

Ofir Bergemann de Aguiar

Uma Reescritura Brasileira de os Miseráveis



OFIR BERGEMANN DE AGUIAR

UMA REESCRITURA BRASILEIRA DE OS MISERÁVEIS

Tese apresentada ao Instituto de Biociências,
Letras e Ciências Exatas da Universidade
Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho",
Campus de São José do Rio Preto, para a
obtenção do título de Doutor em Letras (Área
de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Gentil Luiz de Faria



776/98

São José do Rio Preto
1996



ALFABETIZAMENTO

A alfabetização é o primeiro passo para o acesso ao conhecimento e ao mundo da leitura, que possibilita a compreensão do mundo e a expressão da própria realidade.

Os alfabetizadores do Projeto de Alfabetização da Prefeitura de São José do Rio Preto, em parceria com a Prefeitura Municipal, atuam em diversas comunidades, oferecendo cursos de alfabetização para crianças e adultos, visando ao desenvolvimento da leitura e da escrita.

A alfabetização é o primeiro passo para o acesso ao conhecimento e ao mundo da leitura, que possibilita a compreensão do mundo e a expressão da própria realidade.

A alfabetização é o primeiro passo para o acesso ao conhecimento e ao mundo da leitura, que possibilita a compreensão do mundo e a expressão da própria realidade.

A alfabetização é o primeiro passo para o acesso ao conhecimento e ao mundo da leitura, que possibilita a compreensão do mundo e a expressão da própria realidade.

A alfabetização é o primeiro passo para o acesso ao conhecimento e ao mundo da leitura, que possibilita a compreensão do mundo e a expressão da própria realidade.

A alfabetização é o primeiro passo para o acesso ao conhecimento e ao mundo da leitura, que possibilita a compreensão do mundo e a expressão da própria realidade.

A alfabetização é o primeiro passo para o acesso ao conhecimento e ao mundo da leitura, que possibilita a compreensão do mundo e a expressão da própria realidade.

A alfabetização é o primeiro passo para o acesso ao conhecimento e ao mundo da leitura, que possibilita a compreensão do mundo e a expressão da própria realidade.

A alfabetização é o primeiro passo para o acesso ao conhecimento e ao mundo da leitura, que possibilita a compreensão do mundo e a expressão da própria realidade.

A alfabetização é o primeiro passo para o acesso ao conhecimento e ao mundo da leitura, que possibilita a compreensão do mundo e a expressão da própria realidade.

Este trabalho foi realizado com auxílio-bolsa da CAPES/PICD
- Universidade Federal de Goiás, Goiânia

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Goiás e aos colegas do Departamento de Letras, que permitiram meu afastamento da instituição, em especial a Dayse Maria Pires, com quem sempre pude contar.

Aos funcionários das Bibliotecas da UNESP, campus de São José do Rio Preto, em especial a Maria do Carmo Junqueira, sempre prestativa; Municipal de São Paulo, em especial aos da seção de Obras Raras; e Nacional do Rio de Janeiro, em especial aos da Divisão de Informação Documental - por intermédio dos quais obtive muito material por correspondência.

A Cristina Carneiro Rodrigues, com quem "troquei figurinhas" - para usar a expressão por ela utilizada - e muitas idéias, do início da pesquisa até a revisão final deste trabalho.

Ao Centro de Estudos sobre Tradução, Comunicação e Culturas, da Universidade de Leuven, Bélgica, que, na pessoa do Prof. Dr. José Lambert, tão bem me recebeu durante o curso ali realizado de 3 a 28 de julho de 1995, ocasião em que ouvi sugestões dos professores André Lefevere, Dirk Delabastita, Lieven D'Hulst e do próprio Lambert.

Ao Prof. Dr. Theo Hermans, pelas conversações mantidas durante as palestras por ele ministradas na FFLCH, USP, de 29 de abril a 8 de maio de 1996.

Ao Prof. Dr. John Milton, pelo material que me passou.

Aos Profs. Drs. Lea Mara Valezi Staut e Eli Nazareth Bechara, pelos valiosos comentários apresentados por ocasião do Exame de Qualificação.

À minha sobrinha Cristina, que me iniciou e me socorreu neste mundo moderno da informática.

Ao meu orientador, Gentil Luiz de Faria, que, uma vez mais, mostrou-me os caminhos a seguir.

Ao Sérgio, pelos momentos felizes.

À minha mãe e à minha filha Érica, pela presença.



the 'intrinsic' value of a work of literature is by no means sufficient to ensure its survival. That survival is ensured at least to the same extent by rewritings. If a writer is no longer rewritten, his or her work will be forgotten.

André Lefevere (1992c, p.112)



SUMÁRIO

Introdução	6
------------------	---

PRIMEIRA PARTE : EM TORNO DA TRADUÇÃO

1.1 - Vertentes teóricas	12
1.1.1 - As oficinas de tradução norte-americanas	15
1.1.2 - A "ciência" da tradução	20
1.1.3 - Os "estudos de tradução"	25
1.1.4 - Os estudos descritivos de tradução	30
1.1.5 - A desconstrução	41
1.2 - A pesquisa em tradução no Brasil	49

SEGUNDA PARTE : *OS MISERÁVEIS* NO BRASIL

2.1 - Uma obra de combate à miséria	61
2.1.1 - O chefe da escola romântica e seu influxo no Brasil	61
2.1.2 - A missão do poeta	65
2.1.3 - Uma ficção melodramática	67
2.2 - Tradutor, Tradutores	72
2.2.1 - O defensor dos conservadores	72
2.2.2 - A invisibilidade do tradutor	80
2.2.3 - O tradutor de <i>Rocambole</i>	84
2.2.4 - Tradução e literatura	88
2.3 - O folhetim como modo de publicação	91
2.3.1 - "Uma tradução adequada com certas reservas"	91
2.3.2 - A literatura de folhetim na França	93
2.3.3 - A estética do dramalhão	104
2.3.4 - Precedência do início da leitura	113
2.4 - Outras reescrituras de <i>Os miseráveis</i> no século XIX	115
2.4.1 - <i>Os miseráveis</i> verdadeiros	115
2.4.2 - <i>Os verdadeiros miseráveis</i>	118
2.4.3 - O ensaio do barão Ernouf	120
2.4.4 - Os estudos filosóficos e literários de Voituren	132

TERCEIRA PARTE : HUGO X ROCHA & REIS

3.1 - Texto de partida / texto de chegada	137
3.1.1 - Quanto ao prefácio	137
3.1.2 - Estratégia geral	139
3.1.3 - Os parênteses hugoanos	146
3.1.4 - A ilusão do real	152
3.1.5 - Perspectiva e instância narrativas	156
3.1.6 - Humor	166
3.1.7 - Jogos de sonoridade	175
3.1.8 - Níveis de linguagem	193
3.1.9 - Transferência de elementos estruturais do romance	212
Considerações finais	222
Bibliografia	229
Resumo	241
Abstract	242
Résumé	243

INTRODUÇÃO

Victor Hugo não morreu. Neste mundo pós-moderno, em que o livro enquanto principal fornecedor de textos cedeu posição à imagem cênica, é possível encontrá-lo, ano após ano, em uma nova adaptação cinematográfica ou teatral. *O corcunda de Notre Dame*, na filmagem dos estúdios Disney, nos cinemas neste momento de redação do presente trabalho, comprova essa afirmação. A superprodução francesa de 1995, *Os miseráveis*, dirigida por Claude Lelouch, com Jean-Paul Belmondo, Alessandra Martines, Michel Boujenah e Annie Girardot também a ilustra, ao lado de várias outras versões para a tela - francesas, norte-americanas, italiana, egípcia e japonesa - que retomam o “clássico” hugoano de mesma denominação. Nos palcos, essa obra foi revitalizada pela *The Cameron Mackintosh*, responsável por produções famosas como *Cats* e *The phantom of the opera*. Esse musical, encenado primeiramente no *Palace Theatre*, em Londres, correu a Europa, chegando à Broadway, onde vem sendo representado desde 1987.

Nos meios acadêmicos brasileiros, no entanto, a maior figura literária francesa do século XIX, considerado o mais popular dos poetas por ter conseguido traduzir as esperanças e ilusões do povo, tem sido negligenciada.

Este trabalho busca resgatá-la. Aborda o início da recepção, no Brasil, da obra *Os miseráveis*, acima comentada, o texto mais editado no mundo depois da bíblia (Gohin, 1987, p.121), que exerceu profunda influência na evolução do romance francês. Estuda sua primeira tradução aqui realizada, publicada no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, no mesmo ano de seu aparecimento na França, 1862. Insere-se dentro da abordagem “estudos descritivos de tradução”,

uma vez que traz, subjacente, alguns pressupostos compartilhados por seus adeptos e divulgados pelo CETRA - Centro de Estudos sobre Tradução, Comunicação e Culturas - da Universidade de Leuven, Bélgica, que vem desenvolvendo um programa que prevê sua difusão.

Neste estudo, a tradução é considerada como um dos mecanismos centrais da comunicação. Tem-se em mente que, através dos tempos, a comunicação sempre ultrapassou as fronteiras nacionais, políticas, culturais e/ou lingüísticas e que a tradução serviu para possibilitar a realização dessa comunicação. Acredita-se, ademais, que com o aumento cada vez maior da internacionalização das economias e das culturas, após a segunda guerra mundial, a tradução emergiu como um fenômeno de substancial relevância para os estudos culturais.

A tradução não é vista aqui como a reprodução idêntica de um texto original, mas como uma atividade cultural, uma prática discursiva.

Não é tomada como um fenômeno exclusivamente lingüístico. Os elementos da linguagem não são menosprezados nas análises, mas se admite que a tradução não se restringe a eles. Aspectos hermenêuticos, institucionais, ideológicos, culturais e literários são levados em conta. Confere-se prioridade à relevância da tradução na evolução de uma cultura.

Este estudo não se prende à tradicional dicotomia tradução literária / tradução não-literária. Não limita a literatura a um conjunto de textos ou a um repertório de características que seriam inerentemente literárias. Acredita-se que a literariedade é atribuída por uma rede de relações da qual os fenômenos participam.

Os textos são examinados tendo a cultura como a unidade operacional. Essa unidade já foi a palavra, nos anos 50, ocasião em que os estudos sobre tradução se intensificaram e se acreditava no triunfo da computação. Passou a ser a frase e depois o texto. Considera-se aqui todo o contexto cultural em que a tradução e o texto-fonte foram realizados, apesar de serem analisados segmentos menores.

Este trabalho não se restringe à análise binária texto de partida / texto de chegada. Tal cotejo é feito, a fim de que regularidades nos procedimentos de tradução adotados sejam identificadas e questionada a razão (ou o resultado) de sua ocorrência. Levam-se em conta, entretanto, outros textos, traduzidos ou não, pertencentes tanto ao sistema-fonte quanto ao sistema-meta, e autores, dos textos comparados, e de outras obras, traduzidas ou não.

Ademais, não se condiciona a investigação a julgamentos de valor, procurando-se verificar a “qualidade” do trabalho tradutório realizado e prescrever o que seria uma escolha “boa” ou “correta”. O que se tem em vista aqui é descrever a manifestação desse fenômeno: a primeira tradução brasileira de *Os miseráveis*.

Comentam-se, em um primeiro momento, as correntes atuais que versam sobre traduções, com o intuito de enquadrar conceitos teóricos que serviram como pressupostos para o presente trabalho. Não se pretendeu uma análise exaustiva e uniforme de cada uma delas, nem uma crítica às suas formulações. Objetivou-se a exposição de um rápido panorama sobre as reflexões contemporâneas em torno do fenômeno da tradução. Espaço maior foi conferido à vertente com a qual este estudo revela mais afinidade. A pesquisa no domínio da tradução, realizada no Brasil, aparece como a segunda preocupação deste trabalho.

Informações sobre as obras de Victor Hugo, sua acolhida durante o romantismo brasileiro e a redação de *Os miseráveis* abrem a segunda parte do estudo, juntamente com uma breve apresentação do enredo do romance. Enfoca-se, em seguida, a autoria da primeira tradução brasileira da obra, inserindo-se esse texto em português num conjunto maior de folhetins traduzidos no século passado, que trouxeram a forma da prosa para a literatura brasileira, conforme afirmam os historiadores literários.

O romance-folhetim na França é, então, examinado. Assinalam-se as características melodramáticas observadas em *Os miseráveis*. Alguns esclarecimentos sobre a publicação da tradução do romance no *Jornal do Comércio* são fornecidos. Mencionam-se outros textos relacionados com a obra, que ajudaram a projetar sua imagem junto à audiência brasileira da época.

O cotejo entre o texto de partida e o texto de chegada constitui a terceira parte deste trabalho. Partiu-se de um nível macroestrutural, em que foram verificadas a existência de paratextos, as divisões da obra em segmentos diversos e a integralidade ou parcialidade da tradução, para um nível microestrutural, em que se analisaram elementos literários e lingüísticos, com o objetivo de notar quais os procedimentos de tradução que apresentaram uma certa regularidade. Dedicou-se atenção aos pontos focalizados pelos estudiosos de *Os miseráveis* na França. Buscou-se averiguar a razão ou o resultado das escolhas de tradução adotadas, conscientemente ou não, e chegar às possíveis convenções da época.

Pretendeu-se, assim, abrir o caminho para o estudo dos folhetins traduzidos no Brasil.

Cabe esclarecer que as citações em francês, referentes a *Os miseráveis*, foram extraídas dos volumes da Coleção *Folio*, da Gallimard.



Constituem “livros de bolso”. Trazem, entretanto, notas e introdução de Yves Gohin, especialista em Victor Hugo, que informa sobre as alterações ocorridas em relação ao texto da primeira edição da obra.

Quanto às passagens transcritas em português, com exceção do prefácio ao romance, foram tiradas do texto do *Jornal do Comércio*. Mencionam-se, apenas, o dia e o mês da publicação do fragmento em questão, uma vez que todo o romance apareceu no decorrer de 1862. Só é especificada a página no caso de o trecho estudado não ter sido impresso na primeira, o que raramente acontecia com os romances seriados.

Atualizou-se a ortografia dos textos citados. Corrigiram-se certos erros considerados tipográficos. Todos os grifos e demais realces das transcrições fazem parte do original. Citações em português, que se referem a textos em língua estrangeira, foram traduzidas pela autora deste trabalho. Procurou-se seguir as normas para publicações da UNESP.



1.1 - VERTENTES TEÓRICAS

Esta unidade quer mostrar a importância da teoria para a prática, e como a teoria pode ser usada para explicar a prática.

Trata-se de uma unidade teórica, e não prática. O objetivo é apresentar a teoria da tradução, e não a prática da tradução. A teoria da tradução é a base para a prática da tradução, e a prática da tradução é a aplicação da teoria da tradução.

PRIMEIRA PARTE : EM TORNO DA TRADUÇÃO

de Victor Hugo mostram a relação entre a arte e a cultura, e como a arte pode ser usada para explicar a cultura.

Esta unidade quer mostrar a importância da teoria para a prática, e como a teoria pode ser usada para explicar a prática.

1.1 - VERTENTES TEÓRICAS

Uma tradução quase sempre é vista apressadamente pelo público ao qual é destinada, como uma violência que se lhe faz. O gosto burguês resiste ao espírito universal.

Traduzir um poeta estrangeiro é aumentar a poesia nacional; esse acréscimo desagrade àqueles aos quais ele supera. É pelo menos o começo; o primeiro movimento é a revolta. Uma língua na qual se trasvasa do gênero um outro idioma, faz o que pode por respeitar. Mais tarde será fortificada, atendendo-se a que ela se indigna. Esse sabor novo lhe repugna. Essas locuções insólitas, esses estilos improvisados, esse selvagem aparecimento de figuras desconhecidas, tudo isso constitui a invasão. Como se vai mudar sua literatura nela? Que idéia tem-se de vir lhe mesclar no sangue essa substância de outros povos? É poesia em excesso. Há ali abuso de imagens, profusão de metáforas, violação de fronteiras, introdução forçada do gosto cosmopolita no gosto local. (Hugo, 1944, p.345)

Escritas por ocasião da elaboração do prefácio às traduções de Shakespeare publicadas por seu filho, François-Victor, em 1865, as palavras acima de Victor Hugo mostram a reação negativa de uma cultura para com a tradução. Esta é vista como uma ameaça. Elementos estranhos equivalem a interferências, que implicam em perda de autonomia: “tudo isso constitui a invasão”. Revelam, também, como esse confronto de discursos alheios contribui para a construção de uma identidade cultural, que se caracteriza por ser dinâmica: “traduzir um poeta estrangeiro é aumentar a poesia nacional”. Foram colocadas aqui para ilustrar a reflexão sobre o ato de traduzir, reflexão essa que é praticada desde tempos bem anteriores ao da existência do seu autor. As antologias que tratam da genealogia do assunto lembram nomes mais distantes como Cícero (106-43 a.C.), Horácio (65-8 a.C.), Quintiliano (35-96), São Jerônimo (345-419/420) ou Dryden (1631-1700).

Esse discurso sobre tradução, todavia, embora até hoje tenha sua relevância, caracterizava-se por sua descontinuidade e falta de sistematização. Não

havia ainda merecido uma institucionalização, como a que ocorreu com o discurso sobre a linguagem ou sobre as artes que, pelo menos desde o século XIX, consta de currículos acadêmicos. Restringia-se às personalidades que praticavam a tradução, ou que dela faziam uso, geralmente na forma de prefácio ou introdução ao trabalho.

Data de época recente o impulso que os estudos de tradução receberam, compelindo esse campo de pesquisa a um desenvolvimento que até então não experimentara. O aperfeiçoamento dos computadores, na década de 1950, serve como marco inicial. Uma teoria geral da tradução, fundamentada em gramáticas universais, começou a ser elaborada, a fim de concretizar o sonho da máquina de traduzir.

Foram os anos 80, porém, que viram os maiores desdobramentos da pesquisa em tradução. Como observou Rosemary Arrojo em fala recente¹, o advento do pós-modernismo, que questiona a originalidade dos textos e prega a diluição da autoria, possibilitou uma nova fase para a tradução, que é vista hoje como fenômeno de substancial importância para os estudos culturais. Tradução passou a ser considerada disciplina autônoma. A literatura sobre o assunto é agora abundante. Correntes diversas que tratam desse domínio se interpõem.

Este capítulo se estende sobre cinco dessas vertentes, tomando como base o estudo e as conclusões de Edwin Gentzler em *Contemporary translation theories*, quando outra referência não for indicada. Algumas apareceram em meados dos anos 60 e exercem ainda influência, outras são mais recentes. Consideram a tradução, sobretudo, no seu aspecto interlingual, isto é, a tradução propriamente dita, “a interpretação dos signos verbais por meio de alguma outra língua”, conforme conceituou Roman Jakobson (1977, p.64-5), que

¹ pronunciada durante o III Encontro Paulista de Pesquisadores em Tradução, realizado na UNESP/Assis, de 20 a 22 de setembro de 1995.



diferenciou este tipo de dois outros: a tradução intralingual ou reformulação, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de outros signos da mesma língua”, e a tradução intersemiótica ou transmutação, que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”.

É importante assinalar que a transposição intersemiótica constitui também objeto de grande interesse por parte de acadêmicos, na atualidade. Analisam-se interações entre as várias esferas da expressão humana. A interconexão palavra-imagem, especialmente, tem sido bastante investigada. Busca-se averiguar a complementaridade entre a representação visual - signo tradicionalmente considerado natural - e a representação verbal - signo convencional. Tenta-se demonstrar que a leitura de um texto visual é feita com referências a aspectos literários, assim como se recorre a códigos visuais na compreensão de textos verbais.

Claus Clüver², por exemplo, chama a atenção para o aspecto narrativo na tela *Hunters in the snow*, de Pieter Bruegel, que documenta as atividades, costumes e ideologias da época do artista. Indica a necessidade do conhecimento da história antiga para a apreciação da tela *Le serment des Horaces*, de Jacques-Louis David. Apresenta a verbalização da escultura de um antigo torso fragmentado do deus grego Apolo - *Torso of a young man's body*, que se encontra no Museu do Louvre - no poema “Archaischer Torso Apollos”, de Rainer Maria Rilke.

Cumprе ressaltar, por outro lado, que a classificação de Jakobson e, em particular, o conceito de tradução interlingual, acima mencionados, devem ser tomados em termos relativos. Sabe-se que um mesmo discurso traz transposições intralinguais, interlinguais e intersemióticas. Deve-se ter em mente,

² Anotações das conferências pronunciadas na UNESP/Rio Preto, no período de 31 de maio a 4 de junho de 1993.

igualmente, que a tradução não constitui fenômeno que ocorre entre duas línguas ou literaturas “nacionais”, mas entre vários discursos competitivos, estruturados em ordem hierárquica e sobrepostos de maneira variada (Lambert & Robyns, no prelo).

1.1.1 - AS OFICINAS DE TRADUÇÃO NORTE-AMERICANAS

Nas últimas três décadas, os Estados Unidos viram crescer, consideravelmente, a simpatia do público e das academias para com a tradução literária. Relegada até então a uma atividade marginalizada, conquistou um lugar entre a produção da cultura norte-americana e passou a fazer parte de currículos universitários como um campo de estudo autônomo.

O tradicional *status* secundário a ela atribuído, porém, não foi por completo dissipado. A natureza monolíngüe da cultura, bem como motivos sócio-econômicos serviram de entraves à alteração da situação vigente. A prática da tradução literária esteve ligada, em grande parte, à representação de valores alternativos e novas visões de mundo. A muitos convinha o consumo do “sentido original”.

O processo de multiplicação e de aceitação de textos vertidos de outras culturas, entretanto, teve prosseguimento. Cursos para a formação de profissionais competentes para a tarefa de transpor obras de uma literatura para outra se espalharam pelas instituições norte-americanas. Oficinas de tradução foram instaladas, propiciando ocasião para a discussão e a realização dessa atividade.

A Nova Crítica ofereceu as premissas para a abordagem da tradução que começou a ser delineada nesses espaços. I. A. Richards, com suas

oficinas de leitura, é considerado o precursor desses eventos, assim como o é das oficinas de trabalhos “criativos” norte-americanas. Em seu livro *Practical criticism* (New York: Hartcourt Brace, 1929) se encontram os pressupostos compartilhados inicialmente pelos participantes desses grupos.

Richards pretendeu demonstrar, com um famoso experimento, que existe, em toda obra literária, uma experiência estética primordial, possível de ser captada e transmitida, exata e totalmente. Entregou poemas não identificados a seus alunos, que não detinham conhecimento prévio de alguma metodologia, acreditando que a ausência de imposições levaria a uma investigação mais verdadeira. Com base nas análises recebidas, intencionava reunir um novo tipo de documentação para a cultura norte-americana contemporânea, proporcionar uma nova técnica para que os estudantes definissem, por si mesmos, sua noção de poesia e descobrir novos métodos educacionais.

As oficinas de tradução, seguindo esses passos, propuseram-se a estabelecer regras e princípios que discernissem aquela comunicação poética primeira - a “intenção do autor”. À diferença das oficinas de leitura de Richards, dos anos 20, porém, voltavam-se também à sua rearticulação. Admitia-se que a significação original de um texto podia ser adequadamente descodificada e, em seguida, recodificada em uma outra língua.

Na verdade, o que se verificou foi que a ausência de uma metodologia predeterminada propiciara a conformação dos estudantes aos gostos e preferências das instituições culturais vigentes. Esse modelo funcionou como um reforço à manutenção das estruturas literárias e políticas da sociedade norte-americana. Propunha, em vez de múltiplas interpretações de uma obra - como parecia sugerir a atitude democrática inicial de permitir que os alunos pensassem

por si - um “perfeito entendimento” de um texto, por meio de uma solução “correta e única” aos problemas de comunicação.

Por outro lado, as oficinas de tradução se depararam com diferentes interpretações e distintas traduções, de uma mesma obra, por parte de seus membros, que viram debilitado seu projeto inicial. A prática mostrava que o texto traduzido não figurava como o resultado da aplicação de um conjunto de regras. Constituía um fenômeno em si. Um novo modelo precisava então ser buscado e Ezra Pound foi o escolhido.

Pound é considerado um dos nomes mais importantes no campo da tradução de poesia. Sua obra traduzida confunde-se com sua obra “criativa”. Segundo ele, a tradução serve de base para a arte poética ou, nas palavras de John Milton (1993, p.67-8), “é uma força motriz no ato de escrever poesia e de entender literatura. É treinamento excelente para o futuro poeta”, e ainda, “uma maneira excelente para se estudar o desenvolvimento de uma língua”.

Diferentemente de Richards, a teoria de tradução de Pound não se fundamenta na crença em um sentido inerente ao texto. Baseia-se no conceito de “energia da linguagem”, oriundo, sobretudo, de seus estudos dos ideogramas chineses por ocasião do recebimento e da tradução dos manuscritos dos poemas de Li Po, reunidos pelo sinólogo Ernest Fenollosa. As palavras sobre as páginas constituem imagens esculpidas, pensa Pound, sendo o tradutor o artista que as molda.

Pound acredita que as línguas não se apresentam como unidades estanques, mas como uma malha de palavras que vinculam seres, independentemente das nacionalidades. O que é estável, para ele, não é o sentido de uma palavra ou de um tema através da História - pois a imagem não é uma idéia - mas sim a “forma” com que se entrelaçam linguagem e objeto. Por isso, privilegia

o ritmo, a dicção, o movimento das palavras. Focaliza imagens fragmentadas, vocábulos soltos, “detalhes luminosos”.

Sustenta que a linguagem possui uma existência própria e um poder de adaptação, de mutação e de sobrevivência. Ela é “energizada” de várias formas - e aqui ele inclui os três elementos que identifica na poesia: a melopéia, que consiste na propriedade musical do texto; a fanopéia, sua propriedade visual, e a logopéia, a propriedade mais complexa, que engloba tanto o sentido direto das palavras quanto o seu jogo em um determinado contexto. Esclarece, então, que a melopéia apresenta dificuldades para a tradução, enquanto que a fanopéia se revela passível de ser até completamente traduzida; mas que não se traduz a logopéia. Esta pode ser parafraseada. A transposição desta propriedade é que preservaria a ironia, o implícito existente acima do sentido literal. Construir-se-iam, assim, novas relações para outras palavras em outros tempo e espaço, novos processos de expressão, o que proporcionaria à linguagem sua energia.

As traduções de Pound descontentaram muitos teóricos. Os defensores da tradução “fiel” apontavam os vários “erros” cometidos e o tacharam de incompetente. Os da tradução “livre” argumentavam que ele procedia a disparates, desviando-se da significação do original.

Na verdade, Pound não estava se manifestando a favor de licenças poéticas ou da liberdade de interpretação. Chegou a censurar a infidelidade à forma e ao metro do texto de partida. Criticava, por outro lado, as traduções literais de acadêmicos. Seu objetivo era abrir novos caminhos para a apropriação dos clássicos. Pretendia criar novas configurações numa cultura contemporânea - daí seu lema: *make it new* (dar vida nova, renovar).

Alguns membros de oficinas de tradução, contudo, não aplicaram os pensamentos de Pound dessa maneira. Ele foi invocado para libertá-los de

metodologias que privilegiavam uma correspondência literal e para lhes permitir licenças quanto a qualquer aspecto da obra que lhes favorecesse. Passaram a “intuir” poemas de outra língua, sem conhecimento desta nem de sua cultura. Contavam apenas com sensibilidade poética, bom gosto e um dossiê, que normalmente lhes fornecia o texto de partida, uma tradução palavra por palavra - em que as mesmas categorias, com fidelidade semântica, são mantidas na mesma ordem sintática (Barbosa, 1990, p.64) -, uma tradução literal - em que a fidelidade semântica é mantida, mas com uma adequação da morfo-sintaxe às normas gramaticais do pólo receptor (Barbosa, 1990, p.65) - e notas sobre a forma, a linguagem e a tradição da cultura-fonte.

Tal atitude é fruto da leitura dos primeiros trabalhos de Pound, em que a intuição estética e a imaginação poética predominavam; também por ele ter iniciado suas traduções dos poemas chineses sem muita intimidade com o idioma. Esses estudiosos não levaram em consideração o fato de que Pound se encontrava, então, submerso nas questões teóricas sobre a época e a cultura da língua que traduzia. Lembravam-se do dossiê obtido de Fenollosa, atrás mencionado, que trazia os textos, as traduções literais e demais dados sobre os poemas de Li Po.

Exemplos de um adequado entendimento da teoria de tradução de Pound, no entanto, existem. Uma preocupação com associação de palavras, etimologias e ressonâncias tem estado presente nas atividades das oficinas de tradução. Estas têm tido sucesso, ademais, em deslocar a ênfase do produto final enquanto obra literária na cultura receptora, para o processo de tradução em si, para o que se passa na mente humana durante o ato tradutório



1.1.2 - A "CIÊNCIA" DA TRADUÇÃO

Não tendo as oficinas de tradução, desde o início, conseguido formalizar uma teoria da tradução, uma abordagem mais sistemática para a atividade tradutória continuou a ser procurada. Para muitos, a Linguística parecia oferecer os instrumentos tanto teóricos, quanto da linguagem, necessários para essa sistematização. Conceitos oriundos dessa área foram então elaborados, como mostra o trabalho de Eugene Nida - que marcou o apogeu do desenvolvimento dessa corrente - baseado nas premissas de Noam Chomsky.

Chomsky, em suas obras *Syntactic structures* (The Hague: Mouton, 1957) e *Aspects of the theory of syntax* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1965) apresentou sua gramática de base gerativa-transformacional. Estabeleceu um modelo composto de três níveis, tendo, em sua primeira formulação, um elemento inicial como ponto de partida. Logo acima vinha o componente básico, constituído de regras de estruturas da frase - que se revelariam comuns a todas as línguas - e regras lexicais - também derivadas de categorias universais. As regras de estruturas da frase gerariam a estrutura profunda de uma sentença, que conteria toda a informação sintática e semântica responsável pela significação. Por fim, regras transformacionais alterariam a estrutura profunda, que resultaria na estrutura superficial. Chomsky abordava a estrutura da linguagem tendo em vista, não a língua viva, isto é, a linguagem usada nas situações sociais, mas a língua em um estado ideal.

Nida adotou os princípios teóricos, a terminologia e as regras transformacionais de Chomsky e seu *Toward a science of translating* (Leiden: E. J. Brill, 1964) se tornou o manual de teoria da tradução, sobretudo nos Estados Unidos e na Inglaterra. Seu interesse em abrir novas vias teóricas no domínio da



tradução provinha da insatisfação para com o literalismo que, segundo ele, afetava negativamente as versões da bíblia. A ênfase depositada na exatidão técnica, na adequação à forma e na transposição literal do sentido, observada notadamente no trabalho de Matthew Arnold, no que se refere ao mundo de língua inglesa, sustentava Nida, exigia muito conhecimento sobre a cultura-fonte por parte do leitor. O significado, para ele, não podia ser desvinculado da experiência pessoal e da estrutura conceitual do receptor da mensagem.

A teoria de Nida é fruto de sua experiência com o texto sagrado. A esse respeito, escreveu Gentzler, de cuja obra, repetindo, as reflexões deste capítulo, em sua grande parte, foram extraídas:

A tradução da bíblia gerou um tal número de informações em um tal número de línguas, como nenhuma outra prática de tradução. Possui uma longa história, alcançou mais pessoas em mais diversas culturas e envolveu mais tradutores, com diferentes formações, que qualquer outra prática tradutória. Em termos gerais, também, a tradução da bíblia atingiu todos os campos, pois no seu texto se encontram passagens de poesia e de prosa, de narrativa e diálogo, parábolas e leis. Só a quantidade de exemplos e a amplitude de seu alcance fizeram da tradução da bíblia uma parte necessária de qualquer estudo sobre teoria de tradução. (Gentzler, 1993, p.45)

A preocupação primeira de Nida, portanto, concentra-se na comunicação, entre culturas, do espírito de uma mensagem original, sendo negligenciada a forma com que essa mensagem é transmitida. Acha-se implícito, nas suas apreciações, o texto sagrado como instrumento de evangelização e, explícito, uma preocupação com a reação do destinatário - o que, aliás, foi a sua maior contribuição para os estudos sobre tradução.

Nida simplificou o modelo de Chomsky e adotou seus conceitos de estrutura profunda e estrutura superficial. Como este, pregava a existência de um componente unificado, coerente: uma essência. Construiu sua teoria com base na premissa de que a mensagem do original pode ser não só determinada, como

também traduzida, de modo que sua recepção seja a mesma que a dos destinatários daquele texto primeiro.

Sua atenção não se dirigia, como visto, à equivalência formal, por ele definida como a reprodução mecânica das características formais do texto de partida, que geralmente distorce os padrões estilísticos e gramaticais da língua-meta e, conseqüentemente, a mensagem do original (Larose, 1989, p.77). Elaborou o conceito de equivalência dinâmica, em que a mensagem do original é transferida, de modo a produzir, junto ao público receptor da tradução, o mesmo efeito obtido com a audiência do original, embora adições, eliminações ou alterações em relação ao texto-fonte sejam observadas. Priorizava, pois, o nível da estrutura profunda, que conteria toda a informação semântica e sintática para uma correta interpretação e para a devida transformação em estrutura superficial. Esta, porém, era negligenciada. Mudanças nesse nível eram admitidas, desde que o texto, na língua de chegada, funcionasse da mesma forma que o texto-fonte - princípio da equivalência dos efeitos.

O modelo operacional de tradução de Nida foi apresentado, então, dividido em três etapas, como sintetiza Heloísa Barbosa:

1) redução do texto original a seus núcleos (...) mais simples e semanticamente mais evidentes. 2) transferência do significado da LO [língua original] para a LT [língua da tradução] em um nível estruturalmente simples e 3) geração de uma expressão estilística e semanticamente equivalente na língua da tradução (...). (Barbosa, 1990, p.33)

O teórico acrescentou ainda que, para uma completa compreensão da intenção do autor do original, faziam-se necessários um profundo conhecimento da sua cultura e uma certa empatia para com ele - seria preciso admirá-lo, compartilhar a mesma formação cultural, o mesmo talento. Esquecia-se

Nida, todavia, da significativa defasagem existente entre aquilo que o autor diz e o que tem a intenção de dizer.

