oh, não! Não será assim, não é? Serei algo em seu pensamento, em sua vida?

– Raça suína, prêmio *ex aequo*: aos sr. Lehérissé e Cullembourg; sessenta francos!

Rodolphe apertou-lhe a mão e sentiu-a toda quente e trêmula como uma rolinha cativa que quer retomar seu voo; mas, porque ela tentasse desprender-se ou então porque respondesse àquela pressão, fez um movimento com os dedos, e ele exclamou:

– Oh! Obrigado! A senhora não me repele! Como é boa! Entendeu que sou seu! Deixe-me vê-la, deixe-me contemplá-la!

Uma rajada de vento que entrou pelas janelas franziu o tapete de mesa e, na praça, lá embaixo, todos os grandes chapéus dos camponeses levantaram-se como asas de borboletas brancas que se agitavam.

– Uso de adubo de grãos oleaginosos – prosseguiu o presidente.

E apressou-se:

– Adubo flamengo – cultura do linho – drenagem – arrendamentos de longo prazo – serviços domésticos.

Rodolphe parou de falar. Eles olharam-se. Um desejo supremo fazia tremer seus lábios secos, e, molemente, sem esforços, seus dedos se confundiram.

– Catherine-Nicaise-Élisabeth Leroux, de Sassetot-la-Guerrière, por 54 anos de serviços na mesma fazenda, uma medalha de prata e um prêmio de 25 francos!

– Onde está Catherine Leroux? – repetiu o conselheiro.

Ela não se apresentava, e ouviam-se vozes cochichando:

– Vá lá!

de receber a recompensa de vossas virtudes silenciosas, e ficai convencidos de que o Estado, doravante, tem os olhos fixados em vós, de que ele vos encoraja, de que vos protege, de que atenderá a vossas justas reclamações e aliviará, tanto quanto estiver ao seu alcance, o fardo de vossos penosos sacrifícios!”

O sr. Lieuvain voltou a sentar-se; o sr. Derozerays levantou-se, começando outro discurso. O seu, talvez, não tenha sido tão florido quanto o do conselheiro; mas recomendava-se pelo caráter de estilo mais positivo, isto é, por conhecimentos mais específicos e considerações mais elevadas. Assim, o elogio do governo ocupava um lugar menor; a religião e a agricultura ocupavam um maior. Via-se nele a relação de uma com a outra, e como tinham sempre concorrido para a civilização. Rodolphe, com a sra. Bovary, conversavam sobre sonhos, pressentimentos, magnetismo. Remontando ao berço das sociedades, o orador pintava aqueles tempos selvagens em que os homens viviam de bolotas, no fundo dos bosques. Depois tinham abandonado o couro dos animais, vestido pano, cavado sulcos, plantado a vinha. Era acaso um bem, e não havia nessa descoberta mais inconvenientes do que vantagens? O sr. Derozerays colocava-se o problema. Do magnetismo, pouco a pouco, Rodolphe chegara às afinidades e, enquanto o senhor presidente citava Cincinnatus em seu arado, Diocleciano plantando as suas couves, e os imperadores da China inaugurando o ano com sementeiras, o mancebo explicava à jovem mulher que essas atrações irresistíveis tiravam a sua causa de alguma existência anterior.

— Assim, nós — dizia ele —, por que nos conhecemos? Que acaso assim quis? É que através do afastamento, por certo, como dois rios que correm para se encontrar, nossas inclinações particulares nos tinham levado um para o outro.

E ele pegou a mão dela; ela não a retirou.

“Conjunto de boas culturas!”, bradou o presidente.

— Há pouco, por exemplo, quando estive em vossa

casa...

“Ao senhor Bizet, de Quincampoix.”

— Sabia eu que vos acompanharia?

“Setenta francos!”

— Cem vezes mesmo eu quis ir-me embora, e vos segui, fiquei.

“Estrumes.”

— Como ficaria esta noite, amanhã, os outros dias, toda a minha vida!

“Ao senhor Caron, de Argueil, uma medalha de ouro!”

— Pois nunca encontrei na sociedade ninguém com encanto tão completo.

“Ao senhor Bain, de Givry-Saint-Martin!”

— Assim, eu levarei a sua lembrança.

“Por um carneiro merino...”

— Mas a senhora vai me esquecer, terei passado como uma sombra.

“Ao senhor Belot, de Notre-Dame...”

— Oh! não, não é mesmo, eu serei alguma coisa no seu pensamento, na sua vida?

“Raça porcina, preço empatado: aos senhores Lehérisse e Cullembourg; sessenta francos!”

Rodolphe apertava-lhe a mão, e a sentia quente e freme como uma rolinha cativa que quer retomar o seu voo; mas, quer ela tentasse livrá-la, quer respondesse a essa pressão, fez um movimento com os dedos; ele exclamou:

— Oh! Obrigado! Você não me rechaça! Você é boa! Compreende que sou seu! Deixe que eu a veja, que a contemple!

Um golpe de vento que entrou pelas janelas franziu a toalha de mesa e, na praça, embaixo, todos os grandes chapéus das camponesas se ergueram, como asas de borboletas brancas que se agitam.

O Sr. Lieuvain sentou-se então; o Sr. Derozerays levantou-se, começando um outro discurso. O seu, talvez, não foi tão florido quanto o do Conselheiro; mas ele diferenciou-se por um estilo de espécie mais positiva, isto é, por conhecimentos mais especializados e considerações mais relevantes. Assim, o elogio do governo teve menos espaço; a religião e a agricultura tomaram mais tempo. Via-se a relação entre ambas, e como elas sempre haviam contribuído para a civilização. Rodolphe, ao lado de madame Bovary, falava de sonhos, pressentimentos, magnetismo. Remontando ao berço das sociedades, o orador pintava os tempos selvagens em que os homens viviam de frutos, ao fundo das florestas. Depois eles haviam deixado a pele dos animais, adotado o tecido, cavado sulcos, plantado a vinha. Isto era um bem, e não havia, nessa descoberta, mais inconvenientes do que vantagens? O Sr. Derozerays levantava esta questão.<sup>67</sup> A partir do magnetismo, pouco a pouco, Rodolphe viera às afinidades, e, enquanto o Sr. presidente citava Cincinato em seu arado, Diocleciano plantando os seus repolhos, os imperadores da China inaugurando o ano com plantações, o jovem homem explicava à jovem mulher que essas atrações irresistíveis extraíam as suas causas de alguma existência anterior.

— Assim, nós — dizia ele —, por que nós nos conhecemos? Que acaso o quis? É que através da distância, sem dúvida, como dois rios que correm para se unirem, as nossas inclinações particulares nos tinham levado um para o outro.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> Questão também levantada por Rousseau, desde a sua primeira obra até a *O contrato social e Discurso sobre a origem da desigualdade...* — Engels, *Origem da família, da propriedade privada e do Estado*. — Horkheimer e Adorno, *Dialética do esclarecimento*. — Rodolphe, este anti-herói, inspira-se no romântico herói Rodolphe, de *Os mistérios de Paris* (1842–1843), de Eugène Sue — que se inspira no *Don Juan* (1819–1824) de George Byron (22/1/1788 Londres — 19/4/1824 Missolonghi, Grécia). Ver Marx, *A sagrada família*. — A crescente simultaneidade dos discursos das autoridades monarquistas e de Rodolphe inspira a simultaneidade de sonhos e audição bíblica do herói Aliocha em *Os Irmãos Karamázov* (1880), de Dostoiévski (3.7.4: “As Núpcias de Caná”). Bem como as simultaneidades de “toda” a poesia e romance modernos, que conhecem Flaubert e *Madame Bovary* “de cor” — o que buscamos explicitar, nestas notas, ao citarmos o poeta Paul Éluard, por exemplo. — Sobre a sequência, ver Goethe, *As afinidades eletivas*.

<sup>68</sup> “Sempre voltaremos um para o outro como dois rios a entrar em seu leito natural”. Flaubert, carta a Louise Colet, 15/11/1846.

E ele tomou a sua mão; e ela não a retirou.

“Conjunto de boas culturas!” — gritou o presidente.

— Assim, por exemplo, quando eu fui à sua casa...

“Ao Sr. Bizet, de Quincampoix.”

— Eu sabia que a acompanharia?

“Setenta francos!”

— Até mesmo cem vezes eu quis partir, e eu a segui, e fiquei.

“Estrumes.”

— Como eu ficaria esta noite, amanhã, os outros dias, toda a minha vida!

“Ao Sr. Caron, d’Argueil, uma medalha de ouro!”

— Pois nunca encontrei na companhia de alguém um encantamento tão completo.

“Ao Sr. Bain, de Givry-Saint-Martin!”

— Assim, eu, vou levar a sua lembrança.

“Por um carneiro merino...”

— Mas você vai me esquecer, eu vou ter passado como uma sombra.

“Ao Sr. Belot, de Notre-Dame...”

— Oh! Não, não é, eu serei alguma coisa em seu pensamento, em sua vida?

“Raça suína, prêmio *ex aequo*:<sup>69</sup> aos Srs. Lehérissé e Cullembourg; sessenta francos!”

Rodolphe apertou a mão dela, e sentiu-a muito quente e trêmula, como uma pomba cativa que deseja retomar o seu voo; mas, talvez porque ela buscasse libertar-se, talvez porque correspondesse a essa pressão, fez um movimento com os dedos; ele exclamou:

— Oh! Obrigado! Você não me repele! Você é boa! Você compreende que eu sou seu! Deixe que eu a veja, que eu a contemple!

Uma rajada de vento a chegar pelas janelas balançou a toalha da mesa, e, na Praça, embaixo, todas as toucas das camponesas se sublevaram, como asas de borboletas brancas a se agitarem.

<sup>69</sup> Em igualdade de condições (*empatados*), em latim. — Ver Baudelaire, *As flores do mal*, 119: *Abel e Caïn*.

## ANEXO 4 - O passeio de fiacre

Tradução Portuguesa – João Barreira

20

MADAME BOVARY

nasse a entrar para a igreja. Emfim, apareceu o fiacre.

— Saíam ao menos pelo portal do norte; — gritou-lhes o Suíço, que ficára no limiar — para verem a *Ressurreição*, o *Juzgo final*, o *Paratso*, o *Rei David*, e os *Réprobos* nas chamas do inferno.

— ¿ Onde quere o senhor ir? — perguntou o cocheiro.

— Onde você quiser! — respondeu Léon, impelindo Ema para dentro do trem.

E acto contínuo pôs-se a caminho a pesada carricana.

Desceu a rua da Ponte-Grande, atravessou a praça das Artes, o cais Napoleão, a Ponte Nova, e parou repentinamente diante da estátua de Pedro Corneille.

— Marche! — disse uma voz que saía de dentro do carro.

O fiacre continuou a rodar, e chegando à encruzilhada La Fayette, desceu rapidamente a rampa, e entrou a galope na gare do caminho de ferro.

— Não, não; caminho direito! — gritou a mesma voz.

O fiacre saiu da grade, e chegando dentro em pouco à Alameda, foi trotando, pausadamente, por entre os grandes ulmeiros. O cocheiro limpou a cara, entalou entre as pernas o chapéu de oleado, e guiou o fiacre fóra das contra-áleas, levando-o para beira de água, próximo da relva.

Foi indo pela margem da ribeira, seguindo o caminho de sirga cheio de calhaus soltos, e por muito tempo do lado d'Oyssel, para lá das ilhas.

De repente, porém, lançou-se numa corrida através de Quatremares, Sotteville, a Rua Larga, a rua d'Éibeuf, até que parou pela terceira vez em frente do Jardim das plantas.

— Vá andando! — exclamou a voz mais imperiosamente.

— E continuando logo a corrida, passou por Sam-Sever, pelo cais dos Curtidores, pelo cais das Médas, outra

É sem parar, falando sempre, impeliu-os para uma capela atulhada de balaústradas, arredou algumas, e descobriu assim um pedregulho, que podia muito bem ter sido uma estátua mal feita.

— Ornava, noutro tempo, — disse êle soltando profundo suspiro — o túmulo de Ricardo Coração de Leão, rei de Inglaterra e duque de Normandia. Foram os calvinistas que o reduziram a êste estado. Por maldade, tinham-no enterrado debaixo da cadeira episcopal de Monsenhor. Aqui está a porta por onde Monsenhor vai para sua casa. Passemos agora a ver os vitrais da Gárgula.

Mas Léon tirou imediatamente do bôlso u'a moeda de prata, e tomou o braço de Ema. O suíço ficou estupefato, sem compreender aquela magnificência intempestiva, faltando-lhe ainda para mostrar tantas coisas. Por isso, chamando-o:

— O' meu senhor... Agora o zimbório... o zimbório!

— Obrigado — disse Léon.

— O cavalheiro perde com isso... Olhe que tem quatrocentos e quarenta pés, apenas menos nove do que a grande pirâmide do Egipto. E' todo fundido, é...

Léon fugia; pois lembrava-se de que seu amor, havia quase duas horas imobilizado na igreja como as pedras, ia já a evaporar-se como fumaça, por aquela espécie de tubo truncado, de caixa oblonga, de chaminé que se ergue tão grotescamente na catedral, como tentativa extravagante de algum caldeireiro fantasista.

— Aonde vamos nós? — dizia ela.

