

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Programa de Pós-Graduação em Letras
Linha: Literatura, Cultura e Tradução



Dissertação

**EUGÉNIE: UMA TRADUÇÃO COMENTADA E ANOTADA DO PRIMEIRO ATO
DO DRAMA DE BEAUMARCHAIS**

Stephany Machado Barbosa

Pelotas, 2023

Stephany Machado Barbosa

.

**EUGÉNIE: UMA TRADUÇÃO COMENTADA E ANOTADA DO PRIMEIRO ATO
DO DRAMA DE BEAUMARCHAIS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, Literatura e Tradução.

Orientadora: Andrea Cristiane Kahmann

Coorientador: Deividi Silva Blank

Pelotas, 2023

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas Catalogação na
Publicação

B238e Barbosa, Stephany Machado

Eugénie : uma tradução comentada e anotada do primeiro ato do drama de Beaumarchais / Stephany Machado Barbosa ; Andrea Cristiane Kahmann, orientadora ; Deividi Silva Blank, coorientador. — Pelotas, 2023.

123 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2023.

1. Estudos da tradução. 2. Tradução comentada e anotada. 3. Drama burguês. 4. Beaumarchais. 5. Eugénie. I. Kahmann, Andrea Cristiane, orient. II. Blank, Deividi Silva, coorient. III. Título.

CDD : 469.5

Stephany Machado Barbosa

“EUGÉNIE: UMA TRADUÇÃO COMENTADA E ANOTADA DO PRIMEIRO ATO DO DRAMA DE BEAUMARCHAIS”.

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestra em Letras, Área de Concentração em Linguagem, Texto e Imagem - Linha de Pesquisa: Literatura, Cultura e Tradução, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas.

Pelotas, 15 de setembro de 2023.

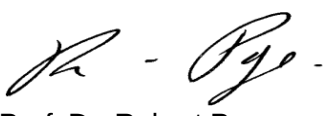
Banca examinadora:



Profª Dra. Andrea Cristiane Kahmann
Orientadora / Presidenta da Banca
Universidade Federal de Pelotas



Prof. Dr. Deividi Silva Blank
Coorientador
Universidade Federal de Pelotas



Prof. Dr. Robert Ponge
Membro da Banca Examinadora
Universidade Federal do Rio Grande do Sul



Profª Dra. Isabella Mozzillo
Membra da Banca Examinadora
Universidade Federal de Pelotas

Ao meu companheiro desta e de outras vidas,
Eduardo Schumann.

Agradecimentos

Aos meus orientadores, Andrea Kahmann e Deividi Silva Blank que além de orientadores foram meus conselheiros, psicólogos e incentivadores durante este período atribulado de escrita;

À Universidade Federal de Pelotas, ao Programa de Pós-Graduação em Letras UFPel e ao apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001;

À minha banca de qualificação desta dissertação e, agora, defesa, Professor Dr. Robert Ponge e Professora Dra. Isabella Mozzillo, que são exemplos de conhecimento e sucesso. Especialmente à Professora Isabella, que me ensinou as primeiras palavras em francês e me encorajou a seguir meus estudos nesta área;

Ao corpo docente da área de Francês da UFPel, Ana Maria Cavalheiro, Deividi Silva Blank, Isabella Mozzillo, Mariza Zanini, Maristela Machado e os Professores Augusto Darde e Karol Garcia que foram inspirações para mim durante a minha formação e são exemplos de profissionais e pesquisadores. Agradeço em particular, novamente, ao Professor Deividi que durante a pandemia, especialmente, me manteve sã por meio do seu projeto de pesquisa sobre o drama burguês, o que hoje torna-se o objeto desta pesquisa;

Aos meus amigos, Cassiely Pacheco, Nathaviê Lang e Tiago Ribeiro que foram por muitas vezes a minha alegria e força, os ombros nos quais chorei e os braços que me acalentaram;

Aos meus avós, Cândido Machado e Neli Pereira que sempre acreditaram em mim;

Acima de tudo, agradeço ao Eduardo, meu companheiro de muitos anos e de outras vidas, meu maior incentivador, quem sempre acreditou no meu potencial - muito mais do que eu mesma. Ele é o meu maior exemplo acadêmico, de dedicação, disciplina e competência, é todo o meu amor e minha família. Sem ele eu não estaria aqui.

*“Une seule démarche hasardée m’a mise à la merci
de tout le monde.”
(Eugénie, acte III, scène IV.)*

RESUMO

BARBOSA, Stephany Machado. Eugénie: uma tradução comentada e anotada do Primeiro Ato do drama de Beaumarchais. 2023. 103f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Tradução) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2023.

O drama burguês, também conhecido como gênero sério ou tragédia doméstica, é inaugurado por Diderot, com a publicação da peça "Le fils naturel" (1757), na metade do século XVIII, e entra em declínio logo nos anos seguintes. Sendo um gênero intermediário entre a tragédia e a comédia, as peças desse gênero têm o intuito de retratar a vida familiar burguesa e disseminar o conceito de virtude ativa (Szondi, 2004) tão caro a essa classe. O autor Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais é um dos célebres autores desse gênero. Conhecido principalmente por suas obras "Le Barbier de Séville" (1775) et "Le mariage de Figaro" (1784), peças parte da Trilogia do Fígaro, é com a publicação de "Eugénie" (1767), a peça foco deste estudo, e "Les deux amis" (1770), que Beaumarchais marca seu nome na literatura dramática burguesa da França do século XVIII. Isto posto, o presente trabalho visa a apresentar a tradução comentada e anotada da obra "Eugénie" (1767), peça inaugural do autor. Para tanto, foi realizada um levantamento histórico e metodológico da tradução comentada e anotada, conforme Antoine Berman (1995), André Lefevere e Susan Bassnet (1998), Friedrich Schleiermacher (2007), Marie-Hélène Torres (2017), Williams e Chesterman (2002), Sardin (2007), Venuti (1992). Em seguida, apresenta-se uma revisão social e histórica do século XVIII e os aspectos que culminaram no surgimento do drama burguês, juntamente à discussão estética e análise da peça foco com base principalmente nas teorias de Diderot (1975), Beaumarchais (1876;1949) e Szondi (1980;2004). Finalmente, como resultado desta pesquisa, apresenta-se a tradução com notas, seguida de comentários à tradução.

Palavras-chave: Estudos da tradução; Tradução comentada e anotada; Drama burguês; Beaumarchais; Eugénie.

RÉSUMÉ

Le drame bourgeois, également connu sous le nom de genre sérieux ou tragédie domestique, a été inauguré par Diderot avec la publication de la pièce "Le fils naturel" (1757) au milieu du XVIII^e siècle, et il a rapidement décliné au cours des années suivantes. Étant un genre intermédiaire entre la tragédie et la comédie, les pièces de ce genre ont pour intention de dépeindre la vie familiale bourgeoise et de promouvoir le concept de vertu active (Szondi, 2004), si cher à cette classe sociale. L'auteur Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais est l'un des célèbres auteurs de ce genre. Principalement connu pour ses œuvres "Le Barbier de Séville" (1775) et "Le mariage de Figaro" (1784), qui font partie de la Trilogie de Figaro, c'est avec la publication de "Eugénie" (1767), la pièce au cœur de cette étude, et "Les deux amis" (1770), que Beaumarchais inscrit son nom dans la littérature dramatique bourgeoise du XVIII^e siècle en France. Cela étant dit, le présent travail vise à présenter la traduction commentée avec des notes de l'œuvre "Eugénie" (1767), pièce inaugurale de l'auteur. À cette fin, une enquête historique et méthodologique sur la traduction annotée a été menée, conformément aux travaux d'Antoine Berman (1995), André Lefevere et Susan Bassnet (1998), Friedrich Schleiermacher (2007), Marie-Hélène Torres (2017), Williams et Chesterman (2002), Sardin (2007) et Venuti (1992). Ensuite, une révision sociale et historique du XVIII^e siècle est présentée, ainsi que les aspects ayant conduit à l'émergence du drame bourgeois, accompagnée d'une discussion esthétique et d'une analyse de la pièce centrale, principalement basées sur les théories de Diderot (1975), Beaumarchais (1876 ; 1949) et Szondi (1980 ; 2004). Enfin, en tant que résultat de cette recherche, la traduction annotée est présentée, suivie de commentaires sur la traduction.

Mots-clés : Études de traduction ; Traduction commentée et annotée ; Drame bourgeois ; Beaumarchais ; Eugénie.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 DOS ASPECTOS DA TRADUÇÃO	16
1.1 Da tradução e da tradução anotada	16
1.2 O projeto de tradução.....	21
1.3 A tradução comentada e anotada de <i>Eugénie</i> (1767).....	25
2 ASPECTOS SOCIAIS E ESTÉTICOS DO DRAMA BURGUEÊS	27
2.1 Do drama burguês.....	27
2.2 O Antigo Regime	27
2.3 A sociedade e o indivíduo do Antigo Regime	30
2.4 A ascensão burguesa e o Iluminismo	34
2.5 O teatro e o surgimento do drama burguês	36
2.6 Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, um homem de muitas facetas	40
2.7 Aspectos estéticos do drama burguês.....	41
2.8 Algumas considerações sobre <i>Eugénie</i> (1767)	42
3. A TRADUÇÃO	48
PERSONAGENS.....	49
PRIMEIRO ATO	50
PRIMEIRA CENA	50
CENA II	52
CENA III	53
CENA IV	55
CENA V	57
CENA VI	58
CENA VII	59
CENA VIII	62

CENA IX	63
CENA X.....	66
CENA XI	68
ENTREATO.....	69
4 COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO	70
4.1 Da relevância dos comentários à tradução.....	72
4.2 Dos comentários e notas sobre a tradução de <i>Eugénie</i>	73
4.2.1 Das notas da tradutora	77
4.2.2 Das notas de esclarecimento de ambiguidades	81
4.2.3 Das notas de ampliação do contexto cultural e histórico	83
4.3 Os comentários além das notas	86
4.4 Outras traduções de <i>Eugénie</i>	89
4.5 Outras considerações.....	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS.....	99
APÊNDICE	103

INTRODUÇÃO

Através da tradução, podemos acessar obras literárias, textos acadêmicos, documentos legais e até mesmo conversas informais que ocorrem em outras partes do mundo. No entanto, nos tempos atuais, quando se refere tão-somente à “tradução”, está-se a indicar a tradução humana, a que pode ou não ser auxiliada por máquinas, mas que não é por elas determinada. Estima-se que essa tradução não seja apenas uma mera transposição de palavras de um idioma para outro; mas que busque fazer justamente a mediação que as máquinas não fazem, qual seja, a de transpor nuances culturais, históricas e sociais que requerem uma compreensão profunda e uma análise crítica.

Os Estudos da Tradução, desde os anos 1970, vêm recebendo impulso como campo autônomo de pesquisa e angariando espaços acadêmicos. Nesse ambiente, quando se fala em tradução, tem-se pensado cada vez mais no processo. É nesse contexto que emerge o conceito instigante da proposta de tradução comentada ou anotada. A tradução comentada representa um foco no processo, e não na tradução como produto. Ela não se limita a transmitir os sentidos de um texto-fonte para um texto-alvo, mas também busca examinar e elucidar as escolhas do tradutor, suas interpretações e adaptações culturais.

A relevância dessa abordagem torna-se ainda mais evidente à medida que consideramos as complexidades inerentes à tradução intercultural. Muitas vezes, as palavras e expressões em um idioma têm significados não compartilhados e que requerem estratégias criativas na transposição para outros idiomas e outros tempos. Nessa conjunção, a tradução comentada mostra-se uma ferramenta eficaz, permitindo que o tradutor explicita suas intervenções para superar as barreiras linguísticas e culturais. Além disso, a análise crítica incorporada na tradução comentada enriquece a compreensão do leitor ao fornecer explicações sobre as escolhas feitas, os desafios enfrentados e as decisões éticas ou estéticas envolvidas no processo. Essa abordagem não apenas pretende apresentar o produto da tradução o texto traduzido ou o conteúdo textual, mas também oferece uma janela para a mente do tradutor e as considerações complexas que permeiam suas escolhas.

Tendo isso em vista, o presente trabalho propõe-se a realizar a tradução comentada e anotada de *Eugénie*, explorando a obra do drama burguês originalmente publicada em 1767 pelo autor Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais em língua francesa, para a língua portuguesa. Cabe ressaltar que esta peça é composta por cinco atos em sua totalidade, entretanto, devido ao detalhamento esperado em uma dissertação de mestrado, opta-se aqui pela tradução, neste primeiro momento, apenas do Ato inicial. A partir desta abordagem, intenciona-se expandir a compreensão do leitor final, tanto por meio dos comentários à tradução, apresentados em capítulo próprio, e no qual ficam explícitas as decisões tradutórias, quanto por meio das notas exegéticas (Sardin, 2007), que aqui serão apresentadas em rodapé ao texto traduzido. Faz-se importante salientar que a concepção deste projeto de tradução antecedeu o ingresso desta autora no programa de mestrado, tendo sido desenvolvida pelo menos dois anos antes, como bolsista voluntária de Iniciação Científica, do projeto de pesquisa do Professor Deivid Silva Blank, intitulado "Exploração dos aspectos sociais e estéticos presentes nas peças de Beaumarchais". A experiência e os conhecimentos adquiridos ao longo desses anos foram fundamentais na determinação da escolha da obra a ser traduzida durante esta etapa de formação em pós-graduação e na elaboração dos comentários e anotações que moldaram a abordagem e perspectiva tradutória diante dessa obra.

Para além disso, este projeto visa a suprir lacunas na produção científica brasileira a respeito do tema eleito. Entre os dias 23 e 30 de abril de 2022, quando do desenvolvimento do projeto do qual decorre esta dissertação, realizou-se um levantamento em repositórios, bibliotecas digitais e jornais disponíveis na hemeroteca digital brasileira e constatou-se não haver trabalhos de traduções sobre a peça em questão para a língua portuguesa, ao menos, não de forma largamente acessível, o que reforça a justificativa da sua escolha para este trabalho de tradução, dado o seu ineditismo.

Para cumprir os objetivos desta dissertação, que são a tradução do Primeiro Ato da peça do drama burguês *Eugénie*, os comentários ao processo e as anotações à tradução, são propostos 4 capítulos, os quais se apresentam a seguir:

No primeiro capítulo deste trabalho são apresentadas as bases históricas e metodológicas da tradução comentada e da tradução anotada, para o que se empreendeu uma revisão teórica a partir de contribuições de Antoine Berman (1995), André Lefevere e Susan Bassnet (1998), Friedrich Schleiermacher([1813]¹ 2007), Marie-Hélène Torres (2017), Williams e Chesterman (2002), Sardin (2007), Venuti (1992), bem como avulta-se a justificativa para a escolha da peça alvo da tradução.

No segundo capítulo, abordam-se as condições históricas e sociais do ascensão da burguesia e do surgimento do drama burguês, como também destacam-se as características estéticas e intenções deste gênero dramático empreendido por Beaumarchais. Além disso, nesse capítulo consta uma breve análise da peça *Eugénie* e de suas personagens principais.

No terceiro capítulo, apresenta-se a tradução do Primeiro Ato da peça *Eugénie*. A tradução é acompanhada de notas que serão mais bem discutidas no capítulo 4, no qual se desenvolvem também os comentários sobre o processo da tradução realizada, bem como apresenta-se uma justificativa e uma categorização para os tipos de notas propostas à tradução.

O estudo que aqui se apresenta visa a oferecer contribuições para o campo dos Estudos da Tradução, haja vista que apresenta como produto uma primeira tradução, ainda que parcial, de obra que se estima ainda inédita em português, e busca pôr luz ao processo tradutório por meio da prática de tradução comentada. No que tange à ampliação do Conhecimento Teórico, a tradução comentada presente nesta dissertação busca oferecer uma oportunidade de expandir o entendimento teórico sobre a tradução como processo em tradutores em formação (como é o caso desta autora) e, por meio disso, visa a contribuir com o compartilhamento de experiências com outros tradutores iniciantes. Ao revelar os processos de tomada de decisão da tradutora e as considerações subjacentes às escolhas de tradução, contribui-se para a crescente literatura sobre teoria da tradução e práticas hermenêuticas.

Além do mais, a exposição das práticas de tradução comentada e anotada utilizadas neste trabalho pode fornecer esclarecimentos interessantes para a formação de tradutores e estudantes de tradução. Os exemplos concretos de tomada de decisões e análise crítica demonstrarão como a tradução comentada pode ser uma ferramenta pedagógica útil ao desenvolvimento de habilidades de tradução sensíveis ao contexto.

Sobretudo, este trabalho pretende contribuir com a expansão da compreensão de Beaumarchais e sua obra. Além de sua colaboração para a área de estudos de tradução, esta pesquisa também pode oferecer uma perspectiva brasileira e contemporânea sobre o trabalho de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais e sua importância no drama burguês do século XVIII. Ao explorar como as diferenças culturais e linguísticas são conservadas ou substituídas (Aixelá, 2013) na tradução, agrega-se à compreensão das dimensões sociais e estéticas de suas obras.

Ao unir teoria, prática e análise crítica, este estudo pretende lançar luz sobre a complexidade da tradução comentada e anotada. Ao fazer isso, aspira-se contribuir para a evolução contínua da teoria da tradução e para a aplicação prática da tradução comentada, especialmente no que tange à tradução deste gênero dramático francês.

1 DOS ASPECTOS DA TRADUÇÃO

1.1 Da tradução e da tradução anotada

Língua é cultura, e traduzir é estabelecer uma negociação entre as culturas. Como destaca Antoine Berman (1995), a língua do outro só pode ser apreendida pelo filtro da própria língua. Assim, a tradução é um processo complexo que está para além de passar palavras dessa língua àquela, sendo muito mais um exercício de compreensão, análise, crítica e recriação de sentidos. Dada esta complexidade, o conceito e a ética da tradução variaram muito ao longo da história.

Embora tenham existido diversos momentos e teorias distintas, André Lefevere e Susan Bassnet (1998) sugerem que houve três grandes modelos na história da tradução. O primeiro seria o de Horácio¹, que viveu entre 65 e 8 a.C., quando da recepção dos clássicos gregos pelos romanos. Nesse modelo, a tradução consistiria em uma apropriação do texto traduzido pela língua que a recebe, de modo que o autor traduzido fosse levado ao leitor da tradução. Já o modelo de Jerônimo, século V d.C., tradutor da *Vulgata*, é aquele que trata da tradução palavra por palavra, trazendo o leitor ao autor, de forma a buscar a máxima “fidelidade” ao original e seus termos. Por último, o terceiro grande modelo da história da tradução seria o de Schleiermacher, século XVIII, sendo ele o primeiro a propor uma ponderação entre os extremos, sugerindo que é uma escolha do tradutor como tratar o original; cabe a ele, portanto, a decisão sobre levar o autor ao leitor ou vice-versa.

Nos dois primeiros modelos, Lefevere e Bassnet (1998) observaram não haver espaço para a negociação entre a tradução e o original. É de lembrar que Horácio traduzia do grego para o latim em um período de dominação romana. Ou seja, sua proposta envolvia levar o autor da língua dominada para o leitor de uma língua dominante, a nova língua franca. Já Jerônimo traduzia a partir da língua sacra, acreditando que até mesmo na ordem das palavras poderia estar contido o mistério divino. Assim, concluem os autores, quando um dos extremos é superestimado, não existem condições para que haja uma negociação da qual depende a boa tradução.

Isto posto, passa-se diretamente à explanação sobre o terceiro grande modelo de tradução. Dado que a sua grande contribuição é justamente a proposta da negociação entre original e tradução, é na obra *Sobre os diferentes métodos de*

¹ Embora os autores cite Horácio, os escritos de Cícero são a primeira teorização conhecida sobre tradução (FURLAN, 2001). No entanto, a teoria de Horácio ficou mais notória dada a liberdade com que trata o texto traduzido.

traduzir que Friedrich Schleiermacher ([1813] 2007) apresenta o modelo apontado por Lefevere e Bassnett (1998). É de notar que, ao tempo de sua primeira publicação, em 1813, os próprios conceitos de tradução e interpretação não estavam bem-consolidados.

À época de Schleiermacher, a distinção entre o que seria o intérprete e o que seria o tradutor era outra, distinguindo-os por seus campos de atuação. Enquanto o intérprete estaria para o campo dos negócios e seria voltado à tradução oral, o tradutor estaria para o campo das artes, o da ciência e da escrita. Segundo o autor, a interpretação, realizada majoritariamente no campo dos negócios, caracterizar-se-ia como um processo quase mecânico de transposição entre línguas “que qualquer um com um conhecimento mediano de ambas as línguas pode realizar e, quando se evita abertamente o falso, ocorrem poucas diferenças entre o pior e o melhor” (Schleiermacher, [1813] 2007, p. 236-237). Assim sendo, não haveria nenhuma preocupação estética, sendo o foco da interpretação apenas a compreensão das partes. É importante destacar que, atualmente, os Estudos da Tradução lidam com outros paradigmas para essa distinção, embora ainda se entenda a interpretação como uma forma de tradução da palavra oral, e a tradução como propriamente dita da palavra escrita.

Ao ter como objeto de trabalho essencialmente o texto, a arte e a ciência, o tradutor lida com o disparate da língua, com a dificuldade de transpor de uma língua a outra significações complexas e que não necessariamente possuem correspondente equivalente na língua para a qual se está traduzindo. A tradução precisa transmitir aos leitores estrangeiros a essência de uma obra e de seu autor, e para realizar tal atividade não possui se não o idioma do leitor. Grande é a dificuldade da tradução, pois como Schleiermacher destaca, “cada homem está sob o poder da língua que ele fala; ele e seu pensamento são um produto dela. Ele não pode pensar com total determinação nada que esteja fora dos limites da sua língua” ([1813] 2007, p. 238).

Dado este caráter da constituição do pensamento e, conseqüentemente, da cultura, a partir da língua materna, as capacidades de compreensão e de interpretação restam intrinsecamente ligadas a esta faculdade diretamente moldadas pela língua para a qual traduz-se. Ao traduzir a literatura, em que muito é dito pelo não dito, pela figura de linguagem que varia de cultura para cultura, pela metáfora e pelos símbolos, o leitor tem somente a sua língua para apreender todos estes sentidos. Ademais: “A configuração de seus conceitos, o tipo e os limites de suas articulações estão previamente traçados para ele pela língua em que ele nasceu e foi educado; o entendimento e a fantasia estão ligados por ela” (Schleiermacher, [1813] 2007, p. 238). Logo, a compreensão da literatura permanece diretamente ligada à língua do

leitor, uma vez que é a partir dela que ele destacará os sentidos e compreenderá a obra.

A fim de proporcionar a reunião e o confronto frutífero entre o texto original e seu autor com o leitor estrangeiro, o tradutor, na angústia de fazê-lo o mais fielmente possível, pode acabar recorrendo a métodos de tradução pouco proveitosos como a paráfrase ou ainda a imitação. Esses métodos, segundo Schleiermacher ([1813] 2007), não alcançam o sentido real e profundo da arte, embora proporcionem a compreensão do autor e do texto. Para ele, o bom tradutor, o que queira efetivamente aproximar estas duas pessoas tão separadas, seu escritor e seu leitor [...]” (Schleiermacher, [1813] 2007, p. 242), possui dois caminhos: ou o tradutor “deixa o escritor o mais tranqüilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro, ou bem deixa o mais tranqüilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro” ([1813] 2007, p. 242).

Por não propor tradução com os pressupostos dos dois grandes modelos anteriores, nos quais um ou outro polo é superestimado, dada a língua dominante ou a sacralidade do texto, prevalece aqui, neste trabalho, este terceiro modelo. Na tradução a ser apresentada, busca-se a negociação e a consequente ponderação da tradução. Assim, na maioria das vezes, opta-se por deixar o “escritor o mais tranqüilo possível”. Esta é uma intenção, ou um compromisso, mas, evidentemente, não vai acontecer sempre ou ao longo de toda a tradução e em todas as escolhas realizadas. Contudo, procura-se com esta ponderação deixar o texto o mais íntegro possível e auxiliar o leitor a segui-lo, porém “pavimentando” o caminho para que ele possa compreendê-lo, evitando deixar o texto árido. Como forma de registrar esse percurso e evidenciar suas intenções, partindo dessa posição inicial e do próprio conceito de tradução com que estamos lidando, crê-se que a tradução comentada e anotada oferece as ferramentas necessárias para tal tarefa.

Afinal, se traduzir é negociar, e estando estabelecido que existe um movimento de uma língua-cultura para outra na tradução, é importante em um trabalho acadêmico como este evidenciar como se dão esses movimentos e por quê. Como destaca Umberto Eco:

a “profunda identidade estrutural entre interpretação e tradução” é uma aproximação com seu próprio trabalho, um “signo (positivo) do compromisso, vale dizer, daquilo que chamo de negociação”. É preciso interpretar antes de começar a traduzir, e negociar com a obra, desempenhando esse “movimento alterno de ensaios e tentativas [em que] a melhor solução só pode ser, sempre e unicamente um compromisso” (ECO, 2007. p.242-243)

Isso justifica a escolha da tradução comentada e anotada que orientará este projeto de tradução. Convém, portanto, melhor apresentar a tradução anotada.

Para Marie-Hélène Torres (2017), a tradução comentada seria um gênero acadêmico-literário, sendo o comentário o que “explica e teoriza de forma clara e explícita o processo de tradução, os modelos de tradução e as escolhas e decisões feitas pelos tradutores” (Torres, 2017, p. 15). Portanto, o comentário é essencialmente a análise crítica da tradução de um texto original. Não somente o produto do processo de tradução de um texto, ou seja, a tradução ela própria, acentua-se, “mas toda a pesquisa feita para se chegar a ela” (Zavaglia et al., 2015, p. 335). O comentário, além de promover a análise do exercício da tradução, converge na autocrítica do tradutor e pesquisador da tradução no que tange à sua relação com o texto-fonte.

A definição de Torres (2017) segue aquela de Williams e Chesterman (2002), que conceituam a tradução comentada como sendo um trabalho autocrítico do tradutor-pesquisador, pois implica a análise das suas próprias escolhas tradutórias e dos motivos que o levam a uma determinada tradução. A tradução comentada ou comentada com notas, como faz-se aqui, torna o trabalho de tradução não simplesmente o ato de transmitir sentidos entre culturas, mas sim uma atividade de compreensão, interpretação e crítica profunda do texto original e, conseqüentemente, da tradução em si.

Ao leitor da tradução fica claro este processo a partir das notas do tradutor, geralmente apresentadas na forma de notas de rodapé ou, ainda, nos paratextos de uma obra traduzida. Para Sardin (2007), as notas do tradutor, por princípio interpretativas, seriam também exegéticas². Ainda conforme a autora, em sua função exegética, a nota confirmaria a relação entre o comentário e a tradução. Em sua função “meta-”, as notas de tradutor exigem comentários linguísticos e literários a respeito da tradução e, assim, comprovam que a tradução conduz à reflexão teórica - e até mesmo a exige - acerca da literatura e do texto original. A nota do autor, destaca Sardin (2007), dá ao leitor ferramentas para a compreensão do texto. Assim, o tradutor busca, às margens do texto, complementá-lo ou esclarecê-lo, gerando, portanto, mais

² A palavra “exegese” refere-se à interpretação detalhada e crítica de um texto, especialmente de fontes religiosas, literárias ou filosóficas. Assim, uma “nota exegética” seria um comentário ou explicação detalhada e minuciosa sobre um texto, geralmente com o objetivo de esclarecer seu significado, contexto histórico, gramatical, cultural, entre outros aspectos relevantes para uma melhor compreensão. Para entender mais sobre a exegese na literatura, indico a leitura do artigo “A Passagem da Exegese à Hermenêutica em Sua Relevância Para a Teoria da Literatura” do Professor Dr. Luís H. DREHER, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), publicado nos anais da ABRALIC de 2008.

conhecimento (Sardin, 2007), conhecimento este que se estabelece como parte do compromisso proposto pela tradução.

Torres (2017) salienta que a tradução comentada, como gênero, pode ser definida a partir de diferentes caracteres: o autoral, o metatextual, o discursivo-crítico, o descritivo e o histórico-crítico. É autoral, pois o autor da tradução é também o autor do comentário. É metatextual, uma vez que no comentário está inserido o próprio objeto comentado, ou seja, a tradução por inteiro. Possui caráter discursivo-crítico, visto que a intenção do comentário é também mostrar o processo de tradução e explicitar as escolhas e motivações, levando assim à análise das implicações dessas escolhas nos âmbitos ideológicos, literários etc. É descritivo, tendo em vista que o comentário diz respeito a uma tradução anterior ao próprio comentário. Por último, o caráter histórico-crítico decorre do fato de que “todo comentário teoriza sobre uma prática de tradução, alimentando dessa forma a história da tradução e a história da crítica de tradução” (Torres, 2017, p.18).

Em consonância com Sardin (2007), Torres (2017) destaca que o comentário é o processo analítico da tradução, estabelecendo uma relação de “similaridade e diferença” (2017, p.16), uma vez que o comentário pode suceder uma tradução, mas pode também anteceder-lá. Para realizar uma tradução, é necessário interpretar a obra original, comentá-la, criticá-la e analisá-la para que só então, detendo os conhecimentos e reflexões necessárias, o tradutor execute a tradução. Diferentemente do que grande parte do público leitor acredita, a tradução é muito mais o seu processo do que de fato o seu produto.

Retomando Williams e Chesterman (2002), pode-se afirmar que o trabalho de tradução aqui proposto situa-se na área de Análise Textual e Tradução (*Text analysis and translation*), notadamente na subárea Tradução com Comentário (*Translation with commentary*). A tradução com comentário, ou ainda, a tradução comentada e anotada, postas como sinônimas pelos autores, “is a form of introspective and retrospective research where yourself translate a text and, at the same time, write a commentary on your own translation process”³ (Williams; Chesterman, 2002, p. 7). Isso pressupõe um trabalho dividido em diversas etapas, as quais incluem a crítica e a análise do texto original e do seu contexto de produção, além da reflexão crítica acerca das

³ Apresento tradução minha a este trecho: “é uma forma de pesquisa introspectiva e retrospectiva onde você mesmo traduz um texto e, ao mesmo tempo, escreve um comentário sobre seu próprio processo de tradução.” (Williams; Chesterman, 2002, p. 7).

dificuldades tradutórias e escolhas realizadas durante o processo, para além da tradução ela própria, efetivamente.

Como salientam Zavaglia et al. (2015), “toda e qualquer análise crítica envolvendo os textos fonte e alvo podem caracterizar o que chamam de tradução com comentários ou anotadas” (Zavaglia et al., 2015, p. 333). As autoras ainda destacam que este campo - da tradução comentada e anotada - persiste sem conceituação clara, mas muito frequentemente é trabalhado e desenvolvido em âmbito acadêmico. É importante recordar que nem as autoras nem Williams e Chesterman (2002) fazem distinção explícita entre comentário e notas à tradução. Entretanto, pela forma como Zavaglia et al. (2015) desenvolvem o artigo que aqui cito, e a partir dos exemplos que trazem, é possível entrever que as autoras percebem uma distinção entre os procedimentos de comentários e anotações; contudo, não estabelecem um conceito neste artigo que possa embasar a diferença entre eles.

Isto posto, para este trabalho, vale-se da tradução comentada e anotada da peça do drama burguês *Eugénie*, publicada originalmente em 1767, do autor Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais do francês para o português. Este projeto de tradução foi concebido anteriormente ao ingresso desta pesquisadora no curso de mestrado, ao menos dois anos antes disso, remontando a quando atuou, como bolsista voluntária de Iniciação Científica, junto ao projeto de pesquisa “Os aspectos sociais e estéticos dos dramas de Beaumarchais”, sob responsabilidade do Professor Deivid Silva Blank. Os conhecimentos e estudos desenvolvidos ao longo desses anos foram essenciais para a escolha da obra a traduzir e para a concepção dos comentários e anotações que constituíram a posição tradutória frente a ela.