Toward a science of translating pecou também por perpetuar a tradicional dicotomia entre tradução “fiel” e tradução “livre”, que marcou os estudos de tradução pré-estruturalistas, conforme observou George Steiner em *After Babel* (London: Oxford University Press, 1975), embora tenha invertido o uso daqueles termos. Tradicionalmente, o tradutor fiel é aquele que segue a “letra” do original. De acordo com Nida, o tradutor adepto da noção de equivalência dinâmica seria mais fiel que o tradutor literal. Este último estaria mais propício a distorcer a intenção do autor em virtude do enfoque nas correspondências formais. Para Nida, palavras são meros rótulos, suscetíveis de se adaptarem a múltiplas formas sem se desviarem de uma mesma mensagem.

As idéias de Nida exerceram influência, em especial na Alemanha, onde Wolfram Wilss aparece como um dos maiores seguidores da “ciência” da tradução. De acordo com Wilss, a existência de categorias universais no nível da estrutura profunda - formas sintáticas e semânticas universais, assim como um núcleo de experiência comum - garante a traduzibilidade de um texto. Sua metodologia se baseia na redução do original a seu conteúdo temático e a seu tipo textual, por meio de uma retrotransformação intralingual, que eliminaria as ambigüidades da estrutura superficial. Ele considera que os textos são classificados, arquetípicos e a-historicamente, em temas e gêneros universais, que podem ser embalados em línguas e contextos diferentes, de maneira a produzir o mesmo efeito que o original.

Nas duas últimas décadas as reflexões de Wilss tiveram desdobramentos. Ele verificou que os contextos culturais diferenciados em que os tradutores se situam, assim como suas decisões criativas e subjetivas, propiciam

um alto grau de variabilidade em textos traduzidos. Passou então a enfatizar as considerações extraliterárias, que influenciariam não somente o produto final como também o processo de tomada de decisão, e a questão da intuição e da criatividade na tradução, baseando-se na Psicolinguística e na Linguística Moderna.

Outros expoentes da vertente científica, na Alemanha, igualmente se destacaram. Otto Kade, detendo-se no nível da palavra ou da unidade, propôs, em seus estudos iniciais, uma categorização de textos com quatro tipos de correspondência: uma a uma - equivalência total -, uma a muitas - equivalência facultativa -, uma a parte de uma - equivalência aproximativa - e uma a nenhuma - equivalência nula. Albrecht Neubert primeiramente postulou um invariante de comparação, centrado no original. Sustentou que, para cada situação de comunicação, é previsto um tipo de texto, que seria o invariante da língua-fonte. Em obra posterior, introduziu a noção de "relatividade" no processo de reconstrução do texto, resultante da multiplicidade de possibilidades estruturais do original. Katharina Reiss, com base no trabalho de Karl Bühler, estipulou uma tipologia textual fundamentada nas funções da linguagem - representacional, expressiva e apelativa - identificando textos que enfatizam conteúdo ou informação, textos que privilegiam a forma e, por fim, textos que ressaltam o apelo ao leitor, deixando claro que é a predominância de uma função sobre as outras que determinaria o tipo de texto. Em seu estudo mais recente, com a co-autoria de Hans J. Vermeer, o termo função é substituído por *skopos* - que em grego significa intenção, objetivo ou função. Os autores sugerem que o *skopos* que predomina no original deve governar a tradução e que o tradutor deve buscar soluções otimizadas dentro das condições reais existentes, levando em conta a coerência do texto traduzido - coerência esta dependente do conceito de *skopos* que o tradutor

elabora em relação ao texto em questão e obtida como resultado de uma coerência intertextual entre texto de partida e texto de chegada.

Entre as últimas revisões dos estudos “científicos” de tradução, cabe mencionar o trabalho de Mary Snell-Hornby. Seu *Translation studies: an integrated approach* (Amsterdam: J. Benjamins, 1988) tornou-se objeto de variadas discussões na Europa. A autora se propôs a elaborar uma abordagem integrada da tradução. Sugeriu uma prototipologia. Trata-se de um modelo de estratificação com múltiplos planos, horizontais e verticais, partindo de uma camada mais geral - macronível - para camadas mais individuais - microníveis.

Os estudos inseridos na “ciência” da tradução, entretanto, embora tenham trazido importantes contribuições para a pesquisa em tradução, dirigem-se ao ensino e à avaliação de traduções, sendo prescritivos por natureza, procuram estabelecer regras que ensinem como uma tradução deve ser realizada. Ressaltam dicotomias tradicionais como traduções boas / más e fiéis / livres. Conferem prioridade ao “original”.

1.1.3 - OS "ESTUDOS DE TRADUÇÃO"

Estudiosos dos Países Baixos - entendido aqui como Holanda e a região belga de Flandres - começaram a se engajar em pesquisas referentes à tradução, procurando uma alternativa às duas vertentes acima mencionadas que, na década de 1970, dominavam o cenário cultural e se consideravam antagônicas. Por um lado, havia uma ênfase em recursos literários, com a rejeição de pressupostos teóricos, regras normativas e jargão lingüístico. Por outro, um enfoque em elementos lingüísticos, com a busca de cientificidade e abandono de soluções subjetivas. Cunharam como “estudos de tradução” a nova abordagem que



delineavam - denominação proposta por James Holmes durante o Terceiro Congresso de Lingüística Aplicada em Copenhagem, em 1972 (Toury, 1995, p.7).

Não é de surpreender o fato de estudiosos de pequenos países, com um número não significativo de habitantes falando uma determinada língua, terem-se ocupado de pesquisas no campo da tradução. Essas áreas geográficas dependem desses textos para sua sobrevivência comercial, política e cultural. A tradução pode até ser relegada a uma posição secundária em países com grande população monolíngüe, mas não no caso da Bélgica, por exemplo, que, com uma população de aproximadamente dez milhões de habitantes, conta com três línguas oficiais: o francês, o alemão e o neerlandês.

Os “estudos de tradução” postularam que o objeto a ser investigado, por seus adeptos, não se caracterizava como uma obra que detivesse uma “verdade transcendental”, nem se tratava de um texto “fixo” no mundo real que pudesse ser cientificamente examinado. Analisar-se-iam traduções que tivessem sido “efetivamente” realizadas, sujeitas tanto a uma manipulação teórica quanto a normas artísticas vigentes em um dado momento em uma certa cultura - normas estas que, por sua vez, seriam influenciadas pelas próprias traduções.

Dai o caráter não só sincrônico como também diacrônico dessa vertente: não ocorre somente transferência entre culturas, mas também uma mediação entre tradições históricas. Esses resultados eram fundamentados nos últimos estudos dos Formalistas Russos.

Holmes, professor americano da Universidade de Amsterdã, é um dos nomes mais representativos da fase inicial dos “estudos de tradução”. É autor de trabalho que rejeitou a noção tradicional de equivalência e introduziu uma descrição do processo de tradução.

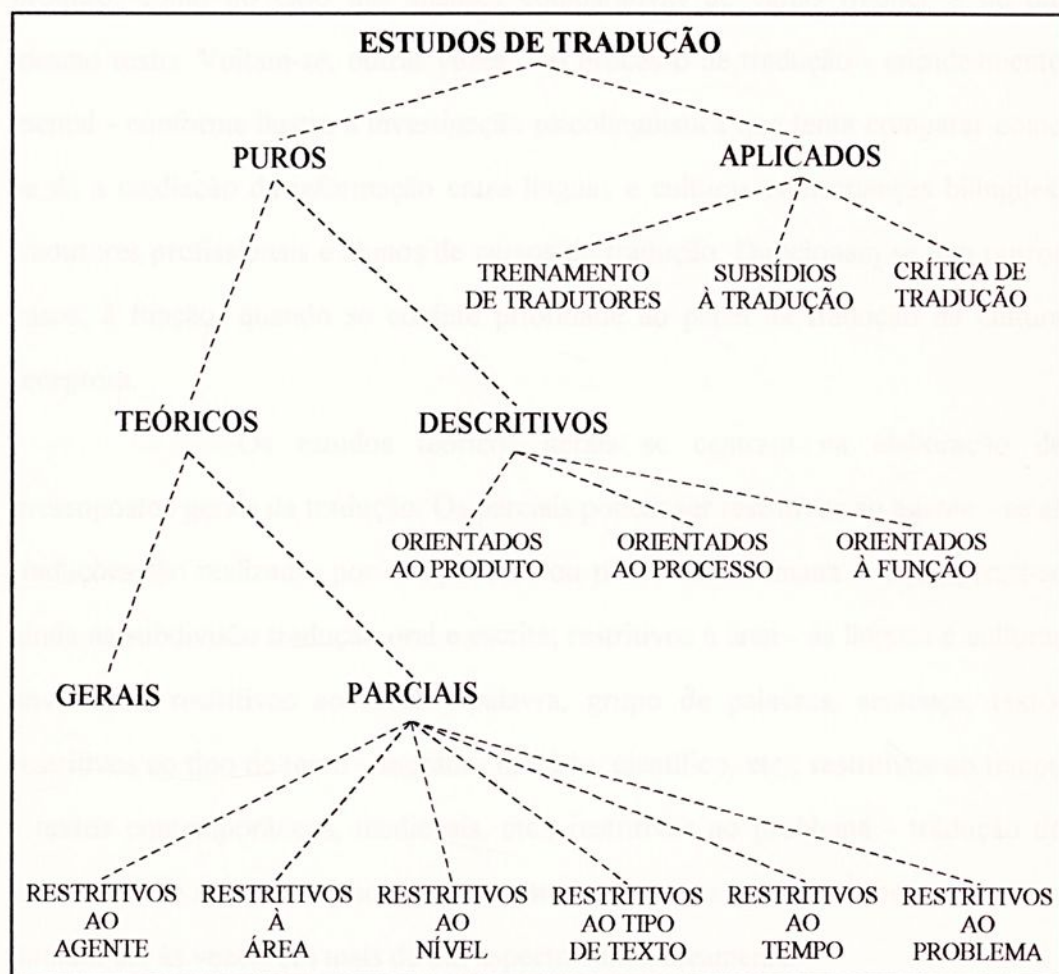


Ele alterou a natureza do referente. Sustentou que a tradução não se refere ao mesmo objeto do mundo real que o texto-fonte, mas a uma formulação lingüística: trata-se de signos que remetem a outros signos. Expandiu o conceito de metalinguagem de Roland Barthes, incluindo, entre outras formas, a tradução de versos, para esclarecer a diferença entre a linguagem da tradução e a do texto anterior. Argumentou que a tradução de versos não só constitui um comentário e uma interpretação de um outro texto, mas aspira também a ser um poema em si, gerador de apreciação crítica.

A tradução, portanto, começou a deixar de ser o segundo componente de uma dicotomia estática - texto de partida *versus* texto de chegada - passando a ser vista como um passo em uma cadeia de interpretações, pois é a interpretação de um signo, sendo ela mesma sujeita a interpretações (Lambert & Robyns, no prelo).

O citado professor decidiu substituir a preocupação com identidade e referente pela análise das relações entre o texto traduzido e o texto de partida, atendo-se às práticas inerentes à tradição do sistema-fonte, assim como entre o texto traduzido e as convenções da cultura receptora. Iniciou uma descrição de traduções, não afirmando a validade ou a invalidade de determinadas soluções propostas nesses textos, mas examinando várias metodologias de tradução e observando como elas foram empregadas historicamente. Identificou quatro tipos de tradução, cada um se enquadrando em uma determinada tradição teórica e revelando uma diferente relação entre texto de partida e texto de chegada: traduções que retêm a forma do original, traduções que compartilham a mesma função que o original, traduções que desenvolvem uma formulação própria com base no sentido do original e traduções que apresentam uma similaridade mínima com o original.

Além disso, distanciando-se dos estudos especulativos, Holmes (1988) concebeu essa nova abordagem da tradução como empírica, e dividiu os estudos de tradução em áreas e subáreas, conforme se mostra no quadro abaixo, elaborado com base na esquematização de seu pensamento feita por Toury (1995, p.10):



Holmes esclareceu que as três grandes áreas - descritiva, teórica e aplicada -, assim como todas as subdivisões, são interligadas. Os estudos descritivos detalham como os fenômenos, ou seja, as traduções, se manifestam. Os teóricos estabelecem princípios pelos quais esses fenômenos podem ser explicados.

Os aplicados adotam os resultados obtidos nas duas áreas anteriormente mencionadas no ensino de tradução, na crítica de tradução, bem como na confecção de dicionários e na elaboração de gramáticas contrastivas e sistemas de máquinas de traduzir.

Os estudos descritivos podem, por sua vez, ser orientados ao produto, como no caso das análises comparativas de várias traduções de um mesmo texto. Voltam-se, outras vezes, ao processo de tradução - encadeamento mental - conforme ilustra a investigação psicolinguística que tenta comparar como se dá a mediação da informação entre línguas e culturas com crianças bilíngües, tradutores profissionais e alunos de cursos de tradução. Direccionam-se, em outros casos, à função, quando se confere prioridade ao papel da tradução na cultura receptora.

Os estudos teóricos gerais se centram na elaboração de pressupostos gerais da tradução. Os parciais podem ser restritivos ao agente - se as traduções são realizadas por computador ou pela mente humana e, aqui, pensa-se ainda na subdivisão tradução oral e escrita; restritivos à área - às línguas e culturas envolvidas; restritivos ao nível - palavra, grupo de palavras, sentença, texto; restritivos ao tipo de texto - sagrado, literário, científico, etc.; restritivos ao tempo - textos contemporâneos, medievais, etc.; restritivos ao problema - tradução de metáforas, de nomes próprios, etc. Os estudos teóricos parciais, cabe acrescentar, limitam-se, às vezes, em mais de um aspecto simultaneamente.

James Holmes sustentou, também, que nenhuma tradução é "semelhante" ou "equivalente" ao original. Insistiu, então, para que o enfoque dos estudos de tradução fosse dirigido ao processo tradutório, à análise das escolhas que um tradutor faz entre uma miríade de possibilidades - escolhas essas que acabam determinando decisões posteriores e que apresentam um certo custo, pois



opções iniciais impedem que certos procedimentos sejam adotados em um segundo momento.

André Lefevere e Raymond Van den Broeck aceitaram as idéias de Holmes e as expandiram. Susan Bassnett, em seu *Translation studies* (London: Methuen, 1980, revisado em London: Routledge, 1991) divulgou essa nova vertente fora do eixo Holanda-Bélgica. Essa fase dos estudos de tradução, todavia, foi marcada por perpetuar noções tradicionais, ilustradas, sobretudo, pelo dualismo forma / conteúdo. Ademais, apresentou métodos mais intuitivos que sistemáticos.

1.1.4 - OS ESTUDOS DESCRITIVOS DE TRADUÇÃO

Ao mesmo tempo em que os estudos de tradução eram desenvolvidos nos Países Baixos, estudiosos da Universidade de Tel Aviv, em Israel, trabalhavam em um modelo para o exame da história da literatura traduzida para o hebraico. Itamar Even-Zohar e Gideon Toury são os nomes que mais se destacam desse grupo.

Even-Zohar introduziu o termo polissistema para designar o agregado de sistemas em uma dada cultura, incluindo formas canonizadas como a poesia e não-canonizadas como a literatura popular ou infantil. Sobretudo, reconheceu a importância da literatura traduzida na história literária, tanto como uma força primária - criando novos elementos e modelos - quanto como uma força secundária - reforçando modelos e elementos já sancionados. Toury adotou o conceito de polissistema e procurou identificar as normas de tradução que teriam influenciado as escolhas de tradução no polissistema hebraico. Essas idéias também eram baseadas nas últimas pesquisas dos Formalistas Russos.



O grupo dos Países Baixos e o de Israel se reuniram em um colóquio na Universidade de Leuven, Bélgica, em 1976, ao qual se seguiram os eventos de Tel Aviv, em 1978, e de Antuérpia, em 1980. Resultou uma espécie de união entre os estudos de tradução e a teoria dos polissistemas, em virtude de situações semelhantes que esses grupos compartilhavam. Os trabalhos apresentados em Leuven foram compilados em uma coletânea de ensaios, intitulada *Literature and translation: new perspectives in literary studies*, organizada por J. S. Holmes, J. Lambert e R. Van den Broeck, em 1978, que se tornou, em alguns aspectos, o manifesto de uma nova abordagem, conforme afirmou Susan Bassnett (Robyns, 1994, p.317-8).

Desenvolvimentos sociais e históricos paralelos constituem algumas das situações comentadas anteriormente. Os estudiosos flamengos e holandeses mantinham contatos intelectuais com os círculos literário e lingüístico alemão e tcheco, ao passo que os israelenses eram ligados a intelectuais alemães, russos e, posteriormente, anglo-americanos. Países Baixos e Israel se caracterizam por apresentar poucos falantes de uma língua “menor”. Têm uma literatura muito influenciada por literaturas “maiores”: alemã, francesa e anglo-americana, no caso dos Países Baixos; alemã, russa e anglo-americana, no caso de Israel. Ademais, dependem de traduções para propósitos políticos e comerciais.

Além disso, percebia-se uma conexão lógica entre o que era sugerido nos Países Baixos e o que era postulado em Israel. Os resultados de um não contradiziam os avanços do outro. Ambos pretendiam ultrapassar as fronteiras somente lingüísticas ou literárias e incorporavam o horizonte histórico em suas reflexões.

Even-Zohar, como já mencionado, cunhou o termo polissistema para se referir à rede de sistemas interrelacionados - literários e extraliterários - de



uma sociedade e desenvolveu uma abordagem chamada teoria dos polissistemas numa tentativa de explicar a função de todos os tipos de escrita de uma dada cultura. Para isso, emprestou conceitos do formalista russo Jurij Tynjanov como sistema e normas literárias, assim como a noção de evolução como uma luta contínua entre vários sistemas.

Segundo ele, elementos - fenômenos semióticos ou padrões humanos de comunicação governados por signos como a cultura, a linguagem, a literatura e a sociedade (Even-Zohar, 1990, p.9) - não se encontram isolados uns dos outros, mas numa interrelação com outros elementos de outros sistemas. Tradições literárias comporiam diferentes sistemas, gêneros literários formariam sistemas, uma única obra literária seria um sistema também, e toda a ordem social constituiria um sistema, todos eles interligados, interagindo dialeticamente um com o outro, de modo a condicionar o funcionamento de cada elemento específico. Esses sistemas mantêm uma relação hierárquica entre eles, esclarece o teórico. Alguns ocupam uma posição mais central e outros uma posição periférica.

O conceito de norma foi adotado para distinguir o que era novo do que era familiar. A ordem social seria tudo o que fosse automatizado, regulamentado, normatizado. Ao recurso de desfamiliarização ou desautomatização era conferido *status* privilegiado. O choque causado pelo aparecimento de elementos novos em um sistema codificado provocaria a mutação e a evolução do sistema, que se caracterizaria, portanto, por ser dinâmico.

O estudioso incluiu, então, a literatura traduzida na sua teoria. Ela constitui um sistema dentro do polissistema. Normalmente ela é negligenciada pelos historiadores literários, alega Even-Zohar, que não deveriam deixar de observar o impacto das traduções e seu papel na sincronia e diacronia de uma literatura. Reconhece, porém, que o polissistema de culturas “maiores” e mais

antigas, como a anglo-americana e a francesa, por exemplo, difere do polissistema de nações “menores” e mais jovens como Israel e Países Baixos. No primeiro caso, em virtude da duração e da auto-suficiência de sua tradição, a tradução é relegada à margem do sistema, exceto nos períodos de crise, o que já não ocorre no segundo caso.

Distinguiu três conjunturas nas quais a literatura traduzida ocupa posição primária no polissistema de uma nação:

(a) quando um polissistema não tiver sido ainda cristalizado, isto é, quando a literatura for “jovem”, estiver em processo de formação; (b) quando a literatura for “periférica” (dentro de um grupo maior de literaturas correlatas) ou “fraca”, ou ambos; e (c) quando há momentos cruciais, crises ou vácuos literários em uma literatura. (Even-Zohar, 1990, p.47)

Condições opostas determinam as situações em que a tradução mantém uma posição secundária. Nesse caso, a produção nacional promove inovações nas idéias e nas formas, independentemente das traduções. Estas assumem formas já estabelecidas como dominantes e a literatura traduzida tende a permanecer conservadora, aderindo a normas que as formas mais prestigiadas no momento já rejeitaram.

Sustentou, ainda, que quase se desfaz a distinção entre obra original e tradução, nas situações em que a literatura traduzida mantém uma posição central no polissistema. A definição de tradução se torna, então, abrangente, incluindo versões, imitações e adaptações. Governadas por uma situação em que sua função é introduzir novas obras no sistema receptor e alterar as relações vigentes, as traduções tendem a reproduzir as relações textuais e formais do original, isto é, procuram se adequar ao texto-fonte. Caso a forma deste seja muito estranha, a tradução corre o risco de não ser incorporada na cultura de chegada. Entretanto, se tiver sucesso, acaba por funcionar como uma força

inovadora e os códigos, tanto da literatura nacional quanto da literatura traduzida, se enriquecem.

A situação é diferente quando a tradução constitui uma atividade secundária em um polissistema. Os tradutores buscam modelos já estabelecidos para suas traduções, que se conformam às normas estéticas sancionadas na cultura receptora, em detrimento da forma do texto-fonte. A literatura traduzida, portanto, funciona como uma força conservadora, preservando o gosto tradicional. Ela, entretanto, cabe acrescentar, pode apenas parcialmente assumir uma posição periférica no polissistema, ou seja, um conjunto de textos se revela inovador, enquanto outro continua conservador.

A teoria dos polissistemas passa hoje por uma revisão. Muitos pontos têm sido questionados. Else Vieira (1992, p.121), por exemplo, acredita que essa teoria só constitui um instrumento útil à descrição do papel das traduções, quando a literatura traduzida representa uma força inovadora, geralmente associada às grandes mudanças históricas e literárias. Antoine Berman (1995, p. 54, 59) apontou para a importância secundária que a literatura traduzida continua a ter nessa teoria, uma vez que só em determinadas situações é que esse sistema se torna central, e para a negligência em relação ao sujeito tradutor.

A contribuição de Even-Zohar para os estudos sobre tradução, entretanto, foi significativa, pois ele assinalou a relevância da tradução dentro dos estudos literários e na evolução da cultura. Ademais, sua teoria não pretende descrever uma tradução individual, mas o processo de produção da tradução e de transformações em um sistema literário. Não é voltada a tipos específicos de textos. Não analisa textos individuais isolados de contextos culturais.

Desenvolvendo pesquisas sobre a literatura traduzida para o hebraico com Even-Zohar e expandindo suas idéias, Gideon Toury procurou

distinguir as diversas decisões tomadas durante o processo tradutório. Esperava descobrir o sistema de regras que teria governado a tradução naquele polissistema, por meio da análise das alterações ocorridas entre o texto de partida e o texto de chegada.

Percebeu que aspectos lingüísticos e estéticos, na verdade, representavam um papel muito pequeno no processo tradutório em estudo. A seleção dos textos, por exemplo, tinha sido feita mais por razões ideológicas: preferências por autores judeus e temas sociais ou socialistas foram detectadas.

Por outro lado, notou que os textos que haviam entrado no polissistema hebraico como traduções eram equivalentes lingüística e funcionalmente ao texto-fonte, somente de maneira parcial. No entanto, esses textos haviam sido aceitos como traduções e ocupavam posições que iam do centro à periferia.

Toury deduziu que essa ausência de fidelidade ao original não se devia à indiferença dos tradutores para com as relações textuais existentes no texto-fonte. Estariam eles mais preocupados em atingir traduções aceitáveis na cultura de chegada. O que se percebia era que as condições culturais do sistema receptor ditavam as transformações.

Essas conclusões o fizeram rejeitar as teorias de tradução voltadas ao texto-fonte que, segundo ele, revelavam-se normativas:

Qualquer teoria de tradução que aceite a reconstrução das características relevantes do TF [texto-fonte] (incluindo suas relações textuais) no TT [texto traduzido] como uma condição necessária (e/ou suficiente) para tradução e que postule a relação "funcional" (ou categoria de relações) como equivalência de tradução é uma *teoria voltada ao TF*. Tal teoria será inevitavelmente *diretiva, normativa* por natureza, porque reconhecerá somente exemplos (e tipos) "corretos" de procedimento como pertencente ao domínio abordado; em outras palavras, identificará "tradução" com (ou reduzirá a) tradução "correta", de acordo com as condições estabelecidas *a priori*, pelo TF. (Toury, 1980, p.39-40)

Assumi, então, uma postura radical e afirmou que “textos traduzidos são fenômenos lingüístico-textuais de *uma* tradição textual somente: a receptora” (Toury, 1980, p.28) - reflexão que foi modificada em obra posterior (Toury, 1995, p.36), em que o teórico sustenta que a abordagem por ele proposta se caracteriza por se voltar ao pólo receptor por ser aí o ponto onde as observações se iniciam, mas não onde se esgotam, “direcionamento” não significando “exclusividade”.

O pensamento de Toury se opõe a reflexões baseadas em uma identidade abstrata entre texto de partida e texto de chegada ou em uma interpretação da reprodução semelhante do original. Seu modelo se fundamenta na diferença: cada sistema lingüístico ou tradição textual difere de outro, no que se refere a estrutura, repertório, normas, etc. Estipulando pólos hipotéticos de total aceitabilidade junto à cultura receptora, em um extremo, e total adequação ao texto-fonte, em outro, colocou a tradução no meio, alegando que ela nunca é completamente “aceitável”, porque sempre são introduzidas informações e formas novas, nem totalmente “adequada”, uma vez que as normas culturais do pólo receptor provocam a transformação das estruturas do texto de partida.

Distanciou-se, assim, de modelos que postulavam o tradicional conceito de equivalência e alterou o papel da teoria de tradução. Em vez de buscar um sistema, por intermédio do qual pudesse julgar o produto final, tentou desenvolver um modelo que ajudasse a explicar o processo que determina esse produto.

Segundo ele, “a tradução literária, como toda atividade comportamental, é sujeita a coerções de tipos diversos e grau variado” (1980, p. 51). Entre essas coerções, isto é, convenções que limitam o discurso a fim de possibilitar a comunicação, destacam-se as normas, que são:



a tradução de valores ou idéias gerais compartilhados por uma certa comunidade - quanto ao que seja certo ou errado, adequado ou inadequado - em instruções operacionais específicas para/e aplicáveis em situações específicas, quando elas não foram (ainda) formuladas como leis. (Toury, 1980, p.51)

Toury classificou as normas em preliminares, iniciais e operacionais. As preliminares envolvem os fatores que governam a seleção das obras e a estratégia de tradução num polissistema, como a possibilidade da utilização de uma tradução intermediária. As iniciais remetem à escolha individual do tradutor quanto à aceitabilidade da tradução no pólo receptor ou sua adequação ao texto-fonte. As normas operacionais, por fim, constituem as decisões tomadas durante o processo de tradução e subdividem-se em matriciais e textuais. Referem-se, respectivamente, às adições, eliminações ou alterações e às preferências lingüísticas e estilísticas do tradutor.

A análise de uma tradução, conseqüentemente, deve ser feita retomando-se o sistema de normas que a determinou, conclui Toury. E a própria definição de tradução ou a de equivalência se torna dependente das normas e do seu funcionamento em uma dada cultura, continua ele.

Essa reflexão propiciou a chamada “virada cultural” nos estudos de tradução. O conceito de equivalência deixou de ser examinado de um ponto de vista a-histórico. A interrelação texto de partida / texto de chegada passou a ser reconstruída a partir de análises comparativas e não mais definida *a priori* (Toury, 1995, p.86).

Encontros reunindo estudiosos que compartilhavam de idéias similares às acima apresentadas passaram a ser realizados com mais frequência após esses colóquios entre os grupos dos Países Baixos e Israel. Estes ficaram conhecidos como o “grupo manipulação”, em virtude da publicação da coletânea

de ensaios *The manipulation of literature*, organizada por Theo Hermans (1985a), considerada valiosa por se tratar de um dos únicos documentos remanescentes de tais reuniões. O termo “manipulação” é derivado do fato de o tradutor não trabalhar em situações ideais ou abstratas, nem desejar ser inocente - conferir fidelidade cega e desinteressada ao original. Ele deseja, sobretudo, que seu texto seja aceito em uma cultura. Manipula, então, sua visão do texto-fonte, de modo a conformá-la às coerções vigentes no pólo receptor, no que diz respeito à ideologia e à poética.

Recentemente, porém, prefere-se a denominação “abordagem descritiva da tradução” para se referir aos estudos desenvolvidos por esse grupo, uma vez que foi sendo dada prioridade ao trabalho descritivo, em detrimento do teórico. Acredita-se que somente depois da elaboração de métodos para a descrição da tradução e da determinação de procedimentos de tradução e de regularidades é que se pode voltar aos aspectos teóricos.

É necessário esclarecer que os membros desse grupo não se consideram adeptos de uma mesma escola e, pelas suas discussões, percebe-se que divergem em muitos ângulos, notadamente nos avanços mais recentes. Concordam, entretanto, em relação a alguns pressupostos básicos, não tanto como uma questão de doutrina, mas como um ponto de partida para debates, conforme especificou Theo Hermans:

O que eles têm em comum é, sucintamente, uma visão da literatura como um sistema complexo e dinâmico; uma convicção de que deveria haver uma interconexão contínua entre modelos teóricos e estudos de caso; uma abordagem da tradução literária que é descritiva, orientada ao pólo receptor, funcional e sistêmica; e um interesse nas normas e coerções que governam a produção e recepção de traduções, na relação entre tradução e outros tipos de processamento de texto, e na posição e papel das traduções tanto em uma dada literatura quanto na interação das literaturas. (Hermans, 1985a, p.10-1)

Ademais, evitam formular uma definição restritiva da tradução. A esse respeito, Toury sustenta que:

qualquer definição aceita *a priori*, sobretudo quando expressa em termos essencialistas, especificando o que é “inerentemente” próprio à tradução, envolve uma pretensão insustentável de fixar definitivamente as fronteiras de um objeto que se caracteriza justamente por sua **variabilidade**: *diferença* entre culturas, *variação* em uma cultura e *alteração* através do tempo. (Toury, 1995, p.31)

Alega, ainda, que, embora haja inúmeras razões para se ver um texto como tradução, existe a possibilidade de se encontrarem fenômenos que poderiam muito bem ser admitidos como tradução, mas que não o são (p.32). Considera, então, como tradução, todo texto apresentado ou visto como tradução no pólo receptor, sem estabelecer limites de uma equivalência mínima exigida de uma reescritura para que seja classificada como tradução, e não, por exemplo, adaptação ou imitação - o que constitui sua noção de “tradução presumida” (*assumed translation*), pressuposto compartilhado por grande parte dos descritivistas.

Entre os trabalhos elaborados por esse grupo, cabe mencionar o modelo de José Lambert e Henrik van Gorp, constante de “On describing translations” (Hermans, 1985a, p.42-53), visto como uma das primeiras tentativas de os estudos descritivos de tradução serem tratados de maneira mais sistemática. Sustentam os autores que todos os aspectos funcionalmente relevantes da atividade tradutória no seu contexto histórico devem ser cuidadosamente observados. Levam em conta o processo de tradução, os traços textuais, a recepção, e aspectos sócio-lógicos como distribuição e crítica de tradução. Baseiam-se em um esquema, proposto por Lambert e Lefevere em 1978, em que estão inseridos: autor, texto de partida, leitor do primeiro texto, tradutor, texto de chegada, leitor do segundo texto e os sistemas-fonte e meta, incluindo aí outros textos, outros autores e



tradutores, e leitores de outros textos. O modelo se inicia com uma coleta de dados preliminares, que levam a um estudo em nível macroestrutural e, posteriormente, microestrutural, e se encerra com o exame do contexto sistêmico. Foi aplicado, com sucesso, na Universidade de Leuven, onde se desenvolveram pesquisas sobre a literatura e a tradução na França de 1800 a 1850.

Os estudos de André Lefevere também se destacam. Esse teórico introduziu o conceito de “refração” - textos processados para um determinado público, como o infantil, ou adaptado a uma crença ou poética - para demonstrar como o componente ideológico e as coerções culturais limitam o discurso literário. Ressalta o fato de o leitor contemporâneo conhecer as grandes obras por meio de refrações e não por meio de seus “originais”.

Em suas reflexões mais recentes, a noção de refração deu lugar ao conceito de “reescritura” - termo adotado tanto no título deste trabalho quanto no decorrer dele, que designa todo texto que faz referência a um outro texto e é considerado como representação deste, tais como fragmentos reunidos em antologias, histórias literárias, ensaios críticos, adaptações teatrais ou cinematográficas e, sobretudo, traduções (1992a, p.138), sendo responsável pela sobrevivência da obra literária (1992c, p.112). O conceito de “patronagem” é também empregado em seus trabalhos, referindo-se a qualquer tipo de controle, que encoraje, divulgue ou iniba, censure, destrua as obras literárias, podendo ser exercido por personalidades importantes - como foram os Médicis, Mecena ou Luís XV -, grupos religiosos, partidos políticos, classes sociais, editores, imprensa, etc. (1992c, p.11-25).

É importante esclarecer, por fim, que os estudos descritivos de tradução não se restringem às análises do grupo acima mencionado. Acadêmicos da Universidade de Göttingen, Alemanha, também se encontram engajados em

descrições de traduções e, à semelhança daquele, “interessam-se pelo contexto histórico e social das obras traduzidas, estudando séries de traduções e evitando julgamentos em relação à habilidade do tradutor” (Milton, 1993, p.156). Diferem, todavia, no que se refere à abordagem sistêmica da tradução literária, adotando uma atitude hesitante e relutante para com ela (De Geest, 1992, p.33).

O nome de Jürgen von Stackelberg é lembrado para ilustrar essa vertente (Milton, 1993, p.156-7). Seu ensaio “*Oroonoko* et l'abolition de l'esclavage: le rôle du traducteur” mostra como o tema antiescravista constante do romance da escritora Aphra Behn *Oroonoko or the royal slave*, publicado em 1688, apareceu atenuado na tradução francesa de P. A. de La Place, de 1745.

1.1.5 - A DESCONSTRUÇÃO

A noção de equivalência, a partir de abordagens distintas, esteve presente nas vertentes de tradução anteriormente examinadas. A transmissão da mesma experiência estética, a busca de correspondentes lingüísticos, a transposição da mesma função literária ou o estudo da correlação determinada pela aceitabilidade na cultura de chegada denunciavam essa preocupação. Essas correntes admitem a existência de um “original” (o referente externo, a presença real) e de sua representação no pólo receptor (o signo, o simulacro). Uma orientação oposta vem sendo tomada pelos desconstrutivistas, que vêm desafiando os limites da linguagem, da escrita e da leitura.