Sem responder, êle continuava a caminhar apressadamente, e já madame Bovary molhava as pontas dos dedos na água-benta, quando ouviram pelas costas uma respiração ofegante, entrecortada regularmente pelo bater duma bengala. Léon voltou-se.

— O' senhor...

— O que é?

E reconheceu o suíço, sobraçando e conservando-os em equilibrio de encontro ao ventre, cêrca de vinte volumes brochados. Eram as obras *que tratavam da catedral*.

— Imbecill! — resmungou Léon, correndo para fora da igreja.

No adro andava cabriolando um garôto:

— Vai buscar-me um fiacre!

O rapaz partiu como uma bala pela rua Quatro-Ventos; só então é que ficaram a sós alguns minutos, face a face e um pouco embaraçados.

— Ah! Léon!... Realmente... não sei... se deva!... — Ela torcia-se tôda. Depois, com ar sério:

— E' inconvenientíssimo. Não sabe?

— Por quê? — replicou o escrevente —. Isto faz-se em Paris!

Estas palavras, como argumento irresistível, decidiram-na imediatamente.

Mas o fiacre não aparecia. Léon temia que ela tornasse a entrar para a igreja. Enfim, apareceu o fiacre.

— Saiam ao menos pela porta do norte, — gritou-lhes o suíço, que ficara no limiar — para verem a *Ressurreição*, o *Juizo Final*, o *Paraíso*, o *Rei David*, e os *Réprobos* nas chamas do inferno.

— Aonde vai o senhor? — perguntou o cocheiro.

— Aonde você quiser! — respondeu Léon, impelindo Ema para a carruagem.

E ato contínuo pôs-se a caminho a pesada traquina.

Desceu a rua da Ponte-Grande, atravessou a praça das Artes, o cais Napoleão, a Ponte Nova, e parou repentinamente diante da estátua de Pierre Corneille.

— Continue! — disse uma voz que saía de dentro.

O fiacre seguiu rodando, e chegando à encruzilhada La Fayette, impulsionado pela rampa entrou à galope na estação do caminho de ferro.

— Não, não; em frente! — gritou a mesma voz.

O fiacre saiu da grade, e chegando dentro em pouco à alameda, foi trotando, pausadamente, por entre os grandes olmos. O cocheiro limpou a cara, entalou entre as pernas o chapéu de oleado, e guiou o fiacre fora das contra-aléias, levando-o para beira d'água, próximo da relva.

Foi indo pela margem do riacho, seguindo o caminho de sirga cheio de calhaus soltos, e por por muito tempo do lado d'Oyssel, para lá das ilhas.

De repente, porém, lançou-se numa corrida através de Quatremares Sotterville, a rua Larga, a rua d'Elbeuf, até que parou pela terceira vez em frente do Jardim das Plantas.

— Pode seguir ainda! — exclamou a voz mais imperiosamente.

E continuou logo a corrida, passou por Sam-Sever, pelo cais dos Curtidores, pelo cais das Médas, outra vez ainda pela ponte, pela praça do Campo de Marte e por detrás dos jardins do hospital, nos quais andavam uns velhos passeando ao sol, num terraço todo verdejante de heras. Subiu depois o boulevard Bouvreuil, percorreu o boulevard Couchoise, e depois o monte Riboudet, até à encosta de Deville.

Retrocedeu; e então, sem destino nem direção, ao acaso, foi vagabundeando. Viram-no sucessivamente em Saint-Pol, em Lescure, no monte Gargan, no Rouge-Marc, na praça do Guillard-Bois; nas ruas Maladrerie, e Dinanderie, em Saint-Romain, Saint-Vivien, Saint-Maclou, Saint-Nicaise, em frente da Alfândega, na atarracada Torre-Velha, no Três-Cachimbos e no Cemitério Monumental. De vez em quando, o cocheiro lançava da almofada olhares desesperados às tabernas. Não podia compreender que furor de locomoção era aquêle que levava os fregueses a não quererem parar. Intentou-o por várias vezes; mas logo ouvia detrás exclamações de cólera. Fustigava então o mais que podia os cavalicoques a escorrer suor, mas sem se importar com os solavancos, esbarrando ora aqui, ora acolá, completamente desmoralizado, e quase chorando de sede, de fadiga e de tristeza.

E no cais, por entre fardos e barricas, nas ruas parados às portas, os burgueses abriam muito os olhos ante aquela coisa tão extraordinária na província, uma carruagem, com os estores decididos, e que reaparecia continuamente, mais fechada que um túmulo, e balouçando como um navio.

Certa vez, ao meio do dia, em pleno campo, quando o sol dardejava com maior intensidade contra as velhas lanternas prateadas, saiu u'a mão nua por entre as cortinas de lona amarela, atirando pedacinhos de papel, que se dispersaram ao vento e foram cair mais longe, como borboletas brancas, num campo de trevos vermelhos floridos.

E reconheceu o Suíço, sobraçando e conservando-os em equilíbrio de encontro ao ventre, cêrca de vinte volumes brochados. Eram as obras que tratavam da catedral.

— Imbecil! — resmungou Léon, correndo para fora da igreja.

No adro, andava cabriolando um rapazinho:

— Vai buscar-me um fiacre!

O rapaz partiu como uma bala pela Rua dos Quatro-Ventos; só então é que ficaram a sós alguns minutos, face a face e um pouco embaraçados.

— Ah! Léon!... Realmente... não sei... se deva!...

Depois, com ar sério:

— Não lhe parece que é uma grande inconveniência?

— Por quê? — replicou o escrevente. — Isto faz-se em Paris!

E estas palavras, com argumento irresistível, decidiram-na imediatamente.

Mas o fiacre não aparecia. Léon temia que ela tornasse a entrar para a igreja. Enfim, apareceu o fiacre.

— Saiam ao menos pelo portal do norte: — gritou-lhe o Suíço, que ficara no limiar — para verem a Ressureição, o Juízo final, o Paraíso, o Rei David, e os Réprobos nas chamas do inferno.

— Aonde quer o senhor ir? — perguntou o cocheiro.

— Aonde você quiser! — respondeu Léon, impelindo Ema para dentro do carro.

E ato contínuo pôs-se a caminho a pesada carripana.

Desceu a Rua da Ponte-Grande, atravessou a Praça das Artes, o Cais Napoleão, a Ponte Nova, e parou repentinamente diante da estatua de Pedro Corneille.

— Marche! — disse uma voz que saía de dentro do carro.

O fiacre continuou a rodar, e chegando à encruzilhada La Fayette, desceu rapidamente a rampa, e entrou a galope na gare do caminho de ferro.

— Não, não; caminho direito! — gritou a mesma voz.

O fiacre saiu da grade, e chegando dentro em pouco à Alameda, foi trotando, pausadamente, por entre os grandes ulmeiros.

Foi indo pela margem da ribeira, seguindo o caminho de sirga cheio de calhaus soltos, e por muito tempo do lado d'Oyssel, para lá das ilhas.

De repente, porém, lançou-se numa corrida através de Quatremares, Sotteville, a Rua Larga, a Rua d'Elbeuf, até que parou pela terceira vez em frente do Jardim das plantas.

— Vá andando! — exclamou a voz mais imperiosamente.

E continuando logo a corrida, passou por San-Sever, pelo Cais dos Curtidores, pelo Cais das Medas.

Retrocedeu em seguida; e então, sem destino nem direção, ao acaso, foi vagabundeando. Viram-no sucessivamente em Sam-Pol, em Lescure, no monte Cargan, na Rouge-Marc, na Praça do Gullard-Bols; nas Ruas Maladrerie, e Dinanderie, em Sam-Romão, Sam-Viniano, Sam-Maclou, Sam-Nicasio, em frente da Alfândega, na atarracada Torre-Velha, no Três-Cachimbos e no Cemitério Monumental.

Num certo momento, em pleno campo, quando o sol dardejava com maior intensidade contra as velhas lanternas prateadas, saiu uma mão nua por entre as cortinas de paninho amarelo e deitou pedacinhos de papel, que se dispersaram ao vento e foram cair mais longe, como borboletas brancas, num campo de trevo florido.

Afinal, seriam seis horas, a carruagem parou num beco do bairro Beauvoisine, e apeou-se dela uma mulher, com o véu descido, sem olhar para trás.

## II

Ao chegar à hospedaria, Madame Bovary ficou admirada de não ver a diligência. Hivert esperara por ela cinquenta e três minutos, e afinal partira.

Ema não tinha nada que a forçasse a partir; mas dera a sua palavra que voltaria naquela mesma tarde. Além disso, Carlos esperava-a; e já sentia no coração essa docilidade cobarde, que é para certas mulheres juntamente o castigo e o imposto do adultério.

Arranjou rapidamente a mala, pagou a conta, alugou no pátio um cabriolet, e instigando o boleeiro, animando-o, e in-

Reconheceu o Suiço sobraçando e conservando-os em equilíbrio sôbre o ventre, cerca de vinte volumes em brochura. Eram as obras *que tratavam da catedral*.

— Imbecil! — resmungou Léon, correndo para fora da igreja.

No adro, um garôto brincava.

— Vai buscar-me um fiacre!

O rapaz partiu como uma bala pela rua dos Quatro-Ventos; só então é que ficaram a sós alguns minutos, face a face e um pouco embaraçados.

— Ah! Léon!... Realmente... não sei... se deva!...

Fêz um trejeito. Depois, com ar sério:

— Isto é uma grande inconveniência, sabe?

— Por que? — replicou o escrevente. — Isto se faz em Paris.

E estas palavras, como argumento irresistível, decidiram-na imediatamente.

Mas o fiacre não aparecia. Léon temia que ela tornasse á entrar na igreja. Enfim, apareceu o fiacre.

— Saíam ao menos pelo portal do norte; — gritou-lhes o Suiço, que ficara no limiar — para ver a *Ressurreição*, o *Juízo Final*, o *Paraíso*, o *Rei Davi* e os *Réprobos* nas labaredas do inferno.

— Onde quer ir o senhor? — perguntou o cocheiro.

— Onde você quiser! — respondeu Léon empurrando Ema para dentro do carro.

E, ato contínuo, pôs-se a caminho a carruagem.

Desceu a rua da Ponte-Grande, atravessou a praça das Artes, o cais Napoleão, a Ponte Nova, e parou de repente diante da estátua de Pedro Corneille.

— Continue! — ordenou uma voz de dentro do carro.

O fiacre saiu da grade e, alcançando logo a Alameda, La-Fayette, desceu rapidamente a rampa, e entrou a galope na gare da estrada de ferro.

— Não, não; continue direito! — gritou a mesma voz.

O fiacre saiu da grade e, alcançando logo a Alameda, foi trotando, pausadamente, por entre os grandes almeiros. O cocheiro limpou a cara, entalou entre as pernas o chapéu

de oleado, e guiou o fiacre fora das contra-aléias, levando-o para a beira da água, próximo da relva.

Foi indo pela margem da ribeira, seguindo o caminho de sirga cheio de calhaus soltos, e por muito tempo do lado d'Ossyel, para além das ilhas.

De repente, porém, lançou-se numa corrida através de Quatre-mares, Sotteville, a rua Larga, a rua d'Elbeuf, e fêz sua terceira parada em frente do Jardim das plantas.

— Vá andando! — exclamou a voz, mais imperiosa.

E continuando logo a corrida, passou por Saint-Sever, pelo cais dos Curtidores, pelo cais das Médas, outra vez ainda pela ponte, pela praça do Campo de Marte e por detrás dos jardins do hospital, nos quais uns velhos de roupas pretas andavam passeando ao sol, num terraço todo verdejante de heras. Subiu depois o *boulevard* Bouvreuil, percorreu o *boulevard* Couchoise e depois todo o Monte Riboudet, até à encosta de Deville.

Retrocedeu em seguida; e então, sem destino nem direção, ao acaso, foi vagabundeando. Viram-no sucessivamente em Saint-Pol, em Lescure, no monte Gargan, na Rouge-Mare, na praça do Guillardbois; na rua Maladrerie, na rua Dinanderie, em frente a Saint-Romain, Saint-Vivien, Saint-Maclou, Saint-Nicaise, em frente da Alfândega, — na atarracada Torre-Velha, no Três-Cachimbos e no Cemitério Monumental. De vez em quando, o cocheiro lançava da almofada olhares desesperados para as tabernas. Não podia compreender que furor de locomoção era aquêle que levava os seus fregueses a não quererem parar. Tentou por várias vêzes; mas logo ouvia atrás de si exclamações de cólera. Fustigava então o mais que podia os pobres animais, que escorriam suor, sem se importar com os solavancos, esbarrando ora aqui, ora ali, desorientado, quase chorando de sede, de fadiga e de tristeza.

E no cais, entre fardos e barricas, nas ruas, parados às portas, os burgueses abriam muito os olhos, ante aquela coisa tão extraordinária na província: uma carruagem, com as cortinas descidas, e que reaparecia continuamente, mais fechada que um túmulo e balouçando como se fôsse um navio.

Um moleque fazia diabruras no adro.

— Vá chamar um carro.

O menino partiu como bala pela Rua dos Quatro Ventos; ambos ficaram então a sós por alguns minutos, face a face e um pouco perturbados.

— Ah Léon!... Realmente... eu não sei... se devo...

Ela se requebrava tôda. E disse, depois, com ar sério:

— É muito inconveniente, sabe?