Feitas essas considerações, apresentar-se-á o projeto para esta tradução.

1.2 O projeto de tradução

Para além da justificativa explicitada aqui, como destaca Berman (1995), toda tradução resulta de um projeto de tradução, sendo tal projeto definido pela posição da pessoa que traduz, sua concepção de tradução e posição no campo da tradução, além das exigências próprias da obra a ser traduzida. Berman (1995) ainda ressalta que não é necessário que o projeto de tradução e a posição tradutória sejam explicitados ou teorizados à exaustão. Contudo, ele afirma que: “Le projet 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'"⁴ (Berman, 1995, p. 76).

Para Berman (1995), o trabalho do tradutor pode ser dividido em três momentos, muito embora não sejam obrigatoriamente explicitados no resultado da tradução. Primeiramente, tem-se uma posição tradutória, a qual consiste em um compromisso entre o tradutor e o original, a relação com o ato da tradução e a maneira como este tradutor internalizou as normas tradutórias. Já o segundo momento diz respeito ao projeto de tradução, o qual é estabelecido a partir da posição tradutória e das peculiaridades da obra original. O projeto vai determinar até onde a tradução pode ir e como ela será realizada. O terceiro e último momento do ofício tradutório é o horizonte para a tradução, definido como "l'ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui 'déterminent' le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur"⁵ (Berman, 1995, p. 79).

A escolha do projeto de tradução apresentado nesta dissertação justifica-se, pois, embora muito se pesquise sobre a literatura francesa do século XVIII, o texto dramático desse período parece ter permanecido em segundo plano, dando-se prioridade aos gêneros clássicos - comédia e tragédia. Dada a centralidade do teatro como expressão cultural no Século das Luzes, a produção acerca do drama burguês é notadamente escassa, o que pode ser percebido a partir da dificuldade de se encontrarem textos e outros tipos de publicação sobre o tema, especialmente em língua portuguesa.

Então, a fim de sustentar a escolha da peça *Eugénie* (1767) para o trabalho de tradução comentada e anotada, foi realizado um levantamento, de maneira online, em diretórios, portais de bibliotecas e jornais, com o intuito de averiguar a produção, especialmente tradutória, acerca do autor e da obra escolhida. Em buscas realizadas entre os dias 23 e 30 de abril de 2022, utilizando-se como palavras-chave as expressões "Beaumarchais" e "Eugénie", foram consultadas páginas de bibliotecas como a Biblioteca Pergamum (disponível em: https://www.ufrgs.br/net/?page_id=476);

Biblioteca	Domínio	Público	(disponível	em:
------------	---------	---------	-------------	-----

⁴ Apresento tradução minha a este trecho: "O projeto define a forma como, por um lado, o tradutor realizará a tradução literária, por outro, assumir a própria tradução, escolher um 'modo' de tradução, uma forma de traduzir" (Berman, 1995, p. 76).

⁵ Apresento tradução minha a este trecho: "o conjunto dos parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos que 'determinam' o sentir, o agir e o pensar de um tradutor" (Berman, 1995, p. 79).

<http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>); Biblioteca SIGAA (disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/ctrad/?page_id=47); Biblioteca BNdigital (disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>) Biblioteca World Digital Library (disponível em: <https://www.loc.gov/collections/world-digital-library/about-this-collection/>) Biblioteca Gallica (disponível em: <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>), jornais (Folha de São Paulo, disponível em: <https://acervo.folha.com.br/index.do>) e repositórios institucionais, como o Maxwell (Maxwell: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br>), o da PGET/UFSC (disponível em: <https://ppget.posgrad.ufsc.br/teses-e-dissertacoes-pget>), o da USP (disponível em: <https://www.teses.usp.br>), além do Núcleo de Estudos da Tradução da UFRGS (disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br>), e outros indicados em sites como o da ABRAPT (disponível em: <https://www.ufrgs.br/abrap/dicas>). Foram verificados, ainda, o Portal de Periódicos CAPES (disponível em: <https://www-periodicos-capes-gov-br.ez66.periodicos.capes.gov.br/index.php/buscaador-primo.htm>) e o banco de Teses e dissertações da CAPES (disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>).

A partir deste levantamento, foram identificados três trabalhos que se referiam a este autor: todos eram teses (chave: Beaumarchais) e nenhum possuía como ponto central de discussão a peça *Eugénie* (chave: Eugénie). Esses trabalhos tangiam majoritariamente o aspecto da análise dramática, não sendo trabalhos de tradução de nenhuma das obras do autor. Também foram realizadas buscas com essas chaves (“Beaumarchais” e “Eugénie”) no Google Scholar. Com as chaves de busca citadas, encontrou-se um total de 38.700 trabalhos, das quais 12.200 eram entradas de citação. Sobre este ponto, mostra-se importante ressaltar que Beaumarchais, embora seja um autor reconhecido, também participou das Revoluções Francesa e Americana. Sendo assim, boa parte das citações referia-se a esse contexto, não pertencendo ao escopo da literatura ou da tradução literária das suas obras. Selecionando-se apenas trabalhos em português, destes, apenas 22 citavam ou referiam o autor, e nenhum era trabalho de tradução e tampouco contemplava a peça *Eugénie* (1767), foco deste trabalho.

A partir desse levantamento, embora não se possa afirmar que a proposta de trabalho de dissertação aqui apresentada seja inédita, é fato que não foram encontradas nessas buscas tradução ou trabalho acadêmico anterior sobre a tradução

da peça *Eugénie* (1767) do original francês para a língua portuguesa. Pode haver trabalhos anteriores em papel, não inseridos em repositórios digitais. De qualquer modo, é possível afirmar que não há trabalho acadêmico com proposta equivalente disponível ao público amplo e tampouco uma tradução da peça.

Por isso, e tendo percebido a necessidade de se compreender melhor a origem do pensamento e valores burgueses que vigoram ainda na atualidade, este projeto constituiu-se da tradução da obra *Eugénie* (1767). Compreende-se que a obra em questão retrata de maneira clara o ideal burguês de família e virtude, dentre outros valores caros a essa classe, também deixando explícito o papel da mulher burguesa e seu valor para aquela sociedade (e que perdura até a contemporaneidade). Esses são temas que, mesmo após mais de 300 anos da ascensão da burguesia, parecem pouco discutidos e, conseqüentemente, incompreendidos, o que nos leva a um entendimento raso e pouco crítico da sociedade da qual somos parte - e, como pode-se observar atualmente -, a uma confusão quanto à noção de pertencimento ou não a essa classe⁶. Dito isto, embora compreenda-se que o primeiro leitor dessa tradução seja acadêmico e/ou especializado, uma vez que a leitura dramática não é largamente difundida no Brasil, intenciono trazer esta peça ao público brasileiro amplo, inicialmente apresentando uma proposta de tradução do seu Primeiro Ato. A tradução que se propõe será realizada tendo por texto de partida - que aqui será considerado, para todos os efeitos o "original" - a versão de *Eugénie* parte do recueil *Beaumarchais, Théâtre complet et lettres relatives à son théâtre* publicado pela editora Gallimard em 1949. A tradução que este trabalho propõe visa, então, a franquear o acesso do grande público à obra, haja vista que não foram encontradas traduções desta peça ao português. Em consonância com este propósito, optou-se pela tradução comentada e anotada, a fim de que o leitor tenha a possibilidade de uma leitura mais completa e rica, porém sem que seja anulado o seu protagonismo enquanto criador do sentido da leitura. Ademais, serão apresentados comentários sobre o processo de tradução, em capítulo à parte (capítulo 4), com digressões sobre implementação do projeto tradutório à luz do horizonte definido para esta tradução, indicando fontes consultadas e tomadas de decisões ante desafios lexicais e culturais presentes em *Eugénie*. Por

⁶ O capítulo 2 deste trabalho recuperará esses temas à luz dos conflitos entre burguesia e nobreza, apresentando o surgimento da classe burguesa em meio ao antigo regime e Revolução Francesa, que culminou no advento do drama burguês.

fim, faz-se necessário enfatizar que o texto dramático aqui está sendo tomado por literatura, e que esta tradução é regida pelo objetivo de ser uma tradução para a leitura, e não necessariamente para a encenação da peça. Embora não se descarte que a peça possa, eventualmente, ser encenada, uma preparação para o palco demandaria diversas adaptações que não constituem o foco deste projeto de tradução.

1.3 A tradução comentada e anotada de *Eugénie* (1767)

Para a tradução de *Eugénie*, escolheu-se utilizar o conceito de tradução comentada e anotada exegéticas conforme posto por Sardin (2007). As notas de caráter exegético buscam auxiliar o leitor em seu percurso de leitura. Ou seja, em relação à nota, “Sa tâche consiste alors à élucider une notion culturelle ou civilisationnelle; elle intervient lorsqu’une lacune contextuelle, marque d’une différence, se fait sentir, et permet de la réduire, de façon visible et objective[...]” ⁷ (Sardin, 2007, p. 124).

Em suma, por meio das notas, deseja-se aproximar o leitor do texto concedendo-lhe as ferramentas necessárias para que ele possa realizar uma leitura fluida, mas também mais aprofundada. As notas buscam associar o ancoramento linguístico que tradicionalmente se realiza por este tipo de tradução àquelas que agregam conhecimento cultural, estético e histórico à leitura. Para tanto, procurou-se manter uma postura majoritariamente orientada à cultura-fonte, ou seja, uma postura estrangeirizante (Venuti, 1992) em relação à tradução, contudo, sem torná-la incompreensível ao leitor. Trata-se, pois, da implementação da estratégia sugerida por Schleiermacher ([1813] 2007) como sendo a mais adequada, buscando levar o leitor até a obra, ao seu autor e também à língua-cultura de origem.

Esta postura estrangeirizante em relação a tradução, como posto por Venuti (1992), diferentemente da “domesticação” (Venuti, 1992), consiste em preservar o mais possível a cultura do texto de partida, buscando assim preservá-lo em sua singularidade. Isso implica tomar decisões tradutórias que, sempre que possível diante de aspectos culturais, visam a estratégias de conservação (Aixelá, 2013), ou

⁷ Apresento tradução minha a este trecho: “A sua tarefa consiste então em elucidar uma noção cultural ou civilizacional; intervém quando uma lacuna contextual, marcada por uma diferença, se faz sentir e permite reduzi-la, de modo visível e objetivo [...]” (Sardin, 2007, p. 124).

seja, escolhas que prezem pela conservação “das referências originais e evitem a manipulação do texto implementando “referência(s)[...] mais próxima(s) do polo receptor” (Aixelá, 2013, p. 196).

Embora seja esta a postura principal adotada diante de elementos da cultura, para o texto em seu conjunto busca-se aqui o ideal “caminho do meio” da filosofia confuciana:

Para Confúcio, quem deseja evitar um caminho extremo deve, em primeiro lugar, localizar as duas extremidades, ou seja, as duas direções opostas. Em seguida, deve renunciar aos extremos e tentar encontrar um “caminho do meio” em que ambas as abordagens possam complementar e moderar uma à outra. Esse seria o ponto perfeito para uma situação determinada, não muito pesado nem muito leve, não muito rigoroso nem muito brando, não muito esquerdo nem muito direito (Zheng, 2022, p. 243).

Este caminho intermediário, o da negociação entre deslocar o leitor em direção à obra ou o contrário, será trilhado com o auxílio das notas, que, segundo Aixelá (2013), conformam uma estratégia de explicação extratextual e que viabilizam a conservação do elemento cultural sem torná-lo incompreensível para o leitor. Por meio delas, será possível adotar a postura estrangeirizante proposta por Venuti (1992) e empreender a intenção de, nesta tradução, ser o mais fidedigna possível ao texto original, no entanto, sem torná-lo incompreensível, ou mesmo, sem realizar grandes interferências a fim de facilitar a sua leitura para o leitor de língua portuguesa.

Para auxiliar o leitor em seu percurso de leitura, por meio das notas, aspira-se esclarecer as dificuldades do texto original, bem como agregar conhecimento estético, cultural e histórico pertinente ao seu entendimento.

2 ASPECTOS SOCIAIS E ESTÉTICOS DO DRAMA BURGUEÊS

2.1 Do drama burguês

Durante o Antigo Regime, na França, o processo de centralização do poder político empreendido pela monarquia absolutista foi acompanhado pela ascensão social e econômica da burguesia. Ao final do século XVIII, também impulsionado pelas ideias iluministas, o indivíduo burguês reivindica sua liberdade individual, pautada em uma moral própria, buscando contrapor-se à nobreza e seus privilégios inatos, culminando, do ponto de vista político, na Revolução de 1789. Dado o contexto, a burguesia viu nas artes, especialmente no teatro, uma maneira de disseminar seus ideais: assim surge o Drama Burguês. Neste capítulo, apresentar-se-á o caminho trilhado pela burguesia em meio ao Antigo Regime, Revolução Francesa e artes, notadamente no teatro, e que resultou no surgimento deste novo gênero dramático, contexto histórico necessário para a compreensão da peça *Eugénie* e a presente tradução aqui proposta.

2.2 O Antigo Regime

O Antigo Regime, termo que se refere originalmente às instituições políticas e sociais da monarquia francesa antes da Revolução de 1789, é um conceito complexo e variável. Tende-se a aceitar que este período de regime social e político iniciou-se sob o reinado de François I (1515-1547) e perdurou até a proclamação da Assembleia Nacional em 17 de junho de 1789. Entretanto, alguns autores, como Alexis Tocqueville ([1856], 1997), consideram que o regime se encerrou na noite de 4 de agosto de 1789, com a abolição dos privilégios, durante a Revolução Francesa.

O Antigo Regime era uma estrutura complexa e estratificada, com uma longa história de instituições feudais e aristocráticas sobrepostas. Conforme Tocqueville ([1856], 1997) afirma, esse sistema era caracterizado por uma estrutura feudal, com uma nobreza privilegiada e uma monarquia absolutista. A sociedade era estratificada em classes sociais distintas, com a nobreza detendo o poder político e econômico, enquanto a maioria da população, composta por camponeses e trabalhadores, tinha poucos direitos e vivia em condições precárias (Tocqueville, [1856], 1997).

Portanto, a percepção sobre este período variou de acordo com os diferentes grupos sociais parte da sua estrutura. Sob a perspectiva da maioria camponesa, o Antigo Regime foi o "tempo dos senhores", caracterizado por uma estrutura de direitos feudais e de opressão fiscal, marcado pela falta de liberdades individuais, censura e restrições aos direitos civis (Tocqueville ([1856], 1997). Já aos olhos da nobreza "iluminada" e da burguesia, o período foi encarado como um tempo de arbitrariedades e obscurantismos remanescentes da era medieval, que precisavam ser extirpados da lei, do governo e dos costumes.

Ainda segundo Tocqueville ([1856], 1997), a nobreza em geral via o sistema como benéfico e favorável aos seus interesses, uma vez que desfrutava de privilégios e poder político, sendo a classe dominante na sociedade feudal. Esse grupo detinha terras, recursos e influência política, enquanto a maioria da população vivia em condições precárias (Tocqueville, [1856], 1997). Logo, a nobreza considerava o Antigo Regime como uma forma de preservar sua posição social e manter seu poder sobre os camponeses e trabalhadores.

Como podemos perceber, a definição do Antigo Regime é complexa, uma vez que se trata de uma organização antiga composta por instituições feudais e aristocráticas de diversas épocas. Era uma forma de organização que adicionava leis e costumes seculares e recentes, sobrepondo-os ou alinhando-os até que surgissem contradições indissolúveis. Embora a era do absolutismo real e dos privilégios da nobreza tenha sido a característica mais marcante do Antigo Regime, essa estrutura política também pode ser vista na monarquia feudal (entre os séculos V e XV) e capetiana (entre os séculos X e XVIII).

Conforme a *Encyclopédie Larousse*, disponível online, os avanços da ciência histórica contemporânea permitem uma análise mais aprofundada do Antigo Regime, revelando a existência do que se pode designar como "diferentes abordagens" do Antigo Regime. Por exemplo, o Antigo Regime econômico, dominado pela agricultura, com suas conjunturas e flutuações, crises de subsistência, tecnologia limitada e autoconsumo, caracteriza-se como uma verdadeira antítese da economia de mercado, principalmente como a conhecemos hoje. Além deste, destaca-se também o Antigo Regime demográfico, definido por uma alta taxa de mortalidade devido às grandes epidemias, que só tiveram fim por volta de 1750, associado a uma taxa de natalidade particular, que nesse período tem iniciada a implantação das primeiras políticas de controle de natalidade.

Seguindo a mesma linha, o Antigo Regime mental e cultural caracteriza-se pela ignorância e crenças supersticiosas. Além disso, a diversidade de línguas faladas no território, em certa medida, dificultava a comunicação entre os cidadãos de um mesmo país e travancava a construção de uma identidade do povo francês, elemento fundamental para a implementação de um projeto nacionalizante.

De acordo com Jean Delisle e Judith Woodsworth (2003), a unidade linguística que entendemos hoje por língua francesa, constituinte da identidade nacional francesa, não existia no período, ainda marcado por variações regionais e ausência de uma gramática para o controle da língua. Ainda segundo os autores, durante o período entre 1790 e 1792, a política linguística francesa incluiu um elemento essencial: a tradução dos decretos oficiais para as diversas línguas faladas na França e nos idiomas dos países vizinhos influenciados pelas ideias republicanas, como Alemanha, Flandres, Espanha e Itália (Delisle; Woodworth, 2003). O objetivo desse empenho de tradução era disseminar a mensagem da revolução para todos os cidadãos, não apenas para a minoria educada. Em 14 de janeiro de 1790, um decreto exigiu que todos esses decretos anteriores fossem traduzidos para todas as línguas regionais da França (Delisle; Woodworth, 2003). Esses idiomas eram diferentes dos "dialetos" e referiam-se à linguagem falada pelo povo do interior do país, que muitos revolucionários consideravam mais adequada do que a linguagem escrita da burguesia urbana considerando os propósitos da Revolução (Delisle; Woodworth, 2003).

Delisle e Woodworth (2003) também salientam que essa iniciativa de tradução tinha o propósito de informar o povo de forma precisa e em linguagem acessível, seguindo os argumentos de figuras como Mirabeau, que defendiam a simplificação do francês utilizado nos procedimentos legais. Portanto, a tradução dos decretos foi uma medida revolucionária que buscava igualdade, elevando todas as modalidades linguísticas ao mesmo nível do francês "padrão" utilizado pela burguesia.

No âmbito religioso, o catolicismo, sendo a religião do Estado e da coroa da França, era a fé imposta a todos os súditos fiéis ao rei. Os atos de intolerância religiosa diminuíram no início do reinado de Louis XVI, conforme destaca Jean Prouvost (2020), mas a unidade linguística só chega a ser alcançada tardiamente, a partir das leis educacionais de François Guizot (1833) e, especialmente, de Jules Ferry (1880-1882) (Delisle; Woodworth, 2003).

2.3 A sociedade e o indivíduo do Antigo Regime

O Antigo Regime também pode ser analisado sob a ótica do indivíduo dentro dessa organização social. Afinal, neste período, a posição social do indivíduo foi determinada pelo pertencimento aos “corpos”, às ordens, ou ainda, aos estados (Tocqueville ([1856], 1997). As ordens mais privilegiadas eram o clero e nobreza, o primeiro e segundo estados, consecutivamente, os quais gozavam de isenção fiscal. De acordo com Tocqueville ([1856], 1997), cada corpo social tinha sua própria função e papel na sociedade, com a nobreza detendo o poder político e econômico, o clero sendo responsável pela esfera religiosa e o terceiro estado representando a maioria da população. Essa divisão em corpos sociais era uma característica central do antigo regime, refletindo a estratificação social e a desigualdade de direitos e oportunidades (Tocqueville ([1856], 1997).

A sociedade sob essa organização foi governada pelo direito consuetudinário, um conjunto de regras estabelecidas pelo costume, tradição e uso que possuía força de lei, embora muitas vezes se opusesse às leis escritas já existentes. Essas normas eram transmitidas oralmente e seguidas de geração em geração, moldando as relações sociais, os direitos e deveres dos indivíduos e as formas de resolução de conflitos (Hobsbawm, 2012). Consequentemente, o ordenamento jurídico não apresentava estabilidade na aplicação de normas, pois dependia da interpretação das práticas e normas estabelecidas ao longo do tempo, que constituíam o direito consuetudinário.

Hierarquicamente, a posição social de um indivíduo era determinada pelo seu pertencimento a este ou aquele estado, o que definia a importância do seu privilégio. Isso não se baseava somente no que se refere ao nível de renda, mas sim nas valorações de respeito e honra atribuídas pela sociedade a uma determinada função social. Assim, do ponto de vista jurídico, o clero possuía precedência sobre a nobreza devido à sua função sagrada, embora, socialmente, a nobreza ainda fosse preeminente.

Dentro de cada ordem, havia subdivisões. Segundo Guy Lemarchand (2000), a nobreza deste período dividiu-se em diferentes categorias com base na profissão, fortuna e composição da riqueza, manifestando um complexo de superioridade e apego aos valores tradicionais. Por exemplo, a nobreza de espada (ou linhagem) era superior à nobreza dita “*de robe*” (ou parlamentar). No terceiro estado, o comerciante

cedia lugar ao oficial de justiça ou de finanças; na base da escala social estavam os trabalhadores braçais das cidades e do campo, seguidos pelos “vagabundos” e mendigos. Conforme a *Encyclopédie Larousse* destaca, cerca de dois ou três milhões de famílias camponesas, miseráveis, sem capital e frequentemente analfabetas, viviam em completa dependência social, econômica, jurídica e cultural. Diferentemente, os lavradores e fazendeiros de famílias ricas, geralmente alfabetizados, possuíam capital de exploração e eram membros do corpo político da assembleia de habitantes.

Como salienta Lemarchand (2000), a ascensão da burguesia na França durante o século XVIII deveu-se a vários fatores, como o crescimento da indústria e a difusão das ideias iluministas. O desenvolvimento da riqueza móvel e do capitalismo mercantil fez com que as estruturas jurídicas obsoletas fossem rompidas. A proeminência do capital burguês sobrepujou-se, permitindo a negociação de igual para igual entre burgueses comerciantes e nobres. O poder econômico começou a suplantar o privilégio de nascimento e a ordem social foi transformada pelos costumes.

De acordo com Eric Hobsbawm (2012), parte da antiga nobreza, cuja vocação era a profissão das armas, experimentou um rápido empobrecimento, perdendo suas prerrogativas políticas, administrativas e judiciais que obteve com o fortalecimento da monarquia, assim como sua proeminência econômica com o enriquecimento da burguesia mercantil. Enquanto a nobreza tradicionalmente obtinha sua riqueza através da posse de terras e da exploração dos camponeses, a burguesia prosperou através do comércio, da indústria e das finanças (Hobsbawm, 2012).

Uma vez que os nobres não podiam se envolver em atividades comuns sob pena de derrogação⁸, as suas opções para restaurar seu status econômico eram limitadas. Eles, portanto, voltaram-se para casamentos de interesse, fundindo-se através deste tipo de união a outros nobres mais recentes, contudo, mais abastados, para fortalecer seus privilégios e posição social (Hobsbawm, 2012).

Segundo Robert Dauvergne (1973), há uma grande dificuldade em estimar com precisão o número de nobres na França durante o século XVIII devido à falta de um registro oficial da nobreza. Várias tentativas de estimativa resultaram em números totalmente diferentes, com alguns historiadores incapazes de decidir se havia 80.000

⁸ Conforme o dicionário da Académie Française destaca em sua versão online de 1764, a derrogação consiste na perda do título de nobreza. Uma sanção geralmente aplicada quando afrontado o título nobre, como quando se exercia o pequeno comércio ou arrendamento de terras, por exemplo (Dictionnaire de l'Académie Française, versão online).

ou 400.000 nobres em 1789. A nobreza estava em constante evolução, com famílias morrendo e novas sendo criadas por enobrecimento, tornando-se difícil determinar o número exato de nobres do período.

Apesar de sua exclusão do governo e de sua domesticação na Corte sob Luís XIV, a nobreza fortaleceu-se no século XVIII ao monopolizar os altos cargos do exército, do clero, da administração e do judiciário. Embora a antiga nobreza tenha experimentado relativo declínio econômico e político nos séculos XVII e XVIII, ela conseguiu manter sua posição social por meio de casamentos especialmente com membros de toga, para, assim, consequentemente, fortalecer seus privilégios.

No que tange à burguesia, até a Revolução, manteve-se a acepção comum do termo originado na Idade Média. Faziam parte desse grupo aqueles que obtiveram os privilégios associados a esse título, bem como as honras e as obrigações financeiras. Conforme destaca a *Encyclopédie Larousse*, disponível online, além dos privilégios individuais, faz-se importante mencionar que as cidades nas quais a burguesia residia também desfrutavam de isenções fiscais, como a isenção do pagamento da *taille*⁹ em troca de donativos ao rei. Um aspecto relevante é que a vida econômica urbana era marcada por diversos privilégios corporativos, como o monopólio de certas atividades comerciais ou artesanais por parte dos mestres de ofícios jurados e de alguns negociantes, que tinham o privilégio de transmitir suas profissões aos aprendizes e companheiros assalariados (*Encyclopédie Larousse*, versão online). Os grupos intelectuais, como as universidades e academias, que desempenhavam um papel significativo na vida cultural da elite urbana, também eram considerados corpos de certa forma privilegiados, assim como a burguesia.

A questão central para a compreensão deste período consiste em analisar como a burguesia tornou-se uma potência econômica. A partir do século XVI, o comércio colonial proporcionou à burguesia novas possibilidades de enriquecimento, enquanto as práticas bancárias desenvolvidas no final da Idade Média também se expandiram (Hobsbawm, 2012). Com um poder econômico e cultural crescente, a

⁹ A *taille* era um imposto direto sobre a propriedade e a renda da terra na França do Antigo Regime. Ele era cobrado dos camponeses e pequenos proprietários rurais, enquanto a nobreza e o clero estavam isentos dessa cobrança. O valor do imposto era determinado com base na quantidade de terra possuída e na capacidade de pagamento do contribuinte. Esse imposto era uma das principais fontes de receita do Estado francês no século VIII (Doyle, 1989).

burguesia se confrontou com os privilégios do clero e da nobreza, reivindicando um papel político à altura de suas responsabilidades econômicas.

Conforme Lemarchand (2000), a nobreza ocupou uma posição dominante na Igreja, no corpo militar, judiciário e na administração da França durante o século XVIII. No entanto, seu controle do poder começou a enfraquecer durante esse século com a integração de oficiais não nobres nas forças armadas, denominados oficiais *roturiers*, na administração central. Ainda segundo Lemarchand (2000), a Revolução Francesa foi um golpe significativo para a nobreza, acabando por fim com que muitos deles emigrassem e perdessem suas propriedades. Embora a nobreza mantivesse influência significativa na política local e regional, havia também uma presença crescente de ricos comerciantes, profissionais liberais e industriais. Em última análise, Lemarchand (2000) salienta que os conflitos entre a nobreza e a burguesia apareceram antes de 1789 na vida e administração das cidades. A rejeição da nobreza à formação de uma elite mista sem privilégios e sem direitos senhoriais decorreu da fraca modernização econômica e cultural da ordem durante o século XVIII.

Dessa maneira, a ascensão da burguesia francesa foi facilitada pelo desenvolvimento da administração real, que contou com o apoio da classe burguesa contra a nobreza. As carreiras nobilitantes oferecidas pelo serviço estatal tornaram-se vital para a afirmação social dos burgueses (Doyle, 1989). Os comerciantes e seus filhos passaram a se apressar na busca por cargos, funções e postos no aparato do Estado vendidos por Louis XIV na França, tornando-se altos funcionários do Estado. Exemplo como o de Colbert¹⁰ ilustra a trajetória dos *gentilshommes* burgueses.

Conforme destaca William Doyle (1989), o sistema de vendas de postos implementado por Luís XIV conseguiu silenciar as oposições por muito tempo, mas rapidamente seu modelo integrador esgotou-se quando cargos e togas ficaram inacessíveis dada a postura da nobreza, que virou as costas para os novos nobres. Os cargos judiciais nobilitantes foram de fato proibidos para os *roturiers*. Em suma, isso permite atestar a frustração da burguesia, que foi socialmente desvalorizada. Assim como a nobreza, ela prosperou em grande parte com a renda, ou mesmo com o privilégio real, o qual não hesitou em buscar, mas viu suas tentativas de integração

¹⁰ Conforme pode ser verificado na *Encyclopédie Larousse*, disponível online, Jean-Baptiste Colbert foi um Estadista francês, que desempenhou um papel importante na administração de Luís XIV. Como ministro da fazenda do "Rei Sol", ele foi responsável por introduzir práticas econômicas conhecidas como colbertismo, que visavam a promover o desenvolvimento mercantilista na França.

à aristocracia serem, de certa forma, repelidas. Houve, então, é claro, um terreno favorável para reivindicações políticas, quando esgotados todos os arranjos possíveis.

2.4 A ascensão burguesa e o Iluminismo

A partir de 1789, a Revolução Francesa revelou a capacidade da burguesia de valer-se das mudanças políticas e dos ventos revolucionários. A burguesia capitalista, formada por comerciantes e fabricantes, aproveitou a oportunidade aberta pela burguesia oficial e rentista para assumir o poder e garantir a ordem e a propriedade, tanto contra a aristocracia contrarrevolucionária quanto contra o movimento popular (Doyle, 1989). A Revolução Francesa foi burguesa no sentido de que a burguesia obteve os maiores benefícios e foi catapultada para a direção política do país, criando uma nova ordem social baseada no direito e na propriedade. Segundo afirma Lenalda Santos:

Obra da burguesia, a Revolução redundou em proveito da burguesia. Na direção da administração pública, ela substituiu-se à aristocracia, classe vencida. Instruída, exercitada na prática dos negócios, a burguesia, em face da massa ignorante, é a única que pode fornecer quadros à nova ordem. Com isto ganha estipêndios elevados, prestígio e um gosto real pelas funções públicas. Em vão o Terror limita o seu concurso: o Termidor devolve-lhe os lugares perdidos; e, de fato, sob os regimes ulteriores, conservá-los-á. Por outro lado, é ela a grande beneficiária das vendas de bens nacionalizados; e, favorecida pela desvalorização do papel-moeda, realiza um bom negócio (Santos, 2016, p.33).

Ainda segundo Santos (2010), a Revolução beneficiou principalmente a burguesia, a qual só alcançou a vitória com o apoio popular, que trouxe força numérica para o combate. No entanto, o povo não obteve sua parcela completa de benefícios, apenas a massa camponesa obteve vantagens com a supressão do regime feudal, mas o mundo operário não conseguiu adquirir o direito de associação, o que dificultou a defesa legal de seus salários diante do progresso capitalista (Santos, 2010). Sobre a burguesia, a autora ainda afirma:

Porém, classe de meio termo, simultaneamente revolucionária e conservadora, muitas vezes os interesses contrariando os princípios, ela rebaixa o ideal. Gozar em paz as conquistas adquiridas pela Revolução – tal é o seu desejo ao fim de dez anos. E estes corifeus da liberdade aliam-se ao despotismo, que lhes defende as conquistas (Santos, 2016, p.33).

Como afirma Lemarchand (2000), a ideologia da burguesia era potencialmente subversiva ao Antigo Regime, pois buscava dissolver a velha religiosidade, o princípio

da autoridade e o princípio da supremacia do coletivo sobre o individual. Assim, em um contexto em que a tutela religiosa perde sua importância para a burguesia, essa passa a agir de maneira autônoma e livre em busca de seu próprio bem-estar individual, concebido como salvação. Ainda conforme Lemarchand (2000), a relação entre a nobreza e a burguesia na França do século XVIII era complexa e variada, e o impacto do Iluminismo nessa relação é difícil de avaliar completamente.