A desconstrução tem questionado o caráter sagrado tradicionalmente conferido ao “original” - “transformado no templo intocável dos significados supostamente estáveis e mumificados de seu autor” (Arrojo, 1992a, p.60) -, abalando os últimos vestígios do conceito de “adequação” - na acepção de

exatidão. Tem sugerido que é o original que depende da tradução: "O texto se torna um original somente quando foi traduzido; sem tradução ele é um texto e nada mais" (Lefevere, 1995, p.9). Seus adeptos se perguntam se não são qualidades pertinentes ao texto traduzido que garantem a sobrevivência do texto-fonte, e não uma qualidade intrínseca a este. Admitem que o próprio significado do texto é determinado pela tradução. Além disso, têm buscado descobrir o que existe antes do original. Para os desconstrutivistas, no processo de tradução é que se chegaria mais perto da experiência da *différance* - noção que permeia toda essa abordagem - pois ao não conseguir reproduzir a totalidade do original, a tradução desconstruiria a concepção logocêntrica, mostrando que não existem significados estáveis e independentes do jogo lingüístico, que é baseado no princípio da diferença e da arbitrariedade.

A alternativa desconstrutivista surgiu na França no final dos anos 60, coincidindo com os levantes políticos e sociais que o país presenciava. Um grupo com novas idéias publicou artigos na revista parisiense *Tel Quel*, que teve seu nome associado à corrente que se formava. Esses estudiosos liam, simultaneamente Jakobson e Marx, recusando-se, deliberadamente, a resolver as contradições com que deparavam. O aparecimento da tradução, por Tzvetan Todorov, dos ensaios dos formalistas russos, causou impacto sobre eles. Consideravam limitantes, entretanto, muitos dos seus conceitos.

A desconstrução colocou-se contra todas as teorias que pressupunham uma essência ou estrutura profunda, possível de ser discernida, representada ou traduzida. Resistiu a sistemas de categorização que separavam o texto de chegada do texto de partida ou a linguagem do significado. Rosemary Arrojo, ao explicar a causa da posição tradicionalmente desvalorizada do tradutor

em relação à reverência conferida ao autor, discorre sobre essas concepções rejeitadas pelos membros da nova vertente:

Esse destino que a tradição tem permitido à tradução e aos tradutores não é, entretanto, desvinculado do que reserva aos "originais" e a seus autores. Ambos são consequência das concepções de significado, de "verdade" e de realidade que têm embasado grande parte das teorias, das filosofias e das visões de mundo da civilização ocidental desde, pelo menos, Aristóteles e Platão. O que essas concepções têm em comum é a crença na possibilidade de algum nível de conhecimento em estado puro - independente de qualquer perspectiva ou contexto - que se pudesse instalar nas palavras, na fala ou na escrita, e que, por não se fundir às palavras, aos textos nem às suas circunstâncias, pudesse ser deles retirado e adequadamente resgatado. A essa crença, a esse "culto" ao *logos* - à razão, à lógica, à verdade como "palavra divina", livre de qualquer subjetividade - que Jacques Derrida chama de "logocentrismo" devemos, por exemplo, a formulação da velha oposição entre conteúdo e forma que sobrevive, inclusive, nas reflexões que a lingüística, a teoria literária, a semiótica e a filosofia - todas de vocação logocêntrica - ainda tecem em torno da distinção de Saussure entre significante e significado. Ao logocentrismo devemos também a crença na possibilidade, não apenas de se separar de forma objetiva os dois lados de qualquer dicotomia mas, também, de se privilegiar um deles como primordial, essencial ou superior. Assim, pretendemos separar o significado da forma, a alma do corpo, o literal do figurado, o literário do não-literário, o sério do não-sério, o transcendental do empírico, a origem da derivação e, obviamente, a fala da escrita, o texto do metatexto, o original da tradução. (Jobim, 1992, p.412-3)

O que se encontra na base dessa nova teoria, portanto, é a negação da objetividade e da não-sujeição de uma interpretação a um dado contexto. A afirmação da subjetividade e da historicidade a substitui. Uma assertiva é compreendida segundo o ponto de vista com que é examinada, seu significado não lhe sendo imanente.

Prega-se, igualmente, a contestação de uma distinção entre forma e conteúdo. As relações textuais não podem ser desvinculadas da linguagem, sustentam os desconstrutivistas. A forma não é desprovida de significação. Sentido e estilo são vistos como inseparáveis, não se podendo dizer a mesma coisa com palavras diferentes.

Conforme sintetizou Gentzler (1993), faz parte da reflexão desconstrutivista a formulação, defendida por Borges, de que cada escritor cria seus próprios precursores e que seu trabalho modifica nossa concepção de passado e influencia o futuro - que levou à noção de que o tradutor cria o original. Michel Foucault a retoma ao questionar o conceito de autoria. Sugere que se pense, em vez da tradicional idéia de autor, em uma "função de autor": o autor seria uma função do discurso, dissolvendo-se na medida em que o texto se escreve. Propõe que se negligencie a noção de identidade, centrando-se nas relações de textos com outros textos, visualizando-se o discurso de um determinado texto dentro de sua situação histórica.

Para Foucault, a obra de um autor não é fruto de uma inspiração espontânea. Ela depende dos sistemas institucionais vigentes na época e no lugar em que é lançada, tendo o autor, sobre eles, pouco controle ou ciência. O autor, na sua linha de raciocínio, não é visto como um indivíduo, mas como uma série de posições subjetivas, possibilidades, interação de forças que, por sua vez, são determinadas não por uma harmonia de efeitos, mas por lacunas, descontinuidades e rupturas, que se revelam tão significativas para a determinação do sentido quanto o coerente, o unificado e o explícito - ponderações que reduzem o papel criativo do autor, que colocam em xeque a originalidade do texto-fonte e que propiciam a reconsideração do sentido, uma vez que elementos silenciosos retornam à linguagem sendo perceptíveis nas contradições e vazios.

Foucault chama a atenção para a alteração da concepção de representatividade da linguagem através dos tempos. Segundo a noção clássica, a linguagem estabelecia relações de identidade, era concebida como uma forma de conhecimento da realidade. Modernamente, porém, a linguagem deixou de



representar “coisas”, tornou-se auto-referencial, uma manifestação de sua própria existência.

Esta idéia é compartilhada pelos desconstrutivistas, que se sentem atraídos pelos textos traduzidos porque, por meio deles, pode ser observado o jogo da linguagem para com ela mesma. É perceptível, na tradução, a noção de que nada existe por trás da linguagem, exceto seu próprio esquema de infinita regressão: o texto traduzido nada mais é do que uma tradução de uma tradução anterior e assim consecutivamente.

Esse direcionamento para o nada é característico do pensamento de Martin Heidegger, cuja obra é considerada o passo inicial para a prática da desconstrução. O filósofo alemão percebeu que as imposições da linguagem e do pensamento limitavam a sua reflexão e começou a desestruturar e desconstruir tais barreiras. Seu método envolvia um jogo com a linguagem, deixando que ela falasse por si, por intermédio de suas variações e meandros, revelando o que está e ao mesmo tempo não está presente. Por esse processo, buscou o caminho por meio do qual o pensamento metafísico poderia ser atingido. Assim que o remanescente filosófico fosse desmantelado, um retorno ao momento pré-original tornar-se-ia possível e um pensamento pré-ontológico vivenciado.

A tradução passou, então, a ser compreendida como a busca dessa experiência pura da linguagem. A noção de uma transferência lingüística para o presente foi abandonada. Tornou-se ação, uma operação de reflexão. As idéias de Heidegger representaram um passo significativo porque ele não procurava descobrir alguma intenção original do autor, mas recuperar uma característica própria da linguagem.

Heidegger forneceu subsídios para o pensamento de Derrida. Este teórico, com base na natureza diferencial da significação de Saussure: “o



significado não é misteriosamente imanente ao signo, mas sim funcional, resultado de sua diferença para com outros signos” (Eagleton, 1983, p.103), desenvolveu o conceito de *différance*, para se referir ao processo de regressão infinita, em que um signo sempre se remete a outro signo, como esclarece Rosemary Arrojo:

não há nesse jogo arbitrário de diferenças nenhum significado que pudesse estar presente em si e referir-se apenas a si próprio e, por isso mesmo, ocupar um lugar privilegiado fora das regras do jogo. A esse jogo, a esse adiamento infinito em que cada signo transfere sempre para outro o rastro da origem perseguida, Derrida tem chamado de “*différance*”, um neologismo que explora o duplo sentido do verbo francês “*différer*”. Como o português “diferir”, “*différer*” pode significar tanto “adiar”, “procrastinar”, “retardar” como “divergir”, “discordar”, “ser diferente”. Em francês, como em português, nenhum substantivo se formou a partir desse verbo em seu sentido de “adiar”. “*Différance*” aglutina, assim, tanto a diferença quanto o adiamento, referindo-se a uma diferença ao mesmo tempo temporal e espacial. Como a diferença entre “*différence*” e “*différance*” não é ouvida, ou seja, é apenas perceptível na escrita, o “a” de “*différance*” marca precisamente, como pretende Derrida, “a diferença da escritura dentro e antes da própria fala” (...), subvertendo a distinção tradicionalmente estabelecida entre a fala e a escritura e a própria tradição que sempre atribui à primeira a prioridade e a maior proximidade da “verdade”. (Arrojo, 1992a, p.59-60)

À diferença de Heidegger, porém, Derrida não aceita a existência de uma presença pré-ontológica. Quando se tenta captá-la, ela se espalha e continua a se mover. Assim, a tradução deixa de ser somente a troca de elementos em busca de um significado, para ser também o palco em que ocorre essa permuta, que dissemina e escapa. Em vez de fixar o mesmo sentido, a tradução propicia a ação, a extensão de fronteiras, a abertura de novos caminhos para outras diferenças.

Derrida, à semelhança do que Walter Benjamin colocou no seu ensaio, de 1923, “A tarefa do tradutor”, acredita que a tradução proporciona a sobrevivência do original. Este conteria sempre uma estrutura incompleta, uma forma invisível, um desejo de sobrevivência, independentemente de a tradução se

efetuar. O original se entrega ao se transformar; ele sobrevive em virtude dessa mutação; ele engrandece, ao ser preenchida (mas não saturada) a sua estrutura aberta. Nesse processo de rejuvenescimento, o original se modifica e essa renovação não atinge só os textos, mas também as línguas.

A tradução revelaria a afinidade que existe entre as línguas. Estas são interligadas e mutuamente derivativas. Ao ultrapassar os limites da língua de chegada, o tradutor causa o desenvolvimento desta, de modo fragmentário, em pontos infinitamente pequenos, e os dois textos, original e tradução, passam a ser reconhecidos como fragmentos de uma língua maior, como assinalou Benjamin, citado por Paul de Man, com a imagem da ânfora:

Os fragmentos de um vaso que se destinam a ser colados devem ajustar-se aos outros nos mais pequenos pormenores, ainda que não precisem de ser semelhantes uns aos outros. Da mesma forma, uma tradução, em vez de se assemelhar ao sentido do original, deve cuidadosa e pormenorizadamente incorporar o modo de significação do original, tornando assim tanto o original como a tradução reconhecíveis como fragmentos de uma língua maior, tal como os fragmentos fazem parte de um vaso. (de Man, 1989, p.119)

No lugar de ser considerada como cópia ou reprodução, a tradução é, portanto, estudada por Derrida, em termos de interrelação de línguas. O ponto mais relevante de sua reflexão reside na afirmação da inexistência de um sentido puro, de algo a ser representado por trás da língua. Só há uma corrente contínua de significação, em que uma suplementa a outra.

A desconstrução, assim como as demais abordagens da tradução acima comentadas - as oficinas de tradução norte-americanas, a "ciência" da tradução, os "estudos de tradução" e os estudos descritivos de tradução - têm sido seriamente investigadas nos círculos acadêmicos que, ao mesmo tempo, procuram

institucionalizá-las e criticá-las. Muitos estudos são realizados e muitas revisões efetivadas concernentes a esse fenômeno.

Formaram-se novos e influentes grupos, tentando um caminho um pouco diverso dos anteriormente disponíveis. Vertentes ligadas à análise do discurso, à pragmática, à psicolinguística, ao pós-colonialismo, ao feminismo se entrecruzam atualmente. Defensores de determinados pressupostos se desviaram de suas posições iniciais e têm apresentado solução alternativa, como, aliás, foi mostrado no decorrer do capítulo.

Os conceitos aqui examinados, no entanto, é que permitiram o avanço que hoje se observa nesse campo de pesquisa. Muito tem sido feito, recentemente, no domínio da tradução. Afirma-se, até, que os anos 90 estão vivenciando o apogeu da reflexão em torno dessa atividade.



1.2 - A PESQUISA EM TRADUÇÃO NO BRASIL

A tradução tem sido objeto de interesse crescente por parte de estudiosos no Brasil, a exemplo do que ocorre em outros lugares. Trabalhos acadêmicos vêm sendo desenvolvidos, revistas especializadas dedicam espaço cada vez maior a publicações da área, eventos reunindo pesquisadores em tradução revelam-se freqüentes, cursos voltados à discussão do fenômeno são oferecidos pelas instituições de ensino.

Até mesmo a “tarefa ciclópica” de se escrever a história da tradução literária brasileira - para empregar a expressão cunhada por José Paulo Paes (1990, p.11) - já começou a ser empreendida. Em sua dissertação de mestrado, Lia Wyler (1995) buscou as raízes da tradução oral e escrita no Brasil. Identificou o primeiro texto aqui traduzido: *A suma da doutrina cristã*, do português para o tupi, feita pelo padre espanhol João de Azpilcueta Navarro, provavelmente em 1556. Além disso, forneceu um levantamento dos primeiros profissionais brasileiros que exerceram a atividade tradutória.

Cabe lembrar que se concentra no domínio da Literatura Comparada alguns dos trabalhos que versam sobre essa prática. Literatura Comparada e Tradução, aliás, constituem duas áreas, em muitos aspectos, interdependentes. Lefevere (1991) chega a afirmar que os estudos de tradução não deveriam constituir uma disciplina independente. Correr-se-ia o risco, acredita ele, de se observarem manifestações, às vezes insustentáveis, sobre a significância desse campo de estudo, como resultado do desejo de uma revanche contra a negligência anterior; de se ver espalhado um “terrorismo semântico”, com a

criação abundante e supérflua de termos específicos; e, conseqüentemente, de ser propiciada uma marginalização ainda maior da área, pois estudiosos potenciais não se sentiriam atraídos por ela. Ademais, poderiam ser subestimados o papel da tradução na evolução de uma literatura e a importância da “reescritura” como propósito pedagógico - ensino da literatura mundial restrito à leitura de antologias, histórias literárias, ensaios críticos e traduções -, acrescenta ele.

Gentil de Faria (1996) fala de estudos multi, trans ou interdisciplinares em que ambas disciplinas podem contribuir mutuamente. Enfatiza a relevância da tradução nos estudos de recepção, que examinam o acolhimento da obra traduzida pelo público leitor. Não deixa de lado os casos de tradução indireta, feita com base não no texto-fonte, mas em uma outra tradução em uma terceira língua - longe de revelarem a inabilidade do tradutor no domínio da língua do original, as traduções indiretas ilustram o prestígio de uma literatura em outra, num determinado momento.

A obra *Byron no Brasil: traduções*, de Onédia Barboza (1974), se enquadra nesse caso. A autora fez o levantamento e a análise das traduções brasileiras de Byron entre os anos de 1832 e 1911, com o intuito de por a bola de neve em movimento e abrir caminho para um estudo mais completo do fenômeno do byronismo brasileiro. Segundo Barboza, tradicionalmente, as traduções têm sido vistas como intermediárias entre um autor e seu público estrangeiro, como agentes de influência. Elas é que seriam responsáveis pela imagem que se tem de um certo escritor em um outro país. As traduções podem, todavia, ser focalizadas não só como causa, mas também como consequência da influência, acrescenta a autora. Constituiriam espelhos em que se reflete a imagem de um autor, que teria passado, na maioria das vezes, por um processo de aclimação literária (p.28-30), como ela demonstra ter sido o caso de Byron no Brasil.

O capítulo "Traduções e Tradutores", pertencente à obra *A presença de Oscar Wilde na 'belle époque' literária brasileira*, de Gentil de Faria (1988), é também exemplar desse estudo interdisciplinar Tradução-Literatura Comparada. O autor analisa as traduções feitas pelos primeiros admiradores brasileiros da estética wildeana, concluindo que "o Wilde transposto para o português era tão somente aquele visto pelos salões de Paris e não o autor britânico das comédias artificiais", o que, por sinal, não é surpreendente "dada à forte presença da cultura francesa no Brasil da época" (p.161). Faria ressalta, no entanto, que há teóricos que exageram a significância da tradução como instrumento para se medir a influência de um autor em um país estrangeiro. Há escritores que influenciam e sequer são traduzidos, ao passo que outros são abundantemente traduzidos e pouco ou quase nenhuma influência exercem, sustenta ele (p.133-4).

A dissertação de mestrado *Ossian no Brasil*, da autora deste trabalho, igualmente aborda traduções, além de examinar as características do ossianismo em escritores brasileiros do período romântico. Foram analisadas as traduções brasileiras dos poemas de Ossian, criados pelo escocês James Macpherson, realizadas no século XIX, concluindo-se que a intermediação de traduções francesas constituiu prática corrente, à semelhança do que se sucedeu com Byron e Oscar Wilde. É ainda comentada a mistificação literária ocorrida em torno dessas composições. O ossianismo se apresenta como um dos maiores exemplos de pseudotradução (tradução fictícia) - fenômeno em que um texto é visto como tradução, embora o texto-fonte correspondente seja inexistente - que tem sido objeto dos estudos descritivos de tradução (Aguilar, 1996).

Juvelina Zompero Pereira (citada por Faria, 1996) enfoca um outro ponto de interesse dos comparatistas, no que se refere à tradução: a

afinidade estética entre autor e tradutor, como ocorreu entre Baudelaire e Poe. Em sua dissertação de mestrado *Graciliano Ramos tradutor de Camus*, a autora trata da preferência de ambos autores pela concisão de estilo, demonstrando que na tradução do romance *A peste*, de Camus, feita por Graciliano, aparece, com toda a força, o estilo direto e seco do escritor brasileiro. Segundo Pereira, Graciliano foi capaz de enxugar ainda mais o texto francês, admirado na cultura-fonte pela ausência de prolixidades, por meio de sintagmas nominais, construções paratáticas e eliminações de adjetivos.

No que concerne à teorização acerca da tradução, Haroldo e Augusto de Campos merecem menção especial. Refletem sobre a atividade tradutória, além de traduzirem nomes como Pound, Cummings, Joyce, Mallarmé, Maiakovski, Khlebnikov, Valéry, Poe, Goethe, Octavio Paz, Lewis Carroll, Keats, Edward Lear, John Donne e John Cage, autores que mudaram, afetaram ou revolucionaram o estilo poético (Milton, 1993, p.163) ou, como sustenta o próprio Augusto de Campos (1988, p.8) ao introduzir suas traduções de poesias da Provença: “Os que alargaram o verso e o fizeram controverso, para chegar ao reverso”.

Admirando e seguindo Ezra Pound, os irmãos Campos consideram a tradução como uma operação de crítica - uma penetração intensa na mente do autor - e de recriação - apresentação de uma outra informação estética, autônoma, mas ligada à primeira por uma relação de isomorfia: “serão diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”. Ademais, privilegiam a forma em detrimento do conteúdo, conforme continua Haroldo de Campos:



Numa tradução dessa natureza [tradução de textos criativos], não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”). O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (Campos, 1976, p.24)

Else Vieira (1992) considera a práxis tradutória dos irmãos Campos como um projeto antropofágico: “a deglutição cultural do estrangeiro” (p.20), não se trata da “negação do nutrimento estrangeiro, mas sua absorção e transformação pela adição de material autóctone” (p.21). Examinando *Verso, reverso, controverso*, a autora mostra que Augusto de Campos se nutre dos seus textos traduzidos para elaborar sua metalinguagem tradutória. Ele apaga qualquer cronologia ou hierarquia ao não empregar aspas nas suas citações, acrescenta a estudiosa. Ademais, ele apresenta uma interpenetração de textos - o seu e o de Bernart de Ventadorn, um dos poetas provençais que traduz - intitulando-a “intradução” - que seria uma fusão de introdução e tradução - que conta com as duas assinaturas, trazendo à tona, portanto, a questão da autoria. Vieira menciona ainda a inserção, naquela obra, da tradução do poema “The sick rose” (A rosa doente), de William Blake, transformado em um poema concreto - em que o aspecto visual é salientado - o que revelaria que a tradução é também doação ao original.

A antropofagia, segundo Vieira, se liga à leitura reversa da tradução feita por Walter Benjamin e elaborada por Derrida, pois ela inverte os dados de influências, débitos e créditos (p.27). Assim como Derrida insiste no débito inicial de qualquer autor a um possível tradutor, que garantiria a sobrevivência - a existência continuada - de sua obra, a antropofagia fala da autonomia do influenciado, que se tornaria mais forte que o colonizador ao engoli-

lo. Ter-se-ia, portanto, um débito bidirecional, e não um fluxo unidirecional da cultura originária para a receptora.

A metáfora digestiva nega a univocidade européia e afirma um espaço polifônico e pluricultural brasileiro. Para os irmãos Campos, continua a autora (p.47), na tradução, não ocorre um diálogo com a voz original somente, mas com outras vozes textuais, sendo a tradução, assim, uma “transtextualização”, conforme sintetiza o próprio Haroldo de Campos.

Else Vieira, como se pode observar, insere-se também no rol de pesquisadores brasileiros em tradução. Em sua tese de doutorado *Por uma teoria pós-moderna da tradução*, além de discorrer sobre o projeto antropofágico dos irmãos Campos - no qual ela inclui Silviano Santiago -, a autora examina abordagens como a semiótica de Peirce, a estética da recepção, a teoria dos polissistemas, as reflexões de Toury e a noção de refração de Lefevere, buscando uma formulação teórica para a análise de traduções.

Segundo Vieira (p.141), a visão de crescimento por meio de refrações - o conhecimento acumulado e aumentado (ou a reprodutibilidade técnica de imagens) que atinge o leitor comum, que é exposto às obras de arte pelas refrações criadas pelos indivíduos e instituições -, sugerida por Lefevere, sintoniza-se com a noção de crescimento do signo de Peirce - individualmente, o ícone representa apenas parcialmente o objeto, mas, cumulativamente, os ícones acrescentam informações sobre o mesmo objeto (p.69) -, assim como com as leituras reversas da tradução de Benjamin e Derrida e com o projeto tradutório antropofágico brasileiro. Cabe, assim, analisar o papel das traduções/refrações na formação de um cânone translingüístico e transcultural.

Dignos de destaque são também os escritos de Rosemary Arrojo, que estuda a tradução de uma perspectiva desconstrutivista. A estudiosa tem

divulgado as idéias de Derrida, como se pôde constatar no capítulo anterior deste trabalho, e tem mostrado como o projeto por ele proposto procura o

desmascaramento quase obsessivo dos momentos de aporia, dos pontos cegos e das contradições subliminares que se instalam nas bases de qualquer dicotomia ou hierarquia a partir das quais elaboramos nossas ciências, nossas teorias e nossas visões de mundo. (Arrojo, 1992b, p.9)

Arrojo tem argumentado contra a tradição cultural que vê uma distinção intrínseca entre sujeito e objeto, localizando o significado no texto e/ou nas intenções do autor, independentemente da interpretação do leitor e de qualquer contexto. Insiste no papel do tradutor como “produtor de significados e, portanto, de conhecimentos que se consagram através das convenções que disciplinam os homens em grupos sociais” (1992b, p.54). Considera a tradução como uma leitura e, portanto, nunca neutra nem literal: toda tradução traz as marcas de sua realização, sustenta ela, que são o tempo, a história, as circunstâncias, os objetivos e a perspectiva de seu realizador (p.78).

Outra contribuição para a literatura sobre tradução são os trabalhos de José Paulo Paes. Em “A tradução literária no Brasil” (1990, p.9-31), esse intelectual traçou um itinerário histórico da atividade tradutória brasileira. Tradutor de Laurence Sterne, Kaváfis, Karyotákis, W. H. Auden, William Carlos Williams, Paul Éluard, Ossian e outros, dedicou-se, igualmente, a refletir sobre o estatuto teórico desse “malcompreendido e malprezado ofício”.

Contradizendo a impossibilidade teórica da tradução, discutida, sobretudo, por Georges Mounin, Paes sustenta que um objeto verbal feito de signos é transponível a outra língua desde que se encontrem signos equivalentes ou aproximados para expressar não só o significado conceitual e afetivo, como também o caráter especial das ligações estabelecidas entre os signos (p.40). Nas

possibilidades compensatórias da estrutura unificadora peculiar à linguagem poética, isto é, na possibilidade de se criarem efeitos semelhantes por meios diferentes, é que residiria o fundamento da praticabilidade da tradução de poesia (p.39-40). O tradutor recriador parte de um socioleto (uma língua grupal, a língua-fonte) rumo a outro socioleto (a língua-meta), buscando reconstruir o idioleto (a língua individual, da imediatez entre o nomeador, a nomeação e a coisa nomeada) que o poeta havia tentado preservar na sua criação. Não reproduz, porém, o mesmo idioleto, mas um equivalente e congenial na língua-meta, pois o que importa não é a igualdade de valores mas a similitude de funções, afirma ele (p.48).

Não se restringem, obviamente, aos estudos acima comentados os trabalhos significativos, realizados no Brasil, que relacionam Tradução e Literatura Comparada, ou que teorizam acerca da atividade tradutória. Poderiam ser lembradas, ainda, as análises de traduções individuais ou de grupos de traduções ou tradutores, assim como as que versam em torno das diferentes reflexões sobre tradução.

Quanto a esta última, já foi mencionada a obra de John Milton (1993), *O poder da tradução*, fruto de sua tese de doutorado. O autor procura demonstrar que, desde Cícero e Jerônimo, a preocupação principal dos comentadores sobre a tradução literária tem se concentrado na dicotomia tradução literal / tradução livre. Estuda John Dryden e seu paradigma triádico - metáfrase (tradução palavra por palavra), paráfrase (equivalência de sentido) e imitação (tradução livre) -; as *belles infidèles* dos tradutores franceses, que sacrificavam tudo em nome da beleza, da clareza e do bom gosto, comparadas à tradição alemã, que priorizava uma adaptação de formas estrangeiras (traduções resistentes) com vistas à ampliação das possibilidades da sua língua e literatura; as idéias de Ezra

Pound; os escritos de teóricos do século XX, com destaque para Jorge Luis Borges, Walter Benjamin, Jacques Derrida, Paul de Man e Henri Meschonnic. Aborda ainda as reflexões do grupo de Israel e Países Baixos e do grupo de Göttingen, que vêem a tradução como força literária, e, por fim, discorre sobre a tradução literária no Brasil, tentando relacioná-la às teorias previamente examinadas por ele.

Em estudo mais recente, Milton focaliza a tradução de *Huckleberry Finn*, de Mark Twain, feita por Monteiro Lobato, comprovando que ela segue a tendência observada nas traduções tradicionais de romances, definida por Antoine Berman (1985), em *L'auvergne du lointain*. Essas traduções se caracterizam por ser etnocêntricas - adaptadas à cultura receptora -, hipertextual - resultando em um novo texto, um texto adaptado ou num pastiche do original - e platônicas - centradas no conteúdo -, por empregar o geral em vez do específico, por elevar o registro do texto e por apresentar esclarecimentos inexistentes no texto-fonte (Milton, 1994, p.103-4). O estudioso ressalta o papel do tradutor como censor, que elimina ou altera expressões e passagens julgadas impróprias ao leitor, e chama a atenção para um período de *politiquement correctes infidèles* (p.106).

Este trabalho pretende constituir mais um estudo em torno da tradução, feito no Brasil, mais especificamente, da literatura traduzida. Enfoca, como já anunciado na introdução, a primeira tradução brasileira do romance *Os miseráveis*, de Victor Hugo, publicada no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, de 10 de março a 16 de outubro de 1862, por meio de uma abordagem que busca analisar não só o texto traduzido em relação ao texto-fonte, mas sobretudo o papel por ele desempenhado no seu contexto cultural, revelando afinidades, portanto, com os estudos descritivos de tradução, examinados no capítulo anterior.



O cotejo entre o texto de partida e o texto de chegada ocupa parte importante deste estudo. Aspectos da linguagem, assim como a questão da transferência da informação semântica ou o princípio da equivalência dos efeitos, evidenciados pelos adeptos da "ciência" da tradução, foram levados em conta. Não se limitou, aqui, porém, às considerações lingüísticas. Nem se objetivou concluir sobre a validade ou não das soluções adotadas no ato tradutório, o que caracterizaria este estudo como normativo.

Por meio das ocorrências significativas observadas no cotejo realizado, teve-se como finalidade chegar às escolhas do tradutor e às possíveis convenções aceitas e empregadas pela cultura brasileira da época, priorizando, conseqüentemente, o pólo receptor na análise empreendida, bem como a historicidade dos fenômenos literários. Considera-se a literariedade não como um traço imanente ao texto, mas como um constructo ideológico, o produto de certas forças que agem em determinado tempo e lugar, conforme sustentam os descritivistas e os desconstrutivistas, diferentemente da opinião dos seguidores das primeiras oficinas de tradução norte-americanas.

Distanciando-se da desconstrução - que vê todo texto como único e ao mesmo tempo como a tradução de outro texto, não valorizando o exame comparativo entre texto de partida e texto de chegada -, no entanto, são aceitos, aqui, os três pressupostos sugeridos por Toury (1995, p.33), expoente dos estudos descritivos: o do texto-fonte, o da transferência e o das relações. Admite-se a existência de um texto em uma outra língua e cultura, que tenha prioridade lógica e cronológica sobre o texto traduzido; que haja transferência de certas características do texto-fonte durante o processo tradutório e que existam relações que ligam os dois textos, equivalência consistindo no nome dado a essa interrelação estabelecida pela tradução.

Concordando ainda com Toury, parte-se da premissa, já mencionada, de que a tradução é um fenômeno visto como tal na cultura de chegada. Não se evoca uma definição restritiva do que seria essa atividade, nem se tenta especificar o que seria uma tradução, uma adaptação e uma imitação. O texto *Os miseráveis*, publicado no *Jornal do Comércio*, em 1862, é considerado uma tradução do romance hugoano, pois assim foi e é apresentado pelos críticos brasileiros.

Ademais, à semelhança da abordagem descritiva, procurou-se não individualizar a tradução em estudo, mas enquadrá-la em um conjunto maior de textos traduzidos que desempenharam uma certa função na literatura receptora. Levou-se em consideração, igualmente, o modelo de descrição de tradução proposto por Lambert e van Gorp, já referido, que parte de um nível macroestrutural para um nível microestrutural, com a observância do contexto sistêmico.



2.1- UMA GUERRA DE COMBATE À MISÉRIA

2.1.1 - O CHEFE DA ESCOLA ROMÂNTICA BRASILEIRA E SEU INFLUÊNCIA NO BRASIL

O romance *Os Miseráveis* foi publicado em 1862, pelo autor, Victor Hugo (1802-1885), escritor francês considerado o maior romancista francês e do mundo. O livro narra a história de um homem que se torna um revolucionário e luta pela liberdade e justiça social. O livro é considerado um dos maiores romances já escritos e é uma obra-prima da literatura francesa. O livro foi traduzido para o português em 1862, por João de Deus, e publicado em 1863, por João de Deus. O livro foi muito bem recebido pelo público brasileiro e se tornou um dos mais vendidos da época.

SEGUNDA PARTE : OS MISERÁVEIS NO BRASIL

O livro *Os Miseráveis* de Victor Hugo, publicado em 1862, é uma obra-prima da literatura francesa e do mundo. O livro narra a história de um homem que se torna um revolucionário e luta pela liberdade e justiça social. O livro é considerado um dos maiores romances já escritos e é uma obra-prima da literatura francesa. O livro foi traduzido para o português em 1862, por João de Deus, e publicado em 1863, por João de Deus. O livro foi muito bem recebido pelo público brasileiro e se tornou um dos mais vendidos da época.

2.1 - UMA OBRA DE COMBATE À MISÉRIA

2.1.1 - O CHEFE DA ESCOLA ROMÂNTICA FRANCESA E SEU INFLUXO NO BRASIL

O romance *Les misérables* foi publicado em 1862. Seu autor, Victor-Marie Hugo (1802-1885), edificou uma obra excepcional pela qualidade, extensão e diversidade - seus escritos abrangem o romance; a poesia lírica, satírica e épica; o drama em verso e em prosa. Entre os seus trabalhos mais notáveis, além da obra em estudo, destacam-se *Odes et ballades* (1822-1826), *Les orientales* (1829), *Hernani* (1830), *Notre-Dame de Paris* (1831), *Les feuilles d'automne* (1831), *Ruy Blas* (1838), *Les rayons et les ombres* (1840), *Châtiments* (1853), *Les contemplations* (1856), *La légende des siècles* (1859).

O drama *Hernani* marcou, na França, o início da batalha literária contra o modelo clássico e o triunfo da escola romântica e da nova arte. Embora deixando de lado alguns princípios estipulados no "Prefácio a *Cromwell*" (1827), o manifesto anticlássico que fez do autor o "pai" do romantismo francês, - pois a verossimilhança é negligenciada, a verdade histórica é superficialmente reconstituída e a mistura de tons aparece somente em algumas passagens - aquela obra se destacava pela abolição de uma regra cara aos clássicos, a lei das três unidades: tempo, lugar e ação. Algumas cenas se passam em Saragoça, ao passo que outras nas montanhas de Aragão ou em Aix-la-Chapelle. Os episódios se desenrolam por vários meses. A ação é complexa, entrelaçando uma intriga sentimental a uma intriga política.



Mas foi à sua poesia social que se conferiu ênfase, no Brasil. Hugo foi aqui admirado e imitado por poetas que ficaram conhecidos como “condoreiros”, pelo fato de o condor ser a ave de maior porte e mais alto vôo da América e o estilo poético por eles adotado se caracterizar pelo tom empolado, arrojo das metáforas, abuso das antíteses e, sobretudo, apelos democráticos. Tal epíteto fora dado à escola hugoana por Capistrano de Abreu (1852-1927). Por volta de 1865, um grupo de poetas reuniu-se, em Recife, ao redor de Castro Alves (1847-1871), Tobias Barreto (1839-1889) e Vitoriano Palhares (1840-1890), compartilhando uma só feição literária, sob inspiração de Victor Hugo, embora produzisse uma mistura de poesia e oratória que se distanciava da linguagem pura e opulenta deste, bem como negligenciava a plasticidade de seu verbo e sua perfeição formal.