— Quê? — replicou o escrevente. — Isto se usa em Paris!

Tal expressão, como irresistível argumento, fê-la decidir-se.

O carro, entretanto, não chegava. Léon temia que ela entrasse novamente na igreja. Afinal, surgiu o veículo.

— Saíam ao menos pelo portal do norte! — gritou-lhes o guia, que ficara na soleira — para verem a *Ressurreição*, o *Juízo Final*, o *Paraíso*, o *Rei Davi* e os *Réprobos* nas chamas do inferno.

— Para onde vai, senhor? — perguntou o cocheiro.

— Para onde quiser! disse Léon empurrando Ema para dentro do fiacre.

A pesada máquina pôs-se a caminho.

Desceu a Rua da Ponte Grande, atravessou a Praça das Artes, o cais Napoleão, a Ponte Nova e deteve-se de repente diante da estátua de Pedro Cornélio.

— Continue! ordenou uma voz saindo do interior.

A carruagem prosseguiu e, deixando-se levar pela descida desde a encruzilhada La Fayette, entrou a galope na estação da estrada de ferro.

— Não, siga à frente! gritou a mesma voz.

O carro saiu das grades e, logo, chegando à Alamêda, trotou docemente no meio de grandes olmos. O cocheiro enxugou a testa, colocou o chapéu de couro entre as pernas e impeliu a carruagem para fora das alamêdas laterais, à beira da água e junto da relva.

Seguiu ao longo do riacho, pelo caminho de sirga, coberto de calhaus secos e, durante muito tempo, do lado de Oyssel, além das ilhas.

Mas, súbitamente, lançou-se de um salto através de Quatremares, Sotteville, a Rua Larga, a Rua d'Elbeuf e fêz o terceiro alto diante do Jardim das Plantas.

— Prossiga! — gritou a voz mais enèrgicamente.

Recomeçando logo a corrida, o carro passou por Saint-Sever, pelo cais Curandiers, pelo cais Maules, ainda uma vez pela ponte, pela praça do Campo de Marte e por trás do jardim do hospital, em que havia velhos de véstia preta passeando ao sol, ao longo de um terraço todo coberto de verde pelas heras. Subiu o bulevar Bouvreuil, percorreu o bulevar Cauchoise e depois todo o Monte Riboudet até a encosta de Deville.

— Imbecil! — rosnou Léon atirando-se para fora da igreja.

Um moleque fazia travessuras no adro.

— Vai arranjar um fiacre!

O garôto saiu como uma bala pela rua dos Quatro-Ventos, e então êles ficaram sós por alguns minutos, face a face, um pouco encabulados.

— Ah! Léon!... Realmente... eu não sei... se deva...

Ela fazia denguice, mas depois, com ar sério:

— Sabe que é muito inconveniente?

— Em quê? — indagou o escrivão. — Isso se faz em Paris.

Essa palavra, como argumento irresistível, decidiu-a.

Contudo, o fiacre não chegava. Léon tinha receio de que ela tornasse a entrar na igreja. Enfim, apareceu o fiacre.

— Saíam pelo menos pela porta do norte! — gritou-lhes o suíço, que ficara no limiar — para ver a *Ressurreição*, o *Juízo Final*, o *Paráiso*, o *Rei Davi* e os *Réprobos* nas chamas do inferno.

— Onde vamos, senhor? — perguntou o cocheiro.

— Oh! Onde quiser! — respondeu Léon, empurrando Ema para dentro do veículo.

E o pesado carro pôs-se em movimento.

Desceu a rua Grande-Pont, atravessou a praça das Artes, o cais Napoléon, a ponte Neuf, e se deteve diante da estátua de Pierre Corneille.

— Continue! — disse uma voz, saindo do interior. O veículo pôs-se novamente a andar, e deixando-se levar pela descida, desde a encruzilhada La Fayette, entrou em grande galope pela estação do caminho de ferro.

— Não! Siga direito! — gritou a mesma voz.

O fiacre saiu do recinto gradeado, e bem depressa, chegando aos pátios, trotou vagarosamente pelo meio dos grandes olmeiros. O cocheiro enxugou a testa, pôs o chapéu de couro entre as pernas e levou o veículo para fora das avenidas paralelas à principal, junto da água, ao lado do gramado.

Foi ao longo do rio, pelo caminho de sirga pavimentado com pedras sêcas, e andou, por muito tempo, do lado de Oyssel, para além das ilhas.

De repente, porém, atirou-se num ímpeto através de Quatremares, Sotteville, da Grande-Chaussée, da rua d'Elbeuf, e fêz a terceira parada diante do Jardim das Plantas.

— Vá andando! — berrou a voz, mais furiosamente.

De nôvo, retomando o caminho, o carro passou por Saint-Sever, pelo cais dos Curandeiros, pelo cais Meules, ainda uma vez mais pela ponte, pela praça do Campo-de-Marte e atrás dos jardins do asilo, onde anciãos de roupas pretas passeavam ao sol, ao longo de um terraço que as heras faziam verde. Subiu a Avenida Boubreuil, percorreu a Avenida Cauchoise, depois todo o Mont Riboudet, até a encosta de Deville.

Voltou: e agora, sem intenção nem direção, ao acaso, perambulou. Viram-no em Saint-Pol, em Lescure, em Mont-Gargan, em Rouge-Mare e na Praça Gaillard-Bois, na Rua Maladrerie, na Rua Dinanderie, diante de Saint-Romain, de Saint-Vivien, de Saint-Maclou, nas Trois-Pipes, e no Cemitério Monumental. De vez em quando, de sua boléia, o cocheiro atirava olhares desesperados aos botequins. Não compreendia aquêlê furor de locomoção que levava as pessoas a desejarem não parar. De vez em quando tentava fazer isso, mas ouvia saírem atrás de si, imediatamente, exclamações de cólera. Então, chicoteava ainda mais suas pilecas cobertas de suor, sem dar atenção

E reconheceu o guarda, carregando debaixo do braço e mantendo em equilíbrio, contra o ventre, cêrca de vinte grossos volumes brochados. Eram as obras *que tratavam da catedral*.

— Imbecil! — murmurou Léon, saindo rápidamente da igreja.

Um garôto brincava no adro:

— Vai me buscar um fiacre!

O garôto partiu como uma bala, pela Rue des Quatre-Vests e êles ficaram a sós alguns minutos, cara a cara e algo encabulados.

— Ah, Léon!... Na verdade... não sei... se devo...

Ela fazia dengo. Mas logo, com ar sério:

— É muito inconveniente, sabe?

— Por quê? — replicou o escrevente. — Em Paris, é o que todo o mundo faz!

E êsse argumento irresistível acabou por decidi-la.

Entretanto, o fiacre nunca mais chegava. Léon tinha mêdo de que ela voltasse a entrar na igreja. Finalmente, o fiacre apareceu.

— Saiam ao menos pelo portal do norte! — gritou o suíço, desde a entrada. — Poderão ver a *Ressurreição*, o *Juízo Final*, o *Paraiso*, o *Rei David* e os *Condenados* nas chamas do inferno.

— Para onde vai o Sr.? — perguntou o cocheiro.

— Para onde quiser! — respondeu Léon, empurrando Emma para dentro da carruagem, que logo começou a andar.

Desceu a Rue Grand-Pont, atravessou a Praça das Artes, o cais Napoléon, a Ponte Nova, e foi parar diante da estátua de Pierre Corneille.

— Continue! — disse uma voz vinda de dentro.

A carruagem continuou e entrou a galope na estação ferroviária.

— Não, em frente! — gritou a mesma voz.

O fiacre saiu da estação e, ao chegar ao passeio, começou a trotar suavemente, por entre os grandes olmos.

O cocheiro enxugou a testa, colocou o chapéu de couro entre as pernas e impeliu a carruagem para a beira d'água, junto ao gramado.

Trotou ao longo do rio, sôbre o caminho de sirga, calçado de pedras sêcas e, por muito tempo, pelo lado de Oyssel, para além das ilhas.

Mas, de repente, lançou-se, num ímpeto, através de Quatremares, Sotteville, da Grande Chaussée, da Rue d'Elbeuf e parou pela terceira vez diante do Jardim Botânico.

— Vamos, continue! — ordenou a voz, furiosamente.

E logo a carruagem, recomeçando a andar, passou por Saint-Sever, pelo Cais dos Curandeiros, pelo Cais das Mós, outra vez pela ponte, pela Praça do Campo Marte e por trás dos jardins do asilo, onde velhos de roupa prêta passeavam ao sol, ao longo de um terraço coberto de hera. Subiu o Boulevard Bouvrepil, percorreu o Boulevard Cauchoise e depois todo o Mont-Riboudet até à costa de Deville.

Voltou e, já sem eira nem beira, pôs-se a errar, sem rumo: Saint-Pol, Lescure, Monte Gargan, Rouge-Mare e Place du Gaillardois; Rue Maladrerie, Rue Dinanderie, Saint-Roman, Saint-Vivien, Saint-Maclou, Saint-Nicaise, Alfândega, Basse-Vieille-Tour, Trois-Pipes, até ao Cemitério Monumental. De vez em quando, o cocheiro, do alto do banco, lançava aos cafés olhares desesperados. Não compreendia que furor de locomoção impelia aquêles indivíduos a não quererem parar. De quando em quando, tentava parar, mas logo ouvia, atrás de si, exclamações de cólera. Então, chicoteava os seus dois rocins espumantes de suor, mas sem procurar evitar as sacudidelas, desmoralizado e quase chorando de sêde, de cansaço e de tristeza.

No pôrto, em meio aos caminhões e às barricadas, e nas ruas, pelas esquinas, as pessoas arregalavam os olhos ante aquela coisa tão extraordinária na província, uma carruagem de estores corridos e que andava de um lado

como uma caixa oblonga, que se ergue grotescamente na catedral, como a tentativa ridícula de algum caldeireiro fantasista.

— Aonde vamos? — perguntava ela.

Sem responder, o jovem continuava a passos rápidos, e M.<sup>me</sup> Bovary já mergulhava os dedos na água benta quando ouviram por trás um suspiro ofegante, entrecortado regularmente pela batida de uma bengala. Léon voltou-se.

— Monsieur!

— O que é?

Reconheceu o suíço, que trazia debaixo do braço, equilibrando-os no ventre, cerca de vinte grossos volumes. Eram as obras que tratavam da catedral.

— Imbecil! — resmungou Léon, saindo da igreja.

Um menino vagabundeava na praça.

— Vai buscar-me um fiacre!

O menino partiu como uma bala pela Rua dos Quatro-Ventos. Ficaram os dois a sós alguns minutos, frente a frente, um pouco embaraçados.

— Oh, Léon... Creia... eu não sei... se deva... — torcia-se toda. Depois disse, com ar sério. — É muito inconveniente, não acha?

— Por quê? — replicou o escrevente. — Isso se faz em Paris!

Essas palavras, como um argumento irrespondível, decidiram-na.

Mas o fiacre não chegava. Léon temia que ela entrasse na igreja. Finalmente surgiu o veículo.

— Saia ao menos pelo portão norte! — gritou-lhe o suíço, que ficara à soleira. — Assim verá a “Ressureição”, o “Juízo Final”, o “Paraíso”, o “Rei Davi” e os “Condenados” nas chamas do inferno.

— Aonde quer ir? — perguntou o cocheiro.

— Aonde quiser! — disse Léon, empurrando Emma para o veículo.

E o pesado fiacre pôs-se a caminho.

Desceu a Rua da Ponte, atravessou a Praça das Artes, o Cais Napoleão, a Ponte Nova e parou subitamente diante da estátua de Pierre Corneille.

— Continue! — ordenou uma voz que vinha do interior.

O fiacre proseguiu, deixando-se atrair pelos declives a partir da Rua La Fayette, e entrando a galope na gare da estação da estrada de ferro.

— Não, vá em frente! — comandou a mesma voz.

O fiacre abandonou as grades e logo chegou ao parque, trotando lentamente por entre os grandes olmos. O cocheiro enxugou o rosto, pôs o chapéu de couro entre as pernas o guiou o carro, evitando as contra-aléias, à beira d'água, junto à grama.

Acompanhou o rio pela estrada que o margeava, coberta de cascalho, permanecendo durante muito tempo do lado de Oyssel, além das ilhas.

Mas de repente se lançou num salto através de Quatremares, Sotteville, Grande Chaussée e Rua de Elbeuf, parando pela terceira vez diante do Jardim da Plantas.

— Continue andando! — exclamou a voz, mais furiosamente.

Imediatamente, retomando o rumo, passou por Saint-Sever, pelo Cais dos Curandeiros, pelo cais do hospital, novamente pela ponte, pela Praça do Campo de Marte e por trás dos jardins do hospital, onde anciãos vestidos de preto passeavam ao sol, num terraço verdejante de heras. Subiu novamente o “boulevard” Bouvreuil, seguiu pelo “boulevard” Cauchoise, pelo Mont-Riboudet até a encosta de Deville.

Voltou dali; e então, sem sentido nem direção, andou ao acaso. Foi visto em Saint-Pol, em Lescure, no monte Gargan, em Rouge-Mare

— Oh! Senhor. A flecha! A flecha!

— Obrigado, disse Léon.

— O senhor faz mal! Ela tem quatrocentos e quarenta pés, nove a menos do que a grande pirâmide do Egito. E toda em ferro fundido, ela...