Neste então chamado “Século das Luzes”, a ideologia central das criações estéticas, filosóficas e de alguns tratados científicos girava em torno de dois temas principais: o retorno à natureza e a busca pela felicidade. Os filósofos desse período criticavam tanto as religiões quanto os regimes tirânicos, os quais consideravam forças obscurantistas que haviam trazido o mal para um mundo em que o homem deveria ter sido feliz. Em contraposição, eles defendiam a natureza humana, a qual não estaria mais manchada por um pecado original ou uma deficiência ontológica. Filósofos como Voltaire e Diderot substituíram a busca cristã da salvação no além pela busca aqui e agora da felicidade individual. Ao invés de condenar as paixões humanas, passaram a defendê-las, contanto que não prejudicassem a felicidade alheia. Em 1783, Kant, filósofo alemão expoente da teoria iluminista, ao ser indagado sobre o que seria esta filosofia, respondeu:

O Iluminismo é a saída do homem da sua menoridade de que ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de se servir do entendimento (razão) sem a orientação de outrem. Tal menoridade é por culpa própria se a sua causa não reside na falta de entendimento, mas na falta de decisão e de coragem em se servir de si mesmo sem a orientação de outrem. Sapere aude! Tem a coragem de te servires do teu próprio entendimento! Eis a palavra de ordem do Iluminismo (Kant, 1783, p. 516)

Dessa maneira, a fim de evitar acusações de egoísmo, a ação do burguês aliou-se à utilidade social e à moralidade, que permitiram conciliar a liberdade individual com o interesse coletivo em um século em que a moral religiosa passou a ser questionada. Tais ideais manifestaram-se também nas artes e literatura do período, especialmente no teatro.

2.5 O teatro e o surgimento do drama burguês

O teatro no século XVIII na França foi marcado por mudanças significativas tanto em sua forma quanto em seu conteúdo e foi caracterizado por uma valorização do pensamento racional e da liberdade. Como afirma Margot Berthold (2010):

O teatro tentou contribuir com a sua parte para a formação do século que seria tão cheio de contradições. Tornou-se uma plataforma do novo autoconhecimento do homem, um púlpito de filosofia moral, uma escola ética, um tema de controvérsias eruditas e também um patrimônio comum, conscientemente desfrutado. (Berthold, 2010, p.381)

No período, os teatros eram espaços de entretenimento e sociabilidade nos quais as pessoas se reuniam para assistir a peças e interagir com outros espectadores. As apresentações teatrais eram realizadas principalmente em teatros fixos, como o famoso Théâtre-Français (Comédie-Française), em Paris.

Como destaca Luiz Paulo Vasconcelos em seu *Dicionário de Teatro*, publicado em 1987, uma das mudanças mais notáveis no teatro durante o século XVIII foi justamente o surgimento da *comédie larmoyante*¹¹ que, assim como o drama burguês, combinava elementos cômicos e trágicos. Além desta, outro estilo popular de peças teatrais na França do século XVIII era a "comédie-ballet". Ainda conforme Vasconcelos (1987), essas peças combinavam diálogos cômicos com números de dança e música, proporcionando um espetáculo mais variado e divertido. O teatro também desempenhou um papel importante na disseminação de ideias iluministas. Muitas peças teatrais abordavam questões sociais e políticas, questionando a autoridade absolutista, a hierarquia social e a desigualdade. Autores como Voltaire e, como veremos, Beaumarchais, utilizaram o teatro como uma plataforma para expressar críticas e disseminar ideias progressistas.

¹¹ Essa forma de comédia se caracterizava por abordar temas sentimentistas e emocionais, evocando fortes emoções, como tristeza, piedade e compaixão, ao mesmo tempo em que mantinha elementos cômicos. Os personagens eram frequentemente retratados como sensíveis, apaixonados, e as histórias envolviam dilemas emocionais, separações dolorosas e reconciliações comoventes. O termo "comédie larmoyante" foi popularizado pelo crítico de teatro francês François-Antoine Devaux, em 1733, para descrever a peça "L'École des Mères" de Pierre-Claude Nivelle de La Chaussée. Esta obra, com seu tom sentimental, foi considerada uma das primeiras representantes desse novo estilo teatral (Vasconcelos, 1987).

Faz-se importante mencionar que o teatro do século XVIII na França ainda estava sujeito à censura e à vigilância do governo. Apesar disso, os dramaturgos encontraram maneiras de contornar essas restrições, usando metáforas e alegorias para transmitir suas mensagens de maneira indireta.

Assim, como já aludido, durante o *Antigo Regime* francês, o processo de centralização do poder político empreendido pela monarquia absolutista acompanha a ascensão social e econômica da burguesia e do desenvolvimento da ideologia capitalista. Deste modo, as obras dramáticas do período incorporaram a nova realidade social e material que se estabeleceu. Em meio a este contexto, Diderot inaugurou o gênero sério, em 1757, com a publicação da peça *Le Fils naturel*, sendo ela acompanhada por um texto teórico intitulado *Entretiens sur le Fils naturel*, no qual o filósofo apresentou as principais características desse novo gênero. No ano seguinte, Diderot complementou suas reflexões sobre o drama burguês com a peça *Le Père de famille* e o outro texto teórico: *De la poésie dramatique*.

O foco principal da estética de Diderot era a preocupação em retratar situações dramáticas baseadas na realidade material e afetiva da burguesia no final do século XVIII. Para alcançar esse efeito, fez-se necessário romper com a clássica divisão dos gêneros dramáticos entre tragédia e comédia, e adotar um modelo mais dinâmico que permitisse inovações temáticas e formais. Dessa forma, Diderot propôs um espaço intermediário para o gênero sério, uma vez que a tragédia clássica ocupava-se de retratar príncipes ou reis e a comédia acabava por, seguidamente, satirizar o burguês como uma personagem ridícula e degenerada. Para o filósofo, os gêneros clássicos - tragédia e comédia - eram gêneros extremos que não representavam a realidade da sociedade da época e, por isso, já não possuíam a capacidade de purificar os sentimentos do espectador.

Por conseguinte, no gênero sério, os deveres morais ligados às funções sociais desempenhadas pela burguesia tornam-se a principal fonte de tensão e situações dramáticas. O objetivo do drama burguês era impactar o público, inspirando amor pela virtude e desprezo pelo vício. Para alcançar tal efeito, buscou-se construir um senso de humanidade compartilhado pelos espectadores, transcendendo as distinções de classe social.

Isto posto, também é possível afirmar que o advento do drama burguês coincide com a racionalidade e moralidade com a qual a burguesia do século XVIII encarava o mundo material (Weber, [1904], 2004). Seguindo o ideal protestante que

condenava o ócio (Weber, [1904], 2004), a ideologia burguesa expressa nas peças do novo gênero funda-se na ideia de que é por meio do trabalho, do esforço individual e do sucesso daí resultante que se poderia alcançar a felicidade.

Faz-se necessário destacar que, nesse período, o protestantismo não era a religião dominante no país. A França do século XVIII, como já aludido nos pontos anteriores deste capítulo, era predominantemente católica e, embora houvesse comunidades protestantes, elas estavam em minoria. No entanto, as ideias econômicas e culturais influenciadas pelo protestantismo, conforme descritas por Weber ([1904], 2004), não estavam limitadas apenas aos países em que a religião protestante era majoritária. O livro de Weber, *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, publicado originalmente em 1904, afirma que essas ideias influenciaram indiretamente a mentalidade capitalista em várias sociedades europeias, independentemente da afiliação religiosa predominante.

Assim, mesmo na França católica do século XVIII, alguns aspectos da ética protestante tiveram influência sobre a burguesia, notadamente, encorajando-a a adotar uma ética do trabalho, poupança, investimento e combate ao ócio, mesmo que não fosse por motivações estritamente religiosas.

Isto posto, conforme destaca Szondi (2004), o conceito de virtude ativa (*vertu agissante*) é um dos valores centrais do drama burguês e reflete uma ideologia de classe. Como o próprio termo sugere, esse novo valor de virtude deveria ser conquistado e mantido ativamente, por meio de esforços diários. Conforme já salientado, dado o estado de desenvolvimento do modo de produção capitalista no século XVIII, a burguesia estabeleceu-se como classe social e, conseqüentemente, buscou afirmar sua ideologia - de cunho protestante (Weber, 2004) -, a qual contrapunha-se diretamente aos valores cultivados pela nobreza (Linton, 2000), classe essa ligada ao conservadorismo católico.

Dessa maneira, pode-se afirmar que o drama burguês nasceu de um conflito de classes consciente, dando expressão ao modo de sentir e pensar de uma classe que ansiava por poder político e liberdade econômica (Szondi, 1980). Como destaca Eagleton (1976), a arte - e a literatura, parte da arte - é um elemento da estrutura de percepção social e assegura que a situação em que uma classe social tem poder sobre a outra seja vista pelos membros da sociedade como algo natural, ou nem mesmo seja vista. Essas distinções simbólicas são vistas pelos membros da sociedade como algo natural, ou nem mesmo são vistas, pois a invisibilização das

estruturas sociais de dominação são tão mais intensas quanto mais naturalizados forem os privilégios. O teatro e a literatura dramática, conseqüentemente, mostraram-se instrumentos convenientes à disseminação do ideal burguês, que, naquele momento, se alçava como ruptura ante privilégios aristocráticos arraigados há séculos.

Como destaca Saadi (2018), devido ao avanço do sensualismo burguês no século XVIII, o teatro, arte que mobiliza diversos sentidos, mostrou-se uma ferramenta eficaz de educação contra os vícios e a favor de uma moral burguesa. O novo gênero propôs-se inovador em diversos aspectos, não somente em seu conteúdo, mas também na forma. Valendo-se da prosa, diferentemente da tragédia em verso, o novo gênero sério buscava uma mimese mais realista. Sendo assim, a fim de trazer maior verossimilhança às peças - algo essencial ao drama burguês - , Diderot estabelece uma nova forma estética: o *tableau*. Por meio da voz de Dorval, seu protagonista, ele definiu assim esse conceito central do seu novo projeto estético:

Un incident imprévu qui se passe en action, et qui change subitement l'état des personnages, est un coup de théâtre. Une disposition de ces personnages sur la scène, si naturelle et si vraie, que, rendue fidèlement par un peintre, elle me plairait sur la toile, est un tableau (Diderot, 1975, p. 79)¹².

Dessa forma, o *tableau* opôs-se ao *coup de théâtre* largamente empregado no teatro clássico. A implementação do *tableau* como artifício estético faz com que o patético emergja da maneira mais adequada às intenções do drama burguês. A partir da disposição dinâmica das personagens da peça sobre o palco, opondo-se à maneira rígida e linear clássica, Diderot intencionava tornar imperceptível a distinção entre palco e auditório, conduzindo o espectador a um ambiente doméstico - espaço majoritariamente retratado pelo drama burguês, especialmente o *salon* principal da família.

Diderot, para além de filósofo, escritor, dramaturgo e enciclopedista, era também crítico de arte. Em seus *Salons*, escritos e publicados entre 1759 e 1781, o autor relata suas impressões críticas a respeito das obras que integravam as exposições bienais realizadas pela *Académie royale de peinture et de sculpture* sucedidas no *Salon Carré* do Louvre. É inegável a influência visual da pintura na

¹² Apresento tradução minha a este trecho: "Um incidente inesperado que ocorre durante a ação e que muda repentinamente o estado dos personagens é um *coup de théâtre*. Uma disposição dessas personagens no palco, tão natural e verdadeira que, se fosse fielmente retratada por um pintor, me agradaria na tela, é um *tableau*." (Diderot, 1975, p. 79).

constituição do *tableau* diderotiano, o qual verificamos especialmente nas didascálias locativas de suas peças e também - mas não somente - nos entreatos das peças de Beaumarchais.

Como podemos observar na peça *Eugénie* (1757), a inovação proposta por Diderot foi incorporada pelo autor do *Fígaro*¹³ em seus entreatos. Essa novidade buscava trazer mais “verdade” às peças a partir de cenas mudas carregadas de sentidos. Dada a centralidade da obra de Beaumarchais neste trabalho, faz-se importante apresentá-lo brevemente.

2.6 Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, um homem de muitas facetas

Segundo a biografia do autor, escrita por Maurice Lever e publicada em 2009, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799) foi um escritor, músico, inventor, empresário e diplomata francês. Mais conhecido por suas comédias, incluindo *O Barbeiro de Sevilha* e *As Bodas de Fígaro*, que foram posteriormente adaptadas para óperas e possuem traduções em língua portuguesa, Beaumarchais também teve uma carreira de sucesso como empresário, tendo fundado uma companhia de seguros marítimos e obtido a patente para produzir um relógio de pêndulo com escapamento de dupla ação. Ele também atuou como agente secreto do rei da França, Luís XV e, posteriormente, como diplomata durante a Revolução Francesa.

Como dramaturgo, Beaumarchais alcançou fama por suas comédias satíricas, que abordavam questões políticas e sociais da época. Suas obras são consideradas exemplares do teatro de ideias, pois caracterizadas por seu conteúdo crítico e reflexivo sobre a sociedade de então. Como destaca Berthold (2010):

Com *O Barbeiro de Sevilha*, Beaumarchais irrompeu através da hierarquia clássica de personagens do drama a e da ordem social da sua época. Elevou o tradicional papel secundário do confidente, transformando-o no herói da peça, que engana duquesa, doutores e clérigos e desacredita a política e os privilégios. E, em *As Bodas de Fígaro*, que a censura barrou por seis anos, Beaumarchais revelou os abismos sobre os quais a guilhotina logo se ergueria (p. 388).

¹³ Personagem principal da Trilogia do Fígaro, uma série de três peças de teatro escritas pelo francês Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais no século XVIII (1775 a 1792). As peças são *O Barbeiro de Sevilha*, *As Bodas de Fígaro* e *A Mãe Culpada*. As duas primeiras peças foram adaptadas para óperas por Rossini e Mozart, respectivamente.

Sendo um escritor habilidoso que utiliza recursos como a ironia, a sátira e o humor para expor as contradições e os vícios da aristocracia francesa, suas peças apresentam personagens complexos e situados em tramas intrincadas que misturam elementos cômicos e dramáticos, o que contribuiu para a popularidade de seu teatro tanto na França quanto em outros países europeus, como Itália, Alemanha e Espanha. Ainda segundo a sua biografia escrita por Lever (2009), Beaumarchais desempenhou um papel fundamental na evolução do teatro francês. Sua carreira dramatúrgica foi marcada por inovações formais e temáticas que desafiaram a estética teatral tradicional de sua época. Seus trabalhos representaram uma ruptura com a tradição clássica francesa e introduziram novos temas e abordagens ao teatro. Como já se afirmou antes, Beaumarchais é considerado um pioneiro do teatro burguês na França. Seguindo os passos de Diderot, ele foi um dos primeiros dramaturgos a escrever peças que se concentravam nas classes média e baixa. Sua peça mais famosa, *O Barbeiro de Sevilha*, apresentou personagens e uma protagonista comuns ao invés de aristocratas, tornando-a um marco na história do teatro francês.

Em resumo, Beaumarchais foi um dramaturgo influente cujo trabalho teve impacto nas convenções teatrais de sua época e contribuiu para o curso da história do teatro francês. Seus diálogos inteligentes, suas personagens comuns e críticas sociais notáveis continuam a ressoar até hoje, tornando-o um dos nomes relevantes da dramaturgia francesa. Sua vida e obra são um exemplo da complexidade e riqueza da cultura francesa do século XVIII, período que, como já contemplado, foi marcado por intensas transformações sociais, políticas e culturais, que culminaram no nascimento da tragédia doméstica.

2.7 Aspectos estéticos do drama burguês

Dado o contexto e retomando a discussão estética proposta por Diderot em 1757, Beaumarchais, no seu “Essai sur le genre dramatique sérieux”, que serve de prefácio a *Eugénie* (1767), discorre sobre os aspectos estéticos e formais desse tipo de drama, o qual, como já destacado, se vale da prosa e de um registro linguístico mais próximo daquele utilizado pelo burguês, sempre em prol da verossimilhança. Nesse ensaio, o autor critica a artificialidade dos gêneros clássicos, tal qual Diderot, e reafirma a importância da identificação suscitada no espectador –

majoritariamente burguês - dotado de uma nova sensibilidade, uma vez que o gênero possuía, também, cunho moralizante. Ele próprio chega a afirmar:

Si le rire bruyant est ennemi de la réflexion, l'attendrissement au contraire est silencieux ; il nous recueille, il nous isole de tout. Celui qui pleure au spectacle est seul ; et plus il le sent, plus il pleure avec délices, et surtout dans les pièces du genre honnête et sérieux, qui remuent le coeur par des moyens si vrais, si naturels¹⁴ (Beaumarchais, 1876, p. 5) .

Preocupado em preparar a recepção de sua própria peça neste ensaio, Beaumarchais critica a crença de que seguir as regras clássicas é fundamental para uma obra-prima dramática, além de questionar a capacidade dos gêneros tradicionais de verdadeiramente interessar o público da segunda metade do século XVIII. Ao invés do distanciamento social ou moral imposto pela tragédia e comédia entre seus personagens e um espectador burguês, Beaumarchais propõe que o drama confronte o receptor consigo mesmo, a fim de despertá-lo para a utilidade social da virtude retratada no palco. Assim como Diderot, Beaumarchais associa a renovação temática do drama à negação das convenções teatrais então vigentes, consideradas antinaturais.

Logo, as peças da tragédia doméstica representam largamente o homem burguês de caráter elevado agindo no espaço íntimo e familiar. A figura principal das peças do gênero, em suma, é o pai de família. Essa personagem encarna os ideais burgueses de virtude ativa (Szondi, 2004), honestidade, dever para com a família e para com os negócios. Às personagens femininas cabe um papel secundário, embora não isento desses mesmos valores morais, todavia de maneira mais passiva que aquela das personagens masculinas.

2.8 Algumas considerações sobre *Eugénie* (1767)

Esses aspectos podem ser observados em *Eugénie* (1767), de Beaumarchais. A presente peça teatral, que ocupa a posição central neste estudo, consiste em um drama composto por cinco atos. A peça retrata a história da jovem Eugénie, uma figura

¹⁴ Apresento tradução minha a este trecho: “Se o riso barulhento é inimigo da reflexão, a comoção, por outro lado, é silenciosa; ela nos recolhe, nos isola de tudo. Aquele que chora durante um espetáculo está sozinho; e quanto mais ele sente isso, mais ele chora com prazer, especialmente nas peças do gênero honesto e sério, que mexem com o coração através de meios tão verdadeiros, tão naturais” (Beaumarchais, 1876, p. 5).

de pureza e retidão moral que, sob a influência de sua tia, contrai matrimônio em segredo com o libertino Comte de Clarendon. No desenrolar da trama, quando Eugénie, já grávida, e sua tia, tentam persuadir Clarendon a tornar o casamento público, deparam-se com a revelação de que a união se tratava de uma mera farsa.

Ao longo do enredo, a protagonista epônima emerge como um símbolo da virtude corrompida em meio a uma sociedade fragmentada entre a moralidade rigorosa e a libertinagem. Conforme afirma Orquide Borges, “Eugénie pretende educar pela exposição dos erros e das suas consequências nefastas” (2011, p. 8).

Embora essa obra teatral retrate personagens de estirpe nobre, *Eugénie* (1767) é amplamente reconhecida como uma peça pertencente ao gênero do drama burguês. Ainda segundo Borges, em *Eugénie* “temos personagens nobres, de carácter e de condição social, próprias da tragédia, ao lado de personagens de intriga, próprias da comédia” (2011, p. 8). As personagens em questão se destacam não por sua posição social, mas sim por sua índole. Como ressaltado por Szondi (2004), as personagens que compõem esse gênero dramático, por vezes não eram efetivamente burguesas, mas adotavam uma vivência correspondente a esse estrato social:

The bourgeois drama is the first which developed out of a conscious class conflict. It is the first which aimed at giving expression to the ways of feeling and thinking of a class struggling for freedom and power, and at showing its relationship to the other classes. It follows, therefore, that in general, both classes must appear in the drama, the class which is struggling as well as the one against which the struggle takes place (Szondi, 1980, p. 323) ¹⁵.

Como já mencionado anteriormente, a virtude ocupa um papel crucial nas peças do drama burguês. A personagem Eugénie ilustra de forma notável como a corrupção de sua virtude a conduz ao infortúnio, sendo possível apenas por meio do enternecimento e da adoção dos valores burgueses almejar a restauração da sua virtude. Em consonância com isso, Borges destaca:

Não esqueçamos que um dos objectivos da comédie larmoyante¹⁶ é exactamente a denúncia dos costumes imorais das classes altas da sociedade cujos abusos recaem sobre as mulheres. A estas cabe a correcção dos erros sociais e a eliminação do mal através da virtude. No final, o mal transformado

¹⁵ Apresento tradução minha a este trecho: “O drama burguês é o primeiro que se desenvolveu a partir de um conflito de classes consciente. É o primeiro que pretendia dar expressão aos modos de sentir e pensar de uma classe que luta pela liberdade e pelo poder, e mostrar a sua relação com as outras classes. Decorre daí, portanto, que, em geral, ambas as classes devem aparecer no drama, a classe que está lutando, assim como aquela contra a qual a luta ocorre” (Szondi, 1980, p. 323).

¹⁶ A *comédie Larmoyante* é anterior ao drama burguês, contudo, conforme destaca o dicionário *Académie Française*, o gênero inaugurado por Nivelles de La Chaussée já anunciava o gênero sério, antecipando muitas das suas características. (Dicionário da *Académie Française*, versão online).

em bem torna-se uma fonte de felicidade. A atmosfera destas peças é de uma grande sentimentalidade, já que a mulher, em torno da qual a acção se desenvolve, é considerada um ser propenso à sensibilidade exacerbada (Borges, 2011, . 8-9).

Eugénie é caracterizada pela complexidade de sua trama e pela intensidade emocional. Nela, Beaumarchais utiliza uma linguagem poética e elegante e, ao mesmo tempo, realista e direta para descrever as situações de conflito e as relações entre as personagens, revelando suas motivações, desejos e conflitos internos.

Na peça, podemos acompanhar o desejo de ascensão social da tia, Senhora Murer, projetado por ela em Eugénie. Após a morte de sua mãe, Eugénie ficou sob os cuidados da tia, a quem coube a responsabilidade da sua educação. Desde o início da peça, pode-se notar a arrogância dessa tia e sua transigência moral no que tange os valores pregados pelo drama burguês. Ao longo da peça, isso pode ser constatado em vários momentos, mas fica claro nesta fala irônica do Barão: "LE BARON, *la contrefaisant*. Le lord comte un tel, un grand seigneur, fort mon ami : comme tout cela remplit la bouche d'une femme vaine !" (EUGÉNIE, ATO I, III, p. 13)¹⁷.

Senhora Murer, como fica explícito no trecho acima, é uma entusiasta da alta nobreza. Como discutimos anteriormente, membros da pequena nobreza, geralmente campesina, buscavam ascender por meio de casamentos com nobres portadores de títulos mais elevados. É exatamente este o caso aqui retratado. A família de Eugénie pertencia a um estrato mais baixo da nobreza, algo que claramente não agradava a tia. Conforme Borges (2011):

[...] vemos que a personagem de intriga passa a ser a tia de Eugénie cuja fraqueza de carácter a torna apta aos jogos de intriga abortados pela virtude da personagem principal, Eugénie, e pela nobreza de carácter do irmão e do pai. Podemos dizer que a tia faz o papel do néscio no melodrama do século XIX (p. 8).

Mesmo tendo se casado em segredo com o Conde, embora como já destacado, sob influência da tia, vemos que Eugénie sempre esteve infeliz com a ignorância de seu pai em relação ao matrimônio, o que demonstra, de certa maneira, a sua retidão

¹⁷ Apresento tradução minha a este trecho: "BARÃO, arremedando-a. - O Lorde Conde fulano de tal, um grande senhor, muito meu amigo: como tudo isso enche a boca de uma mulher vã!" (Eugénie, ATO I, III, p. 13).

moral e *pitié filiale*¹⁸. Enquanto isso, a tia seguia convicta de que havia promovido um grande bem à sobrinha estabelecendo-a como condessa:

MADAME MURER. - Qu'il m'amène ses Cowerly ! Après un peu de silence. À votre tour, ma nièce, je vous examine... Je conçois que la présence de votre père vous gêne, dans l'ignorance où il est de votre mariage : mais avec moi que signifie cet air ? J'ai tout fait pour vous : je vous ai mariée... Le plus bel établissement des trois royaumes ! Votre époux est obligé de vous quitter ; vous êtes chagrine ; vous brûlez de le rejoindre à Londres : je vous y amène, tout cède à vos désirs..." (EUGÉNIE, ATO I, IV, p. 16)¹⁹.

Ao longo da peça, verificamos que Eugénie em nenhum momento importou-se com a aquisição de um título da alta nobreza, mas casou-se, pois amava legitimamente o Conde. Já esse último é a personificação de todas as críticas da burguesia em relação à nobreza: libertino, corrupto, mentiroso e desonesto. Entretanto, por meio do enternecimento promovido pela irreprimível virtude de Eugénie, após a revelação da verdade sobre o casamento e uma viva disputa entre a família e Clarendon, esse acaba por arrepender-se e converter-se à moral e virtude burguesas. Como salienta Borges, “A inocência da jovem vítima consegue transformar a personagem do mal, o Conde de Clarendon, que acaba por reparar o seu erro e metamorfosear-se em fonte do bem” (2011, p. 9).

Sendo assim, na cena final da peça, temos o clássico *tableau* patético, em que todas as personagens, em torno de Eugénie, caem enternecidas e tudo acaba bem. Faz-se importante destacar que, em suma, o “final feliz” das peças do drama burguês não só contemplava a conversão das personagens à moral burguesa, mas também envolvia o ganho material. No caso de *Eugénie*, o Conde, mesmo desrespeitando a ordem de seu tio de casar-se com uma outra nobre muito rica, acaba por manter sua fortuna, a qual temia perder ao ser deserdado por seu tio no momento em que este viesse a saber de toda a verdade sobre sua conduta libertina. Como destaca Szondi: “The reconciliation of the lovers at the end is a traditional comic ending which had

¹⁸ Conforme o destaca a Dictionnaire Larousse, disponível online, a *pitié filiale* na literatura corresponde ao sentimento de respeito e afeto deferente em relação aos pais. Nas obras do drama burguês, observa-se isso especialmente em relação à figura paterna propriamente dita.

¹⁹ Apresento tradução minha a este trecho: “SENHORA MURER. - Que ele me traga seus Cowerlys! Depois de um pouco de silêncio. É sua vez, minha sobrinha, deixe-me examiná-la... concebo que a presença de seu pai a perturba, na ignorância em que ele se encontra a respeito de seu casamento. Mas comigo, o que significa esse ar? Tudo fiz pela senhorita: eu a casei... O mais belo arranjo dos três reinos! Seu marido é obrigado a deixá-la; a senhorita está descontente; ansiosa por juntar-se a ele em Londres: eu a trago aqui. Tudo cede aos seus desejos...(EUGÉNIE, ATO I, III, p.16).

become virtually a convention. But it receives a new meaning here [no drama burguês], in that it is employed in the service of sentimentality (1980, p. 325-326)”²⁰.

Em *Eugénie*, Beaumarchais critica os valores sociais da época, especialmente a concepção do casamento como uma instituição sagrada que deveria ser preservada a qualquer custo, bem como a corrupção da nobreza. Assim, a obra questiona a hipocrisia da aristocracia e da Igreja Católica, que apoiavam a instituição do casamento, mas ao mesmo tempo permitiam casos extraconjugais e uniões arranjadas por motivos financeiros, embora impusesse uma moral religiosa à sociedade em geral.

Em seu “Essai sur le genre dramatique sérieux”, Beaumarchais destaca especificamente a personagem de Eugénie como um modelo de razão, nobreza, dignidade, virtude, doçura e coragem. Nele, o autor explica que a cercou deliberadamente com personagens que não a ajudariam em seu momento de necessidade, a fim de enfatizar sua força e resiliência. Conforme afirma Szondi, a escolha da heroína burguesa corresponde à visão iluminista do homem natural:

The choice in both cases is motivated by the notion of a universal human nature, a notion which constituted a decisive element in the revolutionary bourgeois ideology of the eighteenth century. (It appears for example in the theory of natural law.) At the same time, however, Diderot, like Rousseau, worshiped at the shrine of untamed nature. Accordingly, the two ideal heroes of bourgeois drama cited by Diderot, the mother and the wife, belong not to the middle class, not to the city, but to nature-whether it be that of the archaic period of Greek mythology or that of contemporary rural life (1980, p. 325)²¹.

Como já aludido, e dada a centralidade da heroína nesta peça, torna-se importante notar que, no século XVIII, as mulheres eram consideradas como naturalmente mais virtuosas que os homens, pois acreditava-se que eram menos suscetíveis às paixões sexuais (Linton, 2000). Também, por não agirem na esfera pública e estarem restritas à vida familiar, os sentimentos da mulher estariam menos

²⁰ Apresento tradução minha para o trecho: A reconciliação dos amantes no final é um final cômico tradicional que se tornou praticamente uma convenção. Mas ela ganha aqui um novo significado [no drama burguês], na medida em que é empregada a serviço do sentimentalismo (Szondi, 1980, p. 325-326).

²¹ Apresento tradução minha para o trecho: “A escolha em ambos os casos é motivada pela noção de uma natureza humana universal, uma ideia que constituiu um elemento decisivo na ideologia revolucionária burguesa do século XVIII. (Isso aparece, por exemplo, na teoria do direito natural.) Ao mesmo tempo, no entanto, Diderot, assim como Rousseau, idolatrava a natureza selvagem. Portanto, os dois heróis ideais do drama burguês citados por Diderot, a mãe e a esposa, não pertencem à classe média, nem à cidade, mas à natureza - seja ela do período arcaico da mitologia grega ou da vida rural contemporânea.” (Szondi, 1980, p. 325).

suscetíveis à corrupção provocada pelo desejo de ascensão na carreira ou na vida pública, diferentemente dos homens. Ainda segundo Linton (2000), a ênfase na virtude feminina durante o século XVIII teve a tendência de acentuar as qualidades tradicionais de devoção à família e ao lar. Dado o encerramento das mulheres no espaço privado, consequência da delimitação estabelecida no século XVIII dos espaços públicos e privados, a elas cabia a manutenção da virtude da família.

Nesse sentido, Rousseau discorre sobre a virtude feminina. Em sua obra *Émile ou De l'éducation* (2012), o filósofo disserta sobre como Émile tornar-se-ia um homem virtuoso e, ao falar sobre a futura esposa do protagonista, Sophie, dedicou-se a descrever como seria a educação ideal dessa para desempenhar seu papel social de esposa de maneira virtuosa. Segundo Rousseau, a formação de Sophie deveria complementar as qualidades do marido. Enquanto Émile aprendeu a ser livre e a pensar por si mesmo, Sophie estaria sujeita ao sufocamento sistemático, tanto em sua expressão natural quanto no uso da razão. A castidade é de longe a virtude mais importante para ela. Como destaca Linton (2000), Sophie foi considerada uma *performer*, não bastando a ela apenas ser virtuosa, mas sim parecer virtuosa.

Embora o gênero sério fortemente influenciado pelo pensamento iluminista tenha sido progressista em diversos aspectos, em relação à mulher, sua virtude e seu papel social, as coisas parecem não ter mudado tanto assim.

Expressas as condições sociais e históricas que contribuíram para o surgimento do drama burguês, bem como discutida a estética própria do gênero seguida de uma breve análise da obra central deste trabalho de tradução, passemos à leitura da tradução da peça *Eugénie* de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais.

3. A TRADUÇÃO

**Eugénie
(1767)**

PERSONAGENS

BARÃO HARTLEY, pai de Eugénie.

LORDE CONDE DE CLARENDON, amante de Eugénie, tido como seu esposo.