O hugoanismo deveu alguns de seus elementos a outros poetas que não Hugo. A absorção da sensibilidade hugoana, por outro lado, não se restringiu à poesia de clangor. O verso moralista, a historieta metrificada, a reflexão filosófica, a linguagem terna do amor foram emprestados a uma legião de enfáticos.

Castro Alves é o que mais se destaca entre os integrantes daquele grupo. Fez da obra do poeta francês a sua bíblia. A causa dos escravos lhe proporcionou ocasião para manifestar a tonalidade épica, pateticamente humana, do autor de *La légende des siècles*. Contrariando os grandes interesses das forças econômicas e políticas nacionais, voltou-se à sorte do negro, quando a literatura brasileira se preocupava ainda com indígenas idealizados. A reverência à república veio em seguida. Vitoriano Palhares, por seu lado, revelou-se como uma espécie de poeta oficial da Guerra do Paraguai (1864-1870), não se fartando de alusões acres à coroa imperial.



Remonta ao início do romantismo, contudo, o influxo hugoano. Sílvia Romero (1949) o detectou na obra de Salomé Queiroga (1810-1878), um dos fundadores da Sociedade Filomática (1833) - agrupamento de alunos e professores da Faculdade de Direito de São Paulo, que pregava uma reforma literária, renunciando a afirmação romântica. O poeta plagiou, de acordo com o crítico, as seguintes composições hugoanas: “La coccinelle”, “Vieille chanson du jeune temps”, “Elle était déchaussée, elle était décoiffée”, “Mes vers fuiraient doux et frères”, “Hier au soir”, “Nous allions au verger cueillir des bigarreaux” e “Je respire où tu palpites”, pertencentes à obra *Contemplations*. Em 1836, Hugo é tomado como modelo por Gonçalves de Magalhães (1811-1882), em seu poema “Napoleão em Waterloo”, constante de *Suspiros poéticos e saudades*. Nesse mesmo ano, o poeta francês é mencionado por Pereira da Silva (1817-1897) nas *Variedades Literárias*.

Seu prestígio atingiu várias vertentes. Entre seus tradutores contam, além dos líricos e condoreiros como Castro Alves, José Bonifácio, o Moço (1827-1886) e Múcio Teixeira (1857-1926), românticos e ternos como Maciel Monteiro (1804-1868), Gonçalves Dias (1823-1864) e Casimiro de Abreu (1839-1860) e, ainda, parnasianos como Luís Delfino (1834-1910), Cassiano Tavares Bastos (1885-) e Raimundo Correia (1859-1911). Ademais, contribuiu para a formação de José de Alencar (1829-1877) e contagiou Machado de Assis (1839-1908), como verificou Eugênio Gomes.

É Carneiro Leão, em *Victor Hugo no Brasil* - obra que peca por falta de rigor metodológico - quem fornece algumas dessas informações e relaciona, ainda, várias traduções de poemas realizadas por brasileiros. Data de 1841, ano em que Hugo é admitido na Academia Francesa, a primeira tradução



localizada. Trata-se de “Madame, autour de vous”, constante de *Feuilles d'automne*, feita pelo pernambucano Maciel Monteiro, também tradutor de textos lamartinianos. É interessante observar que mais de uma tradução dos mesmos versos são encontradas, às vezes realizadas por um mesmo autor. “La source tombait du rocher”, incluído em *Les contemplations*, por exemplo, foi traduzido por Júlio dos Santos (1844-1872), Joaquim Serra (1838-1888), Tavares Bastos e Barros Falcão. “Saison des semailles le soir”, constante de *Les chansons des rues et des bois* (1865), foi objeto de duas versões de Tavares Bastos.

Até D. Pedro II aparece como tradutor de estrofes de Hugo - “A borboleta e a flor”, correspondente à poesia XXVII de *Les chants du crépuscule*. Por ocasião do falecimento do poeta francês, em 22 de maio de 1885, o imperador chegou a promover a publicação de um volume com 107 traduções de poesias de Victor Hugo - *Hugonianas* - reunidas por Múcio Teixeira. Na comemoração do 150º aniversário de nascimento do poeta francês, Tavares Bastos lançou *Versões poéticas brasileiras de Victor Hugo*, um inventário das tentativas de vernaculização da obra poética do autor, que registra 228 traduções referentes a 157 composições ou trechos de composição, feitas por mais de uma centena de tradutores.

Cabe, por fim, assinalar ainda alguns nomes, entre os tradutores de Hugo. Pinheiro Guimarães, que se notabilizou por adaptações de libretos de ópera e por traduções de Byron, é responsável por uma versão de *Hernani*, de 1848. Olavo Bilac e Aluísio Azevedo puseram em alexandrinos rimados o drama *Le roi s'amuse*. E é de Machado de Assis a tradução do romance *Les travailleurs de la mer*, publicado em folhetins, no *Diário do Rio de Janeiro*, de 15 de março a 29 de julho de 1866, mesmo ano de seu aparecimento na França.

2.1.2 - A MISSÃO DO POETA

L'art pour le progrès, conforme pregou no seu *William Shakespeare* (Brombert, 1981, p.252), foi o lema de Victor Hugo. Proclamava-se ele investido de uma missão sagrada. Acreditava no papel social do poeta e se impunha como dever a denúncia das injustiças. Participou ativamente do cenário político francês. Em 1845, nomeado par de França - membro da Câmara dos Pares, espécie de Senado da época -, usou a tribuna para combater a pena de morte, a miséria do povo e para se levantar a favor dos poloneses oprimidos.

Iniciou, em novembro desse mesmo ano, a composição do romance em estudo, intitulado-o, primeiramente, *Jean Tréjean* e, em seguida, *Les misères*. Interrompeu-o em fevereiro de 1848, em virtude dos acontecimentos políticos da época, que resultaram na abdicação do rei Luís Felipe e na formação da Segunda República. Eleito deputado conservador junto à Assembléia Legislativa, em 1849, deu exemplos de suas tendências liberais e prosseguiu sua luta contra a miséria. Ficou ao lado de Luís Napoleão por ocasião da campanha eleitoral à Presidência da República, por crer que fosse ele a personalidade indicada para levar adiante seu projeto de ordem e progresso. Decepcionado, denunciou suas ambições ditatoriais com um discurso inflamado diante da Assembléia e organizou uma resistência - o que acabou precipitando sua fuga para Bruxelas quando do golpe de 2 de dezembro de 1851, em que o sobrinho de Napoleão Bonaparte se proclamou "Imperador Napoleão III".

"Napoléon le Petit" assinou o decreto de expulsão de Hugo, que o deixou fora da França até 1870, tendo-se refugiado nas ilhas anglo-normandas Jersey - de 1852 a 1855 - e Guernesey - de 1855 a 1870 -, perto da costa francesa, além de ter estado em Bruxelas de dezembro de 1851 a agosto de 1852. Somente

com a queda daquele monarca, Hugo regressa a Paris, sendo proclamado o ídolo da democracia - a anistia de 1859 concedida aos proscritos não o fizera retornar à França. É eleito para a Assembléia Nacional, mas se demite. Deixa mais uma vez o país, em 1872, por onze meses, por discordar da orientação do governo. Entra para o Senado em 1876, lutando pela clemência total aos parisienses revoltosos que haviam lutado contra os defensores da ordem na Comuna de Paris de 1871. Seu engajamento na batalha democrática foi intenso.

A morte de Victor Hugo em 1885 provocou luto universal. Seu funeral foi uma apoteose. Seu corpo esteve sob o Arco do Triunfo antes de ser conduzido ao Panteão - monumento consagrado aos grandes homens da França.

Hugo só pôde retomar o manuscrito da obra em estudo, em 1860. Havia modificado uma vez mais seu título, em 1853, denominando-o, então, *Les misérables*. Essa alteração, por sinal, revelou-se condizente com a evolução do seu pensamento. Ao quadro de todas as formas da miséria foi acrescentada uma preocupação didática. O autor procurou mostrar que o mal encontra sua causa na indigência. Utilizou-se, assim, da ambigüidade do termo “miseráveis” que remete aos desafortunados e, ao mesmo tempo, aos perversos, conforme colocou no próprio texto:

demais, há um ponto em que os desgraçados e os infames se juntam
e confundem-se em uma única palavra, palavra fatal - os miseráveis,
de quem é a culpa? (2/7)

Em 30 de junho de 1861, Hugo concluiu seu romance, que passou ainda por uma última revisão e foi publicado, como já mencionado, no ano seguinte, conhecendo um grande sucesso. Trata-se da história de uma consciência, da metamorfose de um indivíduo que passa do mal ao bem.



2.1.3 - UMA FICÇÃO MELODRAMÁTICA

Jean Valjean, que havia sido condenado a cinco anos de trabalhos forçados por ter furtado um pão, é liberado, em 1815, dezenove anos mais tarde, devido a tentativas de evasão. Dirige-se a Digne, onde é desprezado por todos devido ao seu passaporte amarelo de antigo forçado, com exceção do bispo Myriel. Esta personagem encarna um certo conceito de “santidade moderna” em que o elemento predominante é a pobreza e que constitui um retorno às fontes do Evangelho e à pureza, da qual a Igreja teria se afastado com suas preocupações temporais. Jean Valjean o toma por modelo após ter sido por ele inocentado do roubo de sua prataria - que ele realmente havia subtraído - e depois do roubo de uma moeda de um garoto saboiano, que escondera maquinalmente, sem mesmo se dar conta.

Partindo para Montreuil-sur-Mer, sob o nome de Sr. Madeleine, Jean Valjean reergue uma tradicional indústria local, proporcionando prosperidade para todos. Torna-se prefeito da cidade, cedendo aos insistentes pedidos dos cidadãos. Certo dia, ao presenciar a condenação, a seis meses de prisão, de uma antiga operária - Fantine -, toma conhecimento de sua vida miserável como consequência da injusta demissão de que fora vítima. Resolvido a reparar o mal que involuntariamente lhe causara, como proprietário do estabelecimento em que ela trabalhava, intervém em seu favor junto ao inspetor de polícia Javert, que é obcecado pela “justiça formal”, absurda na sua racionalidade.

Fantine tem uma filha - Cosette -, fruto do seu amor por um estudante que a abandonara. Por falta de recursos, deixa-a com um casal, proprietário de uma hospedaria em Montfermeil, perto de Paris, - os Thénardier -

que a tratam como uma criada. Exigem somas consideráveis de Fantine que, acreditando no bem-estar de sua pequena, vende os cabelos, os dentes e se prostitui para pagar a pensão da garota.

Javert suspeitava do Sr. Madeleine. Seu passado misterioso e sua semelhança com um forçado de Toulon o instigavam. Quando o policial o vê socorrer Fauchelevent, tirando-o debaixo de uma carroça que tombara, sua convicção é confirmada. Só aquele indivíduo seria dotado da força necessária para tal façanha. Denuncia-o. No entanto, a detenção de um certo Champmathieu, identificado por antigos companheiros de prisão e por ele próprio como sendo Jean Valjean, faz com que se justifique perante o prefeito e peça sua destituição. Sr. Madeleine não a aceita e, após um combate terrível contra sua consciência, decide se entregar à justiça. É colocado sob a guarda de Javert, uma vez que era considerado um reincidente, por haver roubado o saboiano quando saíra das galés, e um fugitivo, por não haver se apresentado à polícia de seu domicílio conforme previa a lei. Consegue, entretanto, escapar.

Neste ínterim, Fantine vem a falecer, após ter obtido de Jean Valjean a promessa de ter sua filha de volta. Este é preso novamente e reencaminhado às galés. Não se esquecendo, porém, da palavra dada à pobre Fantine, evade-se uma vez mais. Ao salvar a vida de um marinheiro que ficara suspenso a uma corda a uma altura vertiginosa quando cuidavam dos reparos do navio de guerra Orion, cai no mar e desaparece. Os jornais publicam a morte do forçado de Toulon.

Escapando do afogamento, chega à morada dos Thénardier com o intuito de buscar a menina. Partem para Paris, onde se acomodam num bairro pouco habitado. Desperta desconfiança, entretanto, apesar das precauções tomadas, e acaba sendo localizado por Javert. Toda uma noite de perseguição se

desenrola. Jean Valjean, contudo, é salvo, transpondo, juntamente com Cosette, o muro de uma instituição religiosa, o Petit-Picpus. Fortuitamente, Fauchelevent, que lhe deve a vida, lá se encontra como jardineiro e o ajuda, por meio de estratagemas rocambolescos, a ser aceito como seu auxiliar. O abrigo das Bernardinas da Adoração Perpétua - uma ordem que segue regras severas - proporcionará paz e segurança ao herói-mártir e educação para sua protegida.

Anos depois, arruinados, os Thénardier residem no pardieiro Gorbeau, o mesmo que Jean Valjean habitara antes de se instalar no convento. Têm por vizinho Marius, filho de um soldado do exército napoleônico, coronel Pontmercy, a quem Thénardier por acaso salvara da morte em Waterloo, quando despojava cadáveres.

Com o falecimento da mãe, Marius fora separado do pai, sob ameaça de deserção. Fora criado por seu avô materno, Sr. Gillenormand, um burguês idoso que conservava em sua pessoa as atitudes e os preconceitos do século XVIII, sobretudo a frivolidade: elegância irreverente, espírito voltairiano (marcado pela incredulidade, anticlericalismo e ceticismo zombeteiro), e gosto pelo requinte, pela libertinagem e pelas festas. Marius vivera rodeado de monarquistas reacionários. Só conheceu a brilhante carreira do pai após a morte deste, o que fez com que se apaixonasse pela história de Napoleão e suas batalhas e se desentendesse com o avô, abandonando-o.

Os Thénardier atraem a uma emboscada um velho, que é na verdade Jean Valjean, que deixara o Petit-Picpus e vivia tranquilamente com Cosette, que passava por sua filha. Marius assiste à armadilha armada pelos malfeitores e se vê diante de um terrível dilema: alertar a polícia, conforme havia combinado com Javert, e assim salvar o pai da mulher amada - pois ele avistara



Cosette por ocasião de seus passeios no Jardim de Luxemburgo e se enamorara dela - ou não trair o homem que seu pai lhe recomendara ao morrer. A polícia intervém. Os bandidos são presos. Jean Valjean escapa uma vez mais de Javert.

Graças a Éponine, uma das filhas de Thénardier que nutre secreto amor por Marius, o rapaz encontra Cosette no jardim da casa da rua Plumet, sua atual morada. Jean Valjean, inquieto por perceber um estranho rondando sua casa, e alertado por Éponine que jogara um bilhete dizendo para que eles se mudassem, pois sabia que seu pai e amigos tramavam um assalto à casa, pede para que a moça se prepare para uma longa viagem a Inglaterra.

Diante da perspectiva de afastar-se de seu amor, Marius procura o avô a fim de lhe solicitar autorização para seu casamento. O velho, porém, apesar de ter esperado ansiosamente o retorno do neto, não consegue entendê-lo nem fazer-se entender por Marius, que o deixa, sufocado pela dor, após a recusa ao seu pedido.

No dia seguinte, ao se deparar com a casa da rua Plumet vazia, Marius se desespera. Decide juntar-se a seus amigos que participavam de uma manifestação republicana, por ocasião do funeral do popular general napoleônico Lamarque. Várias barricadas foram erguidas, entre elas a da rua Chanvrière, onde se situava a taberna Corinthe. Lá estarão Marius, seus amigos estudantes politizados, Gavroche - um dos filhos dos Thénardier -, Javert - que ali tentara se infiltrar e fora feito prisioneiro - e Jean Valjean, enciumado, por saber que Cosette se apaixonara por Marius.

Contra a expectativa dos insurretos, o povo de Paris não se sublevou. Os revoltosos conscientizaram-se do fracasso iminente de seus esforços e deram provas de um heroísmo desesperado. Após várias investidas, o motim foi reprimido. Muitas baixas ocorreram. Jean Valjean obtém, como prêmio pelo

auxílio prestado durante o combate, o direito de executar o refém Javert. Para surpresa deste, contudo, ele o leva para longe e lhe oferece a liberdade. Em seguida, com Marius nos ombros, gravemente ferido, desaparece pelos esgotos de Paris.

No fim de uma odisséia subterrânea, Jean Valjean defronta-se com Thénardier, que ali se refugiara para se esconder de Javert que o perseguia. O malfeitor, acreditando estar diante de um assassino que pretendia se desembaraçar de sua vítima, abre-lhe a grade de acesso às ruas e oferece ao policial uma outra presa. Javert permite que Jean Valjean conduza Marius, ainda inconsciente, à casa do avô e passe em sua morada. Em vez de esperá-lo para lhe colocar os grilhões, porém, afasta-se do local, cometendo, pela primeira vez em sua vida, um ato contrário à lei. Sentindo-se completamente desarraigado, desespera-se e atira-se no Sena.

Marius se restabelece e contrai matrimônio com Cosette, que traz como dote as economias do Sr. Madeleine. Não aceitando viver sob uma felicidade ancorada numa mentira, Jean Valjean entrega-se a um supremo sacrifício. Confessa ao rapaz sua condição de antigo forçado e se distancia.

Privado da única afeição que lhe aquecera a vida, mergulha pouco a pouco no silêncio e na solidão. Perde todo o vigor. É no seu leito de morte que Cosette e Marius o encontram, quando este finalmente toma conhecimento da identidade do seu salvador e do grau de abnegação e de grandeza de alma que ele detinha.

2.2 - TRADUTOR, TRADUTORES

2.2.1 - O DEFENSOR DOS CONSERVADORES

Essa história romanesca - elaborada nos moldes do romantismo clássico mas que traz, em alguns aspectos, o embrião do processo narrativo realista, como se observará no decorrer deste trabalho - começou a ser publicada, na forma de folhetim, no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro em 10 de março de 1862, como já esclarecido. Somente em 16 de outubro é que os leitores desse periódico veriam seu fim. Cento e trinta e oito edições se ocuparam dessa longa narrativa que empolgava em virtude dos ingredientes melodramáticos e dos suspenses provocados pela interrupção diária da leitura. Teria sido, posteriormente, publicada em livro, em dez tomos, no mesmo ano de 1862, pelo próprio editor do periódico carioca. Os volumes, porém, não foram localizados.

Justiniano José da Rocha seria o tradutor desse texto. Brito Broca sustentou:

A Justiniano devemos a primeira tradução de *O Conde de Monte Cristo*, de Dumas pai, de *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, além da de outras obras de menor repercussão, como *A Rosa Amarela e Pele de Leão*, de Charles de Bernard; *As Armas e as Letras*, de A. de Lavernay. (Broca, 1979b, p.177)

José Paulo Paes, provavelmente fundamentando-se em Broca, pois a ele faz referência, afirma, ao tratar de Justiniano:

Além de ter escrito folhetins ele próprio, como *Os assassinos* [sic] *misteriosos*, traduziu uma enfiada deles do francês, entre os quais *O conde de Monte-Cristo*, de Dumas pai, *Os miseráveis*, de Hugo, assim como romances de outros autores hoje completamente esquecidos (...). (Paes, 1990, p.19)

Magalhães Júnior, ao esboçar uma pequena biografia de Francisco de Sales Torres Homem, Antônio Ferreira Vianna e de Justiniano, acompanhada de um escrito de cada um deles, em seu *Três panfletários do Segundo Reinado*, informa sobre o último:

Traduziu vários romances e novelas, publicadas como folhetins no "Jornal do Comércio", entre os quais "O Conde de Monte-Cristo", de Alexandre Dumas; "Os miseráveis", de Victor Hugo; "Piquillo Alliaga, ou os mouros no reinado de Felipe III", de Eugene Scribe, etc. (Magalhães Jr., 1956, p.143)

Justiniano José da Rocha (1811-1862) foi "o primeiro dos jornalistas brasileiros do seu tempo", segundo o Barão do Rio Branco, em uma das páginas das *Efemérides* (Cardim, 1964, p.6). "O cetro do jornalismo político do Brasil passou das mãos de Evaristo Ferreira da Veiga, para as de Justiniano José da Rocha, que o conservou por largos anos, desde 1836", asseverou Joaquim Manoel de Macedo (citado por Paranhos, 1937, p.238). Rocha influenciou os acontecimentos políticos que se desenrolaram no país durante o Império - Período Regencial e Segundo Reinado - participando não só da imprensa e das letras, mas também da vida pública. Aliás, quatro atividades andaram juntas nesse período, "o literato é jornalista, é orador e é político" assinala Sílvio Romero (1960b, p.1588) ao introduzir os publicistas no estudo dos prosadores da fase romântica da literatura brasileira.

Diplomou-se, em 1833, pela Faculdade de Direito de São Paulo, após ter recebido instrução secundária no Liceu Henrique IV, em Paris. Foi um dos fundadores da Sociedade Filomática, grupo constituído nesse núcleo de efervescência literária que foi a instituição acadêmica paulista, tendo redigido em sua revista o artigo "Ensaio crítico sobre a coleção de poesias do Sr. D. J. G.

Magalhães”. Não se revelou, porém, figura de maior relevo como advogado. Três anos mais tarde iniciava sua carreira jornalística, que iria até 1861.

Fundou, em 1836, *O Atlante*, sob os auspícios de deputados pernambucanos que traçaram um programa de oposição à Regência. Promoveu aí ardente campanha contra o tráfico de escravos, revelando-se o jornalista de combate que seria em toda a sua carreira. Reagiu também ao “januarismo” - manobra dos liberais para que a princesa Januária, irmã mais velha de D. Pedro II, que completava 14 anos, assumisse o trono no lugar do irmão. Discordando, todavia, logo depois, dos patrocinadores desse periódico, deixou de nele escrever, provocando o seu desaparecimento. Em *O Cronista*, que circulou de 1836 a 1839, Rocha procedeu a uma franca oposição ao governo do regente Feijó.

Foi nomeado diretor do *Correio Oficial*, em outubro de 1837. Redigiu artigos memoráveis em *O Brasil*, a partir de junho de 1840, quando se contrapôs à causa da maioria do imperador. Em 1852 e 1853 dirigiu o *Correio do Brasil* que, como os demais por ele lançados, teve vida curta, por falta de recursos, o que também aconteceria com *O Velho Brasil* (1853-1854), *O Constitucional* (1854-1855) e *O Regenerador* (1860-1861). Mostrou, neste último, ser um nacionalista ferrenho, combatendo a imigração européia.

Entre 1839 e 1840 foi redator do *Jornal do Comércio* e, daí por diante, colaborador nesse periódico, em que foram publicadas quase todas as suas traduções.

Sua pena esteve sempre a serviço do Partido Conservador, que dominou o cenário político nacional de 1841 a 1844 e de 1848 a 1862. Essa condição, por sinal, proporcionou-lhe desafetos. Em 1837, publicaram-se caricaturas anônimas de Justiniano, atribuídas a Araújo Porto Alegre (1806-1879). Rocha, cabe informar, foi alvo da primeira caricatura política surgida no Brasil

(Cardim, 1964, Ilustrações). Em uma dessas imagens, sua cabeça amulatada - diferente do seu retrato na galeria das grandes figuras do Império, que encobre sua mestiçagem, - aparecia sobre a legenda irreverente: "Traz o seu preço na testa, valor por que foi comprado". Referia-se à época em que o jornalista deixara a redação de *O Cronista* para aceitar emprego no *Diário do Governo* por 3:600\$000 - três milhões e seiscentos mil réis - anuais de ordenado (Magalhães Jr., 1956, p.145).

Justiniano foi também professor de História e Geografia no Colégio Pedro II, além de ter lecionado Direito, Francês e Latim aos cadetes da Escola Militar do Rio de Janeiro. Foi censor do Conservatório Dramático Brasileiro, nos anos de 1846 e 1847, opinando sobre as peças a serem representadas nos teatros da capital.

Participou ainda da vida política do país, embora não tenha alcançado como político a notoriedade que teve como jornalista. Foi eleito deputado nas legislaturas de 1843-1844, 1850-1852 e 1853-1856, pela província de Minas Gerais, defendendo sempre o Partido Conservador. Sua última eleição coincidiu com a ascensão do gabinete de conciliação, chefiado pelo Marquês de Paraná - Honório Hermeto Carneiro Leão -, ocasião que propiciou seu ensaio político de maior repercussão, que lhe conferiu o título de "precursor dos estudos de sociologia política no Brasil" (Vianna, 1959, p.20).

"Ação; reação; transação - duas palavras acerca da atualidade política do Brasil", publicado em 1855, traz um quadro histórico da política brasileira da Independência até a Conciliação. O autor sustenta que:

Na luta eterna da autoridade com a liberdade há períodos de ação; períodos de reação, por fim, períodos de transação em que se realiza o progresso do espírito humano, e se firma a conquista da civilização. (Rocha, 1956, p.163)

Tais períodos corresponderiam a: 1822-1831 - fase de in experiência e de luta dos elementos monárquico e democrático (ação); 1831-1836 - triunfo democrático com a abdicação de D. Pedro I (ação); 1836-1840 - luta de reação monárquica, que termina com a vitória da maioria de D. Pedro II (reação); 1840-1852 - domínio do princípio monárquico (reação); a partir de 1852 - política de moderação; transação; conciliação. Advertiu para que esse arrefecimento de ódios e paixões fosse aproveitado para a grande obra da transação e não para a satisfação de interesses individuais. Esperava que os anos de 1855 e 1856 não corressem tão infelizes como os três que os haviam precedido.

Essa “alta formulação doutrinária da Conciliação” não foi bem compreendida por todos os historiadores e críticos, conforme assinala Wilson Martins (1978, p.516-9). Tratava-se de um ataque ao gabinete “conservador-progressista” de Paraná. Ela teria sido apresentada como o avesso da prática desenvolvida pelo marquês, que pretendia uma uniformização partidária. Magalhães Júnior (1956, p.146), porém, para ficar só em um exemplo, enfatiza a finalidade imediata do autor como sendo a de fortalecer a política desenvolvida pelo artífice da conciliação.

No mesmo ano em que vinha a lume esse trabalho, contudo, Justiniano pronunciou um longo e veemente discurso de crítica ao governo, que lhe propiciou a sua derrota política, finda a legislatura em 1856. Em resposta, Honório Hermeto Carneiro Leão chamou-o de “pena de aluguel”, trazendo à tona uma das mais delicadas questões da história política brasileira: a dos subsídios pagos pelos governos aos jornalistas que os defendiam. Em pronunciamento posterior, por sinal, o próprio Justiniano confessa o recebimento de um escravo e de papeluchos dobrados com notas de 200\$000. Depois disso, Rocha não mais voltou à Câmara

dos Deputados. Como jornalista, todavia, retomou o papel de defensor dos conservadores.

Outras obras foram por ele publicadas. Dentre elas, *Compêndio de geografia elementar* (1838), *Coleção de fábulas, imitadas de Esopo e de La Fontaine* (1852) e *Compêndio de história universal* (1860) resultaram de suas atividades didáticas. *Considerações sobre a administração da justiça criminal e especialmente sobre o júri* (1835), constitui o único texto de Direito por ele escrito. *Biografia de Manoel Jacintho Nogueira da Gama, Marquês de Baependi* (1851) - assim como oito biografias reunidas em dois volumes, com retratos do litógrafo S. A. Sisson -, *A política do Brasil no rio da Prata* (1850), *A política brasileira na República Oriental do Uruguai* (1854) e o ensaio *Monarquia-democracia* (1860) concernem à sua experiência com a vida pública e jornalística.

No que diz respeito às letras, a “novela histórica” *A paixão dos diamantes* figura em primeiro plano. Conta a história, que se passa em Paris, de um joalheiro paranóico, que criava notáveis obras-primas da sua arte e assassinava quem as adquiria. Seu futuro genro preso, só é salvo em virtude dos esforços de Mlle de Scudéry e de sua noiva que, entretanto, enlouquece, falando em desonra e felicidade impossível, vindo a morrer. O moço, por sua vez, deixa-se fenecer sobre a relva que cobria o túmulo de sua mãe.

Trata-se de “mera paráfrase, se não deslavado plágio de original francês”, sustenta, entre outros, Wilson Martins (1978, p. 249) que, porém, não identifica o texto-fonte para comprovação. O próprio Rocha, por sinal, confessa, em nota de pé de página no início de sua narrativa, a imitação de uma obra francesa:

Será traduzida, será imitada, será original a novela que vos ofereço, leitor benévolo? Nem eu mesmo que a fiz posso dizer. Uma obra existe em dois volumes, e em francês, que se ocupa com os

mesmos fatos; eu a li, segui seus desenvolvimentos, tendo o cuidado de reduzi-los aos limites de apêndices, cerceando umas, amplificando outras circunstâncias, traduzindo os lugares em que me parecia dever traduzir, substituindo com reflexões minhas o que parecia dever ser substituído (...). (Rocha, 1839a)

Essa obra, contudo, coloca Justiniano entre os precursores do romance no Brasil, apesar de refletir a temática romântica apenas em seus aspectos mais superficiais.

Mais de uma década após o aparecimento da primeira novela publicada no Brasil (Alencar, 1969a, p.220), *Statira, e Zoroastes* (1826), de Lucas José de Alvarenga, - narrativa alegórica ao gosto clássico, de moral edificante - Rocha, ao lado de João Manuel Pereira da Silva (1819-1898), Francisco Adolfo de Varnhagen (1816-1878) e Joaquim Norberto de Sousa Silva (1820-1891) assinam as primeiras obras de ficção em prosa da literatura brasileira que, por sinal, não serão capazes de assegurar a sua sobrevivência. Nenhum desses escritores dedicou-se ao romance como atividade principal. Encaravam essa forma narrativa como um veículo novo para a divulgação de suas idéias, atraídos por um público que se mostrava interessado. Não se preocuparam em estruturar a narrativa em bases sólidas, que proporcionariam unidade e coerência. Na maioria dos casos, os textos não passavam de simples imitação do romance negro e do folhetim, ou crônicas históricas romanceadas.

A paixão dos diamantes surgiu na forma de romance-folhetim no *Jornal do Comércio*, a exemplo de algumas traduções do francês realizadas por Justiniano. Foi, no mesmo ano de 1839, editada em um pequeno volume de 29 páginas, como *Os assassinios misteriosos, ou A paixão dos diamantes*. Esse recurso do título reduplicado, aliás, era amplamente adotado na época. Traz o conectivo “ou” e a explicitação do assunto da obra, consistindo em uma das formas de redundância do folhetim, revelando uma “poética do excesso” e uma



função didática - a de facilitar a tarefa de leitores pouco experientes ou apressados (Coco, 1990, v.1, p.94). A articulação da história em torno do eixo amor e morte, por outro lado, já sugeria também o estilo folhetinesco, pois constituiu o núcleo temático de grande parte dos romances desse gênero (Coco, 1990, v.1, p.118).

Tendo estado na França, o jornalista pudera verificar a popularidade que o romance em série causava. Não tardou em implantá-lo na nossa imprensa, atraindo leitores. Antes dele, contudo, o baiano Caetano Lopes de Moura (1780-1860) se empenhara na atividade de traduzir folhetins estrangeiros. Foi o primeiro brasileiro a exercer profissionalmente a atividade de tradutor (Broca, 1979a, p.101). Seus trabalhos, todavia, não tinham o propósito de servir os jornais. Constituíam material para ser publicado em livro. Ademais, eram realizados na Europa - Portugal e França.

Entre as traduções de Justiniano da Rocha publicadas em folhetim constam, além do romance em estudo, *A rosa amarela* (de 25 de novembro a 3 de dezembro de 1839), de Charles Bernard; *As armas e as letras* (de 19 a 28 de setembro 1840), de Alexandre de Lavergne; *A pele do leão* (de 19 de fevereiro a 18 de março de 1842), de Charles Bernard; *O conde de Monte Cristo* (de 15 de junho de 1845 a 27 de abril de 1846), de Alexandre Dumas, - tradução considerada superior às realizadas em Portugal, segundo Innocencio Silva; e a novela da escritora alemã Fanny Lewald *A sorte grande*, vertida a partir da tradução francesa de Ludwig Unger e Alphonse Pages, publicada, de 3 de janeiro a 27 de março de 1860, na *Marmota*, diferentemente das outras, que apareceram no *Jornal do Comércio*. É atribuída a ele, igualmente, a tradução de *Os mistérios de Paris*, de Eugène Sue - o modelo do gênero -, publicada neste último periódico de 1º de setembro de 1844 a 20 de janeiro de 1845. Até aproximadamente a metade da sétima parte dessa obra composta de dez, porém, alternam-se as iniciais L. e R.

como tradutores e, a partir de então, a isso não mais se faz menção. “R.” (Rocha), portanto, não a traduziu integralmente.

Justiniano José da Rocha teria sido o segundo brasileiro a se dedicar à atividade regular de tradutor, depois do baiano Moura, de acordo com Broca (1979a, p.111). Em sua dissertação de mestrado, porém, Wyler (1995, p.102) questiona a escolha deste letrado para encabeçar a lista dos profissionais de tradução no Brasil. Segundo ela, “os tradutores continuam a se ressentir da falta de critérios objetivos e consensuais para definir quem é o tradutor profissional”. O romance-folhetim, por outro lado, foi o primeiro gênero de livros estrangeiros que interessou os editores brasileiros em matéria literária (Broca, 1991, p. 58).

A atividade tradutória de Justiniano é ilustrada, ainda, com *História Antiga* (1840), de Poisson e Cayx, e *História Romana* (1840), de Rezoir e Dumont, *O judeu errante* (1845), de Eugène Sue, assim como com a peça de Dumas Filho *A questão do dinheiro* (1858), encenada em um dos teatros do Rio de Janeiro e, posteriormente, editada em livro. Como articulista, ele costumava igualmente transcrever matérias publicadas originalmente em francês, tais como pensamentos de Lamennais e Tocqueville, ou observações de natureza política de Benjamin Constant.

2.2.2 - A INVISIBILIDADE DO TRADUTOR

Helio Vianna (1959, p.31) e Elmano Cardim (1964, p.27) acrescentam um dado quanto à autoria da primeira tradução de *Os miseráveis*. Justiniano José da Rocha não teria vertido todo o romance. Essa tarefa teria sido completada por outro(s), uma vez que o jornalista faleceu em 10 de julho de 1862



e as edições do periódico que trouxeram essa obra foram até 16 de outubro seguinte.