Léon fugia, pois parecia-lhe que seu amor, que havia quase duas horas se imobilizara na igreja, como as pedras, ia agora evaporar-se como fumaça por aquela espécie de tubo truncado, de gaiola oblonga, de chaminé rendilhada que ousa erguer-se tão grotescamente sobre a catedral como uma tentativa extravagante de algum caldeireiro imaginativo.

— Aonde vamos? dizia ela.

Sem responder, ele continuava a caminhar com passo rápido e a Sra. Bovary já banhava os dedos na água benta quando ouviram atrás de si uma respiração ofegante, regularmente entrecortada pelas batidas de uma bengala, Léon voltou-se.

— Senhor!

— O quê?

E reconheceu o bedel trazendo embaixo do braço, equilibrados contra o ventre, uns vinte grossos livros brochados. Eram as obras *que tratavam da catedral*.

— Imbecil! resmungou Léon, lançando-se para fora da igreja.

Um menino fazia travessuras no adro.

— Vai procurar-me um fiacre!

A criança partiu como uma bala pela rua dos Quatrevents; permaneceram então a sós por alguns minutos, um diante do outro, e um pouco embaraçados.

— Ah! Léon!... Realmente... não sei... se devo...

Ela fazia trejeitos. Depois, com seriedade:

— É muito inconveniente, sabe?

— Em que sentido? replicou o escrevente. Isto se faz em Paris!

E aquela palavra, como um irresistível argumento, determinou-a.

Entretanto, o fiacre não chegava. Léon temia que ela voltasse a entrar na igreja. Enfim, o fiacre apareceu.

— Saiam pelo menos pelo portal norte! gritou-lhes o bedel, que ficara na soleira, para ver a *Ressurreição*, o *Juízo Final*, o *Paríso*, o *Rei Davi* e os *Condenados* nas chamas infernais.

— Aonde o senhor deseja ir? perguntou o cocheiro.

— Onde você quiser! disse Léon empurrando Emma para dentro da carruagem.

E a pesada máquina pôs-se a caminho.

Desceu a rua Grand-Pont, atravessou a praça des Arts, o cais Napoléon, o Pont Neuf e deteve-se de repente diante da estátua de Pierre Corneille.

— Continue! disse uma voz que saía do interior. O carro partiu novamente e, deixando-se levar pelo declive a partir da encruzilhada La Fayette, entrou a galope pela estação da estrada de ferro.

— Não, em frente! gritou a mesma voz.

O fiacre saiu do portão gradeado e, tendo em breve chegado à alameda, foi trotando suavemente no meio dos grandes olmos. O cocheiro enxugou a testa, pôs o chapéu de couro entre as pernas e dirigiu a carruagem para fora das alamedas laterais, à beira d'água, perto da relva.

Ela foi andando ao longo do rio, no caminho de sirga recoberto de calhaus ásperos e por muito tempo pelos lados de Oyssel, mais além das ilhas.

Porém, repentinamente, lançou-se com um salto através de Quatremares, Sotteville, a Grande-Chaussée, a rua d'Elbeuf e parou pela terceira vez diante do Jardin des Plantes.

— Vá em frente! exclamou a voz com ainda maior fúria.

E retomando logo sua corrida, ela passou por Saint Sever, pelo cais dos Curandiers, pelo cais dos Meules, mais uma vez pela ponte, pela praça do Champs-de-Mars e atrás dos jardins do hospital, onde alguns velhos de casaco preto passeavam ao sol ao longo de um terraço coberto por heras verdes. Subiu novamente o bulevar Bouvreuil, percorreu o bulevar Cauchoise, em seguida todo o Mont-Riboudet até a encosta de Deville.

Voltou; e então, sem direção nem destino, ela vagabundeou ao acaso. Foi vista em Saint-Pol, em Lescure, no monte Gargan, na Rouge-Mare e na praça do Gaillard-bois; na rua Maladrerie, na rua Dinanderie, diante de Saint-Romain, Saint-Vivien, Saint-Maclou, Saint-Nicaise, — diante da Alfândega, — na Basse-Vieille-Tour, nas Trois-Pipes e no Cemitério Monumental. De tempos em tempos, o cocheiro, em seu assento, lançava olhares desesperados às tabernas. Não compreendia que furor de locomoção levava tais indivíduos a não querer deter-se. Procurava fazê-lo, algumas vezes, e logo ouvia atrás de si exclamações de cólera. Então fustigava ainda mais seus dois matungos cobertos de suor, mas sem preocupar-se com os solavancos, esbarrando ora aqui ora acolá, sem se preocupar, arrasado e quase chorando de sede, de cansaço e de tristeza.

E no porto, em meio aos carroções e aos barris, e nas ruas, nos marcos das encruzilhadas, os burgueses esbugalhavam os olhos assombrados diante daquela coisa tão extraordinária na província, uma carruagem com os estores fechados e que aparecia assim continuamente, mais fechada do que um túmulo e sacudida como um navio.

– Imbecil! – resmungou, saindo da igreja.  
Disse a um menino que fazia travessuras em frente à igreja:

– Vá chamar um fiacre!

A criança partiu como uma bala pela Rue des Quatre-Vents; então eles ficaram sozinhos alguns minutos, face a face e um pouco embaraçados.

– Ah! Léon!... Realmente... Não sei... se devo!

Ela tinha requebros na voz. E depois disse com um ar sério:

– É muito inconveniente, o senhor sabe?

– Por quê? – replicou o escrevente. – Em Paris todo mundo faz isso!

E essas palavras, como um argumento irresistível, determinaram-na.

No entanto, o fiacre não vinha. Léon tinha medo que ela entrasse novamente na igreja. Enfim, o fiacre apareceu.

– Pelo menos saiam pelo portão do norte! – gritou-lhes o guarda, que ficara na soleira – Para ver *A Ressurreição*, *O julgamento final*, *O Paraíso*, *O Rei David* e *Os Condenados* no fogo do inferno.

– Para onde o senhor vai? – perguntou o cocheiro.

– Para onde o senhor quiser! – disse Léon empurrando Emma para dentro do carro.

E o pesado veículo pôs-se a andar.

Ela desceu a Rue Grand-Pont, atravessou a Place des Arts, o cais Napoléon, a Pont Neuf e parou bruscamente em frente à estátua de Pierre Corneille.<sup>48</sup>

– Continue! – gritou uma voz que saía do interior.

A carruagem partiu novamente e, a partir do cruzamento La Fayette, deixando-se levar pela descida, entrou a galope na estação de trem.

– Não, sempre reto! – gritou a mesma voz.

O fiacre passou pelas grades e logo chegou à alameda, trotando suavemente no meio dos grandes olmos. O cocheiro secou a testa, pôs o chapéu de couro entre as pernas e conduziu

48. Pierre Corneille (1606-1684): poeta e dramaturgo nascido em Rouen, autor de *O Cid*, *Agésilas*, *Psyché*. (N.T.)

o veículo para fora das alamedas laterais, à beira d'água, perto do gramado.

Proseguiu ao longo da margem, pelo caminho da sirgagem recoberto de seixos secos, e, durante muito tempo, pelos lados de Oyssel, para além das ilhas.

Mas, de repente, lançou-se de um salto através de Quatremares, Sotteville, Grande-Chaussée, Rue d'Elbeuf e fez sua terceira parada no jardim botânico.

– Vamos, ande! – exclamou a voz, mais furiosamente.

E imediatamente prosseguindo a corrida, passou por Saint-Sever, pelo cais Curandiers, pelo cais dos Meules, mais uma vez pegou a ponte, passou pela praça Champs-de-Mars e por atrás dos jardins do hospital, onde velhos com casacos pretos passeavam ao sol, ao longo de uma sacada toda esverdeada pelas heras. Subiu o boulevard Bouvreuil, percorreu o boulevard Cauchoise, depois todo o Mont-Riboudet até a encosta de Deville.

Voltou; e então, sem direção, errou ao acaso. Foi visto em Saint-Pol, em Lascure, no Mont Gargan, em Rouge-Marge e na Place du Gaillard-bois; Rue Maladrerie, Rue Dinanderie, em frente a Saint-Romain, Saint-Vivien, Saint-Maclou, Saint-Nicaise, na frente da Alfândega, na Basse Vieille-Tour, em Trois-Pipes e no Cemitério Monumental. De vez em quando, o cocheiro, de seu assento, lançava olhares desesperados às tabernas. Não entendia que furor pela locomoção empurrava aqueles indivíduos a não quererem parar. Tentou fazê-lo algumas vezes, mas imediatamente vinham lá detrás as exclamações de cólera. Então chicoteava com mais dureza suas duas pilecas, molhadas de suor, mas sem prestar atenção nos solavancos, encostando-se aqui e ali, desmoralizado e quase chorando de sede, de cansaço e de tristeza.

No porto, em meio aos carroções e aos barris, como nas ruas, nos marcos das esquinas, as pessoas arregalavam os olhos, espantadas diante daquela coisa tão extraordinária na província: uma carruagem com as cortinas fechadas que voltava a aparecer assim continuamente, mais fechada do que um túmulo e bamboleando como um navio.

Em um dado momento, no meio do dia, em pleno campo, na hora em que o sol mais brilhava contra as velhas lanternas prateadas, uma mão nua passou sob as cortininhas de

Um garoto brincava no átrio:

— Vá me buscar um trole!

O menino partiu como uma bala, pela rua dos Quatre-Vents; então eles ficaram sozinhos por alguns minutos, face a face e um pouco embaraçados.

— Ah! Léon!... Realmente... eu não sei... se devo...!

Ela fazia manha. Depois, com ar sério:

— É muito inconveniente, sabe?

— Em quê? — replicou o escrivão. — Isso se faz em  Paris!

E essa palavra, como um irresistível argumento, determinou-a.

Entretanto o trole não chegava. Léon temia que ela voltasse para a igreja. Finalmente apareceu o trole.

— Saíam pelo menos pelo portal do norte! — gritou-lhes o suíço, que tinha permanecido na soleira para ver a *Ressurreição*, o *Juízo Final*, o *Paraíso*, o *Rei Davi*, e os *Réprobos* nas chamas do inferno.

— Aonde o senhor vai? — perguntou o cocheiro.

— Aonde o senhor quiser! — disse Léon empurrando Emma para dentro do carro.

E a pesada máquina pôs-se a caminho.

Desceu a rua Grand-Pont, atravessou a praça das Artes, o cais Napoleão, a ponte Nova e parou de chofre diante da estátua de Pierre Corneille.

— Continue — fez uma voz que saía do interior.

O carro andou e, deixando-se, a partir da esquina La Fayette, levar pela descida, entrou em grande galope na estação ferroviária.

— Não, siga em frente! — gritou a mesma voz.

O trole saiu das grades e logo, chegando à avenida, trotou devagar, no meio dos grandes olmos. O cocheiro enxugou a fronte, pôs o seu chapéu de couro entre as pernas e levou o carro para fora das alamedas laterais, à beira da água, perto do gramado.

Seguiu ao longo do rio, pela pista dos cavalos que

puxam os barcos pavimentada de pedriscos secos e, por longo tempo, para o lado de Oyssel, além das ilhas.

Mas, de repente, lançou-se num salto através de Quatremares, Sotteville, La Grande-Chaussée, a rua de Elbeuf, e fez a sua terceira parada diante do jardim botânico.

— Continue andando! — gritou a voz mais furiosamente.

E logo, retomando o seu curso, ele passou por Saint-Sever, pelo cais dos Curandiers, pelo cais dos Meules, mais uma vez sobre a ponte, pela praça do Champ-de-Mars e por trás dos jardins do hospital, onde velhinhos de roupa preta passeiam ao sol, ao longo do terraço todo verde de heras. Subiu o boulevard Bouvreuil, percorreu o boulevard Cauchoise, depois todo o Mont Riboudet até a encosta de Deville.

Voltou; e então, sem ideia preconcebida nem direção, ao acaso, ficou vagando. Foi visto em Saint-Pol, em Lescure, no monte Gargan, na Rouge-Mare, e praça do Gaillard-bois; rua Maladrerie, rua Dinanderie, diante de Saint-Romain, Saint-Vivien, Saint-Maclou, Saint-Nicaise — diante da Aduana —, na baixa Vieille-Tour, nas Trois-Pipes e no Cemitério Monumental. De tempos em tempos, o cocheiro na boleia lançava aos cabarés olhares desesperados. Não entendia que furor de locomoção impelia aqueles indivíduos a não querer parar. Ele tentava por vezes, e logo ouvia atrás de si exclamações de cólera. Então chicoteava mais fortemente os dois pangarés já suados, mas sem dar atenção aos solavancos, enroscando aqui e acolá, não se preocupando, desmoralizado e quase chorando de sede, de fadiga e de tristeza.

E no porto, em meio aos caminhões e às barricadas, e nas ruas, no canto dos pilares, os burgueses abriam olhos esbugalhados diante dessa coisa extraordinária na província, um trole com capotas estendidas, e que aparecia assim continuamente, mais fechado do que um tumulto e balançando como um navio.

O menino partiu como uma bala, pela rua dos Quatre-Vents; então eles ficaram sós por alguns minutos, face a face e um pouco embaraçados.

— Ah! Léon!... Realmente..., não sei... se devo...!