SENHORA MURER, tia de Eugénie.

EUGÉNIE, filha do barão.

SIR CHARLES, irmão de Eugénie.

COWERLY, capitão de auto bordo²², amigo do barão.

DRINK, valete do conde de Clarendon.

BETSY, criada de Eugénie.

ROBERT, primeiro lacaio da Senhora Murer.

PERSONAGENS MUDOS, valetes armados.

²² Trata-se de um título da Marinha e diz respeito aos capitães que navegam em alto mar.

PRIMEIRO ATO

O teatro representa um salão em estilo francês do mais alto gosto²³. Malas e pacotes indicam que se acaba de chegar. Em um dos cantos há uma mesa, e sobre ela um tabuleiro de chá. As damas estão sentadas perto dela. A Senhora Murer lê um jornal inglês sob a luz de uma vela. Eugénie segura um trabalho de bordado. O Barão está sentado atrás da mesa. Betsy está em pé ao seu lado segurando uma bandeja com um cálice em uma das mãos e, na outra, uma garrafa de marasquino²⁴ empalhada: ela serve um cálice ao Barão e olha de um lado ao outro.

PRIMEIRA CENA

Barão Hartley, Senhora²⁵ Murer, Eugénie, Betsy

BETSY. - Como tudo aqui é lindo! Mas é o quarto da minha senhora que é preciso ver!

BARÃO, *após ter bebido o marasquino, pousando o copo sobre a bandeja*. - Este à direita?

BETSY. - Sim, meu senhor; o outro é uma passagem por onde se sobe aos aposentos da Senhora Murer.²⁶

BARÃO. - Entendo. Aqui em cima.

SENHORA MURER. - Não vai sair, meu senhor? São seis horas.

BARÃO. - Estou esperando uma carruagem... E tu, Eugénie, não dizes uma palavra! Estás de mal comigo? Já não te vejo tão alegre como outrora.

EUGÉNIE. - Estou um pouco cansada da viagem, meu pai.

BARÃO. - Ainda assim passeaste a tarde toda pelo jardim com tua tia.

²³Com o objetivo de conferir maior verossimilhança às peças do gênero sério, Diderot propôs em sua peça inaugural, "Le fils naturel" (1757), uma nova forma estética conhecida como "tableau". Essa abordagem buscava uma mimese mais realista, por meio da disposição dinâmica das personagens no palco, inspirada na pintura de gênero do século XVIII. Em contraste com a maneira rígida e linear do estilo clássico, o intuito era dissolver a distinção entre palco e plateia, transportando o espectador para um ambiente doméstico, especialmente o *salon* principal da família. Essa descrição será observada no início de cada ato da peça, com um cuidadoso detalhamento da cena.

²⁴ Licor feito de uma variedade de cereja denominada *marasca*.

²⁵ No original "Madame". Optei por traduzir os tratamentos do francês para o português, embora haja "madame" em português, porém carregada de carga semântica diferente do original. Aqueles pronomes de tratamentos mantidos em inglês foram preservados do original a fim de conservar a distinção e efeito propostos pelo autor.

²⁶ No original, apenas "chez madame". Adicionei o nome "Murer" a fim de evitar ambiguidades.

EUGÉNIE. - Esta casa é tão refinada...

SENHORA MURER. - De fato, a casa é de muitíssimo bom gosto... como tudo o que o conde manda fazer. Aqui encontramos tudo o que se pode desejar.

EUGÉNIE, *à parte*. - Exceto aquele a quem ela pertence.

Betsy sai.

CENA II

Eugénie, Barão, Senhora Murer, Robert

ROBERT, - Meu senhor, o carro...

BARÃO, Robert, *levantando-se*. - Meu chapéu, minha bengala ...

SENHORA MURER. - Robert, deve esvaziar as malas e colocar um pouco de ordem aqui.

ROBERT. - Ainda não conseguimos acomodar as coisas.

BARÃO, *a Robert*. - Onde disseste que mora o Capitão?

ROBERT. - Na Suffolk-Street, próximo à prisão.

BARÃO. - Está bem.

Robert sai.

CENA III

Senhora Murer, Barão, Eugénie

SENHORA MURER. (*O tom da Senhora Murer, durante toda esta cena, é um tanto desdenhoso.*) - Espero que não se esqueça de apresentar-se²⁷ na residência do Lorde Conde de Clarendon, embora ele esteja em Windsor. Trata-se de um jovem senhor muito meu amigo, que nos empresta esta casa durante nossa estada em Londres, e o senhor percebe que são daqueles deveres ...

BARÃO, *arremedando-a*. - O Lorde Conde fulano de tal, um grande senhor, muito meu amigo: como tudo isso enche a boca de uma mulher vã!

SENHORA MURER. - Não quer ir até lá, meu senhor?

BARÃO. - Perdoe-me, minha irmã. É a terceira vez que a senhora me diz isso: lá passarei tão logo saia da casa do Capitão Cowerly.

SENHORA MURER. - Como lhe aprouver. Não me interesso por este homem, tampouco quero vê-lo aqui.

BARÃO. - Mas como! O irmão do homem que vai desposar a minha filha!

SENHORA MURER. - Não se trata de um negócio fechado.

BARÃO. - É como se fosse.

SENHORA MURER. - Não creio em nada disso. Que bela ideia casar a sua filha com esse velho Cowerly, que não tem nem quinhentas libras esterlinas de renda, e que é ainda mais ridículo que o seu irmão, o Capitão!

BARÃO. - Minha irmã, jamais permitirei que ultrajem em minha presença um bravo oficial, velho amigo meu.

SENHORA MURER. - Muito bem! Porém, não ataco nem sua bravura, nem sua velhice: estou apenas dizendo que sua filha precisa de um marido que ela possa amar.

BARÃO. - Do jeito que os homens de hoje em dia são, será bem difícil.

SENHORA MURER. - Mais uma razão para escolher alguém amável²⁸.

BARÃO. - Honesto.

SENHORA MURER. - Uma coisa não exclui a outra.

BARÃO. - Pode acreditar, quase sempre. Enfim, dei minha palavra a Cowerly.

²⁷ No original: "se faire écrire". Conforme o dicionário da Academia Francesa (1935), este era um hábito recorrente no período, que consistia em deixar seu nome anotado em uma lista de visitantes na portaria do local indicando que veio visitar o dono da casa.

²⁸ No original, "aimable": digno de ser amado; que mereça ser amado.

SENHORA MURER. - Ele terá a bondade de devolvê-la ao senhor.

BARÃO. - Mas que mulher! Uma vez que devo contar-lhe tudo, minha irmã: há uma multa²⁹ entre nós de dois mil guinéus³⁰. Também crê que ele terá a bondade de devolvê-los?

SENHORA MURER. - O senhor contava certamente com a minha oposição quando fez esse belo arranjo. Isso poderá custar-lhe algo, mas não mudará nada para mim. Sou viúva e rica, minha sobrinha está sob minha orientação, ela espera tudo de mim, e desde a morte de sua mãe, o cuidado de estabelecê-la é de minha única responsabilidade. Eis o que já lhe disse uma centena de vezes; mas o senhor não ouve coisa alguma.

BARÃO, *bruscamente*. - Então é realmente inútil que eu continue a escutá-la: partirei. Adeus, minha Eugénie; tu me obedecerás, não é mesmo?

Ele a beija na testa e sai.

²⁹ No original, “dédit”: no período, desde a antiguidade, segundo a enciclopédia Universalis, o noivado era regido por contrato assinado previamente sob pena de multa em caso de quebra por uma das partes.

³⁰ Antiga moeda inglesa equivalente a 21 xelins.

CENA IV

Senhora Murer, Eugénie

SENHORA MURER. - Que ele me traga seus Cowerlys! *Depois de um pouco de silêncio.* É sua vez, minha sobrinha, deixe-me examiná-la... concebo que a presença de seu pai a perturbe, na ignorância em que ele se encontra a respeito de seu casamento. Mas comigo, o que significa esse ar? Tudo fiz pela senhorita: eu a casei... O mais belo arranjo dos três reinos³¹! Seu marido é obrigado a deixá-la; a senhorita está descontente; ansiosa por juntar-se a ele em Londres: eu a trago aqui. Tudo cede aos seus desejos...

EUGÉNIE, *com tristeza.* - Esta ignorância de meu pai me inquieta, senhora. Por outro lado, o milorde... Deveríamos tê-lo encontrado ausente, uma vez que nossas cartas haviam-lhe anunciado o dia de nossa chegada?

SENHORA MURER. - Ele está em Windsor com a corte. Um homem da sua posição nem sempre pode abandonar...

EUGÉNIE. - Ele mudou muito!

SENHORA MURER. - O que a senhorita quer dizer?

EUGÉNIE. - Que se ele tivesse cometido tais erros quando a senhora me ordenou que recebesse a sua mão, hoje não me encontraria na situação de condená-lo por eles.

SENHORA MURER. - Quando lhe ordenei, Miss! Escutando-a, parece que a forcei! E, no entanto, sem mim, vítima dessa teimosia ridícula, estaria casada sem dote com um velho ressabiado e, sobretudo, confinada para toda a vida no Castelo de Cowerly... Pois nada pode apartar seu pai desse insípido projeto.

EUGÉNIE. - Mas e se o Conde deixou de amar-me?

SENHORA MURER. - E a senhorita seria menos Milady Clarendon? ... E depois, que ideia! Um homem que sacrificou tudo pela felicidade de possuí-la!

EUGÉNIE, *compenetrada.* - Ele era terno àquela altura. Quantas lágrimas derramou quando foi necessário separarmo-nos! Também chorei, mas sentia que as maiores penas têm sua doçura quando compartilhadas. Quanta diferença!

³¹ Alusão aos reinos da Inglaterra, Escócia e Irlanda.

SENHORA MURER. - A senhorita está esquecendo-se, pois, de seu novo estado, e quanto a esperança de vê-la mãe em breve torna uma jovem esposa mais cara ao seu marido? Não lhe escreveu contando esta interessante novidade?

EUGÉNIE. - Seu pouco zelo é então ainda mais angustiante.

SENHORA MURER. - Digo-lhe que suas desconfianças ultrajam-no.

EUGÉNIE. - E com que prazer eu me confessaria culpada!

SENHORA MURER. - A senhorita o é mais do que pensa: e esta tristeza, estas lágrimas, estas preocupações... Acha que tudo isto é razoável?

EUGÉNIE. - Graças às razões que mantêm nosso casamento em segredo, eu devo engolir minhas tristezas. Mas também, Milorde... Não estar em Londres no dia em que aqui chegamos!

SENHORA MURER. - Seu criado está aqui: eu o mandarei à procura do Conde para tranquilizá-la.

Ela chama.

CENA V

Drink, Senhora Murer, Eugénie

DRINK, *a Eugénie*. - O que a milady deseja?

SENHORA MURER. - Ainda milady! Ele já foi proibido de chamá-la assim centenas de vezes.

EUGÉNIE, *de maneira bondosa*. - Diz-me, Drink, quando teu mestre regressará a Londres?

DRINK. - Esperamos que ele chegue a qualquer momento; os cavalos³² estão a caminho desde esta manhã.

SENHORA MURER. - Escutou-o. Recolhamo-nos, minha sobrinha. *A Drink*. Vá ver se ele chegou.

DRINK. - Bom, minha senhora! Ele já teria aparecido...

³² Em francês, "relais": cavalos disponíveis de tanto em tanto, ao longo do caminho, para substituir os animais cansados.

CENA VI

DRINK, sozinho.

Se ele me paga para mentir, devo confessar que o faço lealmente: mas me dói... Aquela menina é um anjo! Que doçura ! Ela amansaria um tigre. Sim! É preciso ser pior que um tigre para ter sido capaz de enganar uma mulher tão perfeita, e abandoná-la depois. Meu senhor, sim, repito, meu senhor, embora mais jovem, é cem vezes mais perverso do que eu.

CENA VII

Conde de Clarendon, Drink

CONDE, *batendo-lhe no ombro*. - Ânimo, senhor³³ Drink!

DRINK, *surpreso*. - Quem diacho sabe que o senhor está aqui, milord? Crê-se que está em Windsor.

CONDE. - O senhor dizia, então, que o mais perverso de nós dois não é o senhor.

DRINK, *em um tom um tanto resoluto*. - Bem, milorde, já que me escutou...

CONDE. - Este é um lugar seguro, aparentemente?

DRINK. - Não há aqui ninguém. A sobrinha está nos aposentos da tia, o simplório do pai saiu.

CONDE, *surpreso*. - O pai está com elas?

DRINK. - Sem ele e sem um antigo processo desenterrado sabe-se lá de onde, ter-se-ia encontrado um pretexto para esta viagem?

CONDE. - Ainda mais isso! E elas estão aqui?

DRINK. - Desde ontem à noite.

CONDE. - E o que dizem da minha ausência?

DRINK. - A senhorita chorou muito.

CONDE. - Ah! Estou mais aflito que ela. Mas não desconfiaram de nada sobre o projeto do casamento?

DRINK. - Oh ! O diabo tem muito a ganhar com os desígnios do senhor para querer prejudicá-los.

CONDE, *exasperado*. - Eu creio que o malandro está interferindo...

DRINK. - Falemos, milorde, sem que fique bravo. Eis uma moça de boa família que crê ser sua esposa.

CONDE. - E que não o é, queres dizer?

DRINK. - E que não tardará a ficar sabendo que o senhor desposará outra. Quando penso neste último ponto, depois da artimanha diabólica que a fez cair nas nossas

³³ No original, "mons". Conforme o dicionário da Academia Francesa (1835), esta é uma abreviação muito antiga e geralmente desdenhosa da palavra *monsieur* (senhor). Dada a ironia, talvez "excelentíssimo Drink" transmita melhor a dimensão da intenção, embora não seja a letra do original.

garras... Um contrato fraudulento³⁴, registros falsificados, um ministro de araque... Deus sabe... todos os papéis distribuídos a cada um de nós, e encenados... Quando recordo a confiança desta tia, a piedade da sobrinha durante a cerimônia grotesca, e em sua capela, ainda por cima... Não, acredito firmemente que nunca haverá para o senhor, nem para o seu intendente que se fez passar por ministro, nem para nós, que fomos testemunhas...

CONDE, *faz um gesto furioso que corta a fala de Drink, e depois de uma pequena pausa diz friamente*: - Senhor Drink, o senhor é o pior patife que conheço. *Ele tira a sua bolsa e entrega ao criado*. Não trabalha mais para mim; saia. Mas se a menor indiscrição...

DRINK. - E alguma vez faltei ao milorde?

CONDE. - Detesto valetes arrazoadores, e desconfio sobretudo dos patifes escrupulosos.

DRINK. - Muito bem, não direi mais uma palavra. Disponha de mim como bem entender. Mas quanto à senhorita, de fato, é uma pena.

CONDE. - Faz-se passar por homem de bem, mas, à vista de ouro, sua consciência se acalma... Não sou tolo.

DRINK. - Se assim o crê, meu senhor, aqui está a sua bolsa.

CONDE, *recusando a pegá-la*. - Chega disso! Mas que jamais lhe ocorra... Aproxime-se. Uma vez que não se sabe nada a respeito desse fatídico casamento...

DRINK. - Fatídico! Quem o força a contraí-lo?

CONDE. - O rei, que o mencionou, meu tio, que insiste; as vantagens que não se encontram duas vezes na vida. *À parte*. E, acima de tudo: a vergonha de desvelar a minha odiosa conduta.

DRINK. - Mas como esconder aqui ...

CONDE, *sonhando*. - Ah! Eu... Uma vez que estiver casado... E, depois, elas não verão ninguém. Esta casa, embora relativamente perto do meu solar, está em um bairro perdido... Farei com que elas partam em breve. Enquanto isso, vai anunciar-me: esta visita prevenirá as desconfianças...

DRINK, *virando-se*. - As desconfianças! Quem diabos ousaria ao menos pensar no que fazemos?

³⁴ No original, "contrat supposé". O verbo *supposer*, aqui no particípio passado, seguidamente traduz-se por *supor/suposto*, porém, o verbo pode igualmente nomear o ato de alegar como verdade algo falso, também em contexto jurídico, segundo o dicionário da Academia Francesa (1740).

CONDE. - Ele tem razão. *Ele o chama de volta.* Escuta!

DRINK. - Milorde?

CONDE, *para si mesmo, caminhando.* - Acho que toda a gente ficou tonta ao mesmo tempo. *Para Drink.* Elas já receberam cartas?

DRINK. - Ainda não.

CONDE, *para si mesmo, caminhando.* - É o meu intendente ... pois está quase a render a alma... Ele me escreve ... Apavora-me com os seus remorsos... Infeliz! Após ele mesmo ter me metido em todo esse embaraço... Temo que, antes de morrer, ele me invente de escrever a verdade. *Para Drink.* Tu mesmo vais ao correio.

DRINK. - Sim, milorde.

CONDE. - Toma cuidado, ao menos. Seria preciso apenas uma carta como aquela que recebi... Tu conheces a sua letra.

DRINK. - Compreendo. Tudo o que vier daí.

CONDE. - Muito bem. Vai anunciar-me.

Drink sai pela porta que leva aos aposentos da Senhora Murer.

CENA VIII

CONDE, *sozinho, caminhando de maneira inquieta.*

Quão longe estou do estado de tranquilidade que afeto! Ela crê ser minha esposa... Escreve-me... E sua carta me persegue... Ela espera que um filho em breve torne nossa união mais cara para mim. Ela adora o sofrimento de sua nova condição... Ambição miserável! Eu a adoro, e me caso com outra!... Ela chega, e me casam... Meu tio... Oh! Se ele soubesse... Talvez... Não, ele me deserdaria... *Ele se joga em uma poltrona.* Quanto sofrimento! Quantas intrigas! Se calculássemos bem o que custa ser perverso... *Levantando-se abruptamente.* As reflexões desse homem perturbaram-me. Como se não me bastassem os gritos da minha consciência, ainda ser atormentado pelo remorso dos meus criados. Ela virá... Ah, eu nunca poderei olhá-la nos olhos. A ascendência de sua virtude aniquila-me... Aqui a vejo... Como é bela!

CENA IX

Senhora Murer, Eugénie, Conde.

EUGÉNIE, *correndo, chega primeiro; depois para abruptamente, corando.*

CONDE, *avançando em direção a ela, e pegando a sua mão com certo embaraço.* - Um movimento mais natural a fazia acelerar os passos. Eugénie, teria eu a infelicidade de merecer...*Cumprimentando a Senhora Murer, que entra.* Ah! Desculpe, senhora! Estou envergonhado de ter pedido que me anunciassem.

SENHORA MURER. - Está zombando de mim, milorde. É necessário fazer cerimônia em sua própria casa?

CONDE, *pegando a mão de Eugénie.* - Como sofri, minha querida Eugénie, a dura necessidade de me afastar no momento da sua chegada! Teria desobedecido ao meu tio, ao próprio rei, se o interesse da nossa união...

EUGÉNIE, *suspirando.* - Ah! Milorde!

SENHORA MURER. - Ela se aflige.

CONDE, *vivamente.* - E por quê? A senhora me assusta! Fale, imploro-lhe!

EUGÉNIE. - Lembra-se, milorde, da extrema relutância com que recebi a sua mão sem o conhecimento de nossos pais.

CONDE. - Ansiei demais por isso para ser capaz de esquecê-lo algum dia.

EUGÉNIE, *chorosa.* - Sua presença animava minhas reflexões: mas logo lembranças cruéis assaltaram-me aos montes... Os últimos conselhos de uma mãe moribunda ... a falta que estava a cometer contra meu pai ausente... o ar de mistério que acompanhou a augusta cerimônia em seu castelo...

SENHORA MURER. - E isso não era indispensável?

EUGÉNIE. - A sua partida, necessária ao senhor, mas dolorosa para mim...*baixando a voz.* Meu estado...

CONDE, *beija-lhe a mão.* - Seu estado, Eugénie! Aquilo que sela a minha felicidade pode afligi-la? *À parte.* Infeliz!

EUGÉNIE, *ternamente.* - Ah! Como ele me seria caro se não me expusesse...

CONDE. - Crer-me-ei bem infeliz caso minha presença não tenha o poder de dissipar estas nuvens. O que a senhora exige de mim? Ordene.

EUGÉNIE. - Uma vez que me é permitido solicitar, desejo que empregue junto ao meu pai esta arte de persuadir, Ah! A qual o senhor domina com tanta perfeição.

CONDE. - Minha cara Eugénie!

EUGÉNIE. - Eu desejaria que nos dedicássemos todos a tirá-lo de uma ignorância que não pode durar mais tempo sem crime e sem perigo para mim.

SENHORA MURER. - Somente o conde pode decidir essa questão.

CONDE, *timidamente*. - Seguirei suas vontades em tudo. Mas em Londres!... Tão perto de meu tio!... Expor-me... A terrível cólera de seu pai... Pensava que poderíamos deixar essa confissão delicada para o nosso regresso ao País de Gales.

EUGÉNIE, *com vivacidade*. - O senhor virá?

CONDE. – Esperava lá ir ter com a senhora em breve.

EUGÉNIE, *ternamente*. - Por que o senhor não escreveu? Uma só palavra a esse respeito ter-nos-ia impedido de vir a Londres.

CONDE, *vivamente*. - Se a senhora não tivesse chegado a Londres tão logo fiquei sabendo de sua decisão de vir, eu teria evitado qualquer alteração nos meus planos. A minha pressa igualava a sua. *Num tom muito afetuoso*. Teria eu querido suspender uma viagem que tem mil atrativos para mim?

SENHORA MURER. - Ele é encantador!

EUGÉNIE, *baixando os olhos*. - Tenho somente mais uma queixa a fazer: o senhor me permite, milorde?

CONDE. - Não me esconda nada, eu lhe rogo!

EUGÉNIE, *com embaraço*. - Um coração sensível inquieta-se com tudo. Parecia-me ver nas suas cartas uma espécie de preocupação em evitar honrar-me com o título de sua esposa. Temi que...

CONDE, *um pouco desconcertado*. - Quer dizer que devo justificar a minha própria delicadeza! Suas suspeitas obrigam-me a tal; fá-lo-ei. *Adotando um tom mais seguro*. Enquanto fui seu amante³⁵, Eugénie, ansiava por adquirir o precioso título de esposo; uma vez casado, pensei dever esquecer tais direitos, e nunca deixar falar senão os do amor. O meu propósito, ao casar-me, foi unir a doce segurança dos prazeres honestos aos encantos de uma paixão viva e sempre nova. Eu dizia: como é grande o laço que faz da felicidade um dever! ... Está chorando, Eugénie!

³⁵ Conforme a versão mais atual do dicionário da Academia Francesa, até o século XVII a palavra *amant* designava aquele que ama e é correspondido pelo amado. As versões do dicionário mais próximas da publicação do original de *Eugénie* (1740 e 1762) indicam somente que se diz *amante* daquele que ama com paixão alguém de outro sexo.

EUGÉNIE *estende-lhe os braços e olha para ele com paixão*. - Ah! Deixe-as correr... A doçura destas apagam o amargor das outras. Ah! meu caro esposo! A alegria também tem suas lágrimas!

CONDE, *perturbado*. - Eugénie! *À parte*. Como ela me deixa perturbado!

SENHORA MURER - E então, minha sobrinha?

EUGÉNIE, *com alegria*. - Não acreditarei mais em meu coração: ele foi demasiado tímido.

BARÃO, *lá fora, sem ser percebido*. - Nem mais um xelim.³⁶

SENHORA MURER. - Reconhece-se meu irmão pelo barulho que faz ao retornar.

CONDE, *À parte*. - É necessário uma alma feroz para resistir a tanto charme.

³⁶ No original, "scheling" - grafia inglesa *shilling* - antiga moeda inglesa utilizada até 1971, valia um vigésimo de uma libra ou, ainda, doze pence.

CENA X

Barão, Conde, Senhora Murer, Eugénie

BARÃO, *entrando, grita para fora*: Mande-o embora, estou-lhe dizendo. *A si mesmo, avançando*. Que estada indigna! Que cidade estúpida! E, sobretudo, que costume impertinente o de visitar pessoas que sabemos ausentes!³⁷

SENHORA MURER. - Sempre irritado!

BARÃO - Muito bem, minha irmã! Isto não lhe diz respeito.

SENHORA MURER. - Acredito, senhor; mas o que deve pensar do senhor o Milorde Clarendon?

BARÃO, *cumprimentando*. - Ah, perdão, milorde.

SENHORA MURER. - Ele vem aqui oferecer-lhe seus bons ofícios junto a seus juízes.

BARÃO, *ao conde*. - Desculpe: dir-lhe-ão que passei em seu solar.

CONDE. - Fico aborrecido, senhor...

BARÃO, *voltando-se para a sua filha*. - Bom dia, minha Eugénie.

CONDE, *para si mesmo, lembrando-se da última frase de Eugénie*. - A alegria tem também suas lágrimas!

BARÃO, *ao conde*. - O que acha dela, milorde? Mas vocês já se conheciam: ela e o irmão, eis tudo o que me resta ... Ela era feliz outrora: as moças tornam-se presunçosas³⁸ ao crescerem. Ah! Quando ela estiver casada! ... Por falar em casamentos, eu ia esquecer de felicitá-lo...

CONDE, *interrompendo*. - A mim, senhor? Não desejo receber felicitações senão pela alegria que sinto neste momento em manifestar meu respeito a estas damas.

BARÃO. - Ah! Não, não: é pelo seu casamento.

SENHORA MURER, *vivamente*. - O casamento do Milorde!

EUGÉNIE, *à parte, com medo*. - Ah! Céus!

CONDE, *contrariado*. - O senhor quer divertir-se.

³⁷ Refere-se ao hábito de “*se faire écrire*” conforme apontado na Cena III, nota 27.

³⁸ No original, “*précieuses*”. Conforme o dicionário da Academia Francesa, no século XVII, o termo referia-se a uma categoria de mulheres de linguagem e maneiras afetadas, ironizado por Molière em “*Les Précieuses ridicules*” (1659).

BARÃO. - Juro que não adivinhei. O seu suíço³⁹ disse que o senhor estava na corte para um casamento...

CONDE, *interrompendo*. - Ah! Ah! ... sim: é ... é de um de meus parentes. O senhor sabe que, por pouco que nos importemos com alguém, vamos para a assinatura...

BARÃO. - Não: ele disse que é o casamento do senhor.

CONDE, *envergonhado*. - Conversa de criado... É bem verdade que meu tio, desejando estabelecer-me, propôs-me faz pouco uma distinta moça muito rica. *Olhando para Eugénie*. Mas demonstrei-lhe tamanha repugnância por este compromisso, que ele teve a bondade de não insistir. O fato é sabido e talvez demasiadamente difundido. Eis a origem de um rumor que não tem e nunca terá nenhum fundo de verdade.

BARÃO. - Perdoe-me, ao menos. Não o disse para irritá-lo. Um homem belo como o senhor, cercado de belas...

SENHORA MURER. - O meu irmão vai animar-se. Queiram permitir, senhores, que nos retiremos.

CONDE, *cumprimentando*. - Sou eu que me retiro, se o consentirem. Possuo alguns assuntos urgentes... Peço-lhes permissão, minhas senhoras, para vê-las com frequência...

SENHORA MURER - Jamais com a frequência que desejamos, milorde.

O Conde sai, o Barão acompanha-o: despedem-se.

³⁹ No original, "suisse": conforme o dicionário da Academia Francesa, este era o criado responsável por guardar a porta de um local, atualmente chamado de *concierge*.

CENA XI

Senhora Murer, Eugénie

SENHORA MURER. - Com que elegância e com que decoro para com a senhorita ele acaba de explicar-se!

EUGÉNIE, *envergonhada com um pequeno gesto de medo, joga-se nos braços da tia.*

- Então, repreenda a sua insensata sobrinha... Uma certa palavra do meu pai provocou-me um aperto terrível no coração... Ele havia escondido esses rumores de mim com medo de afligir-me... A maneira como me olhou ao responder!... Ai, minha tia, como o amo!

SENHORA MURER, a *abraça*. - Minha sobrinha, a senhorita é a mais feliz das mulheres.

Elas vão encontrar o Barão pela porta de entrada.

ENTREATO

Um criado entra. Após ter arrumado as poltronas que estão em torno da mesa, ele recolhe o tabuleiro de chá e recoloca a mesa no seu lugar junto à parede ao lado. Ele recolhe pacotes de algumas poltronas que estavam carregadas e sai olhando se tudo está em ordem.

Como a ação teatral não para jamais, eu pensei que se pudesse tentar ligar um ato àquele que o segue, por meio de uma ação pantomímica que sustentaria, sem fatigar, a atenção dos espectadores, e indicaria o que se passa por trás da cena durante o entreato. Eu designei a ação entre cada ato. Tudo o que tende a trazer mais verdade é precioso em um drama sério e a ilusão relaciona-se mais às pequenas coisas que às grandes. Os Atores Franceses, que nada negligenciaram para que esta peça agradasse, temeram que o olhar severo do público desaprovasse tantas novidades ao mesmo tempo: não ousaram expor-se nos entreatos. Se os interpretamos em sociedade⁴⁰, veremos que o que é indiferente enquanto a ação não estiver iniciada, se torna bastante importante entre os últimos atos.

⁴⁰ Conforme destaca Ponzetto e Ruimi (2018) O teatro de sociedade é uma forma bastante singular de prática teatral que se destaca por possuir uma dimensão mais reservada, ou até mesmo íntima. Sua Seu funcionamento é intermitente e sem fins lucrativos, e sua natureza como espetáculo é predominantemente amadora.

4 COMENTÁRIOS À TRADUÇÃO

Os comentários à tradução são recursos adicionais, ou paratextuais, que podem acompanhar o texto traduzido a fim de fornecer explicações, justificativas e esclarecimentos sobre escolhas terminológicas, tratamento de itens culturalmente marcados, soluções para diacronias, elementos da oralidade em diálogos e outros aspectos relevantes em um processo de tradução. Há de se destacar que, sobretudo em se tratando de uma tradução de texto dramático, esta envolve também escolhas criativas. Os comentários atuam como uma “ponte” entre o tradutor e o leitor, oferecendo um contexto mais profundo e uma compreensão mais ampla do trabalho realizado. Deste modo, podemos afirmar que os comentários são uma espécie de âncora à recepção da obra, pois explicitam o projeto de tradução (Berman, 1995) e o horizonte para ela traçado.

Os comentários descrevem o processo de tomada de decisões durante a tradução, as fontes consultadas e os insights da implementação do projeto de tradução idealizado, razão pela qual esse gênero textual, qual seja, a tradução comentada, é amplamente empregado na formação de tradutores. Conforme destaca Torres (2017), a tradução comentada é um processo profundamente analítico, podendo o comentário dar-se antes ou depois do processo de tradução em si. Ainda segundo a autora, dado o nível de investigação e análise necessários para a elaboração de uma tradução, os comentários à tradução, para além de explicitar o trabalho de um tradutor e suas decisões, também são uma forma de teorização do gênero, agregando, assim, conhecimento à história e à crítica de tradução (Torres, 2017).

Os comentários, por essa perspectiva, explicitam a interpretação do tradutor com relação ao texto-fonte e as estratégias adotadas para o alcance da equivalência comunicativa sob a sua ótica, sempre pensada para um público-alvo definido. Em outras palavras, os comentários explanam a implementação do projeto de tradução, termo que aqui emprego conforme Berman (1995) e sobre o qual já aludi no capítulo 1. Desse modo, os comentários podem contribuir significativamente para o avanço dos estudos sobre a tradução, permitindo uma reflexão crítica sobre as práticas tradutórias e o desenvolvimento de abordagens, ferramentas e técnicas mais eficazes, criativas ou, ainda, ergonômicas. Para mais, os comentários à tradução podem ser

profícuos a pesquisadores e estudiosos do texto escolhido para tradução visto que apresentam bases de pré-tradução⁴¹ pautadas por uma análise aprofundada da obra a ser traduzida.