Difícil, no entanto, foi verificar a veracidade dessa informação. O trabalho poderia já estar realizado por ocasião de sua morte e só posteriormente ter sido publicado - possibilidade reforçada quando se tem em mente que Rocha trabalhava rapidamente, junto de dois amanuenses, a quem ditava alternadamente trechos traduzidos enquanto percorria a sala a passos largos de um extremo a outro, onde se encontravam os auxiliares (Hallewell, 1985, p.139). Essa dificuldade resulta do fato de nenhuma menção ter sido feita ao tradutor no pé das páginas do *Jornal do Comércio*, onde se imprimiu o folheto.

A ausência do nome do tradutor, aliás, não causa espanto no caso dos seriados traduzidos publicados nos jornais brasileiros no século XIX. Coco, tratando do assunto em sua tese de doutorado, colocou:

Quem traduz? É impossível saber, pois normalmente apenas se indica "traduzido do francês"; por vezes acrescido de iniciais. (Coco, 1990, v.1, p.46)

Constituiu prática recorrente no caso de livros, igualmente, e revela a posição marginalizada que esse profissional ocupou, na maior parte do tempo, não só na cultura brasileira, como nas demais. Raro é ser conferida ênfase ao seu nome nas capas de livros traduzidos, embora haja casos em que a práxis tradicional aparece invertida - presença do nome do tradutor com a exclusão da denominação do autor -, como fizeram os irmãos Campos, num gesto parricida, no seu projeto antropofágico comentado na primeira parte deste trabalho (Vieira, 1992, p.150).

A questão da inferioridade do texto traduzido e do tradutor, por sinal, tem sido discutida em vários textos sobre o processo tradutório. Theo Hermans, por exemplo, ocupa-se desse tópico quando aborda a metalinguagem da tradução durante a Renascença (1985a, p.103-35), num ensaio em que relaciona inúmeras metáforas que conotam a desvalorização do papel do tradutor, sua função servil. Elas aparecem em número maior que as imagens que revelam a relevância da tradução como disseminadora de conhecimento ou que propõem a identificação do tradutor com o autor.

Entre as mais significativas, cabe lembrar a da tradução como o avesso de uma tapeçaria, como colocou Lazare de Baif no prólogo de sua tradução de *Electra*, de Sófocles (1537), Cervantes em *Dom Quixote* (1615) e outros. Merece realce, também, a do tradutor como o pintor que retrata o físico de uma pessoa mas não a sua alma, conforme pronunciou Du Bellay (1549) e Dryden repetiu, com algumas variações, aproximadamente 150 anos mais tarde. Devem-se mencionar, igualmente, as incontáveis imagens que mostram o tradutor seguindo os passos do autor.

Essa subordinação ao original é retomada por Hermans (1986) em um trabalho posterior, em que o estudioso aponta o surgimento do conceito de tradução literária, em meados do século XVII, quando começou a se dar o abandono das restrições impostas pelas tradução pedagógica e tradução filológica, centradas na devoção à palavra, e uma aproximação da imitação (em que o “modelo” só é reconhecido de maneira fragmentada, conotativa e alusiva) - ocasião do aparecimento do que se chamou, na França, de *belles infidèles*, ou, na Inglaterra, por John Denham and Abraham Cowley, *the new or libertine way of translating*. Quase toda obra sobre tradução, por outro lado, não deixa de mencionar o trocadilho italiano *traduttori-traditori* (tradutor-traidor) ou a opinião

de Robert Frost, para quem a poesia é tudo o que se perde na tradução, que igualmente refletem a tradicional idéia sobre essa atividade. Também Rosemary Arrojo, em seu ensaio, incluído em *Palavras da Crítica* (Jobim, 1992, p. 411-42), elege esse tema - o lugar desprestigiado reservado ao tradutor em nossa tradição cultural - para introduzir as novas abordagens teóricas sobre o assunto que alteram essa perspectiva, como foi visto na parte teórica deste estudo.

A relevância da tradução, entretanto, cumpre ressaltar, não é exclusividade dos discursos atuais. Constou de escritos antigos como mostra o de Anne Dacier (1647-1720), tradutora e filóloga francesa que, em 1699, na introdução à sua tradução da *Iliada*, ressaltou o papel criativo do tradutor como reescritor do texto-fonte:

Elas [certas pessoas que tendem a ter uma idéia muito desdenhável e errônea do que sejam as traduções] imaginam que a tradução é uma imitação servil em que o florescimento do espírito e a imaginação não contam. Em uma palavra, acham que a tradução não é criativa. Certamente, trata-se de um imenso engano. Uma tradução não é uma cópia de uma pintura, em que o copista deseja seguir as linhas, as proporções, as formas, as posturas do original que imita. (...) Quando muito, ele é como um escultor que tenta recriar a obra de um pintor, ou como um pintor que tenta recriar a obra de um escultor. (Lefevre, 1992b, p. 13)

Madame Dacier usou a linguagem dos salões literários de sua época para traduzir Homero. Seu texto constitui uma *belle infidèle*, tipo de produção e pensamento que só foi possível porque a audiência de então era, de um modo geral, bi ou multilíngüe (pelo menos no que se refere ao latim, ao grego e ao francês), não constituindo a tradução uma ameaça de substituição do original - risco que a literalidade anulava. Ademais, nesse momento, o francês aparecia substituindo o latim como língua de prestígio.

2.2.3 - O TRADUTOR DE ROCAMBOLE

O *Diccionario bibliographico* de Sacramento Blake é de grande ajuda no esclarecimento da questão da autoria da tradução em estudo. Em uma de suas páginas, lê-se:

Rocha tinha entre mãos essa obra [*Os miseráveis*] que traduzia para ser publicada no *Jornal do Comércio* em 1862. Por sua morte foi encarregado da continuação Antonio José Fernandes dos Reis. (Sacramento Blake, 1899, v.5, p.273)

Essa informação é repetida por Heron de Alencar, em nota de pé de página:

Justiniano José da Rocha (...) traduziu (...) *Os Miseráveis*, de Victor Hugo, tradução que foi interrompida, em 1862, em virtude da morte do seu autor, e depois concluída por Antônio José Fernandes dos Reis. (Alencar, 1969b, p.281)

Innocencio Silva (1867), no seu *Diccionario bibliographico portuguez*, coloca, igualmente, Reis como tradutor de *Os miseráveis*, em continuação ao trabalho do falecido Justiniano José da Rocha.

Antônio José Fernandes dos Reis, nascido em 1830, não é mencionado nos manuais de história da literatura brasileira. Professor de língua francesa na Escola Militar do Rio de Janeiro, participou da redação do *Correio da Tarde*, folha que circulou no Rio de Janeiro durante alguns anos, tendo traduzido todos ou “quase” todos (conforme sustentam os dicionaristas acima citados) os romances e novelas que nesse periódico foram publicados, entre 1856 e 1861. A partir desse ano, até 1868, esteve no *Jornal do Comércio*, traduzindo romances e artigos políticos.

Entre os folhetins traduzidos, publicados no *Correio da Tarde*, no período acima especificado, encontram-se: *As três rainhas* (de 12 de fevereiro a 2 de abril de 1856), de X. B. Saintine; *Jornal da Senhora Giovanni* (de 8 de abril a 19 de julho de 1856), de Alexandre Dumas; *A torre de Montlhéry* (de 23 de julho a 22 de novembro de 1856), de J. P. G. Viennet; *O homem de ferro* (de 24 de novembro de 1856 a 28 de janeiro de 1857), de P. Féval; *A louca de Orleans* (de 16 de março a 17 de junho de 1858) e *O rei dos Ribaldos* (de 19 de junho a 31 de dezembro de 1858), de Jacob; *As lobas de Machecoul* (de 3 de janeiro a 20 de setembro de 1859), de Alexandre Dumas; *A duquesa d'Étampes* (de 23 de setembro a 20 de dezembro de 1859), de A. Maurage; *A herança misteriosa* (de 22 de dezembro de 1859 a 30 de maio de 1860), *O clube dos valetes de copas* (de 31 de maio de 1860 a 16 de janeiro de 1861), *As proezas de Rocambole* (de 17 de janeiro a 13 de agosto de 1861) e *Desforra de Baccarat* (de 14 de agosto a 18 de outubro de 1861), de Ponson du Terrail. Dos romances seriados traduzidos para o *Jornal do Comércio*, entre 1861 e 1868, cabe citar: *A rainha das tranqueiras* (de 27 de dezembro de 1864 a 30 de abril de 1865), *A ressurreição de Rocambole* (de 9 de dezembro de 1866 a 23 de maio de 1867), *As últimas proezas de Rocambole* (de 25 de maio a 24 de setembro de 1867), *A desapareição de Rocambole* (de 25 de setembro a 30 de novembro de 1867), *O regresso de Rocambole* (de 1º de dezembro de 1867 a 3 de fevereiro de 1868), *Misérias de Londres* (de 7 de fevereiro a 11 de novembro de 1868) e *A mulher imortal* (de 14 de novembro a 30 de dezembro de 1868), igualmente de Ponson du Terrail.

Reis, portanto, foi tradutor de episódios da famosa série *Rocambole*, do visconde Pierre Alexis Ponson du Terrail - também conhecido pelas alcunhas: vicomte Tronçon du Poitrail, de Poncif-du-Terrail, vicomte Porcinet-du-Bétail e a brasileira Ponção do Terraço (Meyer, 1996, p.103) -, que

marcou o fim da fase romântica da literatura de folhetim na França, como se observa no capítulo seguinte deste trabalho. Essas narrativas começaram a aparecer em 1857 e só foram interrompidas com a morte do autor, em 1871.

No Brasil, seu sucesso pode ser mensurado pelas crônicas de Machado (1962), escritas em 1877. Em uma delas, o escritor brasileiro se alegra ao ver “o eterno, o redivivo, o nunca assaz louvado Rocambole”, “a representação do nosso romantismo caduco, da nossa grave puerilidade”, ressurgido nas colunas de um jornal, mencionando uma adaptação da obra para o teatro, representada por Furtado Coelho, a que assistira. Em outro ponto, liga o herói a Aquiles, Enéias e Dom Quixote como elos de uma mesma cadeia. Refere-se, ainda, a um anúncio, publicado no *Jornal do Comércio*, em que é solicitada troca do segundo volume do seriado, o que não passaria de uma combinação de um encontro amoroso. Marlyse Meyer, cabe acrescentar, elege essa série como carro-chefe do seu recém-lançado estudo *Folhetim: uma história*, em virtude da difusão que esses textos conheceram, tanto em terras francesas quanto brasileiras.

Reis traduziu, igualmente, para a *Revista fluminense*, periódico semanal do qual foi proprietário e diretor no ano de 1865. Nos únicos exemplares disponíveis da referida publicação, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, - v.2, de 24 de agosto, e v.5, de 2 de setembro - acham-se fragmentos dos textos *A dama negra*, de W. H. Maxwell, e *Viagens de uma urna*, de Luiz Kalisch. São, também, de sua autoria a tradução de *O poder da vontade* (1870), obra escrita em inglês por Samuel Smiles e vertida com base na tradução francesa “modificada” de Talandière, *Fisiologia do matrimônio* (1873), de A. Debay, e *História da Guerra do Paraguai* (1873), de Theodoro Fix.

Ainda no *Correio da Tarde*, Reis publicou uma série de cartas semanais, em quintilhas, assinadas com o pseudônimo Joaquim da Piteira, entre as

quais a correspondência “a seu primo Pedro (da Serra)”, impressa em 25 de novembro de 1858 (p.1-2), que tem como início:

Senhor Pedro,
Vou contar-lhe
Uma, que fiz, grande asneira:
Na passada quarta-feira,
Assisti (mas convidado)
A um chá de batizado.

Digo que isso foi asneira,
Porque, do cômodo amigo,
A máxima antiga sigo:
“Em minha casa, ao meu lar,
“Co’as minhas pernas p’ra o ar...”

Mas, em suma, um sacrifício
Fiz ao hábito - geral
Que exige que cada qual,
Numa perpétua folia,
Emende a noite co’o dia.

(...)

Escreveu também os romances: *Luiza e Rosa*, publicado nesse mesmo periódico, de 29 de janeiro a 13 de novembro de 1857, mas não concluído; *A filha da vizinha*, 1859, editado em livro, que foi vertido para o italiano e impresso no *Monitore italiano*; e *Leonor*, que começou a ser publicado no *Correio da Tarde*, em 21 de dezembro de 1859, sendo interrompido no final do mês, quando, então, têm início anúncios da venda próxima da obra em dois volumes.

Antônio José Fernandes dos Reis notabilizou-se, todavia, pela elaboração do libreto da ópera *A noite do castelo* (1861), inspirado no poema homônimo do escritor português Antônio Feliciano de Castilho. Foi posto em música por Antônio Carlos Gomes que, a partir de então, encetou sua carreira artística.



2.2.4 - TRADUÇÃO E LITERATURA

Cumpre, por fim, salientar que a busca de dados sobre os tradutores de *Os miseráveis* levou, como aliás já se pôde verificar, ao estudo de um momento significativo da literatura brasileira, a saber, a introdução da prosa de ficção. A tradução da obra de Hugo se enquadra em um conjunto de traduções publicadas em folhetins seriados nos jornais, não só do Rio de Janeiro mas de todo o país, que vinha atender a uma solicitação do público leitor ávido por uma nova forma de expressão, condizente com uma visão diferente do indivíduo e da sociedade que então se esboçava.

Vaz Pinto Coelho (1881, p.494-6), limitando-se ao período de 1830 a 1854, e confessando ter realizado uma investigação incompleta, relacionou 74 romances traduzidos e impressos nessa forma nos periódicos da capital e das províncias brasileiras. Desses, conforme analisou Cândido (1969b, p.120-2), a maioria se concentra entre 1838 e 1845, coincidindo, respectivamente, com o lançamento das novelas de Pereira da Silva e da obra de Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882), *O moço loiro* - um dos primeiros romances admirados em virtude de sua unidade e da tentativa de inserir os problemas humanos num ambiente social descrito com fidelidade.

Eles eram impressos no Brasil ao mesmo tempo em que eram apresentados ao público europeu, diferentemente do que acontecia com as obras não-populares, que tardaram a ser traduzidas (Coco, 1990, v.1, p.45). O número de romances traduzidos, publicados em folhetim, decresce à medida que a produção nacional se intensifica. Esses textos importados, todavia, não desaparecem da imprensa de imediato. Encontram-se impressos também em jornais do século XX.

Essa “subliteratura”, assim considerada em virtude das características assinaladas no capítulo posterior, forneceu elementos inexistentes na tradição nacional. Eles foram, rapidamente, incorporados pelos escritores locais.

Provieram dessas traduções os recursos técnicos adotados no desenrolar da intriga e na configuração do tempo dentro da história, que se encontram presentes nos primeiros romances brasileiros (Alencar, 1969b, p.282-3). O emprego da técnica do corte no momento culminante de uma cena, a fim de prender a atenção do leitor, propiciou a introdução de diversas alterações na estrutura geral da narrativa: o equilíbrio dos capítulos como unidades equivalentes, resultando uma certa simetria na divisão externa; a importância conferida aos acontecimentos de primeiro plano; assim como a simplificação e a tipificação das personagens - traços que, por sua vez, conduziram a um desenvolvimento linear, horizontal do tempo. Nessas narrativas, os eventos aparecem em rigorosa sucessão cronológica.

O próprio modo inicial de publicação - em partes, num jornal - foi assimilado dos modelos europeus. Vários romances românticos brasileiros surgiram primeiro nessa forma, para posteriormente serem publicados em livro (ressaltando-se que o folhetim passou, então, a ser a maneira com que se lançava a ficção em prosa, não sendo todas as obras assim impressas necessariamente folhetinescas). Inserem-se, nesse caso - publicação em jornal antes do lançamento em volume -, *A crônica do descobrimento do Brasil e Sumé*, de Varnhagen; *Jerônimo Corte Real e Religião, amor e Pátria*, de Pereira da Silva; e *Maria ou vinte anos depois*, de Norberto; entre os precursores. *O forasteiro*, *A carteira de meu tio*, *Romance da semana*, de Macedo; *Cinco minutos*, *O Guarani*, *A viuvinha*, *Til e Encarnação*, de José de Alencar; *O ermitão de Muquém* e *O índio*

Afonso, de Bernardo Guimarães; *A trindade maldita*, *Os índios do Jaguaribe*, *A casa de palha*, *Lourenço* e *O sertanejo*, de Franklin Távora; entre os romances da fase definitiva (Alencar, 1969b, p.282). Coco (1990), em sua pesquisa sobre a literatura em série publicada em jornais cariocas no século passado, relaciona vários outros, que não foram transformados em livros e que foram completamente esquecidos.

Percebe-se, assim, que esses folhetins traduzidos vieram preencher um vazio na literatura brasileira, quando esta se encontrava ainda em formação. Ela dependia de modelos estrangeiros, porque não criava todo tipo de produção literária. Eles é que trouxeram os elementos inovadores que proporcionaram sua ampliação e renovação.

Essa literatura traduzida ocupou, portanto, posição primária dentro do polissistema brasileiro, se for lembrada aqui a teoria de Even-Zohar, mencionada na primeira parte deste trabalho. Essas traduções não foram adaptadas às normas consagradas pela cultura-meta, e sim propuseram novos parâmetros. Não funcionaram como uma força conservadora, preservando formas tradicionais, e sim apresentaram um gênero novo.

2.3 - O FOLHETIM COMO MODO DE PUBLICAÇÃO

2.3.1 - “UMA TRADUÇÃO ADEQUADA COM CERTAS RESERVAS”

É curioso notar que *Os miseráveis*, embora tenha tido sua tradução no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro na forma de folhetim, apareceu apenas em livro na França. Foi publicado no ano de 1862 em dez volumes: os dois primeiros em 3 de abril, quatro outros em 15 de maio e os quatro restantes em 30 de junho. O surgimento do romance hugoano, na França, foi tardio em relação à impressão dos primeiros seriados franceses, como se verá adiante. As edições populares já mostravam, então, que os livros eram capazes de competir com os periódicos e provocaram a emancipação daqueles em relação ao folhetim.

Victor Hugo, por outro lado, sobretudo por razões políticas, não queria o surgimento de sua obra nessa forma, como se depreende da correspondência endereçada a seu editor belga Albert Lacroix, especialmente da carta de 25 de outubro de 1861:

A publicação dos *Miseráveis* deve ser feita em livro e não em folhetins. Lembre-se de que a eventualidade da publicação em folhetins em um jornal só foi prevista por nós no caso de uma *completa liberdade de imprensa* e uma oferta mínima de 500.000 fr. tendo por objetivo usar os *Miseráveis* para a fundação de um novo grande jornal democrático.

(...)

Abaixo de 500.000 francos, nenhuma oferta de jornal pode ser aceita. Ora, os jornais atuais não sendo livres, não podem fazer uma tal oferta. (Leuilliot, 1970, p.109)

Essas palavras, por sinal, ilustram a questão da ideologia como uma das coerções impostas à literatura, como tratou André Lefevere em seus

estudos (Hermans, 1985a, p.215-43, Lefevere, 1992c), conforme se apontou na primeira parte deste trabalho.

Lefevere sustenta que a literatura, sendo um sistema aberto, que influencia e é influenciado pelo meio, possui uma função de controle - um componente regulatório - composta de dois elementos. O primeiro - representado por intérpretes, críticos, "reescritores", professores de literatura, tradutores - tenta controlar o sistema "de dentro", com os parâmetros estipulados pelo segundo elemento, que opera "por fora". Este é a patronagem, ou os poderes - pessoas ou instituições, entre elas os políticos, os editores, a imprensa ou uma classe social - que promovem ou impedem a escritura, leitura ou "reescritura" da literatura, segundo, principalmente, seus interesses ideológicos, e também de acordo com a poética aceita - rol de recursos, gêneros, motivos, situações e personagens prototípicas, e símbolos literários, assim como a noção do papel da literatura.

Victor Hugo, como se percebe, tinha consciência da significância desse fator de coerção à literatura - a ideologia, assegurada pela patronagem. Chegou até a ver algumas de suas obras proibidas pela censura governamental, uma vez que ele se opunha ao regime vigente. O fragmento da correspondência transcrito exemplifica esse mecanismo regulador encontrado nos sistemas literários. Mostra, ainda, como esse fator de controle da literatura contribuiu para determinar a forma de publicação do romance em estudo.

A tradução iniciada por Justiniano José da Rocha, portanto, não é totalmente modelada ao texto-fonte. Pode-se dizer que se trata de "uma tradução adequada com certas reservas", utilizando-se aqui os termos empregados por Toury. Conforme observou este estudioso - ao mencionar os pólos hipotéticos de total aceitabilidade junto ao sistema receptor e total adequação ao sistema de

partida, examinados anteriormente quando se tratou das vertentes teóricas da tradução -, a escolha entre adequação ou aceitabilidade acaba por constituir “alguma combinação desses dois extremos” e a “tradução é um encontro, se não um confronto, entre dois conjuntos de normas” (1980, p.55).

A tradução em estudo incorpora características da cultura de chegada. Na época de sua publicação, os folhetins gozavam de sucesso junto ao público brasileiro e Rocha costumava traduzi-los, chegando até a escrever um, como já assinalado. Essa situação deve ter influenciado a decisão de Rocha, ou do editor do jornal - pois nem sempre as decisões acerca das traduções são tomadas pelo/ou somente pelo tradutor. Além disso, todos os ingredientes característicos dessa forma estão presentes na obra francesa, o que também teria pesado na escolha da forma de publicação.

2.3.2 - A LITERATURA DE FOLHETIM NA FRANÇA

A popularidade do romance-folhetim atraiu Victor Hugo, que lançou, em 1866, *Os trabalhadores do mar*, no *Le Soleil*. Esse gênero surgiu na França, em 1836, ajudando na expansão do jornal, em virtude do aumento do número de leitores e a conseqüente diminuição do preço do exemplar, bem como no aparecimento de uma força nova no cenário político e social: a opinião pública. O seu nascimento, por sua vez, deveu-se à convergência de três fatores, conforme relacionou Coco (1990, v.1, p.7-9): o desenvolvimento da imprensa, que passou a vender exemplares individuais - pois, até então, os jornais eram adquiridos por assinaturas; a implantação do ensino gratuito, laico e obrigatório e o aparecimento do jornalista como autor assalariado.

Trata-se de romance publicado em partes, diariamente, no pé da página do jornal - de modo a possibilitar a formação caseira do livro - trazendo os ingredientes dos melodramas que faziam sucesso nos teatros parisienses.

A similaridade entre romance-folhetim e melodrama, aliás, é assinalada por Jacques Goimard, quando aborda as estruturas formais do primeiro:

Historicamente o romance-folhetim é filho do melodrama, e muitos detalhes nos lembram de que estamos no teatro: o texto, na maior parte das vezes, nada mais é que um longo diálogo entrecortado de indicações cênicas; o próprio desempenho dos atores é representado por uma pontuação habitualmente patética, que acentua a pontuação do texto e modula os estados de alma do leitor (...). Os inevitáveis esclarecimentos têm aqui o papel do cenário; sua precisão dispensa o autor de descrições mais amplas, ao mesmo tempo em que sua redundância favorece a leitura rápida. Até mesmo o espaço gráfico do folhetim (a metade inferior da página, às vezes limitada por um enquadramento sugestivo) imita a forma de uma cena de teatro. (*Le roman-feuilleton*, 1974, p.21)

Diferentemente das peças teatrais, todavia, conforme esclarece ainda Goimard, o romance em pedaços não apresenta uma estrutura fechada. Caracteriza-se pelo princípio da “continuação na próxima edição” que, se, por um lado, afetava a fruição estética, recuperada na retomada do volume (Meyer, 1996, p.59), servia, por outro, para manter suspensa a curiosidade do público e conferiu força ao gênero.

Não era novidade a publicação de romances em periódicos, no século passado. Grandes revistas literárias como *La Revue de Paris* e *La Revue des Deux Mondes* já haviam apresentado, desde 1829, obras de Balzac, Sue, Dumas, Karr, Vigny e Sand. Narrativas ficcionais na imprensa diária, que até então havia se ocupado de temas predominantemente políticos e se dirigia a um público restrito, entretanto, constituíam inovação. Entre 1836 e 1840, o romance-folhetim passou a ocupar o lugar de rubricas como fatos sociais, fragmentos históricos, crítica

literária e diários de viagem - que originalmente se identificavam com o termo folhetim, diferenciando-se assim da “folha em si”, destinada à política e acontecimentos factuais (Coco, 1990, v.1, p. 10) - e se impôs em quase todos os jornais, apesar da resistência de alguns grupos. Emile de Girardin destaca-se como responsável por esse fenômeno, pois logo percebeu o partido que podia tirar desse gênero, como diretor de jornal.

A literatura em série triunfa, em 1842, com Eugène Sue e seu *Os mistérios de Paris*, publicado em *Le Journal des Débats*, de junho até outubro do ano seguinte. O exotismo e o pitoresco da representação dos marginais de Paris - os pobres, os operários, os bandidos - com sua linguagem e costume próprios, bem como a figura do herói Rodolphe, dotado de todos os poderes e sedução, protetor dos fracos e oprimidos, encantaram a todos. “Doentes esperaram o fim de *Os mistérios de Paris* para morrer”, afirmou Th. Gautier, citado por Queffélec (1989, p.15), no seu estudo sobre o folhetim na França, de onde as informações constantes deste subcapítulo foram retiradas, exceto quando outra referência é indicada.

Maior sucesso obteve, contudo, *O judeu errante*, do mesmo autor, publicado em *Le Constitutionnel* de 25 de junho de 1844 a 26 de agosto de 1845, romance engajado e anticlerical. O ano de 44, por sinal, trouxe ainda a publicação de *Esplendores e misérias das cortesãs*, de Balzac, bem como de *Os três mosqueteiros (Le Siècle)* e *O conde de Monte Cristo (Le Journal des Débats)*, de Alexandre Dumas - escritor que acabou por superar Sue no que diz respeito a sucesso com literatura seriada.

Grande compilador de memórias e de crônicas, que alterou segundo sua imaginação, Dumas viu seus textos conquistarem maior prestígio com sua adaptação ao teatro - fenômeno que, aliás, se repetiu com trabalhos de outros

autores e ilustra o que Marlyse Meyer (1996, p.60) chamou de a “estética do ir e vir”. Os folhetins, inspirados no melodrama, transformavam-se em melodramas após o sucesso de sua publicação no jornal. Dumas, cabe lembrar, já era consagrado dramaturgo antes de escrever narrativas fatiadas.

Os dois romances de Dumas acima mencionados tiveram inúmeras reedições e serviram de modelo a várias obras posteriores. Outros folhetins foram por ele compostos, assim como por Eugène Sue. Paul Féval, Frédéric Soulié, Balzac e George Sand merecem também relevo nessa primeira fase do gênero, caracterizada como a “idade romântica do romance-folhetim”, que vai até 1866 e traz ainda o nome de Ponson du Terrail. Distinguiu-se pela associação do cômico com o trágico, do riso com as lágrimas, pela presença do grotesco e do terrível, pelo engajamento histórico, pela crítica social, pelo pitoresco, pela semelhança com o drama.

A escritura dessas obras, como já mencionado, envolveu uma concepção dramática do romance. Isto é percebido, sobretudo, pela busca de efeitos. Lances teatrais, suspenses, ricochetes e contrastes entre luz e trevas foram sempre identificados como traços desse gênero. A representação da violência e das paixões, igualmente. Por outro lado, as ações do herói é que dirigiam a intriga, sempre complexa e vagarosa, que permitia a representação histórica e social por meio de inúmeros personagens secundários pertencentes a camadas distintas, vivendo histórias diferentes, que se sucediam e se alternavam, caracterizando a forma típica das narrativas populares: “a estrutura de gavetas” (Coco, 1990, v.2, p.263).

Esses textos falavam muito de amor, constituindo este tema a matriz da maioria das narrativas. O romance-folhetim, no entanto, enquadra-se,

sobretudo, nos gêneros romance histórico, romance exótico ou romance de costumes contemporâneos.

O romance histórico representou uma das primeiras formas assumidas pelo folhetim e respondia a uma curiosidade bem viva dos leitores para com o passado. Era elaborado com base em duas soluções diversas, como colocam Knibiehler e Ripoll:

uma que consiste em colocar, em uma intriga fictícia, personagens representativos de seu tempo e de sua classe, a outra que consiste em reviver os episódios históricos com seus atores reais. (Le roman feuilleton, 1974, p.12)

Essas narrativas tendiam, portanto, ora para a ficção, ora para a História. Privilegiavam ora elementos de ordem estética ora a vulgarização de fatos reais. O romance exótico, por sua vez, seguia a onda do período romântico em que se vivia. E o romance de costumes salientava aspectos do cotidiano, abundando em descrições de locais, acontecimentos e itens da moda.

Flagrantes da atualidade tais como atos de filantropia divulgados pela imprensa, casos criminosos em evidência, catástrofes naturais ocorridas e guerras, que então se travavam, eram abundantes. Essa característica, aliás, é decorrente do modo de produção e recepção dessas obras que, por sua vez, acarretará todos os defeitos de uma escritura rápida: negligência, repetições, abuso de clichês, pobreza de estilo, tratamento superficial dos personagens e da intriga.

Cumprir observar, porém, que esses aspectos negativos se justificam na medida em que esses romances respondiam à necessidade de proporcionar, ao público, acesso fácil à ficção. A seriação da publicação exigia que recursos como repetições redundantes, lugares comuns, ausência de ambigüidades e estereótipos situacionais fossem recorrentes, a fim de assegurar o acompanhamento da história, cuja leitura era interrompida constantemente. Deve-

se ter em mente, ainda, que novos leitores surgiam no decorrer da publicação. Os suspenses constituíam peças-chave para garantir a continuação dessa leitura fragmentada.

Não se deve deduzir, no entanto, que os autores de literatura em série escreviam na véspera o que seria publicado no dia seguinte, embora haja exemplos dessa ocorrência, como foi o caso de Dumas que tinha até redatores auxiliares, os *nègres*. Na maioria dos casos, as obras eram planejadas antes do seu aparecimento. O romance-folhetim, por outro lado, não constituiu uma narrativa pronta que era posteriormente dividida em capítulos. Foi um gênero concebido especificamente para o jornal, com normas próprias. A forte demanda que ele provocava, porém, determinava a velocidade de sua composição. O sucesso ou fracasso de cada texto propiciava o adiamento ou adiantamento de seu desfecho.

Não se deve também superestimar a intervenção do leitor no desenrolar do romance. As modificações realizadas em virtude da acolhida da obra pelo público representaram exceções. Os escritores, todavia, ao elaborar seu projeto, levavam em consideração o gosto do leitor, procedendo a um certo conformismo moral e estético.

O romance-folhetim foi, por tudo isso, desde o início, severamente criticado. Visto como sinônimo de literatura para mulheres, crianças, idosos, ou para o “povo” - apesar de ser lido por todos -, foi menosprezado por críticos como Sainte-Beuve e Gustave Planche que desaprovavam a falta de reflexão, de uma linguagem literária, os efeitos fáceis e grosseiros, sua imoralidade. Sainte-Beuve foi o primeiro a introduzir o termo “literatura industrial” para qualificar esse gênero que alimentava o jornalismo, diferenciando-o do “romance literário”, fruto da imaginação e do estudo.

Mas políticos e jornalistas também se manifestaram desfavoravelmente. Alegavam que o folhetim era um instrumento de perversão, que incitava a passividade, estimulava o desejo por volúpias proibidas, corrompia costumes e gostos dos leitores, desenvolvia a imaginação em detrimento da razão e suscitava a emoção à custa do pensamento. Junto ao público, entretanto, essa forma nova gozou de enorme celebridade por bastante tempo.

A efervescência política de 1848, todavia, provocou um recuo no apogeu desse gênero. Em julho de 1850, dá-se uma reação conservadora: um imposto é determinado para os jornais que divulgassem obras romanescas, o que compele os jornais a romper contratos com seus escritores. Ele é suprimido, porém, dois anos mais tarde, ocasião em que o romance seriado retoma seu ritmo de expansão, impondo-se como apoio indispensável à imprensa diária e como principal modo de publicação da ficção em prosa, favorecendo a vulgarização do modelo romanesco romântico.

O folhetim constituiu passagem obrigatória para quase toda a produção romanesca do século XIX. O romance, nessa fase, foi impresso em jornal ou revista antes de ser editado em livro, que começava a ser lançado em diversos formatos a um preço acessível à pequena e média burguesia.

De 1866 a 1875, a narrativa em fatias passa por um período de transição. Processam-se a desconstrução da herança romântica e o início de uma tradição do gênero. Concomitantemente, a imprensa política se reaquece e a imprensa popular se desenvolve, graças ao uso dos últimos avanços técnicos e a sua transformação em uma empresa capitalista, que permitirão a edição de jornais de grande tiragem a baixo custo.



776/98

Duas séries marcaram o fim da era romântica do folhetim: *Rocambole*, de Ponson du Terrail - que, como visto anteriormente, foi traduzido no Brasil pelo continuador da tradução em estudo, Antônio José Fernandes dos Reis - e *Les habits noirs*, de Féval. O tema do desvio de heranças é constante na série *Rocambole*, cujo sucesso deu origem ao adjetivo “rocambolesco”, que remete às façanhas extravagantes, cheias de peripécias extraordinárias do personagem-título - o “justiceiro”, “bandido”, “gentleman-ladrão”, “traidor”, “assassino”, “redimido”, “trapaceiro herói do reino da trapaça”, conforme o qualifica Marlyse Meyer (1996, p.105-6). *Les habits noirs, ou la mafia au XIXe siècle*, que circulou de 1863 a 1875, apresentou uma sociedade secreta - que deu nome a essa obra irônica - que pretendia ascender socialmente por meio do crime.

Nessa fase, o romance histórico e o romance de costumes prosseguem seu caminho. Este último, desnudando os ambientes populares e tendo como temas principais o adultério e os desvios sociais - loucura, crime, lesbianismo. O primeiro, pintando a História do ponto de vista do povo nela inserido.

O romance exótico e o romance científico também marcaram presença. Aventuras terríveis, paixões ardentes, vinganças atrozes, aventureiros e assassinos povoaram as páginas dos periódicos e qualificaram essas obras como “romances para a juventude”, apesar de seu modo de publicação - o jornal -, bem como a destinação explícita, não o justificarem. Ilustram bem esse fenômeno os escritos de Jules Verne, que vulgarizaram a ciência e mostraram a viagem por intermédio de um enunciado mítico. Apareceram em *Le Magasin d'éducation et de récréation* de Hetzel e em periódicos quotidianos como *Le Journal des Débats*, *Le Temps*, *Le Soleil* e *Le Journal*. A partir de 1864, foram frequentemente oferecidos como prêmio a crianças.