Ela sorria. Depois, parecendo séria:

— É muito inconveniente, sabe?

— Por quê? — respondeu o escrivão. — Isto é feito em Paris!

E esta palavra, como irresistível argumento, determinou-a.

Mas o fiacre não chegava. Léon tinha medo que ela voltasse a entrar na igreja. Enfim o fiacre apareceu.

— Ao menos saiam pelo portal norte! — gritou-lhes o suíço, que permanecera no limiar — para ver a *Ressurreição*, o *Julgamento final*, o *Paraíso*, o *Rei Davi*, os *Reprovados* nas chamas do inferno.

— Aonde vai o Senhor? — perguntou o cocheiro.

— Aonde você quiser! — disse Léon empurrando Emma ao carro.

E a pesada máquina começou a andar.

Ela desceu a rua Grand-Pont, atravessou a praça des Arts, o cais Napoleão, a ponte Neuf e parou de repente ante a estátua de Pierre Corneille.

— Continue! — disse uma voz que saía do interior.

O carro voltou a partir e deixando-se, desde a encruzilhada La Fayette, levar pela descida, entrou em grande galope na estação de trem.

— Não, sempre em frente! — gritou a mesma voz.

O fiacre saiu das grades e logo, chegando ao Passeio, trotou suavemente, em meio aos grandes olmeiros. O cocheiro enxugou a fronte, colocou o chapéu de couro entre as pernas e manteve o carro fora dos passeios laterais, à beira d'água, perto da relva.

Ele seguiu ao longo do rio, no caminho de sirga pavimentado por pedras e, por muito tempo, seguiu pelo lado de Oyssel, além das ilhas.

Mas, de repente, lançou-se em um salto através de Quatremares, Sotteville, da Grande-Chaussée, da rua de Elbeuf, e fez a terceira parada ante o Jardim Botânico.

— Em frente! — exclamou a voz com mais fúria.

Tomar por Rouen!

## ANEXO 5 - O envenenamento de Emma

Tradução Portuguesa – João Barreira

110

MADAME BOVARY

— Nunca se deve, talvez, perder de todo a esperança,  
— pensou êle.

Com efeito, Ema relanceava vagarosamente os olhos em tórno, como quem desperta de um sonho; depois, com voz distinta, pediu um espelho e esteve inclinada para êle algum tempo, até que dos olhos se lhe desprenderam duas grossas lágrimas. Em seguida, soltou um suspiro profundo, e deixou cair a cabeça no travesseiro.

No mesmo instante, começou-lhe o peito a ofegar rapidamente. A língua saiu-lhe tôda fóra da bôca; os olhos, num movimento contínuo, amorteciam-se como globos de lâmpadas que se apagam; e até a julgariam já morta, se não fôsse a medonha aceleração do arfar das costelas sacudidas por uma respiração furiosa, como se a alma estivesse aos pulos para se desprender. Felicidade ajoelhou diante do crucifixo, e o próprio farmacêutico dobrou um pouco os joelhos, ao passo que Canivet olhava vagamente para a Praça. Bournisien continuava a orar, com o rosto inclinado para a beira da cama, e a sua comprida sotaina preta arrastando atrás de si pelo chão. Carlos estava do outro lado, de joelhos e com os braços estendidos para Ema. Pegava-lhe nas mãos, apertava-lhas, e estremecia a cada pancada do seu coração, como ao desmoronar de uma ruína. À proporção que o estertor se tornava mais forte, precipitava o cura as suas orações, que se misturavam e confundiam com os soluços sufocados de Bovary; às vezes tudo parecia desaparecer no surdo murmúrio das sílabas latinas, que tangiam como dobre de finados.

De repente ouviu-se no passeio um ruído de tamancos, o bater de um pau, e uma voz rouca, a cantar:

*Em certos dias de calor  
Sonham as môças com amor.*

Emma ergueu-se como um cadáver galvanizado, com

os cabelos desmanchados, o olhar fito, e a bôca aberta.

*Ligeira ao longo do valado, (volas)*  
*Onde a foice ceifa as espigas,*  
*A Nanette de gesto alado (relative a ora)*  
*Lá as enfeixã entre cantigas.*

— O Cego! — exclamou ela.

E pôs-se a rir, com um riso atroz, frenético, desesperado, julgando ver o rosto hediondo do desgraçado surgir nas trevas eternas como um espectro.

*Nesse dia tanto soprou,  
 Que a saíta curta voou!*

Seguiu-se uma convulsão, que a fez de novo deitar. Todos se aproximaram. Já não existia.

## IX

Há sempre, depois da morte inesperada de alguém, como que um espanto, tam difícil é a gente compreender a aparição do nada e resignar-se a acreditá-lo. Mas quando Carlos lhe reparou na imobilidade, lançou-se a ela, gritando:

— Adeus! adeus!

Homais e Canivet levaram-o para fóra do quarto.

— Sossegue!

— Pois sim, — dizia êle, debatendo-se — eu sossego, não farei mal nenhum; mas deixem-me... quero vê-la... é minha mulher!

E não cessava de chorar.

— Chore, chore, — prosseguiu o boticário, — dê largas à natureza, que o há-de aliviar!

ctos suaves, e finalmente nas plantas dos pés, outrora tão velozes quando corriam a saciar-lhe os desejos, e que agora nunca mais tornariam a caminhar.

O cura limpou os dedos, lançou ao fogo os restos de algodão embebido de óleo, e foi sentar-se ao lado da moribunda para lhe dizer que devia juntar os sofrimentos aos de Jesús-Cristo, e que se abandonasse à misericórdia divina.

Concluindo as exortações, procurou meter-lhe na mão um círio bento, símbolo das glórias celestes, de que em breve se veria rodeada. Ema, porém, muito fraca, não pôde fechar os dedos, e o círio, sem o sr. Bournisien, teria caído no chão.

Mas ela não estava já tão pálida, e mostrava o rosto sereno, como se o sacramento a tivesse salvo.

O padre não deixou de fazer a observação; explicou mesmo a Bovary que o Senhor, às vezes, prolongava a existência das pessoas, quando julgava conveniente para sua salvação; e Carlos recordou-se de um dia em que ela também prestes a morrer, recebera a comunhão.

— Nunca se deve, talvez, desesperar — pensou êle.

Com efeito, ela relanceava vagarosamente os olhos em tórno, como quem desperta de um sonho; depois, com voz distinta, pediu um espelho e esteve inclinada para êle algum tempo, até que dos olhos se lhe desprenderam duas grossas lágrimas. Então, com um suspiro deixou cair a cabeça no travesseiro.

No mesmo instante, começou-lhe o peito a ofegar rapidamente. A língua saíu-lhe fóra da bôca; os olhos, num movimento contínuo, amorteciam-se como globos de lâmpadas que se apagam; e até a julgariam morta, se não fôsse a medonha aceleração do arfar das costelas sacudidas por uma respiração furiosa, como se a alma estivesse aos pulos para se desprender. Felicidade ajoelhou diante do crucifixo, e o próprio farmacêutico dobrou um pouco os joelhos, ao passo que Canivet olhava vagamente a praça. Bournisien continuava a orar, com o rosto inclinado para a beira da cama, e sua comprida sotaina preta arrastando atrás pelo chão. Carlos estava do outro lado, de joelhos e com os braços estendidos para Ema. Pegava-lhe nas mãos, apertava-lhas, e estremezia a cada pancada do seu coração, como o desmoronar de uma ruína. À proporção que o estertor se tornava mais forte, precipitava o cura as orações, que se misturavam e confundiam com os soluços sufocados de Bovary; às vezes tudo parecia desaparecer no surdo murmúrio das sílabas latinas, que tangiam como dobre de sinos.

De repente ouviu-se no passeio um ruído de tamancos, com um raspar de pau, uma voz rouca, a cantar:

*Em certos dias de calor  
sonham as moças com amor.*

Ema ergueu-se como um cadáver galvanizado, os cabelos desmanchados, o olhar, fito, a bôca aberta.

*Para colhêr alegremente  
As espigas que as foices cortam  
Minha Nanette descobre e sente  
Os vales que nos confortam.*

— O cego! — exclamou ela.

E pôs-se a rir, com um riso atroz, frenético, desesperado, julgando ver o rosto hediondo do desgraçado surgir nas trevas eternas como um espectro.

*Nesse dia tanto soprou,  
que a saia curta voou!*

Seguiu-se uma convulsão, que a fêz de novo deitar. Todos se aproximaram. Já não existia.

## IX

Há sempre, depois da morte de alguém, como que um espanto, tão difícil é a gente compreender a aparição do nada e resignar-se a acreditar-lo. Mas quando Carlos lhe reparou a imobilidade, lançou-se para ela gritando:

— Adeus! adeus!

Homais e Canivet levaram-no para fora do quarto.

— Tenha calma!

— Pois sim, — dizia êle, debatendo-se — serei razoável, não farei mal nenhum. Mas, deixe-me... quero vê-la, é minha mulher!

Chorava.

— Chore, chore, — prosseguiu o farmacêutico — dê largas à natureza, que o há-de aliviar!

Tornando-se mais frágil do que uma criança, Carlos deixou-se levar para baixo, e passado pouco tempo voltou Homais para a casa.

Na praça chegou-se a êle o cego, que tendo-se arrastado até Yonville, com a esperança na pomada anti-flogística, perguntava a cada transeunte onde morava o farmacêutico.

— Ora! Como se eu não tivesse agora mais nada que fazer! Neste momento, não te posso dar atenção; volta mais tarde!

E entrou precipitadamente na farmácia.

Tinha de escrever cartas, de fazer uma poção calmante para o Bovary, de inventar u'a mentira que pudesse ocultar o envenenamento, e de redigir um artigo para o "Farol", sem contar as pessoas que o esperavam para saber do caso; e quando os yonvillenses ouviram a história do arsênico que ela julgara ser açúcar, estando a fazer creme de baunilha, voltou ainda Homais a casa de Bovary.

Encontrou-o sózinho (Canivet já se retirara), sentado numa poltrona, junto da janela, olhando com ar idiota os ladrilhos da sala:

— Agora, — disse o farmacêutico — é necessário que o senhor mesmo determine a cerimônia.

— Para quê? Que cerimônia?

Depois, com voz balbuciante e estarecida:

— Não, não... eu quero conservá-la.

Homais, por amabilidade, pegou numa garrafa de água e pôs-se a regar os gerânios.

— Ah! obrigado, — disse Carlos —; o senhor é bom.

E não disse mais nada, sufocado por uma grande abundância de recordações que o farmacêutico lhe suscitara com seu gesto.

Então, para o distrair, Homais julgou conveniente falar um pouco de horticultura; as plantas necessitavam de umidade. Carlos curvou a cabeça em sinal de aprovação.

— Afinal os bons dias hão-de voltar agora.

— Ai! — disse Bovary.

que tanto tinham cobiçado tôdas as suntuosidades mundanas; depois, nas narinas, gulosas de brisas tépidas e de perfumes amorosos; depois, na bôca, que tanto se abrira para a mentira, que tanto gemera de orgulho, e gritara de luxúria; depois, nas mãos, que se deleitavam com os contatos suaves e finalmente nas plantas dos pés, outrora tão velozes, quando corriam a saciar os seus desejos, e que agora nunca mais tornariam a caminhar.

O cura limpou os dedos, lançou no lume o algodão embebido de óleo, e foi sentar-se ao lado da agonizante para lhe dizer que devia juntar os seus sofrimentos aos de Jesus Cristo, e que se abandonasse à misericórdia divina.

Depois de terminar as exortações, procurou pôr-lhe na mão um círio bento, símbolo das glórias celestes, de que em breve se veria rodeada. Ema, porém, na extrema fraqueza, não pôde fechar os dedos, e o círio, se o padre o não segurasse, teria caído no chão.

Mas, ela não estava já tão pálida, e mostrava o rosto sereno como se o sacramento a tivesse salvo.

O padre não deixou de fazer esta observação; explicou mesmo a Bovary que o Senhor, às vêzes, prolongava a existência das pessoas, quando o julgava conveniente para sua salvação; e Carlos recordou-se de um dia em que ela, também prestes a morrer, fôra sacramentada.

— Nunca se deve, talvez, perder de todo a esperança, — pensou êle.

Com efeito, Ema relanceava vagarosamente os olhos em tórno, como quem desperta de um sonho; depois, com voz distinta, pediu um espelho e esteve inclinada para êle algum tempo, até que dos olhos se lhe desprenderam duas grossas lágrimas. Em seguida, soitou um suspiro profundo, e deixou cair a cabeça no travesseiro.

No mesmo instante, começou-lhe o peito a ofegar rapidamente. A língua saiu-lhe tôda fora da bôca; os olhos, num movimento continuo, amorteciam-se como globos de lâmpadas que se apagam; e até a julgariam já morta, se não fôsse a medonha aceleração do arfar das costelas sacudidas por uma

respiração furiosa, como se a alma estivesse aos pulos para se desprender. Felicidade ajoelhou diante do crucifixo, e o próprio farmacêutico dobrou um pouco os joelhos, ao passo que Canivet olhava vagamente para a Praça. Bournisien continuava a orar, com o rosto inclinado para a beira da cama, e a sua comprida sotaina preta arrastando atrás de si pelo chão. Carlos estava do outro lado, de joelhos e com os braços estendidos para Ema. Pegava-lhe nas mãos, apertava-lhas, e estremecia a cada pancada do seu coração, como ao desmoronar de uma ruína. A proporção que o estertor se tornava mais forte, precipitava o cura as suas orações, que se misturavam e confundiam com os soluços sufocados de Bovary; às vezes, tudo parecia desaparecer no surdo murmúrio das sílabas latinas, que tangiam como dobre de finados.