No capítulo que ora se apresenta, intenciono explanar meu processo tradutório, por meio de comentários à tradução, a fim de contribuir para uma compreensão aprofundada sobre o processo de tradução empreendido. Esse trajeto, porém, deve ser compreendido como a implementação de um projeto de tradução individualizado, pensado para um público-alvo específico e pautado pela interpretação da obra e seu contexto histórico conforme apresentado em capítulos anteriores. Aqui, explorarei a função dos comentários à tradução como paratexto da tradução, de forma a auxiliar a compreensão do texto traduzido, analisando as diferentes abordagens utilizadas nesta tradução específica, explorando a elaboração dos comentários e notas. Também, serão discutidas as motivações por trás da inclusão de comentários à tradução e notas do tradutor, considerando tanto o público-alvo quanto o propósito do texto traduzido. Dado o caráter majoritariamente descritivo do processo de tradução por mim empreendido, peço aqui licença para que eu possa me expressar em primeira pessoa sobre as decisões e reflexões por mim tomadas durante este caminho.

Isto posto, a seguir examino brevemente o papel dos comentários à tradução na pesquisa acadêmica, destacando sua contribuição para o avanço do campo da tradução e a promoção de abordagens mais fundamentadas e eficazes. Ao abordar esses objetivos, o primeiro ponto deste capítulo busca fornecer um embasamento teórico sólido e exemplos práticos que permitam ao leitor compreender a importância dos comentários à tradução e sua relevância tanto para os tradutores quanto para os leitores do texto traduzido.

4.1 Da relevância dos comentários à tradução

Conforme destacam Zavaglia et al. (2015), embora a tradução anotada e a comentada não possuam conceituação manifesta, este é um gênero amplamente

⁴¹ O capítulo 2 deste trabalho apresenta o resultado do trabalho de pré-tradução realizado. Nele apresento o contexto histórico do drama burguês e as condições para o seu surgimento, bem como uma discussão sobre a estética do drama burguês e uma breve análise da obra-alvo da tradução, sendo, pois, a peça *Eugénie* (1767). Deste modo, fica explícita a exegese do texto escolhido para tradução e as razões de sua escolha para este trabalho acadêmico

desenvolvido e aplicado em esfera acadêmica e trazem aspectos em geral não explicitados nas obras traduzidas não comentadas. Por essa razão, este tipo de abordagem costuma ser compreendido como um gênero possuidor de um método de pesquisa em tradução, discussão esta que apresento no capítulo 1.

Os comentários à tradução desempenham um papel fundamental no processo de tradução comentada e anotada, uma vez que fornecem uma camada adicional de informação e análise para o leitor. Como já apontado, esses comentários têm como objetivo auxiliar a compreensão e apreciação da tradução realizada, além de oferecer percepções sobre as decisões tomadas pelo tradutor.

Os comentários sobre a tradução e, especialmente, as notas do tradutor, como destaca Sardin (2007), dado o seu valor exegético, trazem benefícios significativos para o leitor, permitindo uma experiência mais enriquecedora e esclarecedora da obra traduzida. Isso contribui para uma leitura mais completa e contextualizada, evitando possíveis mal-entendidos e enriquecendo o conhecimento do leitor sobre a língua e cultura de origem do texto traduzido.

Além do mais, os comentários não beneficiam apenas o leitor, mas também apresentam uma contribuição significativa para o próprio processo tradutório. Ao fazer anotações e explicar suas escolhas, o tradutor é incentivado a refletir mais profundamente sobre as questões de tradução e a tomar decisões fundamentadas. Conforme destacado por Williams e Chesterman (2002), o comentário à tradução é um processo autocrítico do tradutor que, a partir dele, é levado a refletir sobre o seu processo de tradução. Outrossim, ao compartilhar essas reflexões com o leitor, os comentários podem servir como uma forma de transparência do desenvolvimento da tradução final, permitindo que o leitor entenda melhor as razões por trás das escolhas feitas pelo tradutor.

Os comentários à tradução também podem servir como uma ferramenta valiosa para aprimorar as habilidades dos tradutores em formação, já que permitem uma análise crítica e uma compreensão mais ampla dos desafios e possibilidades da tradução (Torres, 2017). Ao estudar os comentários em traduções já existentes, os estudantes de tradução podem adquirir um maior entendimento das estratégias utilizadas por tradutores experientes, o que pode orientar e enriquecer suas próprias práticas de tradução.

Em suma, ao analisar-se a contribuição dos comentários à tradução para o resultado do processo de tradução, faz-se notório o papel relevante e enriquecedor tanto para o leitor quanto para o processo tradutório que estes desempenham.

Para além desses aspectos aludidos, destaco a relevância dos comentários para o ancoramento da recepção da tradução de *Eugénie* (1767), posto o fato de este ser não somente o fruto de uma proposta de tradução e um consequente projeto de tradução (Berman, 1995), mas também um trabalho acadêmico necessário para a obtenção do título de mestre. Portanto, dado o gênero literário para o qual se apresenta a tradução e os respectivos comentários à tradução, enfatizo mais uma vez⁴² que, embora se deseje que esta peça seja acessada pelo grande público lusófono, compreendo que ela tende a ficar restrita ao público especializado e acadêmico, especialmente àquele voltado à literatura dramática francesa. Isto posto, reforço que os comentários e notas que se apresentam no ponto a seguir devem ser, portanto, interpretados em conformidade com essa perspectiva.

4.2 Dos comentários e notas sobre a tradução de *Eugénie*

O processo de tradução de *Eugénie*, peça de 1767 do dramaturgo Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, mostrou-se rico e complexo. Conforme destacado no capítulo 1, optou-se por uma tradução anotada da peça, baseando-me no modelo de tradução estrangeirizante, conforme postulado por Venuti (1992). No caso da tradução dessa peça do século XVIII, para além da já árdua atividade de transmissão de sentidos de uma língua à outra, tradicionalmente parte do ato de traduzir, a distância temporal entre o original⁴³ e a presente tradução agregou ainda mais dificuldade ao trabalho tradutório, especialmente considerando a postura estrangeirizante adotada.

Sendo assim, a fim de preservar o texto na sua integralidade o mais próximo possível ao original francês, optou-se por notas de rodapé como uma ferramenta de auxílio ao leitor em seu percurso de leitura. As notas, portanto, terão um caráter exegético, conforme proposto por Sardin (2007), em conformidade ao que já foi discutido no capítulo 1, e atuarão como coadjuvantes na atividade de interpretação e

⁴² Estes aspectos já foram apresentados no capítulo 1.

⁴³ Faz-se importante notar que o emprego do termo “original” aqui se refere à obra-fonte que se utilizou para a tradução da língua francesa à portuguesa, e não necessariamente à publicação original da primeira edição da peça.

compreensão da tradução, reservando ao leitor o papel de protagonista deste processo.

Portanto, a tradução de *Eugénie* que se propõe apresentava, em sua primeira versão, 54 notas de rodapé no primeiro ato. Após revisão do processo tradutório, optei por manter apenas as notas de valor cultural e histórico e aquelas que pretendem esclarecer possíveis ambiguidades, restando, assim, 17 notas na versão final que se apresenta no capítulo 3. As demais notas, as quais majoritariamente correspondiam a esclarecimentos sobre escolhas do tradutor, foram agregadas a este capítulo, pois compreendi que aqui se poderia melhor discorrê-las.

Para tanto, como será possível observar, as notas iniciais foram divididas em subcategorias. Um método similar de categorização e organização das notas do tradutor já havia sido descrito por Zavaglia et al. no artigo *A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção*, publicado em 2015. Conforme postulado pelas autoras, ao analisarem dois trabalhos de tradução, uma do tipo anotada e outra do tipo comentada, parte de trabalhos de dissertação, foi possível identificar e categorizar os tipos de notas e comentários.

Para os fins propostos neste trabalho, os aspectos abordados na primeira dissertação analisada pelas autoras pareceram mais pertinentes, razão pela qual dedico algumas linhas complementares ao assunto. Isto posto, no trabalho analisado pelas autoras ao qual se atentará a seguir, a tradução de um manual de medicina de 1865 do francês para o português, as autoras identificaram a classificação dos comentários e notas em 4 categorias: notas históricas, notas explicativas, notas atualizadoras e notas de tradução.

Segundo Zavaglia et al. (2015), as notas históricas, como o nome já explicita, correspondiam a fatos históricos sobre biologia e ciência. Enquanto isso, as notas explicativas “[...] eram um elemento facilitador para o leitor não familiarizado com a terminologia da obra (“rochedo”: estrutura do osso temporal; “hipocôndrio”: parte lateral do abdome etc.[...])” (Zavaglia et al., 2015, p. 338). Já as notas atualizadoras compreendiam a apresentação da conceituação moderna de termos apresentados no texto-fonte. Finalmente, as notas de tradução demonstraram as escolhas linguísticas do tradutor, dado que, da mesma maneira que o presente trabalho, a tradução

analisada pelas autoras também apresentava uma postura estrangeirizante, segundo proposto por Venuti (1992).

Este último tipo de notas, as notas de tradução, comumente apresentadas no rodapé, ao invés de tornarem-se elementos facilitadores da compreensão por parte do leitor, acabaram por confundi-lo, como destacado pelas autoras Zavaglia et al. (2015) em análise posterior. Da mesma maneira, ao refletir sobre meu processo de tradução da peça *Eugénie*, também a partir dos comentários de professores especialistas da área e ao categorizar minhas notas, pude perceber o potencial de dubiedade que as notas de tradutor que eu havia proposto na primeira versão da tradução poderiam causar. Assim sendo, como já aludido, optei por excluir tais notas do texto-final da tradução e busquei trazê-las aqui em forma de comentário, enriquecendo a discussão sobre o processo de tradução.

A categorização de notas que proponho aqui são relativamente diferentes das categorias propostas por Zavaglia et al. (2015). Considero, pois, todos os comentários como de caráter explicativo. Dessa maneira, pode-se dizer que, em termos gerais, as notas possuirão características híbridas, podendo combinar um ou mais tipos de categorização.

As notas são, via de regra, de teor explicativo - ou ainda exegético (Sardin, 2007) - uma vez que adicionam informações e esclarecimentos durante o processo de tradução. Elas foram inseridas no texto traduzido para fornecer aos leitores um contexto mais amplo e uma compreensão mais profunda do conteúdo original. Essas notas, dado o seu caráter abrangente, podem abordar diversos aspectos, como referências culturais, alusões históricas, trocadilhos, nuances linguísticas e outras complexidades presentes no texto-fonte.

Tais notas explicativas visam a facilitar a compreensão do leitor, tornando a tradução mais acessível, e enriquecendo a experiência de leitura. Além disso, elas auxiliam no intento de preservar a intenção do autor original ao fornecer informações relevantes que podem ser perdidas em uma proposta que prioriza estratégias de conservação na tradução (Aixelá, 2013), permitindo que os leitores mergulhem mais profundamente no texto traduzido e apreciem melhor seus matizes e significados.

A primeira categoria de notas em *Eugénie* são aquelas que discorrem sobre as escolhas de tradução, as quais chamo de “notas da tradutora”. As notas desse tipo, voltadas majoritariamente a considerações sobre aspectos linguísticos da tradução, são uma parte essencial da tradução comentada e anotada. Nesse contexto, eu, como

tradutora, busco fornecer uma visão mais detalhada e fundamentada das decisões tomadas durante o processo de tradução. Essas notas visam a esclarecer as opções linguísticas adotadas, justificando-as com base em considerações teóricas, culturais e contextuais.

Em geral, em sua aplicação, as notas desse tipo oferecem uma oportunidade valiosa para o leitor compreender as etapas e os desafios da tradução como um processo, bem como enriquecem a tradução como um produto, pois o profissional tradutor por meio delas traz novas informações que justificam suas escolhas. Ao fornecer explicações das escolhas linguísticas, as notas agregam valor à tradução, permitindo ao leitor uma experiência mais enriquecedora e informada. Além disso, elas promovem uma maior transparência no processo tradutório, estimulando o diálogo entre o tradutor e o leitor, e contribuindo para o avanço dos estudos sobre a tradução.

O segundo tipo de categorização de nota que se propõe pretende esclarecer ambiguidades. Nesse contexto, busca-se fornecer explicações adicionais para lidar com potenciais dubiedades presentes no texto de origem. Situações desse tipo podem surgir de várias formas, como palavras com múltiplos significados ou estruturas sintáticas com múltiplos significados ou mesmo obscuras. Ao incluir esses comentários no texto traduzido, objetiva-se esclarecer as possíveis interpretações e intenções do autor original, oferecendo alternativas correspondentes na língua de chegada.

Essa abordagem permite que o leitor compreenda as sutilezas do texto original em casos em que a tradução literal possa ser insuficiente para transmitir completamente o efeito desejado. As notas para esclarecimento de ambiguidades, portanto, proporcionam uma experiência de leitura mais rica e ajudam a evitar mal-entendidos ou perdas de sentido na tradução. Além disso, elas destacam os desafios específicos enfrentados pelos tradutores ao lidar com unidades linguísticas polissêmicas e ressaltam a importância da interpretação cuidadosa do texto-fonte e do contexto para uma tradução bem-sucedida.

Finalmente, sugerem-se notas que visam à ampliação do contexto cultural e histórico. Nesse caso, procuro fornecer informações adicionais sobre o contexto

cultural e histórico presentes no texto-fonte. Essas notas têm como objetivo enriquecer a compreensão do leitor, fornecendo elementos que auxiliam a interpretação de vocábulos que possam ser opacos, ou seja, não compartilhados, estranhos ou não compreensíveis à cultura de chegada. Elas podem abordar referências culturais específicas, eventos históricos relevantes, figuras importantes ou aspectos socioculturais significativos para a compreensão integral do texto.

Ao adicionar essas informações ao texto traduzido, o tradutor permite que o leitor tenha uma experiência mais aprofundada e contextualizada, capturando sutilezas e referências culturais que poderiam passar despercebidas em uma tradução simplesmente literal. Além disso, as notas de ampliação do contexto cultural e histórico promovem uma maior consciência intercultural e facilitam a conexão entre leitores de diferentes origens. Também, tais notas evidenciam a importância de considerar o contexto mais amplo ao realizar uma tradução, ressaltando que ela não é apenas uma transposição linguística, mas também uma transferência de conhecimento cultural e histórico.

4.2.1 Das notas da tradutora

Conforme aludido no ponto anterior, as notas do tipo “notas da tradutora” discorrem sobre as escolhas linguísticas adotadas, respaldando-as com fundamentos teóricos, culturais e/ou contextuais. Tomada a decisão de retirar do texto final as muitas e longas notas da tradutora com comentários à tradução, pelas razões expostas na primeira sessão deste subcapítulo, neste momento venho apresentá-las em forma de texto. Proponho, deste modo, oferecer uma visão aprofundada das escolhas feitas ao longo do processo tradutório. Faz-se importante destacar, novamente, que se adotou uma posição tradutória majoritariamente estrangeirizante (Venuti, 1992), voltada para a leitura - embora se trate de uma peça dramática - de um público acadêmico e especializado.

Tendo tais premissas em vista, empenhei-me em preservar ao máximo a cultura que permeia o texto original francês, buscando manter a tradução o mais possível orientada para a fonte. Quando isso não foi possível, tive por ímpeto de esclarecer as motivações nas notas que aqui se tornam comentários. Sendo assim, a seguir, apresentar-se-ão as notas da categoria “notas da tradutora” que, na versão

final da tradução que se apresenta neste trabalho, foram retiradas. Essas tornam-se, então, os comentários sobre a tradução que se fazem neste ponto.

Na primeira didascália, ao introduzir o salão principal no qual são representadas as cenas do primeiro ato - e dos subsequentes - são descritos os elementos que compõem a cena, de maneira minuciosa. A grande maioria deles pôde ser traduzida sem maiores interferências da tradutora, pois possuem referenciais bem-marcados em língua portuguesa. Contudo, a expressão “cabaret à thé” apresentou-se como uma dificuldade por ser um item cultural específico (Aixelá, 2013) especialmente marcado. Sobre a natureza do ICE (Item Cultural Específico), Javier Franco Aixelá afirma:

[...] um ICE não existe por si só, mas como resultado de um conflito vindo de qualquer referência representada linguisticamente em um texto fonte que, quando transferido para a língua alvo, constitui um problema de tradução em virtude da inexistência ou do diferente valor (tanto determinado pela ideologia, uso, frequência, etc.) do item dado na cultura da língua alvo. (2013, p. 192)

Dado este aspecto, optei pela tradução portuguesa que mais se aproximava do termo francês *cabaret à thé*, historicamente marcado. Conforme se pode verificar de maneira *online* no acervo do Musée Nationale Maison Bonaparte, o *cabaret à thé* corresponde a um jogo de porcelana ou louça que se destina ao preparo e consumo de chás. Sua origem pode advir de diversas nacionalidades, como as chinesas e egípcias, tendo isto em conta, optei por traduzir o vocábulo por “tabuleiro de chá”, uma vez sendo o que mais se aproximava do sentido original. A versão final estabeleceu-se assim: “[...] Em um dos cantos há uma mesa, e sobre ela um tabuleiro de chá” (capítulo 3, p. 46, grifo meu). A estratégia aqui adotada corresponde à universalização limitada. Conforme Aixela (2013) postula:

A princípio, os tradutores acham que o ICE é muito obscuro para seus leitores ou que há um outro, mais comum, e decidem substituí-lo. Geralmente, por causa da credibilidade, eles procuram outra referência pertencente também à cultura da língua fonte, mais próxima de seus leitores, outro ICE, porém menos específico (Aixelá, 2013, p. 199).

No mesmo caminho, surgiu uma dificuldade de outra natureza que não culturalmente específica, mas sim linguística: o emprego do pronome “on”. Em francês, o pronome “on” agrega diversos usos e não possui um correspondente único em língua portuguesa. Conforme pode-se verificar na gramática Bescherelle, em sua versão *online*, a lista de empregos desse pronome é bastante extensa:

- 1) O pronome “on” é usado apenas como sujeito e se refere somente a seres animados; Este pronome é geralmente usado para se referir a

- peças desconhecidas, com o sentido de "alguém". Nesse caso, é considerado terceira pessoa do masculino singular e exclui o falante;
- 2) Pode representar um grupo de pessoas e significar "todo mundo" ou "a gente". Ainda é considerado terceira pessoa do masculino singular, mas inclui o locutor. É comum encontrar esse uso em provérbios ou máximas com valor de verdade geral;
 - 3) Em algumas situações, pode se referir a pessoas específicas e assumir o valor do pronome pessoal que substitui. Nesse contexto, o verbo sempre é conjugado na terceira pessoa do masculino singular, mas o adjetivo e os participípios concordam em gênero e número com o pronome pessoal substituído. Esse emprego serve para expressar diferentes sentimentos orgulho, ironia ou desprezo;
 - 4) Pode ser empregado como indeterminação do sujeito. Seu equivalente em português apresenta-se pelo emprego do sufixo "-se".

Na frase "On ne trouve rien à désirer ici." (Beaumarchais, [1767], 1949, p. 46, grifo meu), localizada no primeiro ato da peça, embora a tradução do pronome *on* possa variar conforme todos os aspectos supracitados, optei pelo uso da primeira pessoa do plural (nós). Afinal, imagina-se que, em um diálogo entre tia e sobrinha, como é o caso aqui, o emprego da indeterminação do sujeito não seria, muito provavelmente, o uso mais plausível. Dessa maneira, a tradução deu-se por "[...] Aqui encontramos tudo o que se pode desejar" (capítulo 3, p. 47, grifo meu). Dada esta escolha, o restante da frase precisou ser alterado para comportar o emprego do "nós", contudo, mantendo o seu sentido original.

Ainda em relação às escolhas linguísticas, optei pela tradução de *carrosse* por "carruagem". No entanto, o hiperônimo "voiture", como em "ROBERT: Monsieur, une voiture..." (Beaumarchais, [1767], 1949, p.34, grifo meu), foi traduzido por "carro". Isso se deve a que a palavra hoje empregada para veículos automotores referia-se, no período da publicação da obra, ao meio de transporte tracionado por animais. Conforme o dicionário da Academia Francesa, disponível *online*, *voiture* significa: "Ce qui sert au transport des marchandises, des personnes. Voiture douce, rude. Le carrosse, la litière, le bateau est une voiture fort commode⁴⁴" (Dictionnaire de l'Académie Française, versão *online*).

⁴⁴ "O que serve para o transporte de mercadorias, de pessoas. Carruagem suave, rústica. A carruagem, a liteira, o barco é um veículo muito conveniente." (Dictionnaire de l'Académie Française, versão *online*).

No que se refere a outra escolha lexical, no trecho: “LE BARON, à Robert. Où dis-tu que loge le capitaine ?” (Beaumarchais, [1767], 1949, p. 34, grifo meu), preferi traduzir o verbo francês *loger* pelo seu uso mais recorrente: morar. Contudo, faz-se importante destacar que esse verbo pode ser traduzido também por hospedar-se ou alojar-se, sendo essas também opções plausíveis no trecho. Afinal, no período, os militares, como o personagem Capitão Cowerly, costumavam viajar de um local a outro conforme solicitados. Assim, optei por traduzir *loger* por “morar”, e não por “hospedar” ou “alojar”, mesmo não havendo evidência, ao longo da obra, de que a residência visitada pelo Barão fosse a residência fixa do Capitão Cowerly. Essa escolha pode ser justificada no português brasileiro contemporâneo, que entende “morar”, segundo o dicionário Michaelis, disponível *online*, como terceira e quinta acepções para o verbo a ideia de transitoriedade frequente, qual seja, a de “Permanecer constantemente; achar-se; frequentar lugar assiduamente” (Michaelis, versão *online*).

Em outro caso, a repetição de pronomes não explicitados no texto original, por vezes, fez-se necessária. Na frase “[...] je dis seulement qu’il faut à votre fille un mari qu’elle puisse aimer.” (Beaumarchais, [1767], 1949, p. 35), a personagem da tia refere-se à sua sobrinha em diálogo acalorado com o Barão, seu irmão. Embora em língua portuguesa padrão opte-se por evitar a repetição pronominal, neste caso, acreditei ser necessário tal uso a fim de evitar ambiguidades. Desse modo, o diálogo ficou: “[...] estou apenas dizendo que sua filha precisa de um marido que ela possa amar.” (capítulo 3, p. 36, grifo meu). Sem a repetição, note-se, não ficaria evidente quem seria “capaz de amar”: um marido que possua a capacidade de amar ou, o adequado ao sentido original, um marido que Eugénie pudesse amar.

Mais uma estratégia adotada foi o uso de eufemismos contanto que seu emprego respeitasse o valor original. No diálogo entre o valete (Drink) e seu mestre (o Conde Clarendon), ao ser surpreendido pela presença deste, aquele exclama: “Qui diantre vous savait là, milord ? On vous croit à Windsor.” (Beaumarchais, [1767], 1949, p.38, grifo meu). No francês, *diantre* é uma forma eufemística para “diabo”. Assim, optei por usar a palavra “diacho”, de mesmo valor eufemístico para diabo em português, em coerência com o original.

Em outro momento da peça, evidenciou-se uma fraseologia frequente à época da peça, para a qual não encontrei um equivalente em português brasileiro contemporâneo. Para tal expressão, optei por manter a tradução o mais literal

possível. No original, tem-se: “[...] le diable gagne trop à vos desseins pour y nuire” (Beaumarchais, [1767], 1949, p. 38), que na tradução se converteu para: “[...] O diabo tem muito a ganhar com os desígnios do senhor para prejudicá-los.” (capítulo 3, p. 55). A estratégia foi adotada a fim de preservar o sentido original, embora admita-se que se possa ter perdido alguma nuance cultural. Entretanto, acreditou-se ser a forma mais adequada de tratar a ocorrência dado o fato de não encontrar uma expressão linguística portuguesa aproximada para esta francesa.

Para situações em que havia diversas traduções possíveis, empreguei aquela que transmitiria o tom mais próximo daquele intencionado pelo original. No diálogo sobre o casamento falso, Drink critica seu mestre a respeito do casamento forjado; ao referir-se ao ministro que realizou o casamento, ele utiliza a expressão “un ministre de votre façon” (Beaumarchais, [1767], 1949, p. 38). Para a tradução dessa expressão, adotei a posição de manter o teor expresso em francês. Dessa maneira, a tradução estabelecida foi “um ministro de araque” (capítulo 3, p. 55). “De araque”, conforme o dicionário Michaelis da língua portuguesa, é uma locução que pode significar: “[...] pessoa ou coisa falsa, insignificante, de mentira, sem valor” (Michaelis, versão *online*). A intenção a partir desta decisão tradutória foi demonstrar que este ministro foi criado ou comprado pelo Conde. “Um ministro comprado” seria uma possibilidade de tradução alternativa.

4.2.2 Das notas de esclarecimento de ambiguidades

Conforme já aludido na abertura deste capítulo, as notas de esclarecimento visam a explicar as ambiguidades, explicar trocadilhos e outros jogos de palavras que eventualmente não possam ser mantidas na tradução. Diferentemente das notas da tradutora, optei por conservar as notas que esclarecem ambiguidades na versão final da tradução que se apresenta no capítulo 3.

Tendo em vista que as notas desse tipo auxiliam o leitor a compreender situações que poderiam potencialmente causar dubiedade e atrapalhar a interpretação do texto traduzido, compreende-se que elas são imprescindíveis à leitura do texto ao fornecer ferramentas ao leitor para que ele possa estabelecer a sua interpretação e suas próprias conclusões a respeito da obra traduzida, diferentemente, pois, da ação das notas da tradutora, discutidas no ponto anterior, que poderiam reforçar a confusão do leitor.

Começamos pelo pronome de tratamento “*madame*”, que merece uma nota de esclarecimento e, por isso, se enquadra neste ponto, já que comentários sobre os demais pronomes serão feitos no ponto 4.3. No caso da personagem “*Madame Murer*”, optei por traduzi-la para o português como “Senhora Murer”. Embora a tradução *default* deste pronome francês para o português pudesse ser “*madame*”, entendi que essa escolha conduziria o leitor a um erro de interpretação. Afinal, “*madame*” (em português) tende a implicar uma carga semântica diferente do termo francês. Além da definição coloquial proposta pelo dicionário Michaelis nas segunda e quarta acepções para o vocábulo “*madame*” - “Prostituta; Dona ou gerente de bordel; cafetina” (Michaelis, versão *online*) - , em língua portuguesa, tende-se também a tratar de “*madame*” as mulheres esnobes. Isso, até certo ponto, combinaria com o caráter da personagem. Todavia, acreditei que essa escolha poderia também acabar adiantando a interpretação da peça ao levar o leitor a tirar conclusões precipitadas sobre a personagem, o que não era pretendido pelo original nem corresponde ao uso corriqueiro de *madame* em francês. Sendo assim, escolhi a tradução “senhora”. Aqueles pronomes de tratamento em inglês foram preservados no original a fim de manter a distinção e efeito propostos pelo autor.

Ainda no que diz respeito aos pronomes de tratamento, alguns comentários sobre o pronome *mons* foram tecidos. Na cena em que Drink é pego em flagrante pelo Conde de Clarendon a falar mal deste, o conde utiliza essa forma de tratamento desdenhosa: “LE COMTE, *lui frappe l'épaule*. - Courage, Mons Drink!” (Beaumarchais, [1767], 1949, p. 37, grifo meu). Conforme o dicionário da Academia Francesa (1835), disponível *online*, esta é uma abreviação muito antiga e geralmente desdenhosa da palavra *monsieur* (senhor). Dada a ironia, talvez “excelentíssimo Drink” transmitisse melhor a dimensão da intenção, embora não seja a letra do original. Sendo assim, não encontrando uma forma similar em português, optei por manter a tradução “senhor” e esclareci o fato cultural em nota ao leitor.

Em relação à tradução da complexa preposição francesa “*chez*”, tradicionalmente, em seu sentido de preposição de lugar, tende-se a traduzir pela locução verbal “na casa de” em língua portuguesa. No diálogo entre o Barão e a criada Betsy, sobre onde ficavam os quartos de cada membro da família de Eugénie, Betsy, ao referir-se ao quarto da Senhora Murer, diz: “[...] l'autre est un passage par où l'on monte chez Madame” (Beaumarchais, [1767], 1949, p. 33, grifo meu). Na tradução dessa frase, optei por adicionar o nome da personagem, “Murer”, que não havia no

texto-fonte, a fim de que não restassem dúvidas, ao leitor menos atento, quanto a quem pertencia este aposento, ficando então: “o outro é uma passagem por onde se sobe aos aposentos da Senhora Murer” (capítulo 3, p. 46).

No que concerne à tradução do uso do verbo *supposer*, na fala de Drink, ao criticar o conde sobre seu esquema para enganar Eugénie, ele diz: “[...] Un contrat supposé, des registres contrefaits, un ministre de votre façon... Dieu sait... Tous les rôles distribués à chacun de nous [...]” (Beaumarchais, [1767], 1949 p. 55, grifo meu). O verbo *supposer*, aqui no particípio passado *supposé*, seguidamente traduz-se por supor/suposto. Porém, esse verbo pode igualmente nomear o ato de alegar como verdade algo falso, também em contexto jurídico, segundo o dicionário da Academia Francesa (1740) (Dicionário da Académie Française, versão *online*). Assim, optei pela tradução “Um contrato fraudulento” que corresponde melhor à intenção do original.

Sobre a questão da natureza das residências da peça, ao referir-se à sua residência oficial, o Conde utiliza a palavra *hôtel*: “[...] cette maison, quoique assez près de mon Hôtel, est dans un quartier perdu [...]” (Beaumarchais, 1929, p. 39, grifo meu). O termo *hôtel* refere-se à casa dos nobres situadas na cidade. Optei pela tradução “solar” - “[...] Esta casa, embora relativamente perto do meu solar, está em um bairro perdido [...]” (capítulo 3, p. 56). Acredito que essa escolha seja a que mais se aproxima, em português, da ideia de luxo, riqueza e nobreza deste tipo de residência que a palavra *hôtel* transmite em francês.

Tendo já sido apresentados os comentários sobre as notas de esclarecimento, passo, no ponto a seguir, a comentar sobre as notas de contexto cultural e histórico.

4.2.3 Das notas de ampliação do contexto cultural e histórico

Designa-se, neste trabalho, “notas de ampliação do contexto cultural e histórico” as notas que, como o nome indica, contextualizam para o leitor da tradução elementos marcados por peculiaridades históricas e culturais do texto-fonte, que não são compartilhadas com a cultura-alvo. Entende-se que essas são as notas mais comumente encontradas em traduções e são as primeiras a nos virem à mente quando pensamos em notas de rodapé (notas de tradução, notas de edição e outras do estilo) em obras traduzidas. As notas de ampliação do contexto cultural e histórico são de caráter exegético, conforme postulado por Sardin (2007), e auxiliam o leitor a expandir o seu horizonte de interpretação e compreensão da obra. Seu uso faz-se notadamente

útil em obras traduzidas, sobretudo quando a tradução se propõe a conectar culturas distantes ou quando as culturas em contato interpretam ou valoram de forma diferente um mesmo elemento histórico ou culturalmente marcado.

Na tradução de *Eugénie* que se propõe, dado o seu caráter estrangeirizante (Venuti, 1992) como já apontado ao longo deste capítulo, as notas desta categoria fazem-se particularmente importantes. Ao esclarecer às margens do texto os aspectos culturais, históricos e também estéticos, foi possível conservar no corpo dele o caráter original intencionado pelo leitor. O que se pretende é levar o leitor até o autor, de acordo com Schleiermacher ([1813], 2007), e, para isso, contemplei, principalmente, as notas de ampliação do contexto cultural e histórico para alcançar aquele objetivo.