Mas, um novo gênero predomina no final dos anos 60, o romance judicial ou judiciário - o antecessor do romance policial - fruto do interesse do público para com o funcionamento das polícias (governamental e paralela). Centra sua história no crime, na investigação, na perseguição ao criminoso, no interrogatório. Tem como principal representante Emile Gaboriau, que fixa, na França, a estrutura narrativa própria desse gênero, anunciada por Edgar Allan Poe. Gaboriau foi o criador do famoso Monsieur Lecoq, "o primeiro policial de romance que utilizou a dedução lógica pelo exame dos indícios" tendo precedido Sherlock Holmes, de Conan Doyle, segundo informa Lebrun (*Le roman feuilleton*, 1974, p.141). Esse personagem fazia parte da série *L'affaire Le Rouge*.

Os romances naturalistas passaram também pela imprensa diária. Zola, Goncourt, Barbey d'Aurevilly e Vallès usaram esse meio para divulgar seus trabalhos. Esses autores, porém, rejeitavam os folhetins sensacionalistas em nome de uma estética mais elevada, que valorizasse a busca de uma verdade - psicológica, fisiológica ou social - em detrimento da arte de fascinar a imaginação.

O momento de maior desdobramento do folhetim esteve, entretanto, entre os anos 1875 e 1914, que coincidiu com o período de instalação da legitimidade republicana na França. Dois ou três romances eram publicados na maioria dos diários de Paris e do interior. Simultaneamente, contudo, o gênero foi perdendo sua importância específica, ao se ver ao lado de outros meios de comunicação que lhe faziam concorrência, substituindo-o como "fábrica de ilusões" (Meyer, 1996, p.65): as edições populares dos livros, o cinema, a fotonovela e as histórias em quadrinhos.

De 1875 a 1900, entre os nomes que fizeram sucesso, cabe ressaltar Xavier de Montépin, Jules Mary, Emile Richebourg, Pierre Decourcelle,



Georges Ohnet e Charles Mérouvel. Entre os gêneros, o romance social ou de costumes contemporâneos é que predominou e, por isso, se tornou sinônimo de romance popular.

Romance burguês, que propagava a ascensão social dentro dos princípios da classe então dominante, que exaltava o trabalho, a família e a pátria, que se opunha ao clero - revelando, com tudo isso, uma significativa alteração de valores e de ideologia - esse tipo de narrativa evocava piedade e enternecimento, daí sua qualificação também como romance sentimental. A história deixava de ser centrada no herói que conduzia a ação e passava a focalizar a vítima que a sofria.

Outros gêneros mantiveram-se sem grandes mudanças, como o romance policial, o romance histórico, o romance exótico e o de ficção científica. A facilidade de se fundar revistas ou jornais, no entanto, provocou uma diversificação da paleta jornalística e uma diferenciação de leitores. Desenvolveram-se, assim, de um lado, uma literatura para o grande público, que adotava a forma do romance, e uma literatura de vanguarda, que rejeitava ou contestava o gênero - atitude ligada ao desencajamento político e social que caracterizou a escola simbolista em reação contra o peso da ideologia burguesa triunfante.

Depois de 1900, observa-se a persistência do romance sentimental que se aproxima às vezes do romance de amor, em decorrência da mudança da imagem feminina na sociedade e da representação das relações amorosas e sociais entre o homem e a mulher. O romance policial conhece seu apogeu, centrando-se na figura sempre fascinante do criminoso, e tendo Gustave Leroux e Maurice Leblanc como seus principais divulgadores. O romance histórico e o romance de ficção científica permanecem em cena.



Pouco a pouco, todavia, o livro, em coleções populares, acaba por suplantando o romance-folhetim, que tem sua audiência diminuída ainda pelo advento do cinema. A partir dos anos 30, e, sobretudo, depois da Segunda Guerra, o folhetim entra em declínio, não passando de um modo menor e esporádico de difusão do romance.

No Brasil, a literatura de folhetim copiou o seriado francês, como já comentado no capítulo anterior. Os mesmos traços, a mesma temática, a mesma forma foram adotados pelos escritores brasileiros. Coco, porém, destaca exemplos de saída nacional. *Um amor de mulher*, de X. Y., publicado em 1853 no *Jornal das Senhoras* do Rio de Janeiro é um deles. De acordo com a estudiosa:

Ao longo de 16 longos capítulos, joga o autor com os estereótipos folhetinescos, bem como com os clichês retóricos habituais - mas também com uma inesperada composição em abismo, que inclui histórias dentro da história e um singular desdobramento de narradores, além de um narrado que se comenta a si próprio, em evidente ironia. (Coco, 1990, v.1, p.157)

Mattos, Malta ou Matta, de Aluísio Azevedo, publicado em 1885 em *A Semana*, também do Rio de Janeiro, destaca-se igualmente por fugir ao padrão. Ainda segundo Coco:

é um folhetim que se constrói no perpétuo desmonte do encadeamento narrativo, jogando com realidade e ficção, ser e parecer, através da multiplicidade, ambigüidade e insuficiência da própria escrita. (Coco, 1990, v.2, p.239)

Essas obras, entretanto, fogem à regra, sendo esta a imitação servil do modelo francês - embora não com “o sal, o apelo e a tarimba” deste, com exceção de *A emparedada da rua Nova*, do pernambucano Carneiro Vilela, de “tema regionalista e escrita folhetinesco-policial” (Meyer, 1996, p.304, 310).

A França, aliás, estará presente na cultura brasileira como fonte para inovações por um bom tempo. Os mestres franceses é que mostrarão aos autores brasileiros os traços do realismo, do parnasianismo e do simbolismo. Só a partir da Segunda Guerra é que essa influência começou a se reduzir. Os olhares locais passaram, então, a se voltar para os paradigmas norte-americanos - o que mostra, ao lado do caso da França, como o fluxo de migrantes estrangeiros não marcou a presença, no Brasil, da cultura literária de seus países de origem, pois recebeu-se influência de textos do francês e do inglês, mas nem tanto do italiano e do alemão, para não falar do japonês ou do árabe (Ascher, 1994).

2.3.3 - A ESTÉTICA DO DRAMALHÃO

Victor Hugo começou a redação de *Os miseráveis* em 1845, somente três anos após Eugene Sue ter granjeado popularidade com *Os mistérios de Paris*. Esta obra, assim como algumas outras do gênero, chamaram a atenção de Hugo e determinaram a adoção dos elementos folhetinescos no texto que se encontrava, então, em fase de composição. Daí a sua qualificação como romance popular e as críticas desfavoráveis a ele endereçadas.

O escritor tinha o intuito de manter o público preso à leitura, por meio dos mesmos recursos técnicos empregados pelos folhetinistas. Até a data do aparecimento de cada um dos dez tomos que compunham a obra foi meticulosamente estudada com o intuito de produzir determinado efeito no leitor, como se percebe pela carta de 27 de fevereiro de 1862, dirigida a Lacroix:

Vejo que o senhor anuncia no seu prospecto que as partes apareceriam *a cada mês*. Por que tais intervalos? Dez dias seriam suficientes entre cada parte, mas poderiam ser fixados *quinze dias*. Desse modo o interesse do público seria mantido em suspenso. (Leuilliot, 1970, p.194)

Essa forma de publicação - a entrega gradual de volumes -, aliás, assemelha-se à do folhetim e proliferou nessa fase gloriosa do romance popular do século XIX.

Hugo enquadrrou sua obra como literatura popular, sobretudo quando escolheu o móvel inicial da intriga: a desproporção entre a falta cometida e a punição recebida. O herói-mártir Jean Valjean é submetido a uma pena de dezenove anos de trabalhos forçados após o furto de um pão. Ele se questiona, então, “se não havia mais abuso da parte da lei na pena do que houvera da parte do réu na culpa” (Hugo, 1862, 1/4 supl.). Essa faceta do romance seriado foi amplamente adotada no século passado e ilustra a “retórica do excesso” que caracterizou o gênero.

Traços folhetinescos são também as peripécias romanescas que abundam no decorrer da obra. Perseguições e evasões, por exemplo, permeiam o romance todo. *Os miseráveis* pode até ser definido como a história de uma perseguição. A todo momento, o leitor se pergunta se o impiedoso Javert conseguirá apanhar o pobre forçado Valjean, e, com isso, o suspense é mantido. A fuga noturna de Valjean, acompanhado da pequena Cosette, que termina com a escalada dos muros do convento Petit Picpus, despistando o policial com seu bordão e seus acólitos, prende a atenção do leitor que anseia por conhecer o desenlace da questão. Lembra certos procedimentos do romance policial. Também os preparativos do inescrupuloso Thénardier, que arma uma emboscada para o Sr. Leblanc, que não é outro senão Jean Valjean, merecem destaque. As cenas envolvendo os instrumentos de tortura por aquele providenciados para dissuadir o velho, ou para se proteger, caso algo não planejado ocorresse, parecem extraídas de um romance negro, que privilegia espetáculos de horror, e ilustram a estética do

“romance da violência”, como qualifica François Bussière (Le roman feuilleton, 1974, p.31-50) o romance popular francês do século XIX.

As evasões, como consequência dessas buscas, são engenhosamente elaboradas. O mergulho de Valjean no mar e o desaparecimento do seu corpo, após ter salvado o marinheiro que ficara suspenso a uma corda a grande altura; a descida aos esgotos de Paris para escapar da polícia que se batia contra os insurretos de junho de 1832; bem como seu esconderijo num caixão que seria enterrado, que permite sua saída do convento, onde se introduzira clandestinamente, para sua posterior entrada oficial, ilustram essa técnica.

Ademais, as falsas identidades, características do melodrama, são empregadas por Hugo. Jean Valjean aparece também como Sr. Madeleine, Ultime Fauchelevent, Sr. Leblanc e Urban Fabre. Thénardier, o espoliador de cadáveres de Waterloo que se torna albergueiro em Montfermeil, passa a ser denominado Jondrette, quando se instala no cortiço Gorbeau, além de assinar nomes diversos nas cartas em que solicitava ajuda, pretextando histórias trágicas: comediante Fabantou, poeta Genflot, capitão espanhol don Alvarès e senhora Balizard.

Hugo lança mão ainda do poder romanesco que os lugares misteriosos detêm sobre a imaginação dos leitores. Jean Valjean se muda constantemente, habitando residências em bairros tranquilos, com entradas secretas. Refugia-se num convento, cujo acesso é proibido a leigos. Atravessa os subterrâneos de Paris, revelando seus enigmas.

O mistério favorece o restabelecimento de comunicações com o inconsciente. Trata-se de um apelo a mecanismos psíquicos profundos, elemento recorrente no gênero. Digno de realce é o episódio em que o protagonista enterra numa floresta sua fortuna, que constituirá o dote de Cosette, e as passagens em que tenta recuperar sua riqueza, tal como acontece nos romances de aventuras.



Os acasos, por outro lado, tão típicos da literatura em série, é que determinam o desenvolvimento da intriga. O narrador os define como intervenções da Providência e estão presentes até nas explicações de eventos históricos. São responsáveis por encontros e desencontros, sobretudo os que ligam Valjean ao inspetor Javert e ao malfeitor Thénardier. O romancista substitui, na sua obra, o princípio da liberdade pelo da fatalidade das ações humanas.

Uma fatalidade é que provocará a “crise moral” de Valjean - elemento comum nos folhetins, espécie de análise psicológica -, quando da descoberta de que um outro indivíduo, Champmathieu, está sendo condenado em seu lugar. O herói-mártir se dilacera entre conquistar a liberdade definitiva, omitindo-se, ou perder sua posição social, retornando às galés, denunciando-se:

Continuou a interrogar-se. Perguntou a si mesmo o que entendera por isto: *Atingi o meu fim!* Reconheceu que a sua vida tinha com efeito um fim. Mas que fim? ocultar o seu nome? enganar a polícia? era por uma cousa tão pequena que fizera tudo quanto havia feito? por ventura não tinha ele outro fim, que era o grande, que era o verdadeiro? Salvar, não a sua pessoa, mas a sua alma. Tornar-se honrado e bom! Ser um justo! (12/5)

Devia denunciar-se? Devia calar-se? Não conseguia ver nada distintamente. Os vagos aspectos de todos os raciocínios esboçados pelo seu cogitar tremiam e desvaneciam-se um após outro em fumaça. O que unicamente sentia era que, qualquer que fosse a alternativa adotada, necessariamente e sem que lhe fosse possível escapar, alguma coisa dele mesmo morreria; que, tanto à direita como à esquerda, entrava em um sepulcro; que consumava uma agonia, a agonia da sua felicidade ou a agonia da sua virtude. (12/5, p.2)

O capítulo “Tormenta dentro de uma cabeça” - em que essa vigília trágica é narrada e de onde foram extraídas as citações acima - tornou-se paradigma desse elemento folhetinesco. Antônio Cândido (1969c, p.130), por exemplo, cita-o ao discorrer sobre as características dos romances de Teixeira e Sousa, nos quais, em certos momentos, o personagem se arrepende dos crimes rocambolescos cometidos e se desloca para uma possível redenção, fremente diante da

vilania de um mau ato que está para executar ou se aflige por amar a filha de um inimigo de seu pai.

Não faltam, igualmente, em *Os miseráveis* os clichês favoritos dos melodramas e do romance popular: a compaixão por um mártir, vítima de uma força injusta; a condenação de uma sociedade que permite “a decadência da mulher devido à fome” e, sobretudo, o tema da criança abandonada. Cosette passa pelas mesmas provas que as crianças dos contos de fada. Fantine, sua mãe, a deixa com uma senhora que a maltrata, transformando-a numa serviçal, enquanto as irmãs desfrutam de brincadeiras juvenis - tal como Cinderela, por exemplo.

A similaridade entre romance-folhetim e conto de fadas, cabe ressaltar, é assinalada por Coco (1990, v.1, p.96) ao falar sobre gêneros literários que tocam arquétipos arcaicos que rondam o imaginário coletivo, aos quais ela inclui ainda o teatro grego. Nesses casos, conhece-se de antemão o desfecho da trama. O interesse, contudo, não é perdido, o pacto romanescos assegurando-o.

A antítese, por sua vez, desempenha papel fundamental no texto em estudo, assim como nos demais romances populares. Toda a matéria de *Os miseráveis* - escritura, psicologia, temática ou filosofia - é afetada por uma certa bipolaridade. A própria significação da obra envolve um jogo de oposição: a trajetória de Jean Valjean como símbolo da luta entre o bem e o mal.

O romance hugoano, todavia, apresenta o maniqueísmo de modo um tanto complexo, conforme afirmou Claude Habib (Ubersfeld & Rosa, 1985, p. 140-9). O mal se acha aí diversificado. Valjean, por exemplo, não luta contra um inimigo, mas contra dois: um homem para quem nada existe além da lei - Javert - e um homem para quem a lei não existe - Thénardier.

Esse argumento, por sinal, vem confirmar a alegação de Ubersfeld e Rosa (1985, p.3) de que *Os miseráveis* não é somente o mais popular



dos romances do século XIX, como também o que vai mais longe na subversão das formas tradicionais do romance. Hugo emprega a estrutura do romance popular, mas sua obra se revela superior às do gênero, sustenta, na mesma linha de pensamento, Égée (1991, p.23). Observa-se, na narrativa, a capacidade de se produzir o máximo de resultados com um mínimo de esforços. A intensidade das situações, que são apresentadas como um desenrolar implacável de fatos e com uma concisão quase brutal, distancia o texto em questão dessa considerada “subliteratura”.

Traço significativo que aproxima essa obra do romance-folhetim, igualmente, é a caracterização dos personagens, que são confinados a estereótipos. Trata-se de “abstrações vivas”, como observou Baudelaire, citado por Renée Papin (*Les misérables*, 1962, p.37). A psicologia de Hugo, em certo sentido, é maniqueísta, simplista e caricatural. O autor opõe almas inocentes e puras a criaturas irremediavelmente perversas. Os personagens, de súbito, provocam a simpatia ou a antipatia do leitor.

Esse procedimento, contudo, propiciou a criação de pelo menos dois tipos que se tornaram inesquecíveis na literatura ocidental: o inspetor Javert e o garoto Gavroche. Javert é o homem do dever, a personificação da lei no que ela tem de mais automático e menos humano. Simboliza a sociedade e, especificamente, a ordem social. Incorrutível, virtuoso, é, porém, impiedoso. Gavroche é o típico menino das ruas parisienses. Displicente e generoso, vive à margem da sociedade, numa miséria que só sua engenhosidade a torna mais suportável. Ficou tão célebre que teve seu nome adjetivado nos dicionários, como sinônimo de espirituoso e zombeteiro. Jean Valjean destaca-se também. Encarna a figura do homem oprimido, condenado e torturado por uma sociedade injusta. Thénardier aparece como uma das primeiras descrições literárias de um lúmpen.

Deve-se ressaltar, entretanto, que a apresentação dos personagens da obra hugoana em estudo difere da que se vê nos romances populares, em virtude de uma análise mais profunda, quase científica. O autor busca, às vezes, como Balzac, determinantes fisiológicos, como nessa passagem em que descreve Thénardier, acentuando traços físicos reveladores de sua índole:

O marido, particularmente, mortificaria qualquer fisionomista. Basta fitarmos certos homens para desconfiarmos deles, porque os vemos dobradamente tenebrosos. (...) O seu olhar turvo denuncia-os. Basta ouvi-los dizer uma palavra ou vê-los fazer um gesto para logo entrevermos sombrios segredos no seu passado e sombrios mistérios no seu futuro. (5/5)

Na caracterização de Javert, a fisionomia, sobretudo sua relação com a interioridade, é também ressaltada, como se pode observar em diversos momentos:

Há oficiais de polícia que têm uma fisionomia particular, e que se complica com um ar de baixeza junto a um ar de autoridade. Javert tinha uma dessas fisionomias, mas sem a baixeza. (7/5)

O fisionomista que se houvesse familiarizado com a natureza de Javert, que tivesse estudado por largo tempo aquele selvagem ao serviço da civilização (...), teria dito consigo mesmo: - O que foi que aconteceu? - Era evidente (...) que se dera em Javert algum grande fato interno. Javert nada tinha na alma que não mostrasse no rosto. (10/5)

A certeza de que João Valjean se achava finalmente em seu poder fez aparecer-lhe na fisionomia tudo quanto tinha na alma. (17/5)

Outras vezes, como Flaubert, emprega determinantes de ordem sociocultural, como nesses fragmentos que podem ser cotejados com trechos de *Madame Bovary*, em que o romance romântico aparece como móvel das ações da protagonista Emma:

Esta Thenardier era uma mulher ruiva, cheia de carnes, angulosa; o tipo de mulher de soldado em toda a sua fealdade. E, coisa singular, tinha um ar pensativo que devia a leituras romanescas. Era uma virago dengosa. Velhos romances esfarrapados por imaginações grosseiras produzem destes efeitos. (4/5)

Era a época em que o antigo romance clássico, que, depois de ter se chamado *Clelia*, já não era senão *Lodoiska*, sempre nobre, porém cada vez mais vulgar, descendo da Scuderi a Bournon-Malarme, e da Lafayette a Barthélemy-Hadot, incendiava a alma terna das porteiras de Paris, e até mesmo assolava um pouco os arrabaldes. A Thenardier tinha justamente uma inteligência ao nível de tal gênero de livros. Eram eles o seu pasto intelectual. Enchia o acanhado cérebro com essa leitura indigesta (...).

(...) a Thenardier não foi mais do que uma obesa e perversa mulher que havia saboreado romances estúpidos. Ora, ninguém lê impunemente parvoíces. (5/5)

Ademais, aos procedimentos comuns do drama romântico, do qual Hugo é um dos maiores teóricos com o célebre “Préface a *Cromwell*”, são acrescentados recursos do romance, inexistentes no melodrama. A introspecção sobressai-se entre eles, como podem ilustrar a crise moral de Valjean acima comentada e essa reflexão do herói-mártir, que se seguiu à “compra” da sua alma pelo bispo Myriel, quando este o inocenta do roubo da sua prataria:

Momentos havia em que lhe assomava na alma um enternecimento estranho que ele combatia e a que opunha o endurecimento contraído durante os últimos vinte anos da sua vida. Este estado fatigava-o. Via com inquietação turbar-se dentro em si mesmo a espécie de calma horrível que a injustiça do seu infortúnio lhe havia dado. A si mesmo perguntava o que poderia suprir a falta dessa calma. Instantes houve em que teria por sem dúvida preferido achar-se preso em poder dos policiais, e que as cousas não se tivessem passado assim (...).

Inexprimíveis pensamentos acumularam-se assim nele todo o dia. (12/4)

Essa introspecção é feita, às vezes, por meio de falsas interrogações. O segmento abaixo, que trata do sentimento ainda incompreendido que Cosette nutre por Marius, exemplifica o procedimento:

Amava com tanto maior paixão quanto maior era a sua ignorância. Não sabia se isto era bom ou mau, útil ou perigoso, necessário ou mortal, eterno ou passageiro, permitido ou proibido; amava. Muito admirada houvera ficado se alguém lhe dissesse: Você não dorme? mas isso é vedado! Não come? pois procede muito mal! Tem apertos e palpitações de coração? mas isso é coisa que ninguém deve ter! Cora e empalidece quando certo ente vestido de preto aparece na extremidade de certa alameda? mas isso é abominável! Não teria compreendido estas palavras, e houvera respondido: Como posso ser culpada de uma coisa independente da minha vontade, e que nem mesmo sei o que é? (24/7)

O conflito interior é permanente na obra. Nenhuma transformação é realizada de uma só vez e definitivamente. A conversão de Jean Valjean, por exemplo, linha condutora do romance, dá-se por avanços e recuos.

Diferentemente do melodrama, sobretudo, percebe-se em *Os miseráveis* a ausência de um desfecho satisfatório, marca característica daquele. A obra hugoana se qualifica como o romance do fracasso, conforme colocou Bluwal (Ubersfeld, 1972, p.71). A história não se finda com a reintegração do protagonista à família e à sociedade. Sua morte e seu túmulo abandonado é que o encerram - cenas omitidas, por exemplo, na versão cinematográfica de 1935, dirigida por Richard Boleslawski, tendo como atores Fredric March, Charles Laughton e Cedric Hardwicke, em que se preferiu apresentar um *happy ending*. Ressalte-se, contudo, que apesar de constituir traço característico do melodrama, o final feliz esteve às vezes ausente do folhetim.

Os elementos folhetinescos aqui apontados foram, sem dúvida, identificados por Justiniano José da Rocha e/ou pelo editor do *Jornal do Comércio*. Previu-se, provavelmente, a viabilidade da publicação em série da tradução do romance e o sucesso que faria, à semelhança de outras obras que então circulavam. Apareceu, assim, a partir de 10 de março de 1862, nas páginas do mencionado periódico, em que Rocha era colaborador.



2.3.4 - PRECEDÊNCIA DO INÍCIO DA LEITURA

Cabe esclarecer, entretanto, que a publicação da obra em estudo, em folhetins, fora da França, foi prevista por Victor Hugo, conforme comprova o contrato firmado com seu editor belga, em que consta:

Os editores estão livres para permitir a publicação ou tradução em folhetim nos jornais estrangeiros ou em língua estrangeira. (Leuilliot, 1970, p.392)

É interessante notar, quanto a isto, que, efetivamente, houve um contrato para a tradução brasileira do romance, em uma época em que não existiam leis, no Brasil, que assegurassem os direitos autorais dos estrangeiros, e que nem mesmo as que garantiam os dos brasileiros eram aplicadas, conforme discorre Vaz Pinto Coelho (1880, 1881) e comenta Brito Broca (1979b, p.177). Essa obediência ao direito de propriedade intelectual por parte do editor brasileiro é, muito provavelmente, resultado dos esforços do autor francês e seu editor belga, que procuraram evitar a pirataria literária da obra. A correspondência (Leuilliot, 1970) trocada entre eles fornece inúmeros exemplos dessa preocupação.

Também diferentemente da prática comum, um contrato foi celebrado em relação à publicação, na imprensa brasileira, de uma outra obra de Hugo, *Os trabalhadores do mar*, cujos direitos editoriais pertenciam igualmente aos livreiros Lacroix, Verboeckhoven & Cie. Machado de Assis, que se ocupou da tradução desse texto, menciona essa transação, em artigo do *Diário do Rio* (15 mar. 1866, p.2), que obteve os direitos de tradução do romance.

No caso de *Os miseráveis*, firmou-se um contrato especial entre o editor belga e Junius Villeneuve, proprietário do *Jornal do Comércio*. O primeiro

se obrigou a remeter-nos para aqui, exclusivamente a nós [a editora de Villeneuve], o que foi imprimindo antes de expô-lo à venda em Bruxelas (...).

Estas palavras podem ser lidas na primeira página da edição de 10 de março de 1862, do referido periódico, e esclarecem a questão das datas de publicação de *Os miseráveis* no Rio de Janeiro e em Paris e Bruxelas. O início da divulgação, no Brasil, da obra em questão, precedeu a venda do romance na França e na Bélgica, o que contrariou a estipulação do escritor francês que previa o prazo mínimo de quinze dias após a distribuição de cada parte do texto para sua eventual publicação em jornais que não fossem franceses (Leuilliot, 1970, p.393). Como já especificado, os brasileiros começaram a ter acesso à leitura da narrativa hugoana em 10 de março, ao passo que franceses e belgas só puderam adquirir os primeiros volumes do romance no dia 3 do mês seguinte.

Esse fato, aliás, não é surpreendente nem isolado. Guy Rosa, um dos especialistas de Victor Hugo na França, em carta dirigida à autora deste trabalho, informou ter ocorrido a mesma situação - precedência do início da publicação dessa obra - na Polônia. A tradução, neste caso, foi baseada num manuscrito do romance, esclarece o estudioso.

2.4 - OUTRAS REESCRITURAS DE *OS MISERÁVEIS* NO SÉCULO XIX

2.4.1 - *OS MISERÁVEIS VERDADEIROS*

O sucesso de *Os miseráveis*, no Brasil, foi tão grande que deu ensejo à publicação de *Os miseráveis verdadeiros*, em 1864, na revista *Cosmo Literário*, fundada por Manoel Antônio Major (1839?-1874?). Segundo Brito Broca (1961), o editor, num golpe de sensacionalismo, teria se inspirado na obra de Hugo para escrever essa medíocre novela, que talvez não tenha chegado ao fim, pois o crítico só encontrara quinze números do referido periódico na coleção da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. É possível que a revista tenha parado de circular e que a novela não tenha sido concluída, sustenta Broca, pois “naquela época, era muito freqüente escreverem romances-folhetins *au jour le jour*”.

Na seção de obras raras da Biblioteca Mário de Andrade em São Paulo, existem mais três números do *Cosmo Literário*, com fragmentos do “romance original” de Major em dois deles. No final da impressão de tais trechos da novela, lê-se: “continua”, mostrando que a obra não acabava ali, como o próprio desenrolar da intriga já revelara.

A similaridade entre *Os miseráveis verdadeiros* e *Os miseráveis* é evidente já pelo título. Major, ademais, a exemplo de Hugo, insere a denominação da obra no texto, explicando-a:

Quem é mais miserável (...) será Scuthro, que por um punhado de ouro consente que o crime frua o alheio ou o duque de Niemen,

que se reconhecendo sua ilegitimidade cuida destruir os documentos, que lhe poderiam derrocar?

O miserável não é o larápio, porque é apenas o ente infeliz, não é o saltador ou aquele que negocia com certos meios ilícitos; o miserável é o rico que compra a honra da virgem, a desgraça do plebeu e que de repente vendo aberto o abismo de sua perdição, sufoca-o com as vagas ondulatórias de ouro.

A sociedade tem miseráveis e esses não são esses seres infelizes, a quem as privações, os sofrimentos e as desgraças hão atirado no charco do vício; porque eles foram dominados pelo jugo da fome, que nos declara uma guerra viva e ousada; os miseráveis verdadeiros ocultam-se sob as vestes da hipocrisia e do fingimento o mais infame, e se quiserdes encontrar não um, porém mil, percorrei minuciosamente as classes nobres, que encontrareis o alvo de vossas investigações. (Major, v.8, 1/5/1864, p.30)

Faz alusão, portanto, ao sentido do termo dado pelo autor francês, para quem os miseráveis são os pobres e os malfetores, a miséria levando o homem freqüentemente ao crime: “esses seres infelizes, a quem as privações, os sofrimentos e as desgraças hão atirado no charco do vício”. Identifica, no entanto, um outro grupo como os “miseráveis verdadeiros”, o dos hipócritas ricos. O enredo da sua obra gira em torno do personagem Seuthro, que, de posse de dois pergaminhos que revelavam a verdadeira identidade do duque de Niemen, chantageia-o.

A descoberta desses documentos, aliás, faz lembrar Victor Hugo. São parte do conteúdo da rapina de Seuthro, quando despojava cadáveres no fim de uma batalha liderada por Napoleão de um dos lados. Além disso, Major compara seu personagem ao tipo hugoano: “Ele era uma espécie de Thenardier” (Major, v.4, 3/4/1864, p.13).

A referência histórica às guerras napoleônicas também fazem parte do modelo francês. O escritor brasileiro inicia sua ficção com uma longa digressão sobre um combate ocorrido em 1812 entre franceses e russos. Exalta Napoleão, qualificando-o como um gênio da escola dos Césares Alexandre. Apresenta pormenores da luta que lembram passagens de *Os miseráveis*:

*Os miseráveis verdadeiros**Os miseráveis*

O exército francês composto de cento e trinta mil homens (...) tendo por chefe, ídolo e senhor esse conquistador sem rival (...) Napoleão (...) estava colocado da maneira seguinte: o valente Miguel Ney, duque de Elchingen e mais tarde príncipe de Moscowa (...) estava à extrema esquerda apoiada sobre o Boryethenes (...); o marechal Davoust no centro; Poniatoswhi (...) à direita (...). Em todo esse exército brilhava a coragem leonina; a intrepidez e a confiança resumiam-se nesses chefes intrépidos, corajosos e hábeis. (Major, v.2, 20/3/1864, p.5)

Eram três mil e quinhentos cavaleiros. Formavam uma frente de um quarto de légua. Eram homens gigantes cavalgando ginetes colossos. Compunham vinte e seis esquadrões, e tinham atrás de si (...) a divisão de Lefebvre e Desnouettes (...). Tinham vindo (...) tomar posição de batalha nessa pujante segunda linha, tão proficientemente composta por Napoleão, a qual, tendo na extremidade esquerda os couraceiros de Kellermann e na direita os de Milhand, achava-se (...) com duas alas de ferro.

Observa-se que, em ambos textos, é especificado o número de participantes envolvidos: cento e trinta mil homens, no primeiro caso, três mil e quinhentos cavaleiros, no outro. A liderança de Napoleão é mencionada: Major o coloca como o chefe, o ídolo e o senhor do exército francês, como um conquistador sem rival, ao passo que Hugo fala da sua proficiência na composição da segunda linha. Apontam-se outros chefes, com a localização dos respectivos grupos: Miguel Ney à extrema esquerda, marechal Davoust no centro e Poniatoswhi à direita, na batalha contra os russos; os couraceiros de Kellermann na extremidade esquerda e os de Milhand na direita, no evento de Waterloo descrito pelo autor francês. A qualidade dos combatentes é engrandecida: são possuidores de uma coragem leonina, a intrepidez e a confiança caracterizando-os, diz o primeiro, trata-se de homens gigantes, que formam alas de ferro, afirma o segundo.

Também à semelhança de Hugo, Major, em seu romance, cita grandes escritores, mostrando erudição. No cotejo abaixo, por exemplo, nota-se que os poemas ossiânicos, que trazem o herói Oscar, são mencionados por ambos autores:



ai Dante extasiaria-se, *Rabelais* conceberia, *Ulrico de Hutten* tornar-se-ia sisudo, *Ossian* lembrar-se-ia das aventuras dos paladinos de *Oscar e Fingal*, e o autor do *Eurico* elevar-se-ia em adejos brilhantes. (Major, v.1, 13/3/1864, p.1)

Eram quatro Oscars quaisquer, porquanto nessa época não existia ainda nenhum Arthur. *Queimai para ele os perfumes da Arábia*, exclamava o romance, *Oscar aí chega, Oscar, eu vou vê-lo!* *Ossian* fora lido recentemente (...). (15/4)

Traços compartilhados por Manoel Antônio Major e Victor Hugo são também os longos parágrafos, as inúmeras comparações e a apresentação de histórias encaixadas.

2.4.2 - OS VERDADEIROS MISERÁVEIS

É curioso notar que existia, na época, uma outra obra com título semelhante ao anterior: *Os verdadeiros miseráveis*. Constitui a tradução portuguesa, publicada em 1863, feita por A. de F., de *Les vrais misérables*, de Eugène de Mirecourt, pseudônimo de Charles Jean Baptiste Jacquot. Provavelmente circulava nos meios intelectuais brasileiros, pois pertence ao acervo da Biblioteca Mário de Andrade.

Diferentemente do texto anterior, porém, não é uma obra de ficção, mas uma crítica ao romance hugoano. Mirecourt acredita que o livro objeto deste trabalho contém páginas admiráveis, mas para aqueles que nada mais querem do que o belo estilo e a bela literatura, sem se aterem à moralidade real. Utiliza o autor francês como destinatário intratextual de seu estudo e lhe dirige palavras duras e irônicas. Chega até a considerá-lo um “miserável”. Hugo e as pessoas que compartilhassem de suas idéias é que seriam os “verdadeiros miseráveis” e não as classes desvalidas, as “vítimas da má organização da sociedade moderna”:

Que entendeis por *miseráveis*?

Tendes sem dúvida a intenção de fantasiar homens vítimas da má organização da sociedade moderna, isto é, homens desgraçados, homens dignos de compaixão. Pois bem! senhor, o fim deste livro

será provar que vós e todos os que se aferram ao vosso parecer, sois infinitamente mais dignos de compaixão do que esses que imaginais.

Vós sois os *verdadeiros miseráveis*, os únicos indivíduos dignos de lástima, e eu o provo. (Mirecourt, 1863, v.1, p.8)

Segundo ele, o poeta francês excitava o pobre contra o rico para dar armas à revolução. Escrevera sua obra, para obter satisfação de suas ambições pessoais. *Os miseráveis*, sustenta Mirecourt, deveria se intitular *Miscelânea demagógica*, uma vez que as fantasias políticas e coisas similares ultrapassavam em muito a parte romance, esta nada sendo senão um pretexto.