De repente, ouviu-se no passeio um ruído de tamancos, o bater de um pau, e uma voz rouca, a cantar:

Em certos dias de calor  
Sonham as moças com amor.

Ema ergueu-se como um cadáver galvanizado, com os cabelos desmanchados, o olhar fito, e a boca aberta.

Ligeira ao longo do valado,  
Onde a foice ceifa as espigas,  
A Nanette de gesto alado  
Lá as enfeixa entre cantigas.

— O Cego! — exclamou ela.

E pôs-se a rir, com um riso atroz, frenético, desesperado, julgando ver o rosto hediondo do desgraçado surgir nas trevas eternas como um espectro.

Nesse dia tanto soprou,  
Que a saíta curta voou!

Seguiu-se uma convulsão, que a fêz de novo deitar. Todos se aproximaram. Já não existia.

## IX

Há sempre, depois da morte inesperada de alguém, como que um espanto, tão difícil é a gente compreender a aparição do nada e resignar-se a acreditá-lo. Mas, quando Carlos lhe reparou na imobilidade, lançou-se a ela, gritando:

— Adeus! adeus!

Homais e Canivet levaram-no para fora do quarto.

— Sossegue!

— Pois sim, — disse êle, dabatendo-se — eu sossego, não farei mal algum; mas deixem-me... quero vê-la... é minha mulher!

E não cessava de chorar.

— Chore, chore, — prosseguiu o boticário, — dê largas à natureza, que o há de aliviar!

Mais submisso que uma criança, Carlos deixou-se levar para baixo.

— Agora, — disse o boticário — é necessário que o senhor mesmo determine a hora da cerimônia.

— Para quê? Que cerimônia?

Depois, com voz balbuciante e assustada:

— Não, não... eu quero conservá-la.

Homais não ousou falar novamente de disposições fúnebres; foi afinal o cura quem o resolveu a pensar nisso.

Carlos fechou-se no seu gabinete, e depois de ter soluçado por algum tempo, escreveu:

“Quero que a sepultem com o seu vestido de noiva, sapatos brancos, e uma coroa. Soltar-se-lhe-ão os cabelos pelos ombros; três caixões, um de carvalho, outro de mogno, e outro de chumbo. Nada me digam que eu terei ânimo. Cobri-la-ão com um grande pano de veludo verde. Quero assim. Façam isto”.

Todos se admiraram muito das idéias romanescas do Bovary, e o farmacêutico foi logo dizer-lhe:

pôde fechar os dedos e o círio, se o padre não o segurasse, teria caído no chão.

Mas ela já não estava tão pálida e mostrava o rosto sereno como se o sacramento a livesse salvo.

O padre não deixou de fazer esta observação; explicou mesmo a Bovary que o Senhor, às vezes, prolongava a existência das pessoas, quando o julgasse conveniente para a sua salvação; e Carlos recordou-se de um dia em que ela, também prestes a morrer, recebera a comunhão.

— Nunca se deve desesperar de todo, — pensou êle.

Com efeito, Ema relanceava os olhos em tórno, lentamente, como quem desperta de um sonho; depois, com voz nítida, pediu o espelho e estêve inclinada para êle algum tempo, até que dos olhos se desprenderam duas grossas lágrimas. Em seguida soltou um profundo suspiro e deixou cair a cabeça no travesseiro.

— No mesmo instante, começou-lhe o peito a ofegar rapidamente. A língua saiu-lhe tôda fora da bôca; os olhos, num movimento continuo, amorteciam-se como dois globos de lâmpadas que se apagam; e até a julgariam já morta, se não fôsse a medonha aceleração do arfar das costelas sacudidas por uma respiração furiosa, como se a alma estivesse aos pulos para se desprender. Felicidade ajoelhou diante do crucifixo e o próprio farmacêutico flectiu um pouco os joelhos, ao passo que Canivet olhava vagamente para a Praça. Bournisien continuava a orar, com o rosto inclinado para a beira da cama e a sua comprida sotaina prêta arrastando atrás de si pelo chão. Carlos estava do outro lado, de joelhos e com os braços estendidos para Ema. Pegava-lhe as mãos, apertava-as e estremecia a cada pancada do seu coração, como ao desmoronar de uma ruína. À proporção que o estertor se tornava mais forte, o eclesiástico precitava as suas orações, que se misturavam e confundiam com os soluços sufocados de Bovary; às vezes tudo parecia desaparecer no surdo murmúrio das sílabas latinas que tangiam como dobre de finados.

De repente ouviu-se no passeio um ruído de tamancos, o bater de um pau e uma voz que se elevava, uma voz rouca, que cantava:

*Muitas vêzes, dum belo dia o calor  
Faz que as moças sonhem com o amor.*

Ema ergueu-se como um cadáver galvanizado, com os cabelos desmanchados, o olhar fixo, a bôca aberta.

*Para colhêr, diligentemente,  
As espigas que a foice vai ceifando,  
Nanette vai se inclinando  
Sôbre os sulcos que vão ficando.*

— O Cego! — gritou Ema.

E pôs-se a rir, riso atroz, frenético, desesperado, julgando ver o rosto hediondo do desgraçado surgir nas trevas eternas como um espectro.

*Nesse dia tanto ventou  
Que a saia curta voou!*

Seguiu-se uma convulsão, que a fêz de novo deitar. Todos se aproximaram. Ema não existia mais.

O padre ergueu-se para pegar o crucifixo; então ela estendeu o pescoço, como alguém que sente sede e, colando os lábios no corpo do Homem-Deus, nêle depôs com a força expirante o maior beijo de amor que jamais dera.

O reverendo recitou em seguida o *Misereatur* e o *Indulgentiam*, molhou o polegar direito no óleo e deu início às unções: primeiro nos olhos, que tanto haviam ambicionado as suntuosidades terrestres; depois nas narinas, ávidas de brisas tépidas e de perfumes amorosos; a seguir na bôca, que tantas vêzes se abrira para a mentira, que gemera de orgulho e gritara na luxúria; depois sôbre as mãos, que se deleitavam nos contatos suaves e, finalmente, na planta dos pés, tão rápidos outrora quando ela corria para saciar os desejos e que agora não mais caminhariam.

O cura enxugou os dedos, atirou ao fogo os restos de algodão umedecidos de óleo e foi sentar-se de novo junto da moribunda para dizer-lhe que ela devia unir naquele instante seus sofrimentos aos de Jesus Cristo e abandonar-se à misericórdia divina.

Terminando as exortações, tentou colocar-lhe na mão um círio bento, símbolo das glórias celestes, nas quais iria ser logo depois envolvida. Ema, excessivamente combalida, não conseguiu fechar os dedos, e, se não fôsse o P.<sup>e</sup> Burnisien, o círio teria caído no chão.

Ela, contudo, não mais estava pálida e seu rosto tinha uma expressão de serenidade, como se o sacramento a houvesse curado.

O padre não deixou de fazer uma observação a respeito; e chegou mesmo a explicar a Bovary que o Senhor, algumas vêzes, prolongava a vida das pessoas quando julgava conveniente para sua salvação; Carlos se recordou de um dia em que, quase morrendo, ela recebera a comunhão.

— Talvez nunca se deva desesperar — pensou êle.

Com efeito, Ema olhou lentamente à sua volta, como alguém que desperta de um sonho; depois, com voz clara, pediu um espelho e manteve-se inclinada para o mesmo durante certo tempo, até que grossas lágrimas lhe correram dos olhos. Então, deixando cair a cabeça no travesseiro, soltou um suspiro.

O peito começou logo a arfar e a língua lhe saiu inteira fora da bôca; os olhos rolavam e empalideciam como dois glóbulos luminosos que se extinguem; seria dada como morta, não fôsse a horrível ondulação do tórax, sacudido por uma respiração furiosa, como se a alma desse arranços para se desprender. Felicidade ajoelhou-se diante do crucifixo e o farmacêutico chegou mesmo a flexionar um pouco os joelhos, enquanto Canivet olhava vagamente para a praça. O padre recomeçara a rezar, com o rosto inclinado para a beira da cama e tendo atrás de si a longa sotaina preta que se alongava pelo chão. Carlos estava do outro lado, de joelhos, com os braços estendidos em direção da espôsa. Tomara-lhe as mãos e as apertava, estremeccendo a cada pulsar de seu coração, como ao contra-

golpe de uma ruína que desaba. À medida que o estertor aumentava, o eclesiástico precipitava as orações. Elas se misturavam aos soluços sufocados de Bovary; e algumas vêzes tudo como que sumia no surdo murmúrio das sílabas latinas, parecendo repercutir como dobres de sinos.

Subitamente, ouviu-se na calçada um rumor de tamancos e o bater de um bordão; ergueu-se uma voz rouca, que cantava:

*Muitas vêzes, nos dias de calor,  
As raparigas sonham com o amor.*

Ergueu-se Ema como um cadáver galvanizado, com os cabelos desprendidos, os olhos fixos e a bôca aberta.

*Para juntar, diligente  
Espigas que estão ceifando  
Pelo trigal flavescente  
Vai Nanette se inclinando.*

— O cego! — exclamou ela.

Ema começou a rir de maneira horrível, frenética, desesperada, imaginando ver a horrenda face do miserável, erguendo-se nas trevas eternas como espantalho.

*Mas o vento foi tão forte nesse dia  
Que a saia lhe voou coa ventania.*

Uma convulsão prostrou-a na cama. Todos se aproximaram. Ema deixou de viver.

Entretanto, Ema não estava assim tão pálida e seu rosto mostrava uma expressão de serenidade, como se o sacramento a tivesse curado.

O padre não deixou de fazer essa observação, e chegou a explicar a Bovary que o Senhor prolongava às vezes a existência das pessoas quando o julgava conveniente para a salvação delas. E Charles recordou-se do dia em que, assim próxima da morte, ela recebera a comunhão.

“Talvez não se deva desesperar” — pensou êle.

Com efeito, Ema olhou em tórno de si, lentamente, como quem acorda de um sonho, depois, com voz clara, pediu um espelho e ficou debruçada sôbre êle algum tempo, até o instante em que grandes lágrimas lhe correram dos olhos. Então, atirou a cabeça para trás, soltando um suspiro, e tornou a cair sôbre o travesseiro.

— Imediatamente, seu peito começou a ofegar com rapidez. A língua saiu inteira de sua bôca, seus olhos, rolando, empalideciam como dois globos de lâmpadas que se apagassem, a ponto de se poder acreditar que já estava morta, a não ser pela assustadora aceleração de seus flancos, sacudidos por um sôpro furioso, como se a alma desse saltos para dali se libertar. Félicité ajoelhou-se diante do crucifixo, e o próprio farmacêutico dobrou um pouco os joelhos, enquanto o Sr. Canivet olhava o aposento, vagamente. Bournisien recomeçara a rezar, o rosto inclinado contra a beirada da cama, com a comprida batina preta arrastando atrás dêle, no chão. Charles estava de joelhos do outro lado, os braços estendidos para Ema. Tinha tomado as mãos dela e apertava-as, estremecendo a cada batida do seu coração como ao abalo de uma ruína que tomba. À medida que o estertor se tornava mais forte, o padre precipitava as orações que se mesclavam aos soluços abafados de Bovary. Às vezes tudo parecia desaparecer

no murmúrio surdo das sílabas latinas, que retiniam como um dobre de sino.

De repente, ouviu-se na calçada o ruído de grandes tamancos, com o roçar de um bastão. E uma voz elevou-se, uma voz rouca, que cantava:

*Muitas vêzes o calor de um belo dia  
Faz a mocinha sonhar com o amor.*

Ema ergueu-se como um cadáver que se galvaniza, os cabelos desfeitos, o olhar fixo, escancarado.

*A fim de amontoar, bem trabalhando,  
As espigas que as foices oferecem,  
Minha Nanette se vai inclinando  
Para os sulcos onde as espigas crescem.*

— O Cego! — gritou ela.

E Ema começou a rir, um riso atroz, frenético, desesperado, acreditando ver o rosto horrendo do miserável, que se levantava das trevas eternas como um espanto.

*Nesse dia um vento forte soprou  
E a saia curta nos ares voou...*

Uma convulsão atirou-a sôbre o colchão. Todos se aproximaram. Ela já não existia.

## IX

Há sempre, depois da morte de alguém, como que uma estupefação que se expande, tanto é difícil compreender essa chegada do aniquilamento e resignar-se a acre-

mera de orgulho e gritara de luxúria; depois, nas mãos, que se tinham deleitado aos contatos suaves e, finalmente, na planta dos pés, tão rápidos outrora, quando ela corria a satisfazer os seus desejos, e que agora não mais andariam.

O cura enxugou os dedos, jogou no fogo as bolas de algodão empadadas de óleo e voltou a sentar-se junto da moribunda, para lhe dizer que devia, agora, juntar os seus sofrimentos aos de Jesus Cristo e abandonar-se à misericórdia divina.