Conforme é possível observar logo na abertura do Primeiro Ato, encontra-se a primeira nota de esclarecimento cultural e histórico sobre a didascália de abertura, a qual descreve minuciosamente o espaço central da peça. Com o objetivo de conferir maior autenticidade às obras do gênero sério, Diderot adotou, como discutido no capítulo II deste trabalho, uma nova forma estética denominada *tableau*. Essa abordagem implicava uma mímese mais realista, organizando as personagens de forma dinâmica no palco, inspirando-se nas pinturas de gênero do século XVIII. Ao se opor à rigidez e linearidade da tradição clássica, o intuito era dissolver a distinção entre palco e plateia, transportando o espectador para o ambiente íntimo de um lar, especialmente o principal salão da família. Essa perspectiva se reflete no início de cada ato da peça, com uma descrição que ilustra esse cenário. Julguei importante esta primeira nota, uma vez que o *tableau* é uma inovação do gênero sério e sua compreensão e conhecimento são necessários para uma maior imersão na obra como um todo por parte do leitor, que poderia não ter vindo a ler o trabalho de dissertação em si que discute esses aspectos, mas sim realizado somente a leitura da tradução proposta.

As notas que neste trabalho são referidas como “de ampliação do contexto cultural e histórico” são, majoritariamente, esclarecimentos acerca de itens culturais específicos conforme postulado por Aixelá (2013). Ainda na didascália inicial, Betsy segura uma bebida que depois será servida ao Barão: “Betsy est debout à côté de lui, tenant d’une main un plateau avec un petit verre dessus; de l’autre, une bouteille de marasquin empaillée: elle verse un verre au baron[...].” (Beaumarchais, [1767], 1949, p. 33, grifo meu). Na tradução para o português brasileiro, mantive, como referência ao licor, a palavra “marasquino”: “Betsy está em pé ao seu lado segurando uma

bandeja com um cálice em uma das mãos e, na outra, uma garrafa de marasquino empalhada” (capítulo 3, p.46). Optei por esclarecer na nota de rodapé a natureza do marasquino, um licor feito de uma variedade de cereja do tipo marasca.

Outras notas foram construídas para referir itens culturais específicos relacionados a hábitos do período. Para elas, preferi empregar a mesma estratégia de conservação dos itens culturais específicos, mas seguidas de explicação extratextual (Aixelá, 2013), no caso, as notas em tela. São exemplos disso as notas sobre *se faire écrire*: “J’espère que vous n’oubliez pas de vous faire écrire chez le lord comte de Clarendon [...]” (Beaumarchais, [1767], 1949, p. 34) ou sobre o *dédit*: “il y a entre nous un dédit de deux mille guinées” (Beaumarchais, [1767], 1949, p. 35). Para o primeiro, mantive no corpo do texto o emprego de um verbo que expressa o mesmo sentido, embora não se aproxime de uma tradução literal: “Espero que não se esqueça de se apresentar na residência do Lorde Conde de Clarendon” (capítulo 3, p. 49). Na nota de rodapé, esclareci que *se faire écrire* consistia no hábito recorrente no período de deixar seu nome em uma lista, geralmente alocada na portaria ou entrada das residências, indicando que se havia visitado o dono do local. A mesma estratégia foi utilizada no segundo caso, referente ao “*dédit*”. Na tradução que propus, *dédit* foi traduzido por “multa”, sentido mais aproximado do vocábulo: “[...] há uma multa entre nós de dois mil guinéus [...]” (capítulo 3, p. 50). Em nota, explico ao leitor que *dédit* referia-se a multa contratual imposta desde a antiguidade em contratos de casamento quebrados por uma das partes, conforme pode ser verificado na enciclopédia *Universalis* (versão online, <<https://www.universalis.fr/dictionnaire/>>).

Também, quando optei por manter a tradução próxima do literal, como no caso de *amant*, fez-se necessário o esclarecimento do sentido atribuído ao termo no período, uma vez que ele mudou ao longo do tempo: “Tant que je fus votre *amant*, Eugénie, je brûlai d’acquérir le titre précieux d’époux [...]” (Beaumarchais, 1929, p. 41). O qualificativo *amant*, o qual a tradução manteve como “amante”, correspondia, no século XVIII, conforme o dicionário da Academia Francesa (versão online, <<https://www.dictionnaire-academie.fr/>>), àquele indivíduo que ama com paixão alguém de outro sexo, diferente da acepção atual da palavra, mais ligada ao adultério, sentido esse que não corresponde ao empregado no texto-fonte.

O mesmo deu-se em relação ao qualificativo *aimable* empregado no texto francês pela tia, Senhora Murer, para designar o marido ideal para a sobrinha. Manteve-se a tradução “amável”: “SENHORA MURER. - Mais uma razão para

escolher alguém amável” (capítulo 3, p. 49). Entretanto, acreditei ser necessário esclarecer ao leitor em nota que “amável” aqui se diz de alguém digno de ser amado, a fim de evitar a confusão com o uso recorrente do qualificativo como visto no dicionário *Michaelis*: “Que revela atenção ou simpatia; cortês, delicado, lisonjeiro” (versão *online*, <<https://michaelis.uol.com.br/>>).

Há outras notas, além dessas citadas, que correspondem à categoria de notas de ampliação cultural e histórica, para as quais foram adotadas as mesmas estratégias antes explicitadas e que são inspiradas pela teorização de Aixelá (2013) sobre itens culturais específicos em tradução. Todas as notas deste tipo foram preservadas na versão final da tradução aqui apresentada, pois se mostraram altamente relevantes à expansão da compreensão e interpretação da peça pelo leitor. No entanto, peço licença para não esmiuçá-las aqui, por entender que essas notas são autoexplicativas. Passemos à discussão de novos tópicos, no ponto a seguir, dedicado aos comentários além das notas.

4.3 Os comentários além das notas

Para além dos comentários até aqui tecidos, especialmente sobre as notas empregadas na tradução, faz-se necessário comentar os aspectos aos quais não foram atribuídas notas de rodapé, mas que, no entanto, foram profundamente relevantes à elaboração desta tradução. Visto que ela propõe-se a ser do tipo comentada com notas de caráter exegético (Sardin, 2007) e mantida a postura estrangeirizante (Venuti, 1992), houve decisões tradutórias essenciais para o resultado final que serão discutidas neste ponto e deverão ser interpretadas a partir dessas perspectivas.

O tom adotado para o registro linguístico a ser empregado na tradução foi pauta de muitas das discussões durante o processo de pré-tradução. Tomada a decisão de estabelecer uma tradução estrangeirizante (Venuti, 1992), primeiramente pensei em adotar um tom arcaizante por acreditar, até aquele momento, que isso também faria parte da preservação da obra-fonte, a qual data de 1767. A respeito do arcaísmo em literatura, Daniel Padilha Pacheco da Costa (2019) destaca:

[...] o arcaísmo permite indicar a antiguidade histórica de obras cuja língua envelheceu com o tempo. A partir do século XIX, o arcaísmo começou a ser utilizado por tradutores para indicar a antiguidade de obras clássicas. Muitas vezes escritas há séculos, essas obras se tornaram, necessariamente, marcadas pelo próprio envelhecimento da língua. [...] Por meio desse recurso, os tradutores procuram exercer, no destinatário do texto de chegada, o mesmo efeito que as obras clássicas supostamente produziram no destinatário contemporâneo do texto de partida (2019, p. 433).

Entretanto, ao levar em consideração a importância da linguagem para o drama burguês, priorizei um tom mais contemporâneo, uma vez que isso vai ao encontro do projeto próprio de inovação linguística proposto pelo drama burguês. As peças que antecederam este gênero eram escritas em verso, especialmente a tragédia, sabidamente escrita em alexandrinos. Diderot, em seu *Discours sur la poésie dramatique* (1758), estabelece que o novo gênero por ele inaugurado deveria ser escrito em prosa (Diderot, 1758), visto que esta forma seria a mais natural e, conseqüentemente, mais verossimilhante, intenção maior do drama burguês. Em consonância a isso, Beaumarchais afirmou:

Je pense donc, comme M. Diderot, que le genre sérieux doit s'écrire en prose. Je ne pense qu'il ne faut pas que cette prose soit chargée d'ornements, et que l'élégance doit toujours y être sacrifiée à l'énergie, lorsqu'on est forcé de choisir entre elles.
Mon ouvrage est fort avancé, si j'ai réussi à convaincre mes lecteurs que le genre sérieux existe, qu'il est bon, qu'il offre un intérêt très-vif, une moralité directe et profonde, et ne peut avoir qu'un langage, qui est celui de la nature
⁴⁵(1876, p. 6).

Sendo assim, compreendi que uma linguagem arcaizante não se fazia necessária à preservação da obra, visto que o próprio gênero pretendeu ser inovador ao assumir a prosa como forma. Assim, seguindo a perspectiva de Diderot e Beaumarchais, adotei o tom contemporâneo para a tradução, entretanto, sem descaracterizar a obra, preservando as intenções originais do autor e cultura do texto-fonte, como estabelecido pela posição estrangeirizante (Venuti, 1992). Contudo,

⁴⁵ Apresento tradução minha a este trecho: "Eu penso, portanto, como o Sr. Diderot, que o gênero sério deve ser escrito em prosa. Não penso que essa prosa deva ser carregada de ornamentos, e que a elegância sempre deva ser sacrificada à energia, quando se é obrigado a escolher entre elas. Meu trabalho está bastante avançado se consegui convencer meus leitores de que o gênero sério existe, que é bom, que oferece um interesse muito vivo, uma moralidade direta e profunda, e que só pode ter uma linguagem, que é a da natureza".

embora contemporânea, a linguagem ainda foi mantida o mais *soutenu* possível. Sendo assim, a tradução do pronome *vous* mostrou-se um desafio.

O pronome francês *vous* corresponde à segunda pessoa do plural “vós” da língua portuguesa e é tradicionalmente traduzido para “você” ou “vocês” – embora seja incorreto pragmaticamente -, posto que *vous* é um pronome que pode ser empregado tanto no singular quanto no plural, indicando um indivíduo ou mais. Porém, esta não é a única diferença em relação ao português. A língua francesa estabelece uma carga cultural e social diferente ao pronome *vous* daquela que admitimos para “você”. *Vous* é empregado em situações formais de fala ou escrita, também em relação a um grupo ou ainda em interações com indivíduos não familiares, em sinal de respeito. Em contraposição, o pronome francês *tu*, análogo à segunda pessoa do singular da língua portuguesa, fica reservado ao registro familiar.

Então, dadas as condicionantes sociais, linguísticas e especialmente culturais do pronome *vous*, o seu emprego ao longo da peça teve de ser atentamente observado a fim de preservar as intenções do texto-fonte. Por exemplo, no diálogo entre o Barão e sua irmã, Senhora Murer, é possível perceber que embora sejam irmãos, ambos tratam-se no *vous*, o que pode demonstrar uma certa distância entre eles, especialmente dado o fato da natureza das relações entre nobres adultos, a qual não comporta uma sentimentalidade como a que promoverá Eugénie. Traz-se como exemplo: “MADAME MURER. (Le ton de madame Murer, dans toute cette scène, est un peu dédaigneux.) - J’espère que vous n’oubliez pas de vous faire écrire chez le lord comte de Clarendon [...]” (Beaumarchais, [1767], 1949, p. 34, grifo meu). Em português, optei por manter a tradução de *vous* por “senhor”, no entanto; sem explicitá-lo diretamente na frase: “SENHORA MURER. (O tom da Senhora Murer, durante toda esta cena, é um tanto desdenhoso.) - Espero que não se esqueça de apresentar-se na residência do Lorde Conde de Clarendon, embora ele esteja em Windsor.” (capítulo 3, p. 49, grifo meu). Sempre que possível, evitei explicitar o pronome na frase, deixando o sujeito desinente, e quando isso não foi viável, busquei o emprego de outro pronome que não “você” para acompanhar o verbo.

Nas interações entre a tia e a sobrinha, Senhora Murer também trata Eugénie por “vous”. Da mesma maneira que o tratamento dado aos casos anteriores do uso desse pronome, mantive a tradução do verbo conjugado no pronome português “você”: “MADAME MURER. - Que voulez-vous dire ?” (Beaumarchais, [1767], 1949, p. 36, grifo meu) e ao invés de explicitá-lo na frase, optei por utilizar um pronome de

tratamento na tradução: “SENHORA MURER. - O que a senhorita quer dizer?” (capítulo 3, p. 51, grifo meu). A escolha do pronome empregado é justificado por usos ocorridos em outras falas dentro da própria obra: “MADAME MURER. - Lorsque je vous ordonnai, miss! À vous entendre, on croirait que je vous fis violence !”(Beaumarchais, [1767], 1949, p. 51, grifo meu). Há várias referências como essa, em diálogos entre tia e sobrinha, nos quais a Senhora Murer trata Eugénie por *miss*, termo inglês para senhorita. Sendo assim, tive o embasamento necessário para o emprego desse pronome na tradução de *vous*.

O mesmo deu-se para o uso de “senhor”, quando ele não existia no texto-fonte: “MADAME MURER. - Vous comptiez bien sur mon opposition, quand vous avez fait ce bel arrangement [...]” (Beaumarchais, [1767], 1949, p. 35, grifo meu). Na tradução, escolhi empregar o pronome “senhor” no lugar de *vous*: “SENHORA MURER. - O senhor contava certamente com a minha oposição quando fez esse belo arranjo.” (capítulo 3, p. 50, grifo meu). Como nos casos anteriores, este emprego justifica-se pelo seu uso dentro da própria obra: “MADAME MURER. - Ne voulez-vous pas y aller, monsieur ?” (Beaumarchais, [1767], 1949, p. 34, grifo meu). Contudo, faz-se importante destacar, que quando os pronomes aparecem em inglês na obra, como já aludido anteriormente, assim foram mantidos a fim de conservar a intenção original do autor.

No que se refere ao pronome francês *tu*, conservei a tradução usual, sendo então o seu correlativo “tu”, segunda pessoa do singular da língua portuguesa. Sendo assim, ao longo da obra coexistem as ocorrências de “tu” e “senhor”, “senhora” ou “senhorita” conforme os propósitos do original. Ao contrário do que é esperado de obras em português, os usos pronominais variam bastante entre o “tu” e os demais pronomes apontados. O que seria inclusive interpretado como um erro gramatical, esta variação entre pessoas em nossa língua é, no entanto, o respeito aos usos e efeitos pretendidos por Beaumarchais e a cultura francesa de tratamento.

4.4 Outras traduções de *Eugénie*

Conforme já apontado no capítulo 1, não foram encontradas traduções de *Eugénie* para a língua portuguesa. No entanto, apresentam-se a seguir algumas considerações e exemplos acerca de traduções dessa peça para o espanhol e o

inglês. Primeiramente, observe-se a tradução de *Eugénie* ao espanhol, de Don Ramón de la Cruz, publicada em 1775, em seguida da publicação original de Beaumarchais.

Antes de tudo, faz-se importante destacar a beleza dessa tradução e sua raridade. A partir dela pode-se observar a relevância da peça de Beaumarchais para o período, vista a data da publicação da tradução, tão próxima daquela original francesa. Entretanto, a tradução de Don Ramón de la Cruz tem uma proposta diferente daquela que se apresenta aqui. Sua postura frente à *Eugénie*, em contraposição a esta, foi naturalizante caso a ela se possam aplicar teorizações recentes, como a de Venuti (2010). Em sua tradução, ele optou por não traduzir as didascálias iniciais, bem como não fez a separação das cenas conforme o texto-fonte e, também, optou pela tradução dos nomes das personagens. Por exemplo, *Eugénie*, tornou-se *Eugénia*, *Charles* passou a chamar-se *Carlos*, e *Robert* tornou-se *Roberto* (Cruz, 1775, p. 1). Além disso, outros elementos foram naturalizados: “A un lado uma mesa, en ella recado de servir cafe [...]” (Cruz, 1775, p. 1). Don Ramón de la Cruz decidiu por utilizar café, ao invés do conteúdo original, chá⁴⁶: “Dans un des coins est une table chargée d'un cabaret à thé.” (Beaumarchais, [1767], 1949, p. 31). Esse é apenas um exemplo dos muitos elementos naturalizados (Venuti, 2010) pelo tradutor espanhol.

Enquanto isso, a tradução inglesa de Talia Felix, mais recente, publicada em 2011 de maneira autônoma e *online*, dá-se de duas formas: primeiramente, apresenta uma tradução com notas à interpretação, a qual poderia ser chamada melhor de adaptação e, após, uma tradução mais próxima do original francês. Vê-se que a sua tradução inicial foi de fato adaptada para a interpretação nos palcos; entretanto, ela optou por mudar falas entre as cenas, adiantando-as ou adiando-as conforme bem entendeu. Por exemplo, na primeira didascália, ao invés da tradução mais próxima da francesa, Talia Felix, entendeu por fazer um resumo do comportamento das personagens:

ACT ONE

The setting is in the parlor of the Count's petite maison. At the opening of the scene one finds the Baron, his sister and his daughter Eugénie coming from having tea. The ladies are dressed in travelling clothes; their luggage has yet to be unpacked. The Baron is planning to leave to announce their arrival to Captain Cowerly, an old officer in the marines and brother of Cowerly, to whom

⁴⁶ Conforme a entrada sobre anisomorfismo da ENT (Encyclopedia Of Translation And Interpreting), disponível *online*, Aixelá explica que, para os espanhóis, chá era uma bebida tomada somente quando se estava com dor de barriga, não por prazer.

he has promised his daughter, Madame Murer recommends that he try to write to the Count of Clarendon, although he has gone to Windsor: He is, she says, a young nobleman that is a very good trend of mine, who arranged this house for us in light of our visit to London, and you know it's polite to... (Felix, 2011, p. 13)⁴⁷.

E assim ela procede ao longo de toda a sua tradução, entrepondo falas e considerações sobre elas:

THE BARON, mocking

The Lord Count this and that! A great ford, my good friend was your empty head just stuffed full of these things now leaking from your mouth?

This scene demonstrates the bitterness which prevails between the brother and sister, the differences in their views for Eugénie, and the penalty of two thousand guineas that the Baron arranged with Cowerly. Madame Murer, pressing on over the lack of wealth and the incredible ridiculousness of Cowerly, finishes by telling him that he should find for his daughter a husband that she can love (Felix, 2011, p. 13)⁴⁸.

Ainda que mantenha algumas interpretações do texto-fonte, a tradução empreendida por Felix difere muito da que se aventa aqui. Faz-se importante destacar que, embora Felix não seja reconhecida como uma pesquisadora em tradução, ou ainda como tradutora, utilizei-a aqui como exemplo pois foi a única tradução em língua inglesa desta peça que se encontra disponível abertamente e online, uma tradução publicada autonomamente por ela. Assim sendo, nenhuma das traduções que aqui se discute, tanto ao espanhol quanto ao inglês, correspondem à proposta que apresento para a tradução de *Eugénie*. Mesmo em sua tradução completa da peça, mais próxima da francesa, Talia Felix altera e adapta alguns trechos: “DRINK. Let us speak, Milord, without your sarcasm. There's a pregnant girl who believes herself to

⁴⁷ Apresento tradução minha a este trecho: “ATO UM: A cena se passa na sala da *petite maison* do Conde. No início da cena, encontramos o Barão, sua irmã e sua filha Eugénie, voltando de um chá. As mulheres estão vestidas com roupas de viagem; suas bagagens ainda não foram desfeitas. O Barão está planejando partir para anunciar a chegada deles ao Capitão Cowerly, um antigo oficial dos fuzileiros navais e irmão de Cowerly, a quem ele prometeu sua filha. Senhora Murer recomenda que ele tente escrever para o Conde de Clarendon, embora ele tenha ido para Windsor: Ele é, ela diz, um jovem nobre que é uma grande amizade minha, que providenciou esta casa para nós em vista de nossa visita a Londres, e você sabe que é educado... (Felix, 2011, p. 13).

⁴⁸ Apresento tradução minha a este trecho:” O BARÃO, zombando: O nobre Conde disso e daquilo! Grande sabedoria, meu bom amigo, estava sua cabeça vazia apenas repleta dessas coisas que agora escorrem de sua boca? (Felix, 2011, p. 13). Essa cena demonstra a amargura que prevalece entre o irmão e a irmã, as diferenças em suas visões para Eugénie e a penalidade de dois mil guinéus que o Barão arranhou com Cowerly. Madame Murer, insistindo na falta de riqueza e na incrível ridículo de Cowerly, termina dizendo a ele que deveria encontrar para sua filha um marido que ela possa amar (Felix, 2011, p. 13).

be your wife” (Felix, 2011, p. 53)⁴⁹. No francês, o mesmo trecho: “DRINK . - Parlons, milord, sans vous fâcher. Voilà une fille de condition qui croit être votre femme” (Beaumarchais, [1767], 1949, p. 38). Isso, de certa forma, colabora com a justificativa que componho no capítulo 1 para esta tradução, reforçando o caráter inédito da proposta, especialmente dada a postura estrangeirizante (Venuti, 2010) adotada.

4.5 Outras considerações

A partir das discussões apresentadas neste capítulo, tive por intenção destacar a importância dos comentários e notas à tradução, especialmente em peças teatrais que atravessaram o tempo. Os comentários atuam como uma “ponte” entre o tradutor e o leitor, fornecendo explicações e esclarecimentos sobre escolhas terminológicas, elementos culturais e soluções para diacronias. Eles contribuem para uma compreensão mais ampla do trabalho de tradução e permitem uma reflexão crítica sobre as práticas tradutórias.

Levando em conta a diversidade de notas, propus diferentes categorias de notas baseadas em estudos anteriores de Zavaglia et al. (2015). Ao classificar as notas em diferentes tipos, foi possível melhor visualizar meu trabalho de tradução e refletir sobre que seria de fato uma ferramenta útil ao leitor final, tendo em vista meu público alvo.

Sendo assim, fica explícita a importância dos comentários e notas como recursos adicionais que enriquecem a experiência de leitura de uma tradução e fornecem um contexto mais profundo para o texto traduzido. Isso, notadamente nesta tradução comentada e anotada de postura estrangeirizante (Venuti, 1992) da peça do drama burguês *Eugénie*, de Beaumarchais.

⁴⁹ Apresento tradução minha a este trecho: “DRINK. Vamos falar, Milorde, sem seu sarcasmo. Há uma jovem grávida que acredita ser sua esposa” (Felix, 2011, p. 53).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das discussões até aqui expressas, teve-se por intenção destacar a importância dos comentários e notas à tradução, especialmente em peças teatrais que atravessam o tempo. Neste âmbito, as notas atuam como uma "ponte" entre o tradutor e o leitor, fornecendo explicações e esclarecimentos sobre escolhas lexicais, elementos culturais e soluções para diacronias. Eles contribuem para uma compreensão mais ampla do processo de tradução e permitem uma reflexão crítica sobre as práticas tradutórias.

À vista disso, o presente trabalho apresentou o projeto de tradução comentada e anotada do Primeiro Ato da obra dramática *Eugénie* (1767) de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. O projeto foi resultado de alguns anos de estudo e pesquisa sobre o drama burguês e sua estética, o que corroborou com o ingresso desta pesquisadora na pós-graduação e conseqüentemente, nesta tradução comentada e anotada.

O objetivo do projeto foi trazer essa obra da tragédia doméstica ao público brasileiro e fornecer uma leitura mais completa e rica por meio de notas exegéticas (Sardin, 2007). A tradução aqui é compreendida como um processo complexo de compreensão, análise, crítica e recriação de sentidos, e vai além da transposição de palavras de uma língua para outra. Teve-se em vista uma abordagem intermediária, conforme propõe Schleiermacher ([1813] 2007), na qual é permitida a negociação entre o original e tradutor sobre os rumos a serem tomados no processo de tradução. Neste contexto, a tradutora deste trabalho passou a agir como uma mediadora ao estipular a postura que foi assumida em relação a tradução do texto-fonte, levando o leitor ao autor, utilizando as notas como uma ferramenta de auxílio à compreensão do texto traduzido.

Dessa maneira, essa tradução teve início sob a inspiração de uma postura o mais estrangeirizante possível (Venuti, 1992) com o emprego de estratégias de conservação (Aixelá, 2013) dos referentes culturais. No entanto, durante este processo constatou-se a necessidade de tornar o texto compreensível ao leitor. Admitiu-se, então, a tradução como um "caminho do meio" (Zheng, 2022), ou seja, como uma mediação cultural ou efetivamente como uma "ponte", para se empregar uma das metáforas mais amplamente disseminadas sobre a tradução.

Sendo assim, a abordagem proposta foi apresentar a tradução como um processo e como produto, com diferentes enfoques para cada uma dessas perspectivas. A tradução como processo foi apresentada por meio de comentários à tradução (capítulo 4), já a tradução como produto foi apresentada no capítulo 3, onde também foram apresentadas as notas exegeticas (Sardin, 2007), as quais foram mais bem explicadas em seguida, também no capítulo 4.

A tradução comentada e a anotada foram empreendidas conforme os postulados trazidos no capítulo 1. O objetivo desse gênero, considerado eminentemente acadêmico, é enriquecer a interpretação do leitor ao oferecer explicações sobre termos culturais, históricos e estilísticos, bem como sobre decisões tradutórias. Essa abordagem é compreendida como uma forma de análise crítica da tradução, levando em consideração escolhas do tradutor, suas reflexões e motivações. Ela foi empregada visando a aproximar o leitor do autor, da obra e da cultura de origem, permitindo uma experiência de leitura mais completa e enriquecedora, buscando equilibrar a fidelidade ao original com a compreensão acessível ao leitor.

Por meio dos comentários apresentados no capítulo 4, a autora deste trabalho, que é também a tradutora da obra selecionada, acredita ter expressado escolhas e impasses que se fizeram ao longo do processo tradutório, esclarecendo ao leitor e a outros pesquisadores e tradutores como as decisões tomadas interferiram no resultado final da tradução. A tradução comentada foi abordada como um processo analítico que envolveu a reflexão pré⁵⁰ e pós-tradução, conforme observado por Torres (2017), contribuindo para a teorização do campo da tradução. Além disso, os comentários à tradução podem ser vistos como âncoras que elucidam o projeto de tradução e seu horizonte, seguindo a teoria de Berman (1995).

Conforme discorrido no capítulo 4, os comentários são manifestações da interpretação do tradutor em relação ao texto-fonte e suas estratégias para alcançar a equivalência comunicativa, sempre considerando o público-alvo. Destaca-se que tais comentários podem enriquecer tanto a experiência de leitura do público quanto o próprio processo de tradução. Eles promovem uma compreensão mais profunda e

⁵⁰ O processo de pré-tradução, conforme Torres (2017) pode ser observado no capítulo 2, no qual é apresentado o contexto sócio-histórico-cultural que implicou no surgimento do drama burguês no século XVIII.

uma análise crítica das práticas tradutórias, colaborando para o desenvolvimento de abordagens mais eficazes e criativas.

Neste mesmo capítulo, foram apresentados os comentários sobre as notas ao leitor apresentadas no rodapé da tradução de *Eugénie* proposta. Considerando a heterogeneidade das notas, uma categorização diversificada foi concebida com base em estudos anteriores realizados por Zavaglia et al. (2015). A disposição das notas em distintas tipologias permitiu uma clareza aprimorada em relação ao processo de tradução, ao passo que facultou uma reflexão ponderada sobre a utilidade que estas notas deveriam desempenhar para o leitor final, em consonância com o público-alvo almejado. A estruturação, avaliação e subsequente análise culminaram na decisão de conservar ou eliminar determinadas anotações que estavam presentes na versão preliminar, apresentada quando da qualificação deste trabalho, considerando especialmente sua contribuição na resolução de ambiguidades e na amplificação do pano de fundo cultural e histórico do texto-fonte. Admite-se, portanto, que os comentários e notas aqui expostos não constituem a totalidade dos processos cognitivos conscientes da autora, mas os que foram considerados, ao longo desta redação de cunho acadêmico, os mais relevantes de compartilhar.

Em última análise, este trabalho explora a relevância dos comentários à tradução como componentes ampliadores da experiência de tradução e leitura, evidenciando sua função na interpretação do texto-fonte, na tomada de decisões tradutórias e na promoção de uma compreensão mais rica e contextualizada do conteúdo traduzido. O resultado destas ponderações, análises e processos de pré e pós-tradução podem ser verificados no capítulo 3 deste trabalho, no qual é apresentada a versão final da proposta de tradução do Primeiro Ato de *Eugénie*, do célebre dramaturgo francês do século XVIII, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais.

A abordagem de tradução comentada e anotada explorada nesta dissertação oferece implicações consideráveis para o campo dos estudos da tradução e abre caminho para diversas aplicações em diferentes contextos literários e acadêmicos. Ao longo deste estudo, ficou evidente que essa abordagem pode desempenhar um papel crucial no aprofundamento da compreensão de textos traduzidos e na promoção de análises literárias mais abrangentes.

O tipo de tradução aqui empregado apresenta um potencial significativo na promoção da literatura intercultural. Ao contextualizar referências culturais, expressões idiomáticas e elementos históricos, as notas permitem que leitores de

diferentes origens culturais se aproximem de textos literários de maneira mais envolvente e autêntica. Isso não apenas enriquece a experiência de leitura, mas também promove a compreensão mútua entre culturas diversas.

A tradução comentada e anotada pode, também, ser incorporada ao ensino de tradução e literatura, proporcionando uma ferramenta útil de aprendizado. Tradutores em formação podem se beneficiar ao compreender as decisões e estratégias tomadas durante o processo de tradução, enquanto estudantes de literatura francesa e dramática podem aprofundar sua análise textual com a orientação fornecida pelas notas explicativas, especialmente, aquelas do tipo “notas da tradutora” (capítulo 4, p.76).

Textos clássicos, como é o caso de *Eugénie*, peça do drama burguês de 1767, frequentemente apresentam desafios de compreensão devido a mudanças linguísticas e culturais ao longo do tempo, dentre outras diacronias. A abordagem de tradução comentada e anotada instituída pode viabilizar uma leitura acessível e frutífera dessas obras, permitindo que leitores contemporâneos possam acessá-la. Notadamente, no que diz respeito às peças do gênero sério, os trabalhos sobre este período da literatura dramática francesa são singularmente escassos na produção acadêmica brasileira, ao menos no que tange ao acesso e à disponibilidade em repositórios digitais, o que ficou explícito durante o processo de pesquisa e levantamento de traduções anteriores de Beaumarchais. Sendo assim, esta pesquisa, embora em seu cerne trate-se de um trabalho do campo dos estudos da tradução, contribui com o campo parcimonioso no Brasil dos estudos da literatura dramática francesa do século XVIII, notadamente, o drama burguês.

No âmbito dos estudos literários, a tradução comentada e anotada pode estimular novas linhas de pesquisa. Ao apresentar justificativas para escolhas de ordem lexical, reflexões linguísticas e propostas para o tratamento em tradução das assimetrias culturais, essa abordagem pode enriquecer discussões sobre estilo literário, simbolismo e interpretação, contribuindo para a expansão do conhecimento na área. Em suma, a escolha da tradução comentada e anotada demonstrou ser uma ferramenta versátil e valiosa com amplas implicações para a literatura, para os estudos da tradução e para os estudos culturais. À medida que se avança, é fundamental explorar essas implicações em projetos futuros e continuar a refinar essa abordagem para beneficiar a compreensão e a apreciação de textos literários em diversos contextos.

Esta tradução da peça *Eugénie* busca aproximar a obra, o autor e a literatura dramática francesa, notadamente burguesa, do leitor lusófono. Além disso, ao traduzir uma peça deste gênero, intencionou-se suscitar a discussão e o estudo sobre a classe burguesa e sua literatura, bem como sobre as condições do seu surgimento e a propagação de seus ideais. Muito embora decorridos praticamente 300 anos de sua ascensão, ainda hoje muito se discute e pouco se compreende sobre o caráter, intenções e princípios burgueses.