Proposta de novo título, por sinal, não se restringe ao acima citado. Sugere também que seja estendida a toda a obra a denominação dada por Hugo a um dos capítulos do romance: *Paus nas rodas* (*Bâtons dans les roues*, que na tradução do *Jornal do Comércio* aparece como “Empecilhos”). Assim, o livro teria, ao menos, sentido e lógica, pois:

Nada vai direto, nada com naturalidade, tudo coxea, tudo tropeça, tudo vai aos boléus: *paus nas rodas*: empecilhos onde são escusados, pedregulho e urzes na vereda, zig-zags e vira-voltas quando o caminho é direto: *paus nas rodas*! (Mirecourt, 1863, v.1, p.110)

Como se percebe, Mirecourt não se preocupa em atenuar suas críticas negativas. Sustenta que só vê, na obra, pontos defeituosos, claudicantes: “tudo coxea”. Outro exemplo dessa argumentação é observado na seguinte passagem, em que é comentada, com sarcasmo, a descrição da personagem feminina Thénardier feita por Hugo:

Thénardier - a única criada que tinha era Cosetta ... um rato a servir um elefante. (Que soberba antítese!) (...) Tinha barba, (oh! oh! depois da *Notre Dame de Paris*, é, decididamente, a melhor coisa que haveis feito. Temos Quasimodo com sexo diferente). (Mirecourt, 1863, v.1, p.136)

Ao qualificar de “soberba” a antítese rato-elefante e considerar a Thénardier como a “melhor” criação hugoana depois de Quasimodo, o crítico, sabe-se, quer conotar o oposto, utilizando-se da ironia para atingir o autor. A interjeição “oh!”, repetida, serve para acentuar essa intenção.

Mirecourt assinala ainda que a base filosófica do romance em estudo se desmorona quando o escritor apresenta um condenado a cinco anos de galés pelo furto de um pão. Acrescenta que, na sociedade moderna, 99 pessoas em cem estariam dispostas a prestar auxílio a uma pobre rapariga a quem teriam seduzido - criticando a situação em que Fantine se viu envolvida na ficção hugoana. Ressalta inverossimilhanças do ponto de vista legal.

Condena, sobretudo, a apologia feita à república, sistema que teria “por base a ambição não justificada, os manejos políticos desleais, a mentira imprudente, a impiedade, a blasfêmia e o opróbrio”, e do qual Hugo seria a primeira vítima, caso uma terceira visita dessa “peste” ocorresse. Afirma que o romance em questão provocaria “a revolta, a violência e a barafunda”, sendo atentatório da justiça e inimigo da religião.

O crítico não esconde que compusera sua obra com o fito especial de obstar a leitura de *Os miseráveis* e até ressalta considerar sua ação meritória. Acredita que, mesmo sendo um mau livro, o romance poderia deixar um tropel de impressões perigosas nos espíritos fracos, uma vez que havia sido escrito por um homem de talento.

2.4.3 - O ENSAIO DO BARÃO ERNOUF

Os miseráveis foi objeto, também, de dezoito artigos publicados no *Diário Oficial* do Rio de Janeiro, de 7 de novembro de 1862 a 7 de fevereiro



do ano seguinte, levando o título “Os Miseráveis - por Victor Hugo”, inseridos na rubrica “Variedades”, assinados pelo barão Ernouf. Conferiu-se a esse estudo maior atenção, comparado aos demais examinados neste capítulo, pois foi anterior a eles (o trabalho comentado depois deste surgiu igualmente em 1862, mas na França) e de mais fácil acesso, tendo em vista sua publicação em um periódico cotidiano.

Trata-se de tradução (anônima) de textos impressos na *Revue Contemporaine*, nos volumes 26, 27 e 28, referentes a março/abril, maio/junho e julho/agosto de 1862 - revista para a qual o autor desses artigos, distinto literato, filho de Jean-Augustin Ernouf, general francês agraciado com a denominação honorífica “barão”, desempenhava a função de crítico.

Essa reescritura conta com um resumo da obra de Hugo, feito à medida que ela foi lançada, pelo que se deduz das datas de publicação dos exemplares da *Revue Contemporaine* e dos seguintes dizeres do ensaísta, que revelam o não-conhecimento do desfecho do romance:

Seria muita afouteza assentar desde já um juízo definitivo sobre as tendências ou sobre o mérito de um livro do qual apenas conhecemos a quarta parte (...). É provável que mais para diante, quando tiverem aparecido os dez volumes dos *Miseráveis*, tenhamos de estabelecer outras diferenças e outras analogias (...). (Ernouf, 1862-3, 12/11/62, p.3)

Por ocasião da publicação da tradução desses artigos, entretanto, o público brasileiro já havia tido a oportunidade de ler o texto completo de *Os miseráveis* no *Jornal do Comércio*, que imprimiu o final da história em meados de outubro de 1862, como já indicado.

Citações acompanham essa sinopse, mas não abrangem parte considerável do trabalho. São empregadas, sobretudo, quando o escritor pretende

mostrar passagens que julga “belas”, conforme revelam suas palavras abaixo que introduzem as transcrições, que foram omitidas para que o exemplo não se tornasse muito extenso:

Tal é a humanidade: tem lágrimas, tem compaixão para os naufragos do mar, e não tem para os da sociedade, para essas agonias da alma tão pateticamente descritas sob o transparente véu da alegoria, nessas linhas, que serão apontadas entre as mais belas do livro do Sr. Victor Hugo: (...) (Ernouf, 1862-3, 9/11/62, p.2)

A descrição do convento de Picpus contém particularidades interessantes, a par de algumas anedotas e gracejos de um gosto equívoco. O quadro do recreio das meninas pensionistas é uma das páginas mais belas e mais graciosas que o Sr. Hugo jamais tem escrito. Temos prazer em reproduzi-la: (...) (Ernouf, 1862-3, 22/11/62, p.3)

Deparamos aqui com uma cena sem estrépito, sem pretensões, de cores pouco vivas, coisa rara no Sr. Hugo, e na nossa opinião, uma das mais belas coisas do seu romance. Os nossos leitores estimarão que transcrevamos aqui essa bela página, que sem dúvida já conhecem, mas que incontestavelmente merece ser lida segunda vez (...) (Ernouf, 1862-3, 28/11/62, p.3)

Cabe ressaltar que as citações constantes da tradução dos artigos do barão Ernouf não foram extraídas do texto divulgado no *Jornal do Comércio*, objeto deste estudo. Muito provavelmente, foram vertidas diretamente da *Revue Contemporaine*. Pelo cotejo, abaixo, de fragmentos retirados dos dois periódicos brasileiros - do que trouxe o ensaio e do que exibiu a tradução da obra - e do romance hugoano, pode-se comprovar essa argumentação:

Texto em francês

- Pardon, monsieur (...).

C'était une voix sourde, cassée, étranglée, éraillée, une voix de vieux homme enroué d'eau-de-vie et de rogomme.

Marius se tourna vivement, et vit une jeune fille. (v.2, p.321)

IV

UNE ROSE DANS LA MISÈRE

Une toute jeune fille était debout dans la porte entrebâillée. La lucarne du galetas où le jour paraissait était précisément en face de la porte et éclairait cette figure d'une lumière blafarde. (v.2, p.322)

Diário Oficial

“Perdão, senhor (...)” Era uma voz rouquenha, abafada, voz de homem velho, estragado pela aguardente e pelos licores fortes. Mário voltou-se de repente, e viu de longe, uma moça, uma menina, na sua porta entreaberta. A janelinha da trapeira, que dava claridade ao quarto, ficava exatamente defronte da porta, e projetava sobre essa figura uma luz amortecida. (Ernouf, 1862-3, 28/11/62, p.3)

Jornal do Comércio

- Desculpe, senhor (...).

Era uma voz surda, trêmula, sufocada, desafinada, uma voz de velho enrouquecida pela aguardente.

Mário voltou-se vivamente, e avistou uma rapariga. (30/6)

IV - UMA ROSA NA MISÉRIA

Achava-se no limiar uma rapariguinha. A trapeira do cochicholo, situada justamente defronte da porta, alumia-a com uma luz baça. (2/7)

Percebe-se que a disposição gráfica dos textos em português difere. A do *Diário Oficial* não seguiu a subdivisão do romance hugoano, provavelmente por se tratar de um comentário sobre a obra e não de sua “reprodução”. A pontuação também não é similar à do texto-fonte. Ademais, não há correspondentes para dois adjetivos que qualificavam a voz da personagem Éponine, descrita nesse trecho, constante do fim do capítulo III e início do IV, do livro oitavo, da terceira parte. Consta, por outro lado, o segmento “de longe”, que não tem correspondente em francês. A diagramação do fragmento do *Jornal do Comércio* se assemelha à do texto de partida, assim como sua pontuação. Ele não traz, no entanto, a tradução de *et de rogomme*, apresentada no outro periódico como “e pelos licores fortes”.

No exemplo abaixo, observa-se que foram buscados equivalentes diversos para a tradução de *au canon* e *au couteau* - expressões encontradas quando a insurreição de 1832 foi abordada na obra (v.3, p.308). No texto do *Diário Oficial*, lê-se “de artilharia” e “de espadas”, ao passo que, no do *Jornal do Comércio*, há “a tiros de canhão” e “a facadas”:

“Depois da guerra de artilharia, depois da guerra de espadas!” (Ernouf, 1862-3, 15/1/63, p.3)

“(…) Depois da guerra a tiros de canhão, a guerra a facadas.” (14/9)

Outro exemplo pode ser fornecido por alguns dos versos recitados pelos estudantes na taberna Corinthe, também por ocasião do levante acima mencionado. O ensaísta cita três estrofes, correspondentes à primeira, segunda e sétima da composição constante do texto-fonte, cuja tradução impressa no *Diário Oficial* difere da apresentada no *Jornal do Comércio*:

Texto em francês

*Vous rappelez-vous notre douce vie,
Lorsque nous étions si jeunes tous deux,
Et que nous n'avions au coeur d'autre envie
Que d'être bien mis et d'être amoureux!*

*Lorsqu'en ajoutant votre âge à mon âge,
Nous ne comptions pas à deux quarante ans,
Et que, dans notre humble et petit ménage,
Tout, même l'hiver, nous était printemps!*

*Nous vivions cachés, contents, porte close,
Dévorant l'amour, bon fruit défendu;
Ma bouche n'avait pas dit une chose
Que déjà ton coeur avait répondu.
(v.3, p.151-2)*

Diário Oficial

Lembras-te, arcanjo, do viver tão doce
Que ambos gozamos quando bem crianças,
Tendo um desejo, o de adorar-nos sempre,
E de com flores enfeitar as tranças,

Quando ajuntando tua idade à minha
Nem quarenta anos o total dizia,
E, na choupana, em primavera tudo,
Té mesmo o inverno, para nós corria?

Do mundo ocultos, nossa vida em riso
Vedado fruto a devorar de amor,
Era, e seu peito respondia à frase
Mal em meus lábios despontava a flor
(Ernouf, 1862-3, 14/1/63, p.3)

Jornal do Comércio

Lembra-te ainda a nossa doce vida
Quando nos ria a mocidade em flor,
E uma só ânsia as nossas almas tinham,
- Andar limpinhos e fruir amor?

Quando, ajuntando a tua idade à minha,
Nem oito lustros dava o seu total,
E, em nosso humilde cochicholo, tudo,
Té mesmo o inverno, era p'ra nós vernal?

Ledos, ocultos, íamos vivendo,
Do amor defeso o fruto a devorar;
Mal eu dizia alguma cousa, logo
Teu coração cabia replicar.
(23/8)

Ambas traduções, todavia, seguem o sentido do texto hugoano, que mostra a alegria descontraída de um amor de juventude, e repetem o mesmo

número de versos na estrofe e o mesmo número de sílabas no verso. Nota-se, ainda, nos dois textos em português, a busca de reiteração de sons: “crianças-tranças”, “dizia-corria” e “amor-flor”, no primeiro periódico; “flor-amor”, “total-vernal”, “devorar-replicar”, no segundo; a fim de reproduzir versos rimados.

O barão Ernouf procede também a uma análise de *Os miseráveis*. Ênfase é então depositada nas questões envolvendo o enredo, tal como foi feito por Eugène de Mirecourt. Críticas relacionadas à inverossimilhança da obra aparecem no decorrer de todo o trabalho. Hugo adia, de maneira forçada, determinados acontecimentos para que certas situações sejam arranjadas, diz uma delas, que esclarece ser esse um “mal engendrado artifício de composição” que propicia, às vezes, horrores inúteis vivenciados pelos personagens. Sustenta o crítico que:

o Sr. Victor Hugo não quer saber dos meios; contanto que encha a medida da emoção, ou que empregue uma palavra de efeito, pouco lhe importam os tortuosos caminhos por onde faz passar o leitor para chegar ao seu fim. (Ernouf, 1862-3, 12/11/62, p.3)

O ensaísta se abstém, porém, de exemplos dessas “palavras de efeito” que dariam ao leitor a “medida da emoção”. Estende-se nos “erros” cometidos pelo autor francês, como o fato de Javert ter permitido a fuga de Valjean, ao negligenciar sua guarda, após ter procedido à sua prisão com brutal precipitação, acelerando a morte de Fantine.

Semelhante procedimento, em que a preocupação com o conteúdo da obra igualmente supera o estudo da linguagem ou da literariedade, é observado no seguinte comentário do barão:

Ele conseguiu improvisar uma porta oculta no jardim da sua amada, arrancando sem dificuldade um dos varais da velha grade,

que depois torna a encaixar no seu alvéolo; e Valjean, o antigo forçado, que, quando apareceu o tal fantasma, “examinou as grades com todo cuidado”, não percebeu nada disso. Mas aqui ao menos as inverossimilhanças são compensadas por verdadeiras belezas. (Ernouf, 1862-3, 11/1/63, p.2)

As “belezas” aí aludidas, à semelhança das “palavras de efeito” acima examinadas, não são destacadas. Aos pormenores da intriga, considerados inverossímeis, é conferida atenção.

Em outros momentos, entretanto, até mesmo a comprovação ou exemplificação de aspectos referentes ao enredo são negligenciados, o ensaísta se limitando a enumerá-los:

Risquem dessa série de capítulos intitulados o processo Champmathieu, certas prolixidades, certas expressões triviais, certas zombarias mal cabidas, afastem-na dos comentários anti-sociais a que pode dar lugar por pertencer ao resto da obra, esqueçam de boa vontade com o autor certas inverossimilhanças legais, e terão um dos pedaços mais belos que Victor Hugo tem escrito, e poucos se encontrarão que lhe possam ser comparados em qualquer língua, quanto à energia e ao movimento dramático. (Ernouf, 1862-3, 11/11/62, p.3)

Cabe, ao leitor, reconhecer as “prolixidades”, as “expressões triviais”, as “zombarias mal cabidas”, os “comentários anti-sociais” e as “inverossimilhanças legais” contidas nas passagens a que o barão Ernouf alude. Tem aquele por tarefa, ainda, identificar a “energia” e o “movimento dramático” do fragmento. É com esse parágrafo que o crítico encerra um de seus artigos, sem apresentar citações que ilustrariam seus argumentos. Somente quanto às impossibilidades da lei é que ele se estende em capítulo posterior, retomando essa questão do processo Champmathieu. É interessante notar que, apesar de tantos “senões”, o ensaísta conclua ser esse trecho incomparável em termos de literatura universal.

O mesmo enfoque no domínio das idéias se repete quando o crítico se refere às antíteses. Este recurso, desprezado pelos escritores clássicos e reabilitado pelos românticos, foi amplamente empregado por Hugo, como já assinalado em capítulo anterior, que fornece ritmo ao conjunto da sua narrativa por meio de alternâncias: ao retrato sereno do bispo Myriel, opõe-se o do forçado, revoltado; a perseguição de Valjean pela polícia, defronta-se com a evocação da paz no convento Picpus; não se esquecendo de que uma visão de mundo dividida entre o bem e o mal perpassa todo o romance, entre outros inúmeros exemplos.

A antítese em *Os miseráveis* é, realmente, mais uma figura de pensamento que uma figura de estilo. Mas tem, igualmente, uma dimensão poética voltada à forma. A aproximação de termos opostos, que muitas vezes são retomados como ecos, constitui um jogo formal adotado pelo autor que obtém com isso até mesmo um efeito visual (Égée, 1991, p.24-5, 62-63):

De um lado miasmas, do outro um inefável perfume. (...) Ali as trevas; aqui a sombra; mas uma sombra cheia de clarões, e clarões cheios de esplendores. (Hugo, 1862, 9/6, p.2)

Isso, entretanto, não é abordado na reescritura aqui estudada. No que diz respeito às antíteses, o barão não se detém em críticas quanto à forma, como pode ser observado nessas considerações por ele expressas, que acentuam os contrastes amor-maldade e diálogo afetuoso-cenas de fuga:

A última cena de Mário forma, com esse gracioso preâmbulo de amor, um desses salientes contrastes de que tanto gosta o Sr. Hugo. No livro intitulado - Mau pobre -, ele desenvolveu toda a triste energia do seu pincel. Esse mau pobre, é Thenardier reduzido à miséria, e que a desgraça acaba de perverter até a mais profunda malvadez (...). (Ernouf, 1862-3, 28/11/62, p.3)

Em toda a extensão do seu novo romance o Sr. Hugo reproduz, exagerando sempre, se é possível, o seu habitual uso dos contrastes que ele procura tornar o mais saliente que é possível.

(...) Depois de presenciar-nos uma das mais patéticas entrevistas dos dois amantes, o autor faz-nos (...) assistir à evasão de quatro horríveis bandidos. (Ernouf, 1862-3, 13/1/63, p.3)

Ao destacar as deficiências da obra, também aspectos relativos à história - ao plano dos conteúdos narrados - em detrimento de aspectos relativos ao discurso - ao plano da expressão desses mesmos conteúdos (Reis & Lopes, 1988, p.29) - são focalizados:

É esse um dos pontos mais fracos do livro do Sr. Hugo, temos repugnância em analisá-lo mesmo sumariamente. A idéia de fazer João Valjean sair do convento dentro de um caixão de defunto e de fazer enterrá-lo vivo, com a faculdade de desenterrar-se depois como puder, é uma das mais infelizes invenções. (Ernouf, 1862-3, 22/11/62, p.3)

Essa opinião contradiz estudos atuais que vêem o tema do “enterrado vivo” como símbolo de uma ressurreição e a passagem em que é desenvolvido como uma comédia burlesca, uma cerimônia maluca e trágica, em que o cômico e o macabro se entrelaçam (Égée, 1991, p.65).

O trabalho em questão contém ainda outras condenações, ao autor do romance, referentes a procedimentos que são agora valorizados pela crítica. Uma delas recai sobre a inserção de seu próprio nome na obra. O escritor insiste na etimologia de Hougomont, antigamente Hugomons (deixando transparecer a analogia entre essa designação e seu sobrenome), um velho castelo que o poeta (apresentando-se no texto, explicitamente, como o narrador da história) vem visitar e que o faz lembrar das cenas da carnificina ali ocorridas por ocasião da batalha de Waterloo. Trata-se de “tributo pago à vaidade humana”, coloca o ensaísta.

Tal recurso, todavia, é visto por alguns estudiosos (Égée, 1991, p.45) como uma audácia do autor. Estaria ele correndo o risco de quebrar a ilusão romanesca prescrita para o romance realista, que exige que o narrador se faça

discreto, anônimo e ausente - cabe lembrar que Flaubert lançara *Madame Bovary*, em 1857, aplicando os princípios da narrativa objetiva. Hugo desmascara, nesse trecho, o processo narrativo, o que faz também em outros pontos, como no início de um capítulo que ainda trata do episódio de Waterloo:

Volvamos atrás, é um dos direitos do narrador, e tornemos ao ano de 1815, e mesmo um pouco antes da época em que começa a ação referida na primeira parte deste livro. (20/5)

É desnudado, aqui, o artifício da analepse, como denomina Genette (1979, p.38) o movimento temporal retrospectivo que consiste na “ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está”, genericamente conhecido como *flashback*. O metadiscurso hugoano, cabe assinalar, foi identificado também por Annie Ubersfeld (Ubersfeld & Rosa, 1985, p.132), no que se refere aos procedimentos teatrais na obra em estudo, sobretudo quanto à constante presença de uma testemunha dos acontecimentos, a terceira pessoa indispensável no teatro: o espectador.

De maneira negativa, são vistas também as digressões, consideradas demasiadamente extensas. O barão Ernouf revela a ânsia em chegar ao enredo do romance e o desprezo por esse recurso freqüentemente empregado pelo autor, em comentários como:

No correr da obra, encontramos muitos desses longos parênteses nos quais as narrações do Sr. Hugo interrompem-se e parece que se perdem; com bastante custo o temos acompanhado nesses tortuosos caminhos, resignando-nos a estacionar, a seu capricho, na filosofia da gíria, e na estatística dos esgotos. Até o último volume exclusivamente, a nossa paciência foi recompensada pelo espetáculo sempre curioso, ainda que triste, de um grande talento em luta renhida com os seus próprios erros.

(...)

Em vez de tratar o assunto, o autor embrenha-se nos detalhes; diverte-se em transcrever os falatórios dos porteiros ou os gritos das gazetas mal informadas, e deleita-se em observar os glóbulos que se formam na superfície do líquido em vez de aplicar-se a definir

claramente os fenômenos que produzem a ebulição. Transponhamos pois bem depressa essas páginas menos felizes; acompanhemos o seguimento da história, tantas vezes interrompida (...). (Ernouf, 1862-3, 10/1/63, p.3)

Os parênteses hugoanos, no entanto, têm sido aplaudidos pelos atuais comentadores de *Os miseráveis*. Égéa (1991, p.60), por exemplo, alega que eles nunca são gratuitos, mas que explicitam a mensagem da obra, fornecem seu substrato ideológico e posicionam as personagens no ambiente que condiciona e explica suas ações. O estudioso, ao abordar esse assunto, retoma Michel Butor que comparara as digressões do poeta francês às árias que, na ópera clássica ou na cantata, se alternam com os recitativos, interrompendo a ação, mas constituindo os momentos musicalmente e dramaticamente importantes da obra.

Igualmente recriminada pelo crítico é a adoção de gírias. Esse elemento, examinado tanto nos estudos da linguagem quanto nos de literatura, foi brilhantemente utilizado por Hugo na caracterização dos personagens, assim como na teatralidade do seu estilo. Diferentes níveis de linguagem marcam, para o autor, posições sociais e índoles diversas, bem como mudanças de papel por parte dos atores, como será observado em capítulo posterior deste trabalho. O barão, entretanto, não reconhece o mérito desse artifício, considerando-o até como empecilho à leitura:

Realmente, o Sr. Hugo abusa do emprego dela [da gíria] para o efeito dos seus sombreados. Além de um livro todo inteiro, consagrado a uma dissertação filológica sobre a origem e as variantes do dialeto dos ladrões e assassinos sob o antigo e o novo regimes, encontramos ainda nos *Miseráveis*, páginas inteiras de diálogos que deveriam ter sido impressos em duas colunas com a tradução à margem, para comodidade do leitor. (Ernouf, 1862-3, 13/1/63, p.3)

Depois de concluir o resumo do romance, no último artigo publicado, o barão Ernouf procede a um comentário sobre o conjunto de tal obra “singular”, alongando-se na crítica às opiniões políticas aí emitidas. Considera que

“como ensaio de moralização social e política, os *Miseráveis* não tem muito cabimento”, pelo fato de ter como móvel a vítima de uma fatalidade legal. Alega que, na realidade, as contradições da lei e da consciência são raras. Acrescenta que se o cumprimento rigoroso da lei dá ensejo, em casos excepcionais, a lastimáveis eventualidades, ela, nem por isso, deixa de ser a salvaguarda da sociedade.

Concorda, nesse sentido, com grande parte da recepção da obra na França naquela época, que afirma ter Victor Hugo fundamentado sua composição em uma improbabilidade - condenação tão pesada por um delito tão pequeno. Segundo esse grupo, a ficção hugoana em questão não forneceria uma idéia justa da sociedade francesa (Bach, 1962, p.599).

O autor teria feito mau uso do seu talento, animando o espírito de revolta, também, ao glorificar a guerra civil e algumas das mais sinistras recordações de 1793, continua o ensaísta. Ele vê *Os miseráveis* como uma obra “de uma intenção equívoca e de perigosas tendências”, tal como a crítica oficiosa e católica que a considerou um perigo para a moral pública, e diferentemente dos democratas e protestantes, que assinalaram aí uma intenção moralizante (Bach, 1962, p.599).

No que concerne ao “ponto de vista exclusivamente literário”, o barão lembra “as inverossimilhanças, as numerosas exagerações, e um desacerto quase afetado nos artifícios de composição” como já apontara no decorrer do trabalho, passando, em seguida, a falar sobre o retrato dos personagens. Pensa que Victor Hugo mostrou-se, nesse aspecto, inferior não só aos outros mestres como a si mesmo. Elogia-o, porém, na caracterização do burguês Gillenormand, na de Valjean, e, sobretudo, na de Thenardier, que revela a “perversão gradual do homem ambicioso tornando-se sucessivamente mau, pobre e assassino”, e na de Javert, “a figura mais original de todo o livro”. Considera que “esse austero agente



de polícia, fanático pelo seu dever e vítima da sua consciência, é uma estátua moldada em bronze”.

Digno de realce é o comentário referente ao estilo, em que ele solicita aos leitores que o avaliem pelas citações por ele feitas, repetindo, portanto, o procedimento empregado durante toda a sua análise, que não apresenta exemplificações de seus argumentos. Deixa, portanto, ao receptor a tarefa de identificar e julgar fragmentos que revelariam o estilo adotado. Limita-se apenas a mencionar a “linguagem muito afetada”, as “prolongadas digressões”, as “trivialidades” e a “ênfase” - “pecados favoritos do grande poeta” - em contraposição às “belezas de primeira ordem” que brilham em certas passagens, que dão “provas de uma frescura e de uma força de imaginação verdadeiramente juvenis” desse “talento”, desse “artista eminente” e “grande poeta”.

2.4.4 - OS ESTUDOS FILOSÓFICOS E LITERÁRIOS DE VOITURON

Com uma dedicatória que se finda com menção à cidade de São Paulo e ao ano de 1867, foi localizada, também na Biblioteca Mário de Andrade, a obra *Études philosophiques et littéraires sur Les misérables de Victor Hugo*, de autoria de Paul Voituron. É a compilação de uma série de artigos publicados no *Journal de Gand*, à proporção que as diferentes partes da obra hugoana foram postas à venda, à semelhança do que aconteceu com o ensaio anteriormente examinado. Traz somente elogios ao romance em estudo e ao seu autor.

Voituron considera *Os miseráveis* como a mais feliz tentativa de uma forma literária condizente com o progresso das idéias “modernas”. Sustenta que existia, na França, a necessidade de uma inovação no âmbito das letras, e que

coubera ao promotor do movimento romântico mostrar a verdadeira via, produzir obras que servissem de modelo.

O romance hugoano é, para o crítico, a confirmação das teorias por este anteriormente expostas em seu livro *Recherches philosophiques sur les principes de la science du Beau*. Esclarece, então, proceder a uma análise não exclusivamente literária, pois, segundo pensa:

a literatura, assim como a arte em geral, tem uma missão civilizadora (...). O exame das idéias é (...) uma das condições essenciais da crítica literária. (Voituron, 1862, p.xii)

Sua atenção se voltou, em especial, ao exame do valor das doutrinas filosóficas e morais emitidas pelo escritor, uma vez que, para ele, a “beleza” da obra depende de sua “verdade”.

O que há de novo no texto de Hugo é a luta contra os preconceitos, contra o mal, sob todas as formas, tanto no homem quanto na sociedade. Isso caracteriza a revolução e é o que diferencia esse texto da *Divina comédia*, de Dante, uma vez que, quanto à “forma” e ao “assunto” eles se assemelham, sustenta o estudioso. *Os miseráveis* é “a verdadeira epopéia de nossa época”. O autor mostrou que uma transformação social se apresenta como resultado inevitável do progresso, como a via da humanidade. O crítico destaca o progresso como a idéia culminante da escritura hugoana.

Voituron assinala, ainda, um outro aspecto da nova forma literária por ele louvada e, no romance, encontrada: o caráter popular. A obra de Hugo é natural, independente da linguagem convencional consagrada pelas academias, assinala ele. Aborda as questões filosóficas e sociais com precisão, concisão e clareza, aproximando-se da simplicidade científica, sem contudo abandonar a linguagem “concreta” e “metafórica” exigida pelo estilo poético. A



variedade de tons e de cores, arranjada dentro de uma unidade geral, teria o poder de cativar o leitor.

O crítico enaltece também:

o interesse dramático, a variedade dos episódios na unidade geral, a verossimilhança da ação, a profunda análise do coração humano, a pintura viva dos personagens, o conhecimento do homem e da sociedade, e acima de tudo a via do pensamento, a verdade e a elevação das idéias e dos sentimentos (...). (Voituron, 1862, p.10)

Enumera imagens empregadas no decorrer da narrativa, que revelam o estilo artístico. Defende, diferentemente do barão Ernouf e de Mirecourt, que o romance se baseia em um fato real, os episódios e os personagens descritos trazendo a marca da realidade.

Cumpre, por fim, ressaltar, que esta crítica, assim como as outras duas aqui analisadas, se assemelham às demais aparecidas na França, por ocasião da publicação de *Os miseráveis*, pelo que se deduz da leitura do ensaio de Max Bach a esse respeito. Victor Hugo quisera que seu romance fosse uma manifestação política, sustenta o estudioso (Bach, 1962, p.604) - Gramsci classifica-o como romance popular “de caráter acentuadamente ideológico-político, de tendência democrática ligada à ideologia de 1848” (citado por Meyer, 1996, p.212). Daí a obra hugoana ter sido julgada sobretudo quanto às suas implicações políticas, sociais, morais e religiosas, tendo sido negligenciados os aspectos literários.

Não se deve esquecer, também, que se trata de críticas pré-estruturalistas. É compreensível, portanto, a contemplação de forma generosa da seqüência de ações, das relações entre as personagens, da localização dos eventos

no seu contexto espacial e da intenção do autor, em detrimento do domínio do discurso e suas condições de produção. Lembrando Eagleton:

A crítica literária seleciona, processa, corrige e reescreve os textos de acordo com certas formas institucionalizadas do "literário" - normas que são, num dado momento, defensáveis, e sempre historicamente variáveis. (Eagleton, 1983, p.218)

Foram elas, porém, que, juntamente com a tradução em estudo, influenciaram, em um determinado período, a recepção do romance hugoano, no Brasil. Constituíram as reescrituras que, cumulativamente, ajudaram a projetar a imagem de *Os miseráveis* para a audiência brasileira do século passado e a garantir a sobrevivência da obra, se forem retomadas aqui as reflexões de Lefevere, examinadas na primeira parte deste trabalho.

TERCEIRA PARTE: HUGO X ROCHA & RYAN

3.1 - TEXTO DE PARTIDA / TEXTO DE CHECADA

3.1.1 - QUINTO AO PREFALTO

TERCEIRA PARTE : HUGO X ROCHA & REIS

3.1 - TEXTO DE PARTIDA / TEXTO DE CHEGADA

3.1.1 - QUANTO AO PREFÁCIO

Ao se proceder à comparação entre o romance em estudo, editado em língua francesa, e sua tradução impressa no *Jornal do Comércio*, em língua portuguesa, o que primeiramente chama a atenção - após a diferença quanto ao meio de publicação já mencionado (livro *versus* folhetim) - é a ausência de correspondentes, no periódico brasileiro, para as palavras introdutórias à obra:

Enquanto, por efeito de leis e costumes, houver proscrição social, forçando a existência, em plena civilização, de verdadeiros infernos, e desvirtuando, por humana fatalidade, um destino por natureza divino; enquanto os três problemas do século - a degradação do homem pelo proletariado, a prostituição da mulher pela fome e a atrofia da criança pela ignorância - não forem resolvidos; enquanto houver lugares onde seja possível a asfixia social; em outras palavras, e de um ponto de vista mais amplo ainda, enquanto sobre a terra houver ignorância e miséria, livros como este não serão inúteis. (Hugo, 1967)

Esses dizeres foram redigidos por Victor Hugo depois da realização de vários esboços de prefácio, conforme esclarece Yves Gohin (Hugo, 1991, v.1, p.575), que transcreve dois desses textos. O primeiro se revela similar ao prólogo definitivo, tendo sido escrito no final de 1861. O outro foi encontrado no verso de um envelope, timbrado com a data de 11.6.1860, mostrando Jean Valjean como o Jó do mundo moderno. Há, também, o texto *Philosophie*, elaborado em agosto de 1860, que acabou tendo extensão e dimensão tais, que Hugo o reservou, por um tempo, como prefácio geral à sua obra. Só veio à luz, entretanto, em 1908, como publicação autônoma.

O autor, como se pode perceber, explicitou, no início de seu trabalho, sua idéia da utilidade social da literatura: “livros como este não serão inúteis” - tomada de consciência que é expressa em outros momentos de sua escrita literária, sobretudo no célebre poema “Fonction du poète”, constante de *Les rayons et les ombres*, e compartilhada pelos grandes nomes da época que ressaltavam a missão educativa e salvadora do escritor. Apresentou seu romance como uma obra de combate. Denunciou as convenções então vigentes: “leis e costumes”. Realçou a tríade crucial do seu tempo: “a degradação do homem pelo proletariado, a decadência da mulher pela fome e a atrofia da criança pela ignorância”. Condenou o consentimento da existência da ignorância e da miséria.

Os miseráveis, cabe assinalar, em virtude da amplidão de seu sucesso, foi a obra que proporcionou a melhor compreensão dos problemas da miséria e da alienação do proletariado causados pela Revolução Industrial. Hugo atingiu, com um texto literário, o objetivo visado por muitos políticos, sociólogos e economistas da época (Égée, 1991, p.100).

Essa antecipação do conteúdo do romance e o direcionamento de sua leitura - que constituem duas das funções dos prefácios - não constam, portanto, da primeira tradução brasileira da obra hugoana, que não trouxe o preâmbulo mencionado provavelmente por se tratar de um texto publicado no pé das páginas de um jornal. Os folhetins não costumavam incluir proêmios, fossem eles autorais ou autográficos - cuja autoria é a mesma que a da obra ficcional -, alográficos - redigidos por um destinador outro que o da ficção - ou atoriais - atribuídos a uma das personagens da ação (Genette, 1987a, p.166). Quando muito, algumas palavras do editor ou de um colaborador do periódico anunciavam, em espaço à parte, a iminente publicação da obra, na edição anterior ou no início de sua divulgação, destacando suas qualidades ou os méritos de seu escritor.