Finalmente, tentou pôr-lhe na mão um círio bento, símbolo das glórias celestes de que ela em breve se ia ver cercada. Mas Emma, demasiado fraca, não conseguiu fechar os dedos e, se não fôsse o cura, teria deixado cair o círio.

Contudo, já não estava tão pálida e o seu rosto tinha uma expressão de serenidade, como se o sacramento a tivesse curado.

O padre não deixou de observar isso e até explicou a Bovary que, às vêzes, o Senhor prolongava a existência das pessoas, quando o julgava conveniente para a sua salvação; e Charles lembrou-se de um dia em que, também prestes a morrer, ela recebera a comunhão.

— Talvez não seja preciso desesperar — pensou.

Realmente, Emma olhou em volta, devagar, como quem *desperta de um sonho e depois, numa voz quase forte*, pediu lhe trouxessem um espelho e ficou algum tempo a mirar-se, até que dos olhos lhe começaram a escorrer grossas lágrimas. Soltou, então, um suspiro e deixou cair a cabeça no travesseiro.

— O peito começou a arquejar rapidamente. A língua saiu-lhe, inteira, da bôca; os olhos, rolando, empalideciam como dois globos de lâmpada que se extinguissem, e ela pareceria morta se não fôsse a terrível aceleração do seu peito, sacudido por um sôpro furioso, como se a alma fizesse fôrça para se libertar. Félicité ajoelhou-se ante o crucifixo e o próprio formacêutico flexionou um

pouco as pernas, enquanto Canivet contemplava vagamente a praça. Bournisien recomeçara a rezar, o rosto inclinado para a cama e a longa sotaina preta arrastando-se atrás dêle. Charles estava do outro lado da cama, de joelhos, os braços estendidos para Emma. Pegara-lhe nas mãos e estreitava-as, estremecendo a cada batida do seu coração, como ao estrondo de uma ruína que se abate. À medida que os estertores se tornavam mais fortes, o cura precipitava as suas orações: elas se confundiam com os soluços sufocados de Bovary e, por vêzes, tudo parecia desaparecer, abafado pelo surdo murmúrio das sібabas latinas, que soavam como um dobrar a finados.

De repente, ouviu-se na calçada um arrastar de tamanhos, acompanhado do bater de um cajado; e uma voz se elevou, uma rouca voz, cantando:

*Dos belos dias o calor  
Faz sonhar com o amor.*

Emma ergueu-se, qual um cadáver ressuscitado, os cabelos desgrenhados, as pupilas fixas e muito abertas.

*A recolher, diligente,  
As espigas que a foice apara,  
A minha Nanette se inclina  
Para o sulco que as separa.*

— O cego! — exclamou ela.

E pôs-se a rir, um riso atroz, frenético, desesperado, julgando ver o rosto hediondo do infeliz, que se erguia das trevas eternas como um pesadêlo.

*O vento com fôrça soprou  
E a sua anágua levantou:*

Uma convulsão fê-la tombar. Todos se aproximaram. Madame Bovary já não existia.

às circunstâncias trágicas, para que aquilo lhes servisse de lição, de exemplo; um quadro solene que lhes ficasse mais tarde nas cabeças.

Quando entraram, o quarto estava cheio de uma solenidade lúgubre. Havia na mesa de costura, coberta por um pano branco, cinco ou seis bolinhas de algodão numa salva de prata, perto de grande crucifixo entre dois castiçais que ardiam. Emma, de queixo sobre o peito, abria desmesuradamente as pálpebras. Suas pobres mãos arrastavam-se nos lençóis, no gesto horrendo e doce dos agonizantes que parecem já querer cobrir-se com o sudário. Pálido como um estátua, os olhos vermelhos como brasas, Charles, sem mais chorar, deixava-se estar de pé à frente dela, nos pés da cama, enquanto o padre, apoiado num dos joelhos, murmurava palavras em voz baixa.

Ela virou o rosto lentamente, parecendo muito alegre ao ver de repente a estola roxa, sem dúvida reencontrando, numa paz extraordinária, a volúpia perdida de seus primeiros transe místicos, com visões de beatitude eterna que começavam.

O padre ergueu-se para tomar o crucifixo; ela estendeu o pescoço como quem tem sede e, colando os lábios no corpo do Deus-Homem, depôs com toda a força agonizante o maior beijo de amor que jamais dera. Em seguida Bournisien recitou o “Miseratur” e o “Indulgentiam”, mergulhou o polegar direito no óleo e começou as unções: primeiro nos olhos, que tanto haviam cobiçado as suntuosidades mundanas; depois nas narinas, gulosas de brisas mornas e perfumes de amor; na boca, que se abria para a mentira, que gemera de orgulho e gritara na luxúria; nas mãos, que se tinham deleitado aos contatos suaves, e finalmente nas plantas dos pés, tão rápidos outrora, quando corriam para a satisfação dos desejos, e que agora não caminhariam mais.

O padre enxugou os dedos, lançou ao fogo o algodão ensopado de óleo e foi sentar-se perto da moribunda para dizer-lhe que deveria juntar seus sofrimentos aos de Jesus Cristo e abandonar-se à misericórdia divina.

Terminando suas exortações, tentou pôr-lhe nas mãos um círio bento, símbolo das glórias celestes que a cercariam em breve. Emma, por demais fraca, não pôde fechar os dedos, e o círio teria caído se não fosse a ajuda do padre.

Já não estava tão pálida, entretanto, o seu rosto tinha uma expressão de serenidade, como se o sacramento a tivesse curado.

O padre não deixou de observá-lo, explicando mesmo a Bovary que o Senhor às vezes prolongava a existência das pessoas quando julgava conveniente para sua salvação; e Charles lembrou-se do dia em que, prestes a morrer, ela recebera a comunhão.

— Não devemos desesperar-nos — murmurou ele.

Com efeito, ela olhou em volta, lentamente, como quem desperta de um sonho. Depois, com voz clara, pediu o espelho, sobre o qual se curvou durante algum tempo, até o momento em que grossas lágrimas lhe escorreram dos olhos. Virou então a cabeça, suspirando forte e caiu novamente sobre o travesseiro.

Seu peito começou a ofegar rapidamente. A língua saiu-lhe inteira da boca; seus olhos, rolando, empalideciam como globos de lâmpadas que se apagam. Poder-se-ia crer que já estava morta se não fosse o terrível tremor dos flancos, sacudidos por suspiros furiosos, como se a alma saltasse para sair do corpo. Félicité ajoelhou-se diante do crucifixo, e o próprio farmacêutico dobrou um pouco os joelhos, enquanto M. Canivet olhava vagamente para a praça. Bournisien voltara a rezar, o rosto inclinado para a cama e a longa batina negra arrastando-se atrás de si. Charles estava do outro lado, de joelhos, os braços estendidos para Emma. Tomara suas mãos e apertava-as, estremeando a cada batida de seu coração, como um eco de uma ruína que desaba.

À medida que a respiração se tornava mais ofegante, o eclesiástico precipitava suas orações, que se misturavam aos soluços abafados de Bovary. Às vezes tudo parecia desaparecer no murmúrio surdo das sílabas latinas, que tilintavam com um sino.

Repentinamente, ouviu-se na calçada um bater de sapatos grossos e o tatear de um bordão. Uma voz elevou-se, uma voz rouca, que cantava:

*Nos dias de muito calor,  
Sonham as moças com o amor.*

Emma ergueu-se a meio, como um cadáver galvanizado, os cabelos soltos, a pupila fixa, a boca aberta.

*Para colher alegremente  
Espigas que a foice ceifou,  
Nanette canta docemente  
Para a terra que as propiciou.*

— O Cego! — gritou ela.

E Emma pôs-se a rir, um riso atroz, convulso, desesperado, acreditando ver o rosto horrendo do miserável, que se erguia nas trevas como uma assombração.

*Um dia o vento soprou  
E a saia curta voou!*

Uma convulsão lançou-a de novo sobre o colchão. Todos se aproximaram. Já não vivia.

---

## Capítulo IX

---

Há sempre, depois da morte de alguém, uma espécie de estupefação, de tal modo é difícil compreender-se a aproximação do nada e resignar-se a crer no sucedido.

Quando percebeu a imobilidade da mulher, Charles atirou-se sobre ela, gritando:

— Adeus! Adeus!

Homais e Canivet levaram-no para fora do quarto.

— Acalme-se!

— Sim — dizia ele, debatendo-se — serei razoável, não farei nada. Mas deixem-me! Quero vê-la! É minha mulher!

E chorava.

— Chore — disse o farmacêutico — dê rédeas à natureza, isso o aliviará.

Mais fraco que uma criança, Charles deixou-se levar para baixo, para a sala, e Homais logo voltou para sua própria casa.

Na praça foi abordado pelo Cego, que, tendo-se arrastado até Yonville, na esperança da pomada antiflogística, perguntava a cada passante onde morava o boticário.

— Ora essa! Como se eu não tivesse o que fazer! Ora! Agora não; volta mais tarde!

E entrou precipitadamente na farmácia.

Tinha de escrever duas cartas, preparar uma poção calmante para Bovary, encontrar uma mentira que escondesse o envenenamento e

MADAME BOVARY

*Emma, fraca demais, não pôde fechar os dedos e o círio, sem o Padre Bournisien, teria caído no chão.*

Entrementes, sua palidez diminuía e seu rosto possuía uma expressão de serenidade como se o sacramento a tivesse curado.

O padre não deixou de observá-lo, explicou mesmo a Bovary que o Senhor, algumas vezes, prolongava a existência das pessoas quando o julgava conveniente para sua salvação; e Charles lembrou-se do dia em que, assim perto da morte, ela recebera a comunhão.

— Talvez não se devesse desesperar, pensou.

De fato, ela olhou ao seu redor, lentamente, como alguém que desperta de um sonho depois, com voz clara, pediu seu espelho e permaneceu inclinada sobre ele por algum tempo, até o momento em que grossas lágrimas lhe correram dos olhos. Então inclinou a cabeça para trás com um suspiro e caiu novamente sobre o travesseiro.

Seu peito começou logo a arquear rapidamente. A língua saiu-lhe inteiramente da boca; os olhos, ao revirarem, tornavam-se brancos como os globos de uma lâmpada ao se apagarem, a ponto de fazer com que a julgassem morta, sem a assustadora aceleração das costelas, sacudidas por uma respiração violenta, como se a alma desse saltos para soltar-se. Félicité ajoelhou-se diante do crucifixo e mesmo o farmacêutico dobrou um pouco os joelhos, enquanto o Dr. Canivet olhava vagamente a praça. Bournisien recomeçara a rezar com o rosto inclinado contra a beira da cama, com sua longa batina preta que se arrastava atrás dele pelo aposento. Charles encontrava-se do outro lado, de joelhos, com os braços estendidos para Emma. Tomara suas mãos e as apertava, estremecendo a cada batida de seu coração, como a repercussão de uma ruína que cai. À medida que o estertor se tornava mais forte, o eclesiástico precipitava suas orações: elas misturavam-se aos soluços abafados de Bovary e algumas vezes tudo parecia desaparecer no surdo murmúrio das sílabas latinas que tilintavam como o dobre de um sino.

De repente, ouviu-se na calçada um ruído de grossos tamancos, com o roçar de um bastão; e uma voz elevou-se, uma voz rouca que cantava:

*Souvent la chaleur d'un beau jour  
Fait rêver fillette à l'amour.*

Emma ergueu-se como um cadáver galvanizado, com os cabelos soltos, as pupilas fixas, a boca aberta.

*Pour amasser diligemment  
Les épis que la faux moissonne,*

*Ma Nanette va s'inclinant  
Vers le sillon qui nous la donne*<sup>178</sup>

— O Cego! exclamou ela.

E Emma pôs-se a rir, com um riso atroz, frenético, desesperado, julgando ver o rosto hediondo do miserável que se erguia nas trevas eternas como um terror.

*Il souffla bien fort ce jour-là  
Et le jupon court s'évola!*<sup>179</sup>

Uma convulsão abateu-a sobre o colchão. Todos se aproximaram. Ela não mais existia.

## IX

Há sempre, após a morte de alguém, uma como estupefação que se exala, de tal forma é difícil compreender a chegada do nada e resignar-se a acreditar nele. Porém, quando percebeu sua imobilidade, Charles atirou-se sobre ela gritando:

— Adeus! Adeus!

Homais e Canivet arrastaram-no para fora do quarto.

— Modere-se!

— Sim, dizia ele, debatendo-se, serei sensato, não farei nenhum mal. Mas deixem-me! Quero vê-la! É minha mulher!

E chorava.

— Chore, replicou o farmacêutico, dê curso à natureza, isto o aliviará!

Tendo-se tornado mais fraco do que uma criança, Charles deixou-se levar para baixo, para a sala, e o Sr. Homais logo voltou para casa.

Na praça, o cego acercou-se dele; arrastara-se até Yonville na esperança da pomada antiflogística, perguntando a cada transeunte onde morava o boticário.

— Ora vamos! Como se não tivesse mais nada para fazer! Ah! Tanto pior, volta mais tarde!

<sup>178</sup> Para amontoar diligentemente / As espigas que a foice ceifa / Minha Nanette vai se inclinando / Para o sulco que no-la dá!