Este trabalho representa o início de um projeto de trabalho maior de tradução, o qual será desenvolvido na etapa do doutorado. A partir dos conhecimentos aqui reunidos, intenciona-se finalizar e aprofundar a tradução comentada da peça *Eugénie* durante a produção da tese, para além do Primeiro Ato aqui apresentado. Além da conclusão da tradução, em trabalhos futuros, será possível observar outros aspectos da obra *Eugénie*, como o estudo mais aprofundado das personagens e da obra de Beaumarchais em geral, ou ainda, a análise da virtude feminina no drama burguês. Visto que embora a virtude ativa (Szondi, 2004) seja o conceito crucial defendido pelo drama burguês, esse conceito não parece ser totalmente sólido ou aplicável invariavelmente a todas as personagens de uma peça. Conforme foi possível observar ao longo da tradução dessa peça e dada a análise necessária ao processo tradutório de *Eugénie*, ao observar-se as peças do gênero sério, é possível notar uma potencial variação do conceito de virtude em relação ao gênero das personagens, visto que, quando a virtude se refere às personagens femininas, ela não se realiza da mesma forma que a masculina. Levando em consideração este contexto que pode ser depreendido ao longo das reflexões motivadas pelo processo de tradução de *Eugénie*, este tema também mostra-se potencialmente rico para estudos futuros.

Finalmente, à medida que esta dissertação chega ao seu término, é gratificante refletir sobre a jornada percorrida na exploração da tradução comentada e anotada e suas implicações para os estudos literários. A conclusão deste trabalho representa não apenas a realização de um objetivo acadêmico, mas também a concretização de uma paixão pessoal pelo estudo da literatura francesa, especialmente no que concerne ao gênero sério do século XVIII e suas implicações sociais e estéticas.

Assim como nos capítulos anteriores, nos quais discorri sobre o meu processo de tradução, peço aqui licença para expressar-me em primeira pessoa. Durante o processo de pesquisa, mergulhei profundamente nas complexidades da tradução e na riqueza da peça *Eugénie*. Cada escolha de palavra, cada nota explicativa e cada

interpretação foram acompanhadas por momentos de descoberta e introspecção. Aprofundi meu entendimento sobre a importância da decisão na tradução, mas também aprendi a reconhecer o valor intrínseco de preservar a voz e o contexto do autor original. Além do conhecimento técnico adquirido, esta dissertação me proporcionou a oportunidade de desenvolver habilidades de análise crítica e de comunicação. A troca de ideias com orientadores, colegas e leitores, ao longo desse percurso, enriqueceu minha perspectiva e expandiu minha visão sobre o papel da tradução no mundo literário globalizado.

Olhando para o futuro, acredito firmemente que a abordagem de tradução comentada e anotada tem um papel vital a desempenhar em mundo globalizado. Aprofundar a compreensão dos leitores e permitir uma apreciação mais rica e contextualizada de obras literárias transcende barreiras culturais e linguísticas, construindo pontes entre diferentes comunidades.

Encerro este trabalho com uma sensação de realização e gratidão. O processo de pesquisa, análise e redação representou um desafio constante, mas um desafio que abracei com entusiasmo. Estou profundamente satisfeita por ter contribuído, de alguma forma, para o campo da tradução e dos estudos literários.

Agradeço sinceramente a todos os que me apoiaram ao longo deste percurso e àqueles que compartilharam suas valiosas perspectivas e proporcionaram-me a expansão do meu conhecimento acerca da tradução e do drama burguês. Com esta dissertação, encerro um capítulo, mas também inauguro uma nova etapa em meu contínuo aprendizado e exploração da linguagem, da literatura francesa e, agora também, da tradução.

REFERÊNCIAS

Académie Française. **Dictionnaire de l'Académie française**. Disponível em: <https://www.dictionnaire-academie.fr> . Acesso em: novembro de 2022.

AIXELÀ, J. Itens Culturais Específicos em Tradução. **In-Traduções**, Florianópolis, v. 5, n. 8, ene./jun. Tradução de: Mayara Matsu Marinho e Roseni Silva, p.185-218, 2013.

ABRAPT. Associação Brasileira de Pesquisadores em Tradução. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/abrap/dicas/>. Acesso em: abril 2022.

BERMAN, A. **Pour une critique des traductions**: John Donne. Paris: Gallimard, 1995.

BEAUMARCHAIS, P., C. **Essai sur le genre dramatique sérieux**. Œuvres complètes, Texte établi par Édouard Fournier, Laplace, Paris, 1876.

BEAUMARCHAIS, P., C. Eugénie. Maurice Allem: In: **Théâtre complet et lettres relatives à son théâtre**. Bibliothèque de la pléiade. Paris: Gallimard, 1949, p. 31-86.

BECHERELLE. Gramatique française. Disponível em: <https://bescherelle.ca/>. Acesso em: 25 jul 2023.

BERTHOLD, M. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

Biblioteca Pergamum. Disponível em: https://www.ufrgs.br/net/?page_id=476. Acesso em: abril 2022.

Biblioteca Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/PesquisaObraForm.jsp>. Acesso em abril 2022.

Biblioteca SIGAA. Disponível em: http://www.cchla.ufpb.br/ctrad/?page_id=47. Acesso em: abril 2022.

Biblioteca BNdigital. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/> Acesso em: abril 2022.

Biblioteca World Digital Library. Disponível em: <https://www.loc.gov/collections/world-digital-library/about-this-collection/>. Acesso em: abril 2022.

Biblioteca Gallica. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/content/accueil-fr?mode=desktop>. Acesso em: abril 2022.

BORGES, M. O. L. F. A dialéctica na acção dramática do século XVIII. Escola Superior de Educação de Coimbra. In: **Pitágoras**, 500 – vol. 1, 2011.

COSTA, D. P. P. da. Do arcaísmo em tradução literária: François Villon no português de Guilherme de Almeida e Mário Faustino. **Gragoatá**, v. 24, n. 49, p. 432-457, 2019.

DAUVERGNE, R. Le problème du nombre des nobles en France au XVIIIe siècle. In: **Annales de démographie historique**, p. 181-192; 1973.

DELISLE, J; WOODWORTH, J. **Os tradutores na História**. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Ática, 2003.

DIDEROT, D. **Le père de famille**: comédie en 5 actes et en prose; avec un Discours sur la poésie dramatique. Amsterdam: Amsterdam, 1758.

DIDEROT, D. **Le fils naturel et les entretiens sur “Le Fils Naturel” - 1757**. Canada: Librairie Larousse, 1975.

Dicionário de Cambridge. Disponível em: <https://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais/shilling>. Acesso em: novembro 2022.

DIDIER, B. **Beaumarchais ou la passion du drame**. Paris: PUF, 1994.

DREHER, L. H. A Passagem da Exegese à Hermenêutica em Sua Relevância Para a Teoria da Literatura In: **Anais XI Congresso Internacional da ABRALIC**. Tessituras, Interações, Convergências USP– São Paulo, Brasil, 2008.

DOYLE, W. **The Oxford History of the French Revolution**. London: Oxford University Press, 1989.

EAGLETON, T. **Marxismo e crítica literária**. Tradução de Antônio Souza Ribeiro. Porto. Edições Afrontamento, 1978.

ECO, Umberto. Interpretar não é traduzir. In: _____. **Quase a mesma coisa**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007. 458p. (p. 265 – 298)

ENCYCLOPEDIA OF TRANSLATION AND INTERPRETING . https://www.aieti.eu/enti/anisomorphisms_SPA/. Acesso em: 01 de agosto de 2023

FELIX, T. **Eugenia, a play in five acts**. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=L4iDziO-_1EC&pg=PA7&lpg=PA7&dq=eugenia+beaumarchais+english&source=bl&ots=l7JWm5vcFR&sig=ACfU3U0_zjySBnlUqxh8TKK32Q0Rpdlsbg&hl=pt-BR&sa=X&ved=2ahUKEwjJsPq9k8SAAxWBLrkGHSzsARQQ6AF6BAghEAM#v=onepage&q=eugenia%20beaumarchais%20english&f=false . Acesso em 01 de agosto de 2023.

Folha de São Paulo. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/index.do>. Acesso em: abril 2022. MAXwell. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/> Acesso em: abril 2022.

FURLAN, M. Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente: I. Os Romanos. In Cadernos de Tradução nº XIII. Florianópolis: PGET, 2001. p.01-18

GAUDEMET, J. **ANTIQUITÉ - Le droit antique** . Encyclopædia Universalis. Disponível em: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/antiquite-le-droit-antique/>. Acesso em: novembro 2022.

HOBSBAWM, E. J. **A Era das Revoluções: Europa 1789-1848**. São Paulo: Paz e Terra, 2012.

LEFEVERE, André; BASSNETT, Susan. Where are we in Translations Studies ? In : _____. **Constructing cultures: essays on literary translation**. Londres: Multilingual Matters, p. 1 – 11, 1998.

LEMARCHAND, G. La France au XVIIIe siècle : élites ou noblesse et bourgeoisie ? . In: **Cahier des Annales de Normandie** n°30, p. 107-123, 2000.

LEMARCHAND G. Noblesse, élite et notabilité XVIIIe-XIXe siècles : exemples normands. In: **Cahier des Annales de Normandie** n°30, p. 95-106, 2000.

LEVER, M. **Beaumarchais: A Biography** . Trans. Susan Emanuel. New York: Farrar, Straus and Giroux , 2009.

LINTON, M. Virtue rewarded? Women and the politics of virtue in 18th-century France. Part II. In: **History of European Ideas**. 2000.

PONZETTO; RUIMI. **Théâtre de société et société (XVIIIe-XIXe siècles) : quelles interactions ?**. Disponível em: <https://www.fabula.org/actualites/84389/the-tre-de-societe-et-societe-xviii-xixe-siecles-queelles-interactions.html>. Acesso em 28 julho, 2023.

PRUNER, M. **L'analyse du texte de théâtre**. Paris. Armand Colin, 2010.

PRUVOST, J. **L'histoire de la langue française**. Paris: Ste Du Figaro, 2020.

ROUSSEAU, J.-J. **Émile ou De l'éducation**. Edition numérique: Pierre Hidalgo. La Gaya Scienza, 2012.

SAADI, F. **A configuração da cena moderna — Diderot e Lessing** . Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2018.

SANTOS, L. A. **A revolução francesa**. Rio de Janeiro, 2016. Disponível em: https://cesad.ufs.br/ORBI/public/uploadCatalago/08392902122015Historia_Contemporanea_I_Aula_2.pdf. Acesso em 28 de julho de 2023.

SARDIN, P. De la note du traducteur comme commentaire: entre texte, paratexte et prétexte. **Palimpsestes**, Paris, n. 20, p. 1-11, 2007. Disponível em: <<http://palimpsestes.revues.org/59>>. Acesso em: jul 2022.

SCHLEIERMACHER, F. E. D. Sobre os diferentes métodos de traduzir. Tradução: Celso Braidá. Princípios: **Revista de Filosofia**, v. 14, p. 233-265, 2007.

SZONDI, P. Tableau and Coup de Théâtre: On the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy. **New Literary History**, Vol. 11, No. 2, Literature/History/Social Action, p. 323-343, 1980.

SZONDI, P. **Teoria do drama burguês**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

TOCQUEVILLE, A. . **L'ancien régime et la Révolution**. Paris: Michel Lévy Frères, Libraires-Éditeurs, 1856.

TORRES, M. Por que e como pesquisar a tradução comentada? In: FREITAS, Luana Ferreira de; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos (orgs.). **Literatura Traduzida tradução comentada e comentários de tradução volume dois**. Fortaleza: Substância, p.15-35, 2017.

VASCONCELLOS, L. P. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VENUTI, Lawrence. **Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology**. London: Routledge, 1992.

WEBER, M. **A ética protestante e o “espírito” do capitalismo**. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WILLIAMS, J. ; CHESTERMAN, A. **The Map**. A beginner's guide to doing research in Translation Studies. Manchester, UK: St. Jerome, 2002.

ZAVAGLIA et al. A tradução comentada em contexto acadêmico: reflexões iniciais e exemplos de um gênero textual em construção. **Aletria: Revista De Estudos De Literatura**, 25(2), p. 331–352, 2015.

ZHENG,T. A tradução dos aspectos da cultura chinesa para o leitor brasileiro: as inspirações do Zhongyong. **Revista Linguagem & Ensino**. v. 25, n 1, p. 238-250, 2022.

APÊNDICE

Personnages

LE BARON HARTLEY, père d'Eugénie.
LE LORD COMTE DE CLARENDON, amant
d'Eugénie, cru son époux.

MADAME MURER, tante d'Eugénie.
EUGÉNIE, fille du baron.
SIR CHARLES, frère d'Eugénie.
COWERLY, capitaine de haut-bord, ami du baron.

DRINK, valet de chambre du comte de Clarendon.
BETSY, femme de chambre d'Eugénie.
ROBERT, premier laquais de madame Murer.
PERSONNAGES MUETS. Des valets armés.

Personagens

BARÃO HARTLEY, pai de Eugénie.
LORDE CONDE DE CLARENDON, amante de
Eugénie, tido como seu esposo.

SENHORA MURER, tia de Eugénie.
EUGÉNIE, filha do barão.
SIR CHARLES, irmão de Eugénie.
COWERLY, capitão de auto bordo, amigo do
barão.

DRINK, valete do conde de Clarendon.
BETSY, criada de Eugénie.
ROBERT, primeiro lacaio da Senhora Murer.
PERSONAGENS MUDOS. Valetes armados.

Acte premier

Le théâtre représente un salon à la française, du meilleur goût. Des malles et des paquets indiquent qu'on vient d'arriver. Dans un des coins est une table chargée d'un cabaret à thé. Les dames sont assises auprès. Madame Murer lit un papier anglais près de la bougie. Eugénie tient un ouvrage de broderie. Le baron est assis derrière la table. Betsy est debout à côté de lui, tenant d'une main un plateau avec un petit verre dessus ; de l'autre, une bouteille de marasquin empaillée : elle verse un verre au baron, et regarde après de côté et d'autre.

Scène première

Le baron Hartley, Madame Murer, Eugénie, Betsy

BETSY . - Comme tout ceci est beau ! Mais c'est la chambre de ma maîtresse qu'il faut voir.

LE BARON, après avoir bu, remettant son verre sur le plateau. - Celle-ci à droite ?

BETSY. - Oui, monsieur ; l'autre est un passage par où l'on monte chez madame.

LE BARON. - J'entends : ici dessus.

MADAME MURER. - Vous ne sortez pas, monsieur ? il est six heures.

LE BARON. - J'attends un carrosse... Eh bien ! Eugénie, tu ne dis mot ! est ce que tu me boudes ? Je ne te trouve plus si gaie qu'autrefois.

EUGÉNIE. - Je suis un peu fatiguée du voyage, mon père.

LE BARON. - Tu as pourtant couru le jardin toute l'après-midi, avec ta tante.

EUGÉNIE. - Cette maison est si recherchée...

MADAME MURER. - Il est vrai qu'elle est d'un goût... comme tout ce que le comte fait faire. On ne trouve rien à désirer ici.

EUGÉNIE, à part. - Que celui à qui elle appartient.

Betsy sort.

PRIMEIRO ATO

O teatro representa um salão em estilo francês do mais alto gosto. Malas e pacotes indicam que se acaba de chegar. Em um dos cantos há uma mesa, e sobre ela um tabuleiro de chá. As damas estão sentadas perto dela. A Sra. Murer lê um jornal inglês sob a luz de uma vela. Eugénie segura um trabalho de bordado. O Barão está sentado atrás da mesa. Betsy está em pé ao seu lado segurando uma bandeja com um cálice em uma das mãos e, na outra, uma garrafa de marasquino empalhada: ela serve um cálice ao Barão e olha de um lado ao outro.

PRIMEIRA CENA

Barão Hartley, Senhora Murer, Eugénie, Betsy

BETSY. - Como tudo aqui é lindo! Mas é o quarto da minha senhora que é preciso ver!

BARÃO, *após ter bebido o marasquino, pousando o copo sobre a bandeja* . - Este à direita?

BETSY. - Sim, meu senhor; o outro é uma passagem por onde se sobe aos aposentos da Senhora Murer.

BARÃO. - Entendo. Aqui em cima.

SENHORA MURER. - Não vai sair, meu senhor? São seis horas.

BARÃO. - Estou esperando uma carruagem... E tu, Eugénie, não dizes uma palavra! Estás de mal comigo? Já não te vejo tão alegre como outrora.

EUGÉNIE. - Estou um pouco cansada da viagem, meu pai.

BARÃO. - Ainda assim passeaste a tarde toda pelo jardim com tua tia.

EUGÉNIE. - Esta casa é tão refinada...

SENHORA MURER. - De fato, a casa é de muitíssimo bom gosto... como tudo o que o conde manda fazer. Aqui encontramos tudo o que se pode desejar.

EUGÉNIE, *à parte*. - Exceto aquele a quem ela pertence.

Betsy sai.

Scène II

Eugénie, Le Baron, Madame Murer, Robert

ROBERT.-Monsieur, une voiture...

LE BARON, à Robert, en se levant. - Mon chapeau, ma canne...

MADAME MURER . - Robert, il faudra vider ces malles et remettre un peu d'ordre ici.

ROBERT. - On n'a pas encore eu le temps de se reconnaître.

LE BARON, à Robert. - Où dis-tu que loge le capitaine ?

ROBERT. - Dans Suffolk-Street, tout auprès du bague.

LE BARON. - C'est bon.

Robert sort.

CENA

Eugénie, Barão, Senhora Murer, Robert

ROBERT, - Meu senhor, o carro...

BARÃO, Robert, *levantando-se* . - Meu chapéu, minha bengala ...

SENHORA MURER. - Robert, deve esvaziar as malas e colocar um pouco de ordem aqui.

ROBERT. - Ainda não conseguimos acomodar as coisas.

BARÃO, *a Robert* . - Onde disseste que mora o Capitão?

ROBERT. - Na Suffolk-Street, próximo à prisão.

BARÃO. - Está bem.

Robert sai.

Scène II

Madame Murer, Le baron, Eugénie

MADAME MURER. (Le ton de madame Murer, dans toute cette scène, est un peu dédaigneux.) - J'espère que vous n'oublierez pas de vous faire écrire chez le lord comte de Clarendon, quoiqu'il soit à Windsor ; c'est un jeune seigneur fort de mes amis, qui nous prête cette maison pendant notre séjour à Londres, et vous sentez que ce sont là de ces devoirs...

LE BARON, la contrefaisant. - Le lord comte un tel, un grand seigneur, fort mon ami : comme tout cela remplit la bouche d'une femme vaine !

MADAME MURER. - Ne voulez-vous pas y aller, monsieur ?

LE BARON. - Pardonnez-moi, ma sœur ; voilà trois fois que vous le dites : j'irai en sortant de chez le capitaine Cowerly.

MADAME MURER. - Comme il vous plaira pour celui-là ; je ne m'y intéresse, ni ne veux le voir ici.

LE BARON. - Comment ! le frère d'un homme qui va épouser ma fille !

MADAME MURER. - Ce n'est pas une affaire faite.

LE BARON. - C'est comme si elle l'était.

MADAME MURER. - Je n'en crois rien. La belle idée de marier votre fille à ce vieux Cowerly qui n'a pas cinq cents livres sterling de revenu, et qui est encore plus ridicule que son frère le capitaine !

LE BARON. - Ma sœur, je ne souffrirai jamais qu'on avilisse en ma présence un brave officier, mon ancien ami.

MADAME MURER. - Fort bien : mais je n'attaque ni sa bravoure, ni son ancienneté : je dis seulement qu'il faut à votre fille un mari qu'elle puisse aimer.

LE BARON. - De la manière dont les hommes d'aujourd'hui sont faits, c'est assez difficile.

MADAME MURER. - Raison de plus pour le choisir aimable.

LE BARON. - Honnête.

MADAME MURER. - L'un n'exclut pas l'autre.

LE BARON. - Ma foi, presque toujours. Enfin j'ai

CENA

Senhora Murer, Barão, Eugénie

SENHORA MURER. (*O tom da Senhora Murer, durante toda esta cena, é um tanto desdenhoso.*) Espero que não se esqueça de apresentar-se na residência do Lorde Conde de Clarendon, embora ele esteja em Windsor. Trata-se de um jovem senhor muito meu amigo, que nos empresta esta casa durante nossa estada em Londres, e o senhor percebe que são daqueles deveres ...

BARÃO, *arremedando-a*. - O Lorde Conde fulano de tal, um grande senhor, muito meu amigo: como tudo isso enche a boca de uma mulher vã!

SENHORA MURER. - Não quer ir até lá, meu senhor?

BARÃO. - Perdoe-me, minha irmã. É a terceira vez que a senhora me diz isso: lá passarei tão logo saia da casa do Capitão Cowerly.

SENHORA MURER. - Como lhe aprouver. Não me interesso por este homem, tampouco quero vê-lo aqui.

BARÃO. - Mas como! O irmão do homem que vai desposar a minha filha!

SENHORA MURER. - Não se trata de um negócio fechado.

BARÃO. - É como se fosse.

SENHORA MURER. - Não creio em nada disso. Que bela ideia casar a sua filha com esse velho Cowerly, que não tem nem quinhentas libras esterlinas de renda, e que é ainda mais ridículo que o seu irmão, o Capitão!

BARÃO. - Minha irmã, jamais permitirei que ultrajem em minha presença um bravo oficial, velho amigo meu.

SENHORA MURER. - Muito bem! Porém, não ataco nem sua bravura, nem sua velhice: estou apenas dizendo que sua filha precisa de um marido que ela possa amar.

BARÃO. - Do jeito que os homens de hoje em dia são, será bem difícil.

SENHORA MURER. - Mais uma razão para escolher alguém amável.

BARÃO. - Honesto.

SENHORA MURER. - Uma coisa não exclui a outra.

SENHORA MURER. - E o senhor percebe que são daqueles deveres ...

BARÃO. - Pode acreditar, eu vou sempre. Enfim,
dei minha palavra a Cowerly.

Scene IV

CENA IV

MADAME MURER. - Il aura la bonté de vous la rendre.

LE BARON. - Quelle femme ! Puisqu'il faut vous dire tout, ma sœur, il y a entre nous un dédit de deux mille guinéus : croyez-vous qu'on ait aussi la bonté de me le rendre ?

MADAME MURER. - Vous comptiez bien sur mon opposition, quand vous avez fait ce bel arrangement ; il pourra vous coûter quelque chose, mais je ne changerai rien au mien. Je suis veuve et riche, ma nièce est sous ma conduite, elle attend tout de moi ; et depuis la mort de sa mère, le soin de l'établir me regarde seule. Voilà ce que je vous ai dit cent fois ; mais vous n'entendez rien.

LE BARON, brusquement. - Il est donc assez inutile que je vous écoute : je m'en vais. Adieu, mon Eugénie ; tu m'obéiras, n'est-ce pas ?

Il la baise au front, et sort.

SENHORA MURER. - Ele terá a bondade de devolvê-la ao senhor.

BARÃO. - Mas que mulher! Uma vez que devo contar-lhe tudo, minha irmã: há uma multa entre nós de dois mil guinéus. Também creê que ele terá a bondade de devolvê-los?

SENHORA MURER. - O senhor contava certamente com a minha oposição quando fez esse belo arranjo. Isso poderá custar-lhe algo, mas não mudará nada para mim. Sou viúva e rica, minha sobrinha está sob minha orientação, ela espera tudo de mim, e desde a morte de sua mãe, o cuidado de estabelecê-la é de minha única responsabilidade. Eis o que já lhe disse uma centena de vezes; mas o senhor não ouve coisa alguma.

BARÃO, *bruscamente*. - Então é realmente inútil que eu continue a escutá-la: partirei. Adeus, minha Eugénie; tu me obedecerás, não é mesmo?

Ele a beija na testa e sai.

Scène IV
Madame Murer, Eugénie

MADAME MURER. - Qu'il m'amène ses Cowerly ! Après un peu de silence. À votre tour, ma nièce, je vous examine... Je conçois que la présence de votre père vous gêne, dans l'ignorance où il est de votre mariage : mais avec moi que signifie cet air ? J'ai tout fait pour vous : je vous ai mariée... Le plus bel établissement des trois royaumes ! Votre époux est obligé de vous quitter ; vous êtes chagrine ; vous brûlez de le rejoindre à Londres : je vous y amène, tout cède à vos désirs...

EUGÉNIE, tristement. - Cette ignorance de mon père m'inquiète, madame ; d'un autre côté, milord... Devions-nous le trouver absent, lorsque nos lettres lui ont annoncé le jour de notre arrivée ?

MADAME MURER. - Il est à Windsor avec la cour. Un homme de son rang n'est pas toujours le maître de quitter...

EUGÉNIE. - Il a bien changé !

MADAME MURER. - Que voulez-vous dire ?

EUGÉNIE. - Que s'il avait eu ces torts lorsque vous m'ordonnâtes de recevoir sa main, je ne me serais pas mise dans le cas de les lui reprocher aujourd'hui.

MADAME MURER. - Lorsque je vous ordonnai, miss ! À vous entendre, on croirait que je vous fis violence ! et cependant sans moi, victime d'un ridicule entêtement, mariée sans dot, femme d'un vieillard ombrageux, et surtout confinée pour la vie au château de Cowerly... Car rien ne peut détacher votre père de son insipide projet.

EUGÉNIE. - Mais si le comte a cessé de m'aimer !

MADAME MURER. - En serez-vous moins milady Clarendon ?... Et puis, quelle idée ! un homme qui a tout sacrifié au bonheur de vous posséder !

CENA IV
Senhora Murer, Eugénie

SENHORA MURER. - Que ele me traga seus Cowerlys! *Depois de um pouco de silêncio* . É sua vez, minha sobrinha, deixe-me examiná-la... concebo que a presença de seu pai a perturba, na ignorância em que ele se encontra a respeito de seu casamento. Mas comigo, o que significa esse ar? Tudo fiz pela senhorita: eu a casei... O mais belo arranjo dos três reinos! Seu marido é obrigado a deixá-la; a senhorita está descontente; ansiosa por juntar-se a ele em Londres: eu a trago aqui. Tudo cede aos seus desejos...

EUGÉNIE, *com tristeza*. - Esta ignorância de meu pai me inquieta, senhora. Por outro lado, o milorde... Deveríamos tê-lo encontrado ausente, uma vez que nossas cartas haviam-lhe anunciado o dia de nossa chegada?

SENHORA MURER. - Ele está em Windsor com a corte. Um homem da sua posição nem sempre pode abandonar...

EUGÉNIE. - Ele mudou muito!

SENHORA MURER. - O que a senhorita quer dizer?

EUGÉNIE. - Que se ele tivesse cometido tais erros quando a senhora me ordenou que recebesse a sua mão, hoje não me encontraria na situação de condená-lo por eles.

SENHORA MURER. - Quando lhe ordenei, Miss! Escutando-a, parece que a forcei! E, no entanto, sem mim, vítima dessa teimosia ridícula, estaria casada sem dote com um velho ressabiado e, sobretudo, confinada para toda a vida no Castelo de Cowerly... Pois nada pode apartar seu pai desse insípido projeto.

EUGÉNIE. - Mas e se o Conde deixou de amar-me?

SENHORA MURER. - E a senhorita seria menos Milady Clarendon? ... E depois, que ideia! Um homem que sacrificou tudo pela felicidade de possuí-la!

EUGÉNIE, *pénétérée* . - Il était tendre alors. Que de larmes il versa lorsqu'il fallut nous séparer ! Je pleurais aussi, mais je sentais que les plus grandes peines ont leur douceur quand elles sont partagées. Quelle différence !

MADAME MURER. - Vous oubliez donc votre nouvel état, et combien l'espoir de la voir bientôt mère, rend une jeune femme plus chère à son mari ? Ne lui avez-vous pas écrit cette nouvelle intéressante ?

EUGÉNIE. - Son peu d'empressement n'en est que plus affligeant.

MADAME MURER. - Et moi je vous dis que vos soupçons l'outragent.

EUGÉNIE. - Avec quel plaisir je m'avouerais coupable !

MADAME MURER. - Vous fêtes plus que vous ne pensez : et cette tristesse, ces larmes, ces inquiétudes... Croyez-vous tout cela bien raisonnable ?

EUGÉNIE. - Grâce aux considérations qui tiennent notre mariage secret, il faut bien que je dévore mes peines. Mais aussi, milord... n'être pas à Londres le jour que nous y arrivons !

MADAME MURER. - Son valet de chambre est ici : je vais envoyer chez lui pour vous tranquilliser.

EUGÉNIE, *compenetrada* - Ele era terno àquela altura. Quantas lágrimas derramou quando foi necessário separarmo-nos! Também chorei, mas sentia que as maiores penas têm sua doçura quando compartilhadas. Quanta diferença!

SENHORA MURER. - A senhorita está esquecendo-se, pois, de seu novo estado, e quanto a esperança de vê-la mãe em breve torna uma jovem esposa mais cara ao seu marido? Não lhe escreveu contando esta interessante novidade?

EUGÉNIE. - Seu pouco zelo é então ainda mais angustiante.

SENHORA MURER. - Digo-lhe que suas desconfianças ultrajam-no.

EUGÉNIE. - E com que prazer eu me confessaria culpada!

SENHORA MURER. - A senhorita o é mais do que pensa: e esta tristeza, estas lágrimas, estas preocupações... Acha que tudo isto é razoável?

EUGÉNIE. - Graças às razões que mantêm nosso casamento em segredo, eu devo engolir minhas tristezas. Mas também, Milorde... Não estar em Londres no dia em que aqui chegamos!

SENHORA MURER. - Seu criado está aqui: eu o mandarei à procura do Conde para tranquilizá-la.

Elle sonne.

Ela chama.

Scène V

Drink, Madame Murer, Eugénie

DRINK, à *Eugénie*. - Que veut milady ?

MADAME MURER. - Encore milady ! On lui a défendu cent fois de vous nommer ainsi.

EUGÉNIE, avec *bonté*. - Dis-moi, Drink, quand ton maître revient-il à Londres ?

DRINK. - On l'attend atout moment ; les relais sont sur la route depuis le matin.

MADAME MURER. - Vous l'entendez. Rentrons, ma nièce. À *Drink*. Vous, allez voir s'il est arrivé.

DRINK. - Bon, madame ! il serait accouru...

CENA V

Drink, Senhora Murer, Eugénie

DRINK, a *Eugénie*. - O que a milady deseja?

SENHORA MURER. - Ainda milady! Ele já foi proibido de chamá-la assim centenas de vezes.

EUGÉNIE, de *maneira bondosa*. - Diz-me, Drink, quando teu mestre regressará a Londres?

DRINK. - Esperamos que ele chegue a qualquer momento; os cavalos estão a caminho desde esta manhã.

SENHORA MURER. - Escutou-o. Recolhamo-nos, minha sobrinha. A *Drink*. Vá ver se ele chegou.

DRINK. - Bom, minha senhora! Ele já teria aparecido...

Scène V
DRINK, seul.

S'il me paye pour mentir, il faut avouer que je m'en acquitte loyalement : mais cela me fait de la peine... C'est un ange que cette fille-là ! Quelle douceur ! Elle apprivoiserait des tigres. Oui, il faut être pire qu'un tigre pour avoir pu tromper une femme aussi parfaite, et l'abandonner après. Mon maître, oui je le répète, mon maître, quoique moins âgé, est cent fois plus scélérat que moi.

CENA VI
DRINK, sozinho.

Se ele me paga para mentir, devo confessar que o faço lealmente: mas isso me dói... Aquela menina é um anjo! Que doçura ! Ela amansaria um tigre. Sim! É preciso ser pior que um tigre para ter sido capaz de enganar uma mulher tão perfeita, e abandoná-la depois. Meu senhor, sim, repito, meu senhor, embora mais jovem, é cem vezes mais perverso do que eu.

Scène V

Le comte de Clarendon, Drink

LE COMTE, *lui frappant sur l'épaule* . - Courage, mons Drink !

DRINK, *étonné* . - Qui diantre vous savait là, milord ? On vous croit à Windsor.

LE COMTE . - Vous disiez donc que le plus scélérat de nous deux, ce n'est pas vous.

DRINK, *d'un ton un peu résolu* . - Ma foi, milord, puisque vous l'avez entendu...

LE COMTE. - Ce lieu est sûr apparemment ?

DRINK . - Il n'y a personne. La nièce est chez la tante, le bonhomme de père est sorti.

LE COMTE, *surpris* . - Le père est avec elles ?

DRINK . - Sans lui et sans un vieux procès qu'on a déterré, je ne sais où, aurait-on trouvé un prétexte à ce voyage ?

LE COMTE . - Surcroît d'embarras ! Et elles sont ici ?

DRINK . - D'hier au soir.

LE COMTE. - Que dit-on de mon absence ?

DRINK. - Mademoiselle a beaucoup pleuré.

LE COMTE. - Ah ! je suis plus affligé qu'elle. Mais n'a-t-il rien percé du projet de mariage ?

DRINK . - Oh ! le diable gagne trop à vos desseins pour y nuire.

LE COMTE, *avec humeur* . - Je crois que le maraud s'ingère...

DRINK . - Parlons, milord, sans vous fâcher. Voilà une fille de condition qui croit être votre femme.

LE COMTE. - Et qui ne l'est pas, veux-tu dire ?

CENA

Conde de Clarendon, Drink

CONDE, *batendo-lhe no ombro* . - Ânimo, senhor Drink!

DRINK, *surpreso*. - Quem diacho sabe que o senhor está aqui, milord? Crê-se que está em Windsor.

CONDE. - O senhor dizia, então, que o mais perverso de nós dois não é o senhor.

DRINK, *em um tom um tanto resoluto*. - Bem, milorde, já que me escutou...

CONDE. - Este é um lugar seguro, aparentemente?

DRINK. - Não há aqui ninguém. A sobrinha está nos aposentos da tia, o simplório do pai saiu.

CONDE, *surpreso*. - O pai está com elas?

DRINK. - Sem ele e sem um antigo processo desenterrado sabe-se lá de onde, ter-se-ia encontrado um pretexto para esta viagem?

CONDE. - Ainda mais isso! E elas estão aqui?

DRINK. - Desde ontem à noite.

CONDE. - E o que dizem da minha ausência?

DRINK. - A senhorita chorou muito.

CONDE. - Ah! Estou mais aflito que ela. Mas não desconfiaram de nada sobre o projeto do casamento?

DRINK. - Oh ! O diabo tem muito a ganhar com os desígnios do senhor para querer prejudicá-los.

CONDE, *exasperado*. - Eu creio que o malandro está interferindo...

DRINK. - Falemos, milorde, sem que fique bravo. Eis uma moça de boa família que crê ser sua esposa.

CONDE. - E que não o é, queres dizer?

DRINK . - Et qui ne peut tarder à être instruite que vous en épousez une autre. Quand je pense à ce dernier trait, après le diabolique artifice qui l'a fait tomber dans nos griffes... Un contrat supposé, des registres contrefaits, un ministre de votre façon... Dieu sait... Tous les rôles distribués à chacun de nous, et joués... Quand je me rappelle la confiance de cette tante, la piété de la nièce pendant la ridicule cérémonie, et dans votre chapelle encore... Non, je crois aussi fermement qu'il n'y aura jamais pour vous, ni pour votre intendant qui fit le ministre, ni pour nous qui servîmes de témoins...

LE COMTE, fait un geste furieux qui coupe la parole à Drink, et après une petite pause dit froidement : - Monsieur Drink, vous êtes le plus sot coquin que je connaisse. *Il tire sa bourse et la lui donne.* Vous n'êtes plus à moi ; sortez ; mais si la moindre indiscretion...

DRINK. - Est-ce que j'ai jamais manqué à milord ?

LE COMTE. - Je déteste les valets raisonneurs, et je me défie surtout des fripons scrupuleux.

DRINK. - Eh bien, je ne dirai plus un seul mot : usez de moi comme il vous plaira. Mais pour la demoiselle, en vérité, c'est dommage.

LE COMTE. - Vous faites l'homme de bien ; mais, à la vue de l'or, votre conscience s'apaise... Je ne suis pas votre dupe.

DRINK . - Si vous le croyez, mon maître, voilà la bourse.

LE COMTE, *refusant de la prendre* . - Cela suffit : mais qu'il ne vous arrive jamais... Approchez. Puisqu'on ne sait rien de ce fatal mariage...

DRINK. - Fatal ! qui vous force à le conclure ?

LE COMTE. - Le roi qui a parlé, mon oncle qui presse ; des avantages qu'on ne rencontre pas deux fois en la vie. À part. Et, plus que tout, la honte que j'aurais de dévoiler mon odieuse conduite.

DRINK . - Mais comment cacher ici...

DRINK. - E que não tardará a ficar sabendo que o senhor desposará outra. Quando penso neste último ponto, depois da artimanha diabólica que a fez cair nas nossas garras... Um contrato fraudulento, registros falsificados, um ministro de araque... Deus sabe... todos os papéis distribuídos a cada um de nós, e encenados... Quando recorro a confiança desta tia, a piedade da sobrinha durante a cerimônia grotesca, e em sua capela, ainda por cima... Não, acredito firmemente que nunca haverá para o senhor, nem para o seu intendente que se fez passar por ministro, nem para nós, que fomos testemunhas...

CONDE, *faz um gesto furioso que corta a fala de Drink, e depois de uma pequena pausa diz friamente*: - Senhor Drink, o senhor é o pior patife que conheço. *Ele tira a sua bolsa e entrega ao criado.* Não trabalha mais para mim; saia. Mas se a menor indiscrição...

DRINK. - E alguma vez faltei ao milorde?

CONDE. - Detesto valetes arrazoadores, e desconfio sobretudo dos patifes escrupulosos.

DRINK. - Muito bem, não direi mais uma palavra. Disponha de mim como bem entender. Mas quanto à senhorita, de fato, é uma pena.

CONDE. - Faz-se passar por homem de bem, mas, à vista de ouro, sua consciência se acalma... Não sou tolo.

DRINK. - Se assim o crê, meu senhor, aqui está a sua bolsa.

CONDE, *recusando a pegá-la*. - Chega disso! Mas que jamais lhe ocorra... Aproxime-se. Uma vez que não se sabe nada a respeito desse fatídico casamento...

DRINK. - Fatídico! Quem o força a contraí-lo?

CONDE. - O rei, que o mencionou, meu tio, que insiste; as vantagens que não se encontram duas vezes na vida. À *parte*. E, acima de tudo: a vergonha de desvelar a minha odiosa conduta.

DRINK. - Mas como esconder aqui ...

LE COMTE, *rêvant* . - Oh ! je... Quand une fois je serai marié... Et, puis, elles ne verront personne. Cette maison, quoique-assez près de mon hôtel, est dans un quartier perdu... Je ferai en sorte qu'elles repartent bientôt. Va toujours m'annoncer ; cette visite préviendra les soupçons...

DRINK, *se retournant* . - Les soupçons ! Qui diable oserait seulement penser ce que nous exécutons, nous autres ?

LE COMTE. - Il a raison. Il le rappelle. Écoute, écoute.

DRINK . - Milord !

LE COMTE, *à lui-même, en se promenant* . - Je crois que la tête a tourné en même temps à tout le monde. À Drink. Ont-elles déjà reçu des lettres ?

DRINK. - Pas encore.

LE COMTE, *à lui-même, en se promenant*. - C'est mon intendant... Parce qu'il est prêt à rendre l'âme... Il me mande... Il me fait une frayeur avec ses remords... Le malheureux !... Après m'avoir lui même jeté dans tous ces embarras... Je crains qu'avant de mourir, il ne me joue le tour d'écrire la vérité. À Drink. Tu iras toi-même à la poste.

DRINK . - Oui, milord.

LE COMTE . - Prends-y garde, au moins. Il ne faudrait qu'une lettre comme celle que j'en reçois... Tu connais son écriture...

DRINK. - J'entends. Tout ce qui viendra de là.

LE COMTE. - Fort bien. Va m'annoncer.

Drink sort par la porte qui conduit chez madame Murer.

CONDE, *sonhando*. - Ah! Eu... Uma vez que estiver casado... E, depois, elas não verão ninguém. Esta casa, embora relativamente perto do meu solar, está em um bairro perdido... Farei com que elas partam em breve. Enquanto isso, vai anunciar-me: esta visita prevenirá as desconfianças...

DRINK, *virando-se* . - As desconfianças! Quem diabos ousaria ao menos pensar no que fazemos?

CONDE. - Ele tem razão. *Ele o chama de volta.* Escuta!

DRINK. - Milorde!

CONDE, *para si mesmo, caminhando*. - Acho que toda a gente ficou tonta ao mesmo tempo. *Para Drink.* Elas já receberam cartas?

DRINK. - Ainda não.

CONDE, *para si mesmo, caminhando*. - É o meu intendente ... pois está quase a render a alma... Ele me escreve ... Apavora-me com os seus remorsos... Infeliz! Após ele mesmo ter me metido em todo esse embaraço... Temo que, antes de morrer, ele me invente de escrever a verdade. *Para Drink.* Tu mesmo vais ao correio.

DRINK. - Sim, milorde.

CONDE. - Toma cuidado, ao menos. Seria preciso apenas uma carta como aquela que recebi... Tu conheces a sua letra.

DRINK. - Compreendo. Tudo o que vier daí.

CONDE. - Muito bem. Vai anunciar-me.

Drink sai pela porta que leva aos aposentos da Senhora Murer.

Scène VIII

LE COMTE, *seul, se promenant avec inquiétude.*

Que je suis loin de l'état tranquille que j'affecte !... Elle croit être ma femme... Elle m'écrit... Sa lettre me poursuit... Elle espère qu'un fils me rendra bientôt notre union plus chère... Elle aime les souffrances de son nouvel état... Misérable ambition !... Je l'adore, et j'en épouse une autre !... Elle arrive, et l'on me marie... Mon oncle... Oh ! s'il savait... Peut-être... Non, il me déshériterait... *Il se jette dans un fauteuil.* Que de peines ! d'intrigues !... Si l'on calculait bien ce qu'il en coûte pour être méchant... *Se levant brusquement.* Les réflexions de cet homme m'ont troublé... Comme si je n'avais pas assez du cri de ma conscience, sans être encore assailli des remords de mes valets !... Elle va venir... Ah ! je ne pourrai jamais soutenir sa vue. L'ascendant de sa vertu m'écrase...

La voici... Qu'elle est belle !

CENA VIII

CONDE, *sozinho, caminhando de maneira inquieta.*

Quão longe estou do estado de tranquilidade que afeto! Ela crê ser minha esposa... Escreve-me... E sua carta me persegue... Ela espera que um filho em breve torne nossa união mais cara para mim. Ela adora o sofrimento de sua nova condição... Ambição miserável! Eu a adoro, e me caso com outra!... Ela chega, e me casam... Meu tio... Oh! Se ele soubesse... Talvez... Não, ele me deserdaria... *Ele se joga em uma poltrona.* Quanto sofrimento! Quantas intrigas! Se calculássemos bem o que custa ser perverso... *Levantando-se abruptamente.* As reflexões desse homem perturbaram-me. Como se não me bastassem os gritos da minha consciência, ainda ser atormentado pelo remorso dos meus criados. Ela virá... Ah, eu nunca poderei olhá-la nos olhos. A ascendência de sua virtude aniquila-me...

Aqui a vejo... Como é bela!

Scène IX

Madame Murer, Eugénie, Le comte

EUGÉNIE *en courant arrive la première ; puis elle s'arrête tout à coup en rougissant.*

LE COMTE, *s'avançant vers elle, et lui prenant la main avec quelque embarras.* - Un mouvement plus naturel vous faisait précipiter vos pas, Eugénie, Aurais-je eu le malheur de mériter... À *madame Murer qui entre, en la saluant.* Ah ! madame, pardon, vous me voyez confus de m'être laissé prévenir.

MADAME MURER. - Vous vous moquez, milord. Est-ce dans une maison à vous qu'il convient de faire des façons ?

LE COMTE, *prenant la main d'Eugénie.* - Que j'ai souffert, ma chère Eugénie, de la dure nécessité de m'éloigner au moment de votre arrivée ! J'aurais désobéi à mon oncle, au roi même, si l'intérêt de notre union...

EUGÉNIE, *soupirant.* - Ah ! milord !

MADAME MURER. - Elle s'afflige.

LE COMTE, *vivement.* - Et de quoi ? Vous m'effrayez ! Parlez, je vous prie.

EUGÉNIE. - Rappelez-vous, milord, l'extrême répugnance que j'eus à recevoir votre main à l'insu de nos parents.

LE COMTE. - J'en ai trop soupiré pour l'oublier jamais.

EUGÉNIE, *avec douleur.* - Votre présence me soutenait contre mes réflexions : mais bientôt des souvenirs cruels m'assaillirent en foule... Les derniers conseils d'une mère mourante... la faute que je commettais contre mon père absent... l'air de mystère qui accompagna l'auguste cérémonie dans votre château...

MADAME MURER. - N'était-il pas indispensable ?

EUGÉNIE. - Votre départ, nécessaire pour vous, mais douloureux pour moi... *baissant la voix.* Mon état...

LE COMTE, *lui baise la main.* - Votre état, Eugénie ! Ce qui met le sceau à mon bonheur peut il vous affliger ! À part. Infortunée !

EUGÉNIE, *tendrement.* - Ah ! qu'il me serait cher, s'il ne m'exposait pas...

CENA VIII

Senhora Murer, Eugénie, Conde.

EUGÉNIE, *correndo, chega primeiro; depois para abruptamente, corando.*

CONDE, *avançando em direção a ela, e pegando a sua mão com certo embaraço.* - Um movimento mais natural a fazia acelerar os passos. Eugénie, teria eu a infelicidade de merecer...*Cumprimentando a Senhora Murer, que entra.* Ah! Desculpe, senhoia! Estou enveijonhado de teí pedido que me anunciassem.

SENHORA MURER. - Está zombando de mim, milorde. É necessário fazer cerimônia em sua própria casa?

CONDE, *pegando a mão de Eugénie.* - Como sofri, minha querida Eugénie, a dura necessidade de me afastar no momento da sua chegada! Teria desobedecido ao meu tio, ao próprio rei, se o interesse da nossa união...

EUGÉNIE, *suspirando.* - Ah! Milorde!

SENHORA MURER. - Ela se aflige.

CONDE, *vivamente.* - E por quê? A senhora me assusta! Fale, imploro-lhe!

EUGÉNIE. - Lembra-se, milorde, da extrema relutância com que recebi a sua mão sem o conhecimento de nossos pais.

CONDE. - Ansiei demais por isso para ser capaz de esquecê-lo algum dia.

EUGÉNIE, *chorosa.* - Sua presença animava minhas ieflexões: mas logo lembranças cruéis assaltaram-me aos montes... Os últimos conselhos de uma mãe moribunda ... a falta que estava a cometer contra meu pai ausente...o ar de mistério que acompanhou a augusta cerimônia em seu castelo...

SENHORA MURER. - E isso não era indispensável?

EUGÉNIE. - A sua partida, necessária ao senhor, mas dolorosa para mim...*baixando a voz.* Meu estado...

CONDE, *beija-lhe a mão.* - Seu estado, Eugénie! Aquilo que sela a minha felicidade pode afligi-la? À *parte.* Infeliz!

EUGÉNIE, *ternamente.* - Ah! Como ele me seria caro se não me expusesse...

LE COMTE. - Je me croirai bien malheureux, si ma présence n'a pas la force de dissiper ces nuages. Mais qu'exigez-vous de moi ? Ordonnez.

EUGÉNIE. - Puisqu'il m'est permis de demander, je désire que vous employiez auprès de mon père cet art de persuader, ah ! que vous possédez si parfaitement.

LE COMTE. - Ma chère Eugénie !

EUGÉNIE. - Je souhaiterais que nous nous occupassions tous à le tirer d'une ignorance qui ne peut durer plus longtemps sans crime et sans danger pour moi.

MADAME MURER. - Le comte seul peut décider la question.

LE COMTE, *avec timidité* . - Je suivrai vos volontés en tout. Mais à Londres !... Si près de mon oncle !... S'exposer... Cette colère si redoutable de votre père... Je pensais que l'on pourrait remettre cet aveu délicat à notre retour au pays de Galles.

EUGÉNIE, *vivement* . - Où vous viendrez ?

LE COMTE. - J'espérais vous y rejoindre avant peu.
EUGÉNIE, *tendrement* . - Que ne l'écriviez-vous ? Un seul mot de ce dessein nous eût empêchés de venir à Londres.

LE COMTE, *vivement* . - Quand vous n'auriez pas suivi d'aussi près la nouvelle que j'ai reçue de votre résolution, je me serais bien gardé d'y rien changer. Mon empressement égalait le vôtre. D'un ton très affectueux. Aurais-je voulu suspendre un voyage qui a mille attraites pour moi ?

MADAME MURER. - Il est charmant !

EUGÉNIE, *baissant les yeux* . - Je n'ai plus qu'une plainte à faire : me la pardonnerez-vous, milord ?

LE COMTE. - Ne me cachez rien, je vous en conjure.

EUGÉNIE, *avec embarras* . - Un cœur sensible s'inquiète de tout. Il m'a semblé voir dans vos lettres une espèce d'affectation à éviter de m'honorer du nom de votre femme. J'ai craint...

CONDE. - Crer-me-ei bem infeliz caso minha presença não tenha o poder de dissipar estas nuvens. O que a senhora exige de mim? Ordene.

EUGÉNIE. - Uma vez que me é permitido solicitar, desejo que empregue junto ao meu pai esta arte de persuadir, Ah! A qual o senhor domina com tanta perfeição.

CONDE. - Minha cara Eugénie!

EUGÉNIE. - Eu desejaria que nos dedicássemos todos a tirá-lo de uma ignorância que não pode durar mais tempo sem crime e sem perigo para mim.

SENHORA MURER. - Somente o conde pode decidir essa questão.

CONDE, *timidamente* . - Seguirei suas vontades em tudo. Mas em Londres!... Tão perto de meu tio!... Expor-me... A terrível cólera de seu pai... Pensava que poderíamos deixar essa confissão delicada para o nosso regresso ao País de Gales.

EUGÉNIE, *com vivacidade* . - O senhor virá?

CONDE. - Esperava lá ir ter com a senhora em breve.

EUGÉNIE, *ternamente* . - Por que o senhor não escreveu? Uma só palavra a esse respeito ter-nos ia impedido de vir a Londres.

CONDE, *vivamente* . - Se a senhora não tivesse chegado a Londres tão logo fiquei sabendo de sua decisão de vir, eu teria evitado qualquer alteração nos meus planos. A minha pressa igualava a sua. *Num tom muito afetuoso*. Teria eu querido suspender uma viagem que tem mil atrativos para mim?

SENHORA MURER. - Ele é encantador!

EUGÉNIE, *baixando os olhos* . - Tenho somente mais uma queixa a fazer: o senhor me permite, milorde?

CONDE. - Não me esconda nada, eu lhe rogo!

EUGÉNIE, *com embaraço* . - Um coração sensível inquieta-se com tudo. Parecia-me ver nas suas cartas uma espécie de preocupação em evitar honrar-me com o título de sua esposa. Temi que...

LE COMTE, *un peu décontenancé* . - Ainsi donc on me réduit à justifier ma délicatesse même ! Vos soupçons m'y contraignent ; je le ferai. *Prenant un ton plus rassuré*. Tant que je fus votre amant, Eugénie, je brûlai d'acquérir le titre précieux d'époux ; marié, j'ai cru devoir en oublier les droits, et ne jamais faire parler que ceux de l'amour. Mon but, en vous épousant, fut d'unir la douce sécurité des plaisirs honnêtes aux charmes d'une passion vive et toujours nouvelle. Je disais : Quel lien que celui qui nous fait un devoir du bonheur !... Vous pleurez, Eugénie !

EUGÉNIE, *lui tend les bras, et le regarde avec passion*. - Ah ! laisse-les couler... La douceur de celles-ci efface l'amertume des autres. Ah ! mon cher époux ! la joie a donc aussi ses larmes !

LE COMTE, *troublé* . - Eugénie !... À part. Dans quel trouble elle me jette !

MADAME MURER. - Eh bien, ma nièce ?

EUGÉNIE, *avec joie* . - Je n'en croirai plus mon cœur : il fut trop timide.

LE BARON, *dehors, sans être aperçu* . - Pas un scheling avec.

MADAME MURER. - Reconnaissez mon frère au bruit qu'il fait en rentrant.

LE COMTE, *à part* . - Il faut avoir une âme féroce pour résister à tant de charmes.

CONDE, *un pouco desconcertado* . - Quer dizer que devo justificar a minha própria delicadeza! Suas suspeitas obrigam-me a tal; fá-lo-ei. *Adotando um tom mais seguro*. Enquanto fui seu amante, Eugénie, ansiava por adquirir o precioso título de esposo; uma vez casado, pensei dever esquecer tais direitos, e nunca deixar falar senão os do amor. O meu propósito, ao casar-me, foi unir a doce segurança dos prazeres honestos aos encantos de uma paixão viva e sempre nova. Eu dizia: como é grande o laço que faz da felicidade um dever! ... Está chorando, Eugénie!

EUGÉNIE *estende-lhe os braços e olha para ele com paixão* . - Ah! Deixe-as correr... A doçura destas apagam o amargor das outras. Ah! meu caro esposo! A alegria também tem suas lágrimas!

CONDE, *perturbado* . - Eugénie! *À parte*. Como ela me deixa perturbado!

SENHORA MURER - E então, minha sobrinha?

EUGÉNIE, *com alegria* . - Não acreditarei mais em meu coração: ele foi demasiado tímido.

BARÃO, *lá fora, sem ser percebido* . - Nem mais um xelim.

SENHORA MURER. - Reconhece-se meu irmão pelo barulho que faz ao retornar.

CONDE, *À parte*. - É necessário uma alma feroz para resistir a tanto charme.

Scène X

Le baron, Le comte, Madame Murer, Eugénie.

LE BARON, *en entrant, crie en dehors* : - Renvoyez-le, vous dis-je. *À lui-même en avançant*. L'indigne séjour ! la sotte ville ! et surtout l'impertinent usage d'aller voir des gens qu'on sait absents !

MADAME MURER. - Toujours emporté !

LE BARON. - Eh bien, eh bien, ma sœur ! ce n'est pas vous que cela regarde.

MADAME MURER. - Je le crois, monsieur ; mais que doit penser de vous milord Clarendon ?

LE BARON, *saluant* . - Ah ! pardon, milord.

MADAME MURER. - Il vient ici vous offrir ses bons offices auprès de vos juges...

LE BARON, *au comte*. - Excusez : l'on vous dira que j'ai passé à votre hôtel.

LE COMTE. - Je suis fâché, monsieur...

LE BARON, *se tournant vers sa fille* . - Bonjour, mon Eugénie.

LE COMTE, *à lui-même, se rappelant la dernière phrase d'Eugénie*. - La joie a donc aussi ses larmes !

LE BARON, *au comte* . - Comment la trouvez-vous, milord ? Mais vous vous connaissiez déjà : son frère et elle, voilà tout ce qui me reste... Elle était gaie autrefois : les filles deviennent précieuses en grandissant. Ah ! quand elle sera mariée !... À propos de mariage, j'allais oublier de vous faire un compliment...

LE COMTE, *interrompant* . - À moi, monsieur ? Je n'en veux recevoir que sur le bonheur que j'ai en ce moment de présenter mes respects à ces dames.

LE BARON. - Eh ! non, non : c'est sur votre mariage.

MADAME MURER. - Son mariage !

EUGÉNIE, *à part, avec frayeur* . - Ah ! ciel !

LE COMTE, *d'un air contraint* . - Vous voulez rire

LE BARON. - Ma foi, je ne l'ai pas deviné. Votre suisse a dit que vous étiez à la cour pour un mariage...

CENA X

Barão, Conde, Senhora Murer, Eugénie

BARÃO, *entrando, grita para fora* :Mande-o embora, estou-lhe dizendo. *A si mesmo, avançando*. Que estada indigna! Que cidade estúpida! E, sobretudo, que costume impertinente o de visitar pessoas que sabemos ausentes!

SENHORA MURER. - Sempre irritado!

BARÃO - Muito bem, minha irmã! Isto não lhe diz respeito.

SENHORA MURER. - Acredito, senhor; mas o que deve pensar do senhor o Milorde Clarendon?

BARÃO, *cumprimentando*. - Ah, perdão, milorde.

SENHORA MURER. - Ele vem aqui oferecer-lhe seus bons ofícios junto a seus juízes.

BARÃO, *ao conde* . - Desculpe: dir-lhe-ão que passei em seu solar.

CONDE. - Fico aborrecido, senhor...

BARÃO, *voltando-se para a sua filha*. - Bom dia, minha Eugénie.

CONDE, *para si mesmo, lembrando-se da última frase de Eugénie* . - A alegria tem também suas lágrimas!

BARÃO, *ao conde*. - O que acha dela, milorde? Mas vocês já se conheciam: ela e o irmão, eis tudo o que me resta ... Ela era feliz outrora: as moças tornam-se presunçosas ao crescerem. Ah! Quando ela estiver casada! ... Por falar em casamentos, eu ia esquecer de felicitá-lo...

CONDE, *interrompendo* . - A mim, senhor? Não desejo receber felicitações senão pela alegria que sinto neste momento em manifestar meu respeito a estas damas.

BARÃO. - Ah! Não, não: é pelo seu casamento.

SENHORA MURER, *vivamente*. - O casamento do Milorde!

EUGÉNIE, *à parte, com medo*. - Ah! Céus!

CONDE, *contrariado*. - O senhor quer divertir-se.

BARÃO. - Juro que não adivinhei. O seu suíço disse que o senhor estava na corte para um casamento...

LE COMTE, *interrompant* . - Ah ! ah !... oui : c'est... c'est un de mes parents. Vous savez que, pour peu qu'on tienne à quelqu'un, on va pour la signature...

LE BARON. - Non : il dit que cela vous regarde.

LE COMTE, *embarrassé* . - Discours de valets... Il est bien vrai que mon oncle, ayant eu dessein de m'établir, m'a proposé depuis peu une fille de qualité fort riche regardant Eugénie ; mais je lui ai montré tant de répugnance pour un engagement, qu'il a eu la bonté de ne pas insister. Cela s'est su, et peut-être trop répandu. Voilà l'origine d'un bruit qui n'a et n'aura jamais de fondement réel.

LE BARON. - Pardon, au moins. Je ne l'ai pas dit pour vous fâcher. Un joli homme comme vous, couru des belles...

MADAME MURER. - Mon frère va s'égayer. Trouvez bon, messieurs, que nous nous retirions.

LE COMTE, *saluant* . - Ce sera moi, si vous le voulez bien. J'ai quelques affaires pressées... Je vous demande la permission, mesdames, de vous voir le plus souvent...

MADAME MURER. - Jamais aussi souvent que nous le désirons, milord.

Le comte sort, le baron l'accompagne : ils se font des politesses.

CONDE, *interrompendo* . -Ah! Ah! ... sim: é ... é de um de meus parentes. O senhor sabe que, por pouco que nos importemos com alguém, vamos para a assinatura...

BARÃO. - Não: ele disse que é o casamento do senhor.

CONDE, *envergonhado* . - Conversa de criado... É bem verdade que meu tio, desejando estabelecer-me, propôs-me faz pouco uma distinta moça muito rica. *Olhando para Eugénie*. Mas demonstrei-lhe tamanha repugnância por este compromisso, que ele teve a bondade de não insistir. O fato é sabido e talvez demasiadamente difundido. Eis a origem de um rumor que não tem e nunca terá nenhum fundo de verdade.

BARÃO. - Perdoe-me, ao menos. Não o disse para irritá-lo. Um homem belo como o senhor, cercado de belas...

SENHORA MURER. - O meu irmão vai animar-se. Queiram permitir, senhores, que nos retiremos.

CONDE, *cumprimentando* . - Sou eu que me retiro, se o consentirem. Possuo alguns assuntos urgentes... Peço-lhes permissão, minhas senhoras , para vê-las com frequência...

SENHORA MURER - Jamais com a frequência que desejamos, milorde.

O Conde sai, o Barão acompanha-o: despedem-se.

Scène XI

Madame Murer, Eugénie

MADAME MURER. - Avec quelle adresse et, quelle honnêteté pour vous il vient de s'expliquer !

EUGÉNIE, *honteuse d'un petit mouvement de frayer, se jette dans les bras de sa tante*. - Grondez donc votre folle de nièce... À un certain mot de mon père, n'ai-je pas éprouvé un serrement de cœur affreux... Il m'avait caché ces bruits dans la crainte de m'affliger... Comme il m'a regardée en répondant !... Ah ! ma tante, que je l'aime !

MADAME MURER, *l'embrasse*. - Ma nièce, vous êtes la plus heureuse des femmes.

Elles vont chez le baron par la porte d'entrée.

CENA XI

Senhora Murer, Eugénie

SENHORA MURER. - Com que elegância e com que decoro para com a senhorita ele acaba de explicar-se!

EUGÉNIE, *envergonhada com um pequeno gesto de medo, joga-se nos braços da tia*. - Então, repreenda a sua insensata sobrinha... Uma certa palavra do meu pai provocou-me um aperto terrível no coração... Ele havia escondido esses rumores de mim com medo de afligir-me... A maneira como me olhou ao responder!... Ai, minha tia, como o amo!

SENHORA MURER, *à abraça*. - Minha sobrinha, a senhorita é a mais feliz das mulheres.

Elas vão encontrar o Barão pela porta de entrada.

Jeu d'entracte

Un domestique entre. Après avoir rangé les sièges qui sont autour de la table à thé, il en emporte le cabaret, et vient remettre la table à sa place auprès du mur de côté. Il enlève des paquets dont quelques fauteuils sont chargés, et sort en regardant si tout est bien en ordre.

L'action théâtrale ne reposant jamais, j'ai pensé qu'on pourrait essayer de lier un acte à celui qui le suit, par une action pantomime qui soutiendrait, sans la fatiguer, l'attention des spectateurs, et indiquerait ce qui se passe derrière la scène pendant l'entracte. Je l'ai désignée entre chaque acte. Tout ce qui tend à donner de la vérité est précieux dans un drame sérieux, et l'illusion tient plutôt aux petites choses qu'aux grandes.

Les Comédiens Français, qui n'ont rien négligé pour que cette pièce fit plaisir, ont craint que l'œil sévère du public ne désapprouvât tant de nouveautés à la fois : ils n'ont pas osé hasarder les entractes. Si on les joue en société, on verra que ce qui n'est qu'indifférent tant que l'action n'est pas engagée, devient assez important entre les derniers actes.

ENTREATO

Um criado entra. Após ter arrumado as poltronas que estão em torno da mesa, ele recolhe o tabuleiro de chá e recoloca a mesa no seu lugar junto à parede ao lado. Ele recolhe pacotes de algumas poltronas que estavam carregadas e sai olhando se tudo está em ordem. Como a ação teatral não para jamais, eu pensei que se pudesse tentar ligar um ato àquele que o segue, por meio de uma ação pantomímica que sustentaria, sem fatigar, a atenção dos espectadores, e indicaria o que se passa por trás da cena durante o entreato. Eu designei a ação entre cada ato. Tudo o que tende a trazer mais verdade é precioso em um drama sério e a ilusão relaciona-se mais às pequenas coisas que às grandes.

Os Atores Franceses, que nada negligenciaram para que esta peça agradasse, temeram que o olhar severo do público desaprovasse tantas novidades ao mesmo tempo: não ousaram expor-se nos entreatos. Se os interpretamos em sociedade, veremos que o que é indiferente enquanto a ação não estiver iniciada, se torna bastante importante entre os últimos atos.