<sup>179</sup> Ventou muito naquele dia! E a saia curta levantou voo!

distinta, ela pediu o espelho e permaneceu debruçada sobre ele algum tempo, até a hora em que lágrimas grossas caíram-lhe dos olhos. Então, deixou a cabeça cair para trás, soltando um suspiro, e caiu outra vez sobre o travesseiro.

Seu peito logo se pôs a ofegar rapidamente. A língua inteira saiu-lhe então da boca; seus olhos, revirados, empalideceram como os globos de uma lâmpada ao se apagarem, fazendo com que parecesse morta, não fosse pelo assustador aceleração de suas costelas, sacudidas por um suspiro furioso, como se a alma desse pulos para desprender-se. Félicité ajoelhou-se diante do crucifixo, o próprio farmacêutico dobrou um pouco os joelhos, enquanto o sr. Canivet olhava a praça vagamente. Bournisien pôs-se novamente a rezar, o rosto inclinado sobre a beira da cama, com sua longa batina negra que arrastava consigo pelos aposentos. Charles estava do outro lado, de joelhos, os braços estendidos para Emma. Segurava suas mãos e apertava-as, estremecendo a cada batimento de seu coração, como a repercussão de uma ruína que cai. À medida que o estertor tornava-se mais forte, o eclesiástico precipitava suas orações; elas misturavam-se aos soluços sufocados de Bovary e, por vezes, tudo parecia desaparecer no surdo murmúrio das sílabas latinas, que tiniam como os dobres de um sino.

De repente, ouviu-se na calçada o arrastar de tamancos pesados, com o roçar de um bastão, e uma voz ergueu-se, cantando:

*Souvent la chaleur d'un beau jour  
Fait rêver fillette à l'amour.*<sup>62</sup>

Emma levantou-se como um cadáver galvanizado, os cabelos soltos, as pupilas fixas, a boca aberta.

*Pour amasser diligemment  
Les épis que la faux moissonne,  
Ma Nanette va s'inclinant  
Vers le sillon qui nous les donne.*<sup>63</sup>

62. "Muitas vezes o calor de um belo dia / Faz a menina sonhar com o amor". (N.T.)

63. "Para colher, diligentemente, / As espigas que a foice vai ceifando, / A minha Nanette vai se inclinando / Sobre os sulcos que vão ficando." (N.T.)

– É o cego! – ela exclamou.

E Emma pôs-se a rir, um riso atroz, frenético, desesperado, acreditando ver a face medonha do miserável que se erguia nas trevas eternas como um terror.

*Il souffla bien fort ce jour-là,  
Et le jupon court s'envola!*<sup>64</sup>

Uma convulsão abateu-a sobre o colchão. Todos se aproximaram. Ela não mais existia.

## IX

Depois da morte de alguém, sempre há uma espécie de estupefação que se libera por ser tão difícil de compreender essa chegada súbita do nada e de resignar-se a acreditar nela. Mas, quando percebeu a sua imobilidade, Charles jogou-se sobre Emma, gritando:

– Adeus! Adeus!

Homais e Canivet arrastaram-no para fora do quarto.

– Contenha-se!

– Sim – dizia, debatendo-se –, serei razoável, não farei mal nenhum. Mas soltem-me! Quero vê-la, é minha mulher!

E chorou.

– Chore – replicou o farmacêutico –, dê curso à natureza, isso vai fazer-lhe bem!

Mais débil do que uma criança, Charles deixou-se conduzir para baixo, até a sala, e o sr. Homais logo voltou para casa.

Na praça, foi abordado pelo cego que, tendo se arrastado até Yonville na esperança da pomada antiflogística, perguntava a cada passante onde morava o boticário.

– Ora essa! Como se eu não tivesse mais o que fazer! Ah! Azar o seu, volte mais tarde!

E ele entrou precipitadamente na farmácia.

Tinha de escrever duas cartas, fazer uma poção calmante para Bovary, encontrar uma mentira para esconder o envenenamento e redigi-la sob forma de artigo para o *Fanal*, sem contar as pessoas que o esperavam para receber informações; e, quando todos os yonvilenses ouviram a história do arsênico

64. “Ventava muito aquele dia / E a saia curta voou!” (N.T.)

tatos suaves, e finalmente na planta dos pés, tão rápidas outrora quando corria para a satisfação de seus desejos, e que agora não andariam mais.

O padre enxugou os dedos, lançou no fogo os flocos de algodão molhados de óleo, e voltou a sentar-se junto da moribunda para lhe dizer que ela devia agora juntar os seus sofrimentos aos de Jesus Cristo e abandonar-se à misericórdia divina.

Ao terminar as suas exortações, tentou colocar-lhe nas mãos um círio bento, símbolo das glórias celestes de que ela ia dentro em breve ser envolta. Emma, demasiado fraca, não pôde fechar os dedos, e o círio, se não fosse o sr. Bournisien, teria caído no chão.

Entretanto ela não estava mais tão pálida e o seu rosto trazia a expressão da serenidade, como se o sacramento a tivesse curado.

O padre não deixou de fazer sobre isso uma observação; explicou até a Bovary que o Senhor, às vezes, prolongava a existência das pessoas quando julgava conveniente para a sua salvação; e Charles lembrou-se de um dia em que, assim perto de morrer, ela recebera a comunhão.

*Talvez não fosse preciso se desesperar, pensou ele.*

De fato, ela olhou ao redor de si, lentamente, como alguém que desperta de um sonho; depois, com voz distinta, pediu seu espelho e ficou debruçada sobre ele por algum tempo, até o momento em que grossas lágrimas lhe correram dos olhos. Então jogou a cabeça para trás soltando um grande suspiro e voltou a cair sobre o travessero.

Seu peito logo se pôs a ofegar rapidamente. A língua toda saiu-lhe fora da boca; os olhos, rodando, empalideciam como dois globos de lâmpada que se apagam, de modo a julgá-la já morta, não fosse a tremenda aceleração de suas costelas, sacudidas por uma expiração furiosa, como se a alma estivesse dando saltos para se despe-

gar. Félicité ajoelhou-se diante do crucifixo, e o próprio farmacêutico flexionou um pouco os jarretes, enquanto o sr. Canivet olhava vagamente para a praça. Bournisien tinha voltado a rezar, com o rosto inclinado para a borda da cama, com a longa batina escura que arrastava atrás dele pelo cômodo. Charles estava do outro lado, de joelhos, com os braços estendidos na direção de Emma. Tinha pegado as mãos dela e as apertava, estremecendo a cada batida de seu coração, como ao contragolpe de uma ruína que cai. À medida que a sororoca tornava-se mais forte, o eclesiástico precipitava as orações; elas misturavam-se com os soluços abafados de Bovary, e algumas vezes tudo parecia desaparecer no surdo murmúrio das sílabas latinas, que tilintavam como um toque fúnebre de sino.

De repente, ouviu-se na calçada um barulho de pesados tamancos, com o raspar de um cajado; e ergueu-se uma voz, uma voz rouca que cantava:

Às vezes um dia de calor  
Faz sonhar mocinha co' amor.

Emma levantou-se como um cadáver que se galvaniza, com os cabelos desgrenhados, com a pupila fixa, arregalada.

Pra recolher rapidamente  
As espigas ceifadas já,  
Minha Nanette vai pendente  
Para o sulco que no-las dá.

— O Cego! — exclamou ela.

E Emma pôs-se a rir, com um riso atroz, frenético, desesperado, acreditando ver a face horrenda do miserável, que se erguia das trevas eternas como algo de espantar.

Nesse dia, forte soprou,  
E a saia curta voou!

Uma convulsão abateu-a sobre o colchão. Todos se aproximaram. Ela não existia mais.

o ade -  
gona -

e o *Indulgentiam*,<sup>29</sup> molhou o polegar direito no óleo e começou as unções: primeiro nos olhos, que tanto haviam cobiçado todos os luxos terrestres; depois nas narinas, ansiosas por brisas quentes e aromas amorosos; depois na boca, que se abria para a mentira, que havia gemido de orgulho e gritado na luxúria; depois nas mãos, que se deleitavam aos contatos suaves, e enfim na sola dos pés, tão rápidos outrora, quando ela corria à satisfação de seus desejos, e que agora já não andariam mais.

O padre limpou os dedos, lançou ao fogo as mechas de algodão embebidas em óleo e veio sentar-se perto da moribunda, para lhe dizer que agora ela devia unir os seus sofrimentos aos de Jesus Cristo e abandonar-se à misericórdia divina.

Ao terminar as suas exortações, tentou colocar-lhe na mão um círio bento, símbolo das glórias celestes que agora a cercariam. Emma, muito frágil, não conseguiu fechar os dedos, e o círio, não fosse o Sr. Bournisien, teria caído ao chão.

Entretanto, ela já não estava mais tão pálida, e a sua face tinha uma expressão de serenidade, como se o sacramento a tivesse curado.

O padre não deixou de fazer essa observação; até mesmo explicou a Bovary que o Senhor, algumas vezes, prolongava a existência das pessoas quando o julgava conveniente para a sua salvação; e Charles lembrou-se de um dia em que, assim perto de morrer, ela havia recebido a comunhão.

— Talvez não fosse preciso desesperar-se — pensou ele.

De fato, ela olhou ao redor de si, lentamente, como alguém que desperta de um sonho; depois, em voz clara, pediu o seu espelho, e ficou inclinada por algum tempo, até o momento em que grandes lágrimas correram-lhe dos olhos. Então ela virou a cabeça, dando um suspiro, e voltou a cair no travesseiro.

Logo o seu peito começou a ofegar rapidamente. A língua inteira lhe saía para fora da boca; os seus olhos, revirando-se, empalideciam

<sup>29</sup> “Deus tenha piedade” e “Perdão”, em latim.

oração da  
morte

como dois globos de luzes que se apagam; acreditá-la-iam já morta, não fosse a tremenda aceleração de suas costelas, sacudidas por um sopro furioso, como se a alma tivesse dado saltos para livrar-se. Félicité ajoelhou-se ante o crucifixo, e até mesmo o farmacêutico flexionou um pouco os joelhos, enquanto o Sr. Canivet olhava a praça, vagamente. Bournisien voltara a orar, rosto inclinado à beira da cama, com a longa batina negra que se arrastava atrás dele no quarto. Charles estava do outro lado, de joelhos, de braços estendidos a Emma. Ele havia tomado as suas mãos e as apertava, estremecendo a cada batida de seu coração, como ao coice de uma ruína a cair. À medida que o estertor se tornava mais forte, o eclesiástico precipitava as suas orações; elas mesclavam-se aos soluços abafados de Bovary, e às vezes tudo parecia desaparecer no surdo murmúrio das sílabas latinas, que dobravam como um sino em réquiem.

De repente, ouviu-se na calçada um ruído de grossos tamancos, com o bater de um bastão; e uma voz elevou-se, uma voz rouca, a cantar:

Muitas vezes um belo dia de calor  
Leva as meninas a sonharem com o amor.

Emma levantou-se como um cadáver que se galvaniza, os cabelos soltos, a pupila fixa, amplamente aberta.

Para colher rapidamente  
As espigas que a foice arranca,  
Mi'Na'Nette vai se inclinando  
Aos sulcos, que espigas vêm dando.

↳ — O Cego! — exclamou ela.

E Emma começou a rir, com riso atroz, frenético, desesperado, acreditando ver a face hedionda do miserável, que se levantava nas trevas eternas como um pânico.

*ela & vivia em  
Rouen!*

Naquele dia ventou tanto  
Que a saia curta foi-se, voando!

Uma convulsão derrubou-a no colchão. Todos se aproximaram.  
Ela não existia mais.<sup>30</sup>

## IX

Depois da morte de alguém sempre há uma espécie de espanto que se expande, tanto é difícil compreender esse sobrevir do nada e resignar-se a acreditá-lo. Mas, quando percebeu, no entanto, a sua imobilidade, Charles lançou-se a ela, gritando:

— Adeus! Adeus!

Homais e Canivet arrastaram-no para fora do quarto.

— Modere-se!

<sup>30</sup> Ver Blaise Pascal (19/6/1623 Clermont-Ferrand — 19/8/1662 Paris), *Pensamentos* (1657–1670), 187: “O silêncio eterno desses espaços infinitos me aterra.” (“*Le silence éternel de ces espaces infinis m’effraye.*”)

Os versos adaptam a *Canção de Edmond*, editada no *Anuário das damas nacionais* (1791), de Nicolas-Edmée Restif de la Bretonne (23/10/1734 Sacy, França — 3/2/1806 Paris), que a colheu em uma antologia de partituras do século XVIII, organizada por Giovanni Gambini. Na versão flaubertiana,

*Souvent la chaleur d'un beau jour  
Fait rêver fillette à l'amour.  
[...]  
Pour amasser diligemment  
Les épis que la faux moissonne,  
Ma Nanette va s'inclinant  
Vers le sillon qui nous les donne.  
[...]  
Il souffla bien fort ce jour-là  
Et le jupon court s'envola!*

Este capítulo também inspira a Bertolt Brecht o *distanciamento* (*Distanz*), o *efeito de estranhamento* (*Verfremdungseffekt*) — ver Brecht, *Escritos sobre teatro*, 1918–1956). Suas formas também inspiram Dostoiévski em *Os irmãos Karamázov* (1880). E também abrem caminhos às formas de James Joyce em *Ulisses* (1922) e em *Finnegans Wake* (1939) — bem como às formas de todo o romance moderno.