É possível, todavia, que o tradutor brasileiro não tenha tido acesso a esse texto a tempo. Victor Hugo encaminhou os dois primeiros volumes de seu romance, que constituem a primeira parte da obra, a Albert Lacroix, seu editor, em 5 de dezembro de 1861, ao passo que o prefácio só lhe foi enviado em 25 de fevereiro do ano seguinte. Havia a preocupação, por parte deste, de fornecer rapidamente o material de que estava de posse aos mercados estrangeiros que não haviam firmado tratados de propriedade intelectual, antes da venda dos volumes em Paris ou Bruxelas, a fim de evitar a pirataria literária (Leuilliot, 1970, p.137-8). Em 10 de março de 1862, o *Jornal do Comércio* já estampava o começo da tradução em estudo.

3.1.2 - ESTRATÉGIA GERAL

Em segundo lugar, o que se observa, nesse cotejo entre texto de partida e texto de chegada, é a transposição, neste último, das inúmeras segmentações apresentadas no texto-fonte.

Victor Hugo dividiu sua obra de 1700 páginas em cinco partes, que se decompõem em livros que, por sua vez, se repartem em capítulos. Atribuiu título tanto aos grandes conjuntos quanto às unidades mais curtas, com o fito de esclarecer o conteúdo abordado. O autor adotou o método dos romancistas do século XVIII, que empregavam títulos e subtítulos para fornecer uma aparente unidade a obras heterogêneas.

O texto publicado no *Jornal do Comércio* traz essa mesma estrutura formal. As 1700 páginas da obra foram distribuídas em 138 edições do referido diário, nos seguintes dias do ano de 1862: 10 a 12, 14 a 16, 18, 19, 23 e 26 de março; 1, 6, 12, 15, 16, 26 e 29 de abril; 4 a 18, 20 a 28, 30 e 31 de maio; 1

a 3, 5 a 12, 14 a 18, 20 a 23, 25, 27 a 30 de junho; 2, 4 a 7, 9 a 12, 14 a 17, 19, 20, 23 a 26, 28, 29 e 31 de julho; 1, 5, 7, 9, 10, 12, 13, 15, 18, 20, 23, 25 a 28, 30 e 31 de agosto; 1, 2, 5, 6, 10 a 15, 17 e 20 a 30 de setembro; por fim, 2 a 4, 7, 10 a 16 de outubro. Aparecem aí, com exceção de um único capítulo do qual se voltará a falar, as segmentações em partes, livros e capítulos, com suas respectivas designações, como os exemplos abaixo podem demonstrar:

texto de partida

PREMIÈRE PARTIE

Fantine

Livre premier

UN JUSTE

I

M. MYRIEL

DEUXIÈME PARTIE

Cosette

Livre premier

WATERLOO

I

*CE QU'ON RENCONTRE EN VENANT DE
NIVELLES*

TROISIÈME PARTIE

Marius

Livre premier

PARIS ÉTUDIÉ DANS SON ATOME

I

"PARVULUS"

QUATRIÈME PARTIE

L'idylle rue Plumet et l'épopée rue

Saint-Denis

Livre premier

QUELQUES PAGES D'HISTOIRE

I

BIEN COUPÉ

texto de chegada

PRIMEIRA PARTE

FANTINA

LIVRO PRIMEIRO

UM JUSTO

I

O Sr. Myriel

SEGUNDA PARTE

COSETTA

LIVRO PRIMEIRO

WATERLOO

I

**O QUE SE ENCONTRA VINDO DE
NIVELLES**

TERCEIRA PARTE

MÁRIO

LIVRO PRIMEIRO

PARIS ESTUDADA NO SEU ÁTOMO

I

PARVULUS

QUARTA PARTE

IDÍLIO NA RUA PLUMET E EPOPÉIA NA

RUA S. DINIZ

LIVRO PRIMEIRO

ALGUMAS PÁGINAS DE HISTÓRIA

I

BEM CORTADO

CINQUIÈME PARTIE

Jean Valjean

Livre Premier

LA GUERRE ENTRE QUATRE MURS**I**

LA CHARYBDE DU FAUBOURG SAINT-ANTOINE ET LA SCYLLA DU FAUBOURG DU TEMPLE

QUINTA PARTE

JOÃO VALJEAN

LIVRO PRIMEIRO

A GUERRA ENTRE QUATRO PAREDES**I**

CHARYBDES DO SUBÚRBIO DE SANTO ANTÔNIO E SCYLLA DO SUBÚRBIO DO TEMPLO

Observa-se que, às vezes, fragmentos do texto em português apresentam uma extensão um pouco maior que os correspondentes em francês:

Six mois de prison. (v.1, p.186)

O homem foi condenado a seis meses de prisão. (15/4)

Ainsi pour une idée trois résultats. (v.1, p.232)

Assim, de uma idéia auferiam-se três resultados. (6/5)

- Toi! tout à l'heure. (v.3, p.182)

- Daqui a pouco chegará a tua vez. (26/8)

Il la poussa du bout du doigt, légèrement, avec cette douceur furtive et inquiète d'un chat qui veut entrer. (v.1, p.164)

Empurrou-a com a ponta do dedo, devagarinho, com essa delicadeza furtiva e inquieta de um gato que quer entrar algures. (6/4)

Ao passo que, nos três primeiros exemplos, foram construídas orações nominais no texto-fonte, em português, utilizaram-se verbos - “foi condenado”, “auferiram-se” e “chegará”. Pode-se pensar que o intuito do tradutor foi elucidar melhor os trechos em questão. Nota-se, porém, que o estilo das passagens, em cada um dos textos, difere, em virtude da opção pela não-concisão na tradução. No último caso, encontra-se um advérbio - “algures” -, que não apresenta equivalente em francês e que procura especificar mais a ação.

Mas nem todos os vocábulos constantes do texto de chegada, sem equivalente em francês, explicitam ações ou estados subentendidos:

Le regard des femmes ressemble à de certains rouages tranquilles en apparence et formidables. (v.2, p.296)

O olhar das mulheres assemelha-se a certas máquinas tranqüilas na aparência, formidáveis na essência. (28/6)

Parece aqui ter sido o recurso poético da antítese o fator determinante da inclusão da palavra “essência”, no texto brasileiro, que fez oposição a “aparência”.

A pontuação constitui outro ponto em que os textos de partida e de chegada, às vezes, diferem. Ora segmentos narrativos aparecem escritos em um só parágrafo, no primeiro caso, e em mais de um, no segundo; ora ocorre o contrário:

De temps immémorial, Montreuil-sur-mer avait pour industrie spéciale l'imitation des jais anglais et des verroteries noires d'Allemagne. Cette industrie avait toujours végété, à cause de la cherté des matières premières qui réagissait sur la main-d'oeuvre. Au moment où Fantine revint à Montreuil-sur-mer, une transformation inouïe s'était opérée dans cette production des "articles noirs". Vers la fin de 1815, un homme, un inconnu, était venu s'établir dans la ville et avait eu l'idée de substituer, dans cette fabrication, la gomme laque à la résine et, pour les bracelets en particulier, les coulants en tôle simplement rapprochée aux coulants en tôle soudée. Ce tout petit changement avait été une révolution. (v.1, p.231-2)

M. sobre o M. tinha por indústria especial, desde uma época assaz remota, a imitação do azeviche inglês e das missangas pretas da Alemanha. Esta indústria vegetara sempre por causa do elevado preço das matérias primas que reagia sobre a mão-de-obra. No momento em que Fantina chegou a M. sobre o M., uma transformação inaudita se tinha operado nesta produção dos artefatos pretos. Em fins do ano de 1815, um homem, um desconhecido, viera estabelecer-se na cidade, e lembrara-se de substituir nesse fabrico a resina pela goma-laca, e, particularmente para os braceletes, pelas contas de metal simplesmente dobradas as contas de metal soldadas.

Esta pequenina alteração fora uma revolução. (6/5)

O último período do fragmento em francês, acima transcrito - *Ce tout petit changement avait été une révolution* -, originou um parágrafo de uma frase só na tradução: “Esta pequenina alteração fora uma revolução”. Não se pode deduzir, no entanto, as razões para essa escolha, haja vista que em outras situações a operação inversa é empregada:

On repavait à cette époque l'extrémité nord de la rue Saint-Louis. Elle était barrée à partir de la rue du Parc-Royal. Il était impossible aux voitures de la noce d'aller directement à Saint-

A extremidade norte da rua de S. Luís andava nessa época em consertos. Do canto da rua do Parque Real em diante achava-se fechado o trânsito. Os carros do casamento não

Paul. Force était de changer l'itinéraire, et le plus simple était de tourner par le boulevard. Un des invités fit observer que c'était le mardi gras, et qu'il y aurait là encombrement de voitures. - Pourquoi? demanda M. Gillenormand. - A cause des masques. - A merveille, dit le grand-père. Allons par là. Ces jeunes gens se marient; ils vont entrer dans le sérieux de la vie. Cela les préparera de voir un peu de mascarade.

On prit par le boulevard. La première des berlines de la noce contenait Cosette et la tante Gillenormand, M. Gillenormand et Jean Valjean. Marius, encore séparé de sa fiancée, selon l'usage, ne venait que dans la seconde. Le cortège nuptial, au sortir de la rue des Filles-du-Calvaire, s'engagea dans la longue procession de voitures qui faisait la chaîne sans fin de la Madeleine à la Bastille et de la Bastille à la Madeleine. (v.3, p.435-6)

podiam ir diretamente a S. Paulo. Tiveram de mudar o itinerário, e o mais simples era dar volta pelo boulevard. Um dos convidados ponderou que sendo terça-feira de entrudo, haveria ali atravancamento de veículos. - Por quê? perguntou Guillenormand. - Por causa dos máscaras. - Às mil maravilhas, tornou o avô. Vamos por aí. Estes jovens casam-se; vão entrar no sério da vida. Para prepararem-se, devem ver uma mascarada. Seguiram pelo boulevard. Na primeira berlinda iam Cosetta e a tia Guillenormand, o avô e João Valjean. Mário, ainda separado da sua noiva, segundo o uso, achava-se na segunda. O préstito nupcial, ao sair da rua das Filhas do Calvário, meteu-se na imensa procissão de veículos que estendia-se em fila interminável desde a Magdalena até a Bastilha e desde a Bastilha até a Magdalena. (2/10)

Nesse caso, diferentemente do que aconteceu no exemplo anterior, na tradução, o parágrafo é mais longo, correspondendo a dois do texto-fonte. O cotejo abaixo mostra um trecho em que um segmento é narrado em um só período, em francês, em dois, em português:

De certaines fêtes malsaines désagrègent le peuple et le font polulace; et aux populaces comme aux tyrans il faut des bouffons. (v.3, p.439)

Certas festas perniciosas disgregam o povo e o fazem populaça. E às populaças bem como aos tiranos são indispensáveis os bobos. (2/10)

Para separar as idéias, foi utilizado o ponto-e-vírgula no texto de partida. Preferiu-se o ponto final no texto de chegada.

Essas citações, referentes à pontuação, foram extraídas de dois capítulos distintos da obra. O primeiro pertence ao livro quinto da primeira parte, que trata da chegada de Jean Valjean a Montreuil-sur-mer ou M. sobre o M. - conforme se encontra na tradução, que seguiu a primeira edição francesa da obra que citava o nome de algumas das cidades somente pelas iniciais - e do desenvolvimento por ele provocado na fábrica de missangas do local. Este, aliás,

foi o momento encontrado por Hugo para expor sua idéia da eliminação da miséria por meio do progresso. Bastaria aumentar a produção para que a pobreza se extinguisse, pensa ele. Não seria necessário alterar a ordem social. Hugo não defende, na sua ficção, a luta de classes e deixa transparecer a sua aceitação da propriedade como um direito inviolável.

O outro capítulo pertence ao livro sexto da quinta parte, em que é abordado o casamento de Marius e Cosette. Essa celebração se dera em uma terça-feira de carnaval, ocasião em que Hugo mostra uma Paris com semelhança de Veneza, em virtude da presença dos carros alegóricos transportando mascarados.

Esses capítulos podem ser enfocados também para demonstrar que, de um modo geral, na tradução, não se dá a ausência de equivalentes de passagens extensas constantes do texto de partida. Do exame minucioso realizado, percebeu-se que, do primeiro deles, todos os segmentos foram traduzidos. Do segundo, apenas *D'un bord du boulevard à l'autre, voiture* (que ficou subentendido), *et s'y perdait* e *C'est mercredi des cendres* não apresentaram correspondentes:

<i>D'un bord du boulevard à l'autre, la voiture où étaient les masques aperçut vis-à-vis d'elle la voiture où était la mariée.</i> (v.3, p.439)	O carro dos máscaras ficou justamente defronte do da noiva. (2/10)
---	--

<i>Leur aparté était couvert par le tumulte et s'y perdait.</i> (v.3, p.440)	A sua conversa era abafada pelo tumulto. (2/10)
--	---

<i>- Moi, je ne peux guère sortir que masqué. Ici, je suis caché, on ne sait pas que j'y suis. Mais demain, il n'y a plus de masques. C'est mercredi des cendres. Je risque de tomber. Il faut que je rentre dans mon trou. Toi, tu es libre.</i> (v.3, p.442)	<i>- Eu não posso sair senão mascarado. Aqui, estou escondido, ninguém sabe quem eu sou. Mas amanhã, já não há máscaras. Arrisco-me a ser preso. É preciso voltar para a minha toca. Tu estás livre.</i> (2/10)
--	---

Cabe assinalar que o tradutor optou, freqüentemente, por ordem sintática e categorias gramaticais diferentes das do texto de partida, propiciando

frases ora mais longas, ora mais curtas, como pode ser observado no primeiro exemplo da citação acima. Ao passo que, em francês, há a oração subordinada *où étaient les masques*, vê-se, em português, como equivalente, o adjunto adnominal “dos máscaras”, de menor extensão. Acrescente-se, ainda, que, em alguns momentos da obra, fragmentos relevantes do texto-fonte não apresentaram correspondentes, no texto de chegada, como se comprovará adiante. Essas ausências, no entanto, não são suficientes para caracterizar este último como uma condensação da obra francesa. Trata-se de uma tradução integral.

Isto, aliás, torna-se mais evidente, quando se tem à vista a tradução brasileira de José Maria Machado, digna de ser mencionada por ser uma obra de fácil acesso. Há cópias nas Bibliotecas Nacional do Rio de Janeiro, Mário de Andrade em São Paulo e Municipal de São José do Rio Preto. Exemplares se encontram à venda, nas livrarias, em recente edição.

Machado havia traduzido *Os miseráveis* para o Clube do Livro, numa edição de 1958, que apresenta pequenas diferenças em relação ao texto da editora Hemus aqui em questão. Este texto, de 516 páginas constitui uma tradução parcial do romance hugoano - sem qualquer advertência ao público, cumpre frisar. As cinco partes deste correspondem a três daquele, sendo que a terceira aparece como equivalente das três últimas do texto francês. O tradutor deixou de colocar, no seu texto, correspondentes tanto para capítulos inteiros, como para fragmentos de extensão variável do texto-fonte. A maioria das passagens em francês teve seu conteúdo resumido em português. Além disso, não consta aí o título das partes e dos capítulos, sendo que o dos livros é, às vezes, tradução da designação da parte ou do capítulo a que se refere.

Merece destaque a não-tradução de todo o livro primeiro da quarta parte intitulado *Quelques pages d'Histoire*. Esse longo segmento é

composto de seis capítulos que abordam a fase da Restauração na França (1814-1830) - que teve início após a queda do Primeiro Império e determinou o retorno da dinastia Bourbon ao poder; que pintam um retrato do rei Luís Felipe - que lançou a monarquia constitucional e parlamentar naquele país após a Revolução de Julho de 1830 - e que tratam do agitado período de 1831-1832 - em que as sociedades secretas se multiplicaram e as teorias socialistas se difundiram. De nada disso o leitor da tradução de Machado toma conhecimento. Outras passagens que não foram traduzidas são, também, relacionadas com as digressões históricas da obra.

3.1.3 - OS PARÊNTESSES HUGOANOS

É surpreendente notar que a tradução publicada no *Jornal do Comércio* não tenha negligenciado as extensas digressões efetuadas por Victor Hugo. Tendo aparecido na forma de folhetim, ela poderia, como na versão de Machado, privilegiar a narração, a ação palpitante, rica em peripécias, e deixar de lado as inúmeras e longas digressões constantes do texto em francês, que não apresentam relação direta com a intriga e não faziam parte da redação inicial da obra, tendo sido acrescentadas durante o exílio do autor.

Isto não constituiria atitude estranha à prática então vigente. O tradutor P. B., por exemplo, em nota de pé de página na sua versão de *Madame Talon*, de Jules A. David, publicada de 7 a 14 de fevereiro de 1840 no mesmo *Jornal do Comércio*, esclareceu:

Tomei a liberdade de fazer bastantes alterações nesta tradução, porque o enredo do original me não pareceu oferecer interesse bastante.

Hugo dedica espaço considerável de sua obra a curtos tratados científicos, a estudos sociológicos e lingüísticos e a opúsculos de sociologia religiosa. Os progressos tecnológicos na fabricação de bijuterias, a história dos esgotos de Paris, a questão das crianças abandonadas, a pesquisa sobre a gíria e suas origens e a evocação dos costumes de um convento do século XIX se incluem nestes casos.

Os mais freqüentes parênteses de *Os miseráveis*, todavia, constituem dissertações históricas. Literatura e História no século passado, aliás, estreitaram seus laços. A sensibilidade romântica forneceu curiosidades e horizontes novos à História, ao passo que esta invadiu a Literatura. As obras romanescas que tiveram recepção favorável e importante repercussão na época se distinguiram por ter a História como um dos elementos constitutivos relevantes (Freitas, 1986b).

Como bem sintetiza Égéa (1991, p.26-7), a evocação de acontecimentos históricos e a inserção de datas precisas em uma obra literária têm por função produzir um efeito de realismo. A ficção se ampara em uma realidade histórica datada, objetiva. Isto confere um ar de autenticidade à ação narrada. O texto adquire verossimilhança, credibilidade. Ao mesmo tempo, esses recursos possibilitam ao autor encaixar seu romance na História, que serve de contexto, de pano de fundo ou ambiente que determinará o comportamento dos personagens. Por fim, eles permitem que o leitor relacione entre si episódios de uma trama romanesca descontínua, formada de seqüências autônomas, desarticuladas da temporalidade real - anos inteiros da vida dos personagens são resumidos em algumas frases, ou ocultados, ao passo que o romancista se alonga, em vários capítulos ou livros, na narração de um único evento de pouca duração.

A primeira tradução brasileira de *Os miseráveis* traz todas essas digressões históricas. O painel histórico do ano de 1817, elaborado por Hugo, o primeiro desses longos parênteses, está aí reproduzido. Questiona-se o valor documental dessa exposição, uma vez que os dados referentes à política, à literatura, à moda, aos espetáculos, etc., transmitidos em uma desordem aparente, são muitas vezes inexatos. O ano de 1817, porém, encontra-se no centro do panorama apresentado, que fornece detalhes erroneamente considerados pequenos, segundo o narrador do romance, pois “não há fatos pequenos na humanidade, nem folhas pequenas na vegetação” (15/4).

A batalha de Waterloo, extensa digressão em 19 capítulos, foi igualmente reproduzida. Ela serviu, sobretudo, para a apresentação do mito napoleônico. Bonaparte representa um papel relevante na vida de Marius a partir do momento em que ele fica ciente da verdadeira personalidade do pai. Ele abandona, como havia feito Victor Hugo, os preconceitos dos monarquistas extremistas, obtidos na sua educação, e se volta ao culto da lenda napoleônica. Marius, aliás, é considerado pelos comentadores de *Os miseráveis* o *alter Hugo*. Como o autor, o personagem passa por uma evolução no seu pensamento político: de legitimista, torna-se bonapartista e, por fim, republicano.

A “verdade hugoana” sobre esses acontecimentos foi impressa no periódico brasileiro. A derrota francesa é aí vista, não como obra de Wellington que liderava as tropas inglesas, mas como a manifestação de um decreto da Providência.

Cabe ressaltar que a transfiguração da realidade histórica por intermédio do estilo épico foi também transposta para o texto em português. Hugo adotou em sua obra o recurso da amplificação (Dufief, 1992, p.51-2) - já mostrado



quando se abordou *Os miseráveis verdadeiros*, de Major - que aparece igualmente na tradução brasileira:

C'étaient des hommes géants sur des chevaux colosses. (v.1, p.430)

Eram homens gigantes cavalgando ginetes colossos. (22/5)

Il semblait que cette masse était devenue monstre et n'eût qu'une âme. (v.1, p.431)

Parecia que aquela massa imensa se transmutara em monstro e não tinha senão uma alma. (22/5)

Os combatentes adquirem, como se observa, dimensões sobrenaturais. Agigantam-se ou se fundem para formar um ser fantástico. Equiparam-se aos heróis da mitologia. Suas montarias compartilham essas características excepcionais. Outras vezes, igualam-se aos elementos naturais:

Elle écoutait monter cette marée d'hommes. (v.1, p.432)

Os Ingleses ouviam subir aquela inundação de homens. (22/5)

toute cette cavalerie déboucha sur le plateau, et ce fut comme l'entrée d'un tremblement de terre. (v.1, p.432)

Toda essa cavalaria desembocou na eminência, abalando o solo como um terremoto. (22/5)

Ces carrés n'étaient plus des bataillons, c'étaient des cratères; ces cuirassiers n'étaient plus une cavalerie, c'était une tempête. Chaque carré était un volcan attaqué par un nuage; la lave combattait la foudre. (v.1, p.435)

Os quadrados já não eram batalhões, eram crateras; aqueles couraceiros já não eram cavalaria, eram uma borrasca. Cada quadrado era um vulcão atacado por uma nuvem, a lava combatia o raio. (22/5)

Inundação, terremoto, cratera, borrasca e vulcão aparecem, portanto, como metamorfoses do bando belicoso. Ajudam a proporcionar a visualização desse universo, que não deve ser mensurado pela escala da vida cotidiana.

Acumulações verbais e efeitos de gradação são também empregados para exprimir o grandioso épico (Dufief, 1992, p.73-4):

une sorte de vent du sépulcre pousse, refoule, enfle et disperse ces multitudes tragiques. (v.1, p.417)

uma espécie de vento do sepulcro impele, rechaça, engrossa e dispersa essas multidões trágicas. (21/5)

Tout fléchit, se fêle, craque, flotte, roule, tombe, se heurte, se hâte, se précipite. (v.1, p.443) Tudo dobra, racha-se, estala, flutua, rola, cai, choca-se, apressa-se, precipita-se. (22/5)

La cavalerie prussienne, fraîche venue, s'élance, vole, sabre, taille, hache, tue, extermine. (v.1, p.444) A cavalaria prusso (*sic*), que naquele momento chegava, precipita-se, voa, acutila, corta, esquarteja, mata, aniquila. (22/5)

Estes últimos recursos estilísticos são constantes na construção artística em estudo, não se restringindo à evocação do episódio de Waterloo nem aos parênteses hugoanos. Deixam transparecer as etapas das ações e dos pensamentos. Por outro lado, fornecem ritmo à narrativa, estabelecendo um jogo de sonoridades.

É interessante observar que, no próprio texto, o relato da batalha travada por Napoleão em 1815 é comparado às épicas antigas:

Ces récits semblent d'un autre âge. Quelque chose de pareil à cette vision apparaissait sans doute dans les vieilles épopées orphiques racontant les hommes-chevaux, les antiques hippanthropes, ces titans à face humaine et à poitrail équestre dont le galop escalada l'Olympe, horribles, invulnérables, sublimes; dieux et bêtes. (v.1, p.432) Estas narrativas parecem de outra era. Alguma coisa igual a esta visão aparecia sem dúvida nas epopéias órficas descrevendo os homens cavalos, os antigos hipantropos, esses titãs de rosto humano e peito equino, cujo galope escalou o Olimpo, horríveis, invulneráveis, sublimes; deuses e animais. (22/5)

Hugo, assim, diferenciou-se de outros escritores que apresentaram uma descrição realista desse evento. Stendhal, por exemplo, em *La chartreuse de Parme* (1839), mostra as impressões fragmentárias de um soldado que não capta a evolução do conjunto do combate. O estilo épico suscita a emoção do leitor. A narração desse episódio contribuiu para que *Os miseráveis* fosse considerada uma obra com semelhança de epopéia.

Ainda em relação às digressões históricas, deve-se mencionar a insurreição de 5 de junho de 1832, que é abordada no decorrer das duas últimas

partes do romance. O autor francês relembra esse momento negligenciado pelos historiadores, o que revela sua preocupação de ordem estética na escolha de um acontecimento histórico em detrimento do outro. E valoriza a ação anônima e coletiva, diferentemente do que ocorre no romance histórico tradicional, que privilegia os grandes eventos e as ações dos grandes homens.

Essa é a ocasião, também, para que Hugo aplique a sua teoria sobre a mistura dos gêneros, exposta no prefácio a *Cromwell*. Mostra como que nos grandes episódios da História o cômico e o trágico se unem. Gavroche canta para provocar os burgueses da Guarda Nacional e, mesmo tendo sido atingido mortalmente, tenta terminar sua estrofe:

Une balle pourtant (...) finit par atteindre l'enfant (...). (...) il resta assis sur son séant, un long filet de sang rayait son visage, il éleva ses deux bras en l'air, regarda du côté d'où était venu le coup, et se mit à chanter:

*Je suis tombé par terre,
C'est la faute à Voltaire,
Le nez dans le ruisseau,
C'est la faute à ... (v.3, p.273)*

Todavia uma bala (...) tocou finalmente o (...) menino. (...) ficou sentado no meio da rua, o sangue corria-lhe em fio pelo rosto abaixo, olhou para o lado onde partira o tiro, e entrou a cantar:

Quebrou-se-me a colher
Por culpa de Voltaire
E a festa se acabou
Por culpa de ... (10/9)

Os combatentes da barricada entregam-se a pilhérias:

*Dans ces heures d'attente, que firent-ils?
(...)*

Tandis que les hommes faisaient des cartouches et les femmes de la charpie, (...) pendant que les vedettes veillaient l'arme au bras sur la barricade, (...) Combeferre, Courfeyrac, Jean Prouvaire, Feuilly, Bossuet, Joly, Bahorel, quelques autres encore, se cherchèrent et se réunirent, comme aux plus paisibles jours de leurs causeries d'écoliers, et dans un coin de ce cabaret changé en casemate, à deux pas de la redoute qu'ils avaient élevée, leurs carabines amorçées et chargées appuyées au dossier de leur chaise, ces beaux gens, si voisins d'une heure suprême, se mirent à dire des vers d'amour. (v.3, p.150-1)

Durante essas horas de espera o que fizeram eles?

(...)
Ao passo que os homens faziam cartuchos e as mulheres preparavam fios, (...) enquanto as vedetas velavam de arma ao ombro no alto da barricada, (...) Combeferre, Courfeyrac, João Prouvaire, Feuilly, Bossuet, Joly, Bahorel, e mais alguns outros, se buscaram e reuniram-se, como nos mais tranquilos dias de suas palestras de estudantes, e em um canto daquela taverna transformada em casamata, a dois passos do reduto que haviam construído, com as clavinhas carregadas e escorvadas postas no encosto das suas cadeiras, estes belos jovens, tão próximos da hora suprema, entraram a recitar versos amorosos. (23/8)

Apesar de se encontrarem em uma atmosfera dramática, pois a barricada havia se transformado em um “beco sem saída trágico”, os amigos de Marius que ali defendiam a república, como se viu, recitam versos de amor. Bossuet, um deles, em outro momento, exclama, ao perceber que um colchão conseguira amortecer os tiros adversários:

gloire au matelas qui annule un canon! (v.3, glória ao colchão que aniquila um canhão!
p.257) (05/9)

A combinação trágico-sublime, cabe assinalar, foi uma das poucas idéias pronunciadas por Victor Hugo, no seu panfleto anticlássico, que não havia ainda sido defendida por outros escritores. O prefácio a *Cromwell* trouxe muitas teses anteriormente propostas por Schlegel, Stendhal, Benjamin Constant, Madame de Staël e Manzoni. A alternância de duas espécies de prazer - a seriedade e o riso, as excitações burlescas e as emoções pungentes -, no entanto, foi uma novidade trazida pelo autor de *Os miseráveis*. Está presente, como se viu, na tradução brasileira.

3.1.4 - ILUSÃO DO REAL

Não é somente por meio de marcos históricos, entretanto, que Hugo procura suscitar o efeito de realismo nos seus leitores. O narrador de seu romance transcreve cartas, notícias de jornal, relatórios, orçamentos, resultados de inquéritos policiais; refere-se à tradição de determinados locais e superstições populares; faz alusões a fatos reais, como é o caso da menção do *Orion* como navio-escola, por exemplo - de onde Jean Valjean consegue escapar quando ajudava nos consertos.

A preocupação com a documentação, aliás, foi intensa na composição do romance. Desde 1824, Hugo compilava dados para um futuro trabalho. Comunicou-se, nesse ano, com o amigo Gaspard de Pons, que se encontrava a serviço na prisão de Toulon, solicitando pormenores sobre o tratamento conferido aos detentos. Reuniu informações sobre a pena de morte, que utilizou também na redação de *Le dernier jour d'un condamné* (1829) e *Claude Gueux* (1834). Investigou a vida do barão Charles-François Bienvenu de Miollis, bispo de Digne de 1806 a 1838, que serviu de modelo para a caracterização do bispo Myriel. Informou-se sobre a história de Pierre Maurin, que havia sido condenado pelo furto de um pão e acolhido pelo bispo de Digne. Recolheu dados sobre o cotidiano dos conventos com dois de seus amores: Juliette Drouet - que tinha freqüentado o *Couvent des Dames de Saint-Michel* - e Léonie Biard - cuja tia havia sido educada no *Couvent des Bénédictines*.

O autor procura aproveitar o máximo possível a pesquisa realizada. Quando se refere a Paris, por exemplo, onde muitas das cenas do romance se desenrolam, descreve detalhes - que se misturam às suas concepções fantásticas - com tal preocupação de rigor, que mesmo os romances considerados realistas não conseguem igualar (Égée, 1991, p.56):

Pour comprendre ce qui va suivre, il faut se figurer d'une manière exacte la ruelle Droit-Mur, et en particulier l'angle qu'on laissait à gauche quand on sortait de la rue Polonceau pour entrer dans cette ruelle. La ruelle Droit-Mur était à peu près entièrement bordée à droite jusqu'à la petite rue Picpus par des maisons de pauvre apparence; à gauche par un seul bâtiment d'une ligne sévère composé de plusieurs corps de logis qui allaient se haussant graduellement d'un étage ou deux à mesure qu'ils approchaient de la petite rue Picpus; de sorte que ce bâtiment, très élevé du

Para compreender o que vai seguir-se, o leitor deve formar uma idéia exata da rua Droit-Mur, e particularmente do ângulo que se deixava à esquerda quando se saía da rua Polonceau para entrar naquela outra. A rua Droit-Mur era quase inteiramente orlada à direita até à pequena rua Picpus por casas de mesquinha aparência; à esquerda por um único edifício de severa arquitetura, composto de diversos corpos, que se iam elevando gradualmente um ou dois andares à medida que se aproximavam da pequena rua Picpus; de modo que o edifício, muito alto do lado dessa

côté de la petite rue Picpus, était assez bas du côté de la rue Polonceau. (...)

(...)

L'état de lieux que nous dressons ici est d'une rigoureuse exactitude et éveillera certainement un souvenir très précis dans l'esprit des anciens habitants du quartier. (v.2, p.17-8)

rua, era bastante baixo do lado da rua Polonceau. (...)

(...)

O aspecto dos lugares que aqui descrevemos é de rigorosa exatidão, e despertará uma recordação mui preciosa no espírito dos antigos habitantes daquele bairro. (31/5)

Nota-se, portanto, que não só as ruas como também as construções são descritas, não só a localização é mencionada como também a aparência. Observa-se, outrossim, que, à semelhança de outras técnicas empregadas na elaboração do romance, é explicitado o procedimento adotado: “o aspecto dos lugares que aqui descrevemos é de rigorosa exatidão”.

Merece menção também uma carta inserida na obra, na qual a irmã do bispo Myriel, Baptistine, fala de sua morada e deixa transparecer a submissão reverenciadora adotada por parte dela e da criada Magloire para com o religioso. Nesse fragmento, fica evidente a preocupação para com a ilusão de realidade, a “verdade artística” em serviço da qual, de acordo com Friedman (1955), o autor deveria despender sua vida criativa:

Pour donner une idée du ménage intérieur de M. l'évêque de Digne (...), nous ne pouvons mieux faire que de transcrire ici une lettre de mademoiselle Baptistine à madame la vicomtesse de Boischevron, son amie d'enfance. Cette lettre est entre nos mains.

Digne, 16 décembre 18...

"Ma bonne madame (...). (...) Mais c'est ma chambre qu'il faut voir. Madame Magloire a découvert, sous au moins dix papiers collés dessus, des peintures, sans être bonnes, qui peuvent se supporter. C'est Télémaque reçu chevalier par Minerve, c'est lui encore dans les jardins. Le nom m'échappe. Enfin où les dames romaines se rendaient une seule nuit. Que vous dirai-je? j'ai des romains, des romaines (ici un mot illisible), et toute la suite. (v.1, p.82-3)

Para dar idéia do viver interior do bispo de D. (...), nada melhor podemos fazer do que aqui transcrever uma carta de Baptistina à viscondessa de Boischevron, sua amiga da infância. Essa carta está em nossas mãos.

"D.... 16 de Dezembro de 18....

"Minha boa senhora. (...) Mas é o meu quarto que tem que ver. Magloire descobriu por baixo de dez papéis pregados uns por cima dos outros, pinturas que, sem serem boas, podem suportar-se. É Telemaco armado cavaleiro por Minerva; é ainda ele nos jardins do ... (o nome não me ocorre) enfim, onde as senhoras Romanas iam uma só noite. Que direi a V. Ex.? tenho Romanos e Romanas (aqui uma palavra ilegível) e tudo mais. (14/3)

O narrador, como se percebe, não se contenta em anunciar que vai transcrever uma carta, esclarece que ela se encontra em suas mãos. Ademais, chega ao ponto de colocar que encontrara ali algo que não pudera decifrar: “aqui uma palavra ilegível”, como se a correspondência realmente existisse e estivesse sob seus olhos.

Quanto à reprodução de noticiários, o seguinte fragmento serve de exemplo:

Jean Valjean avait été repris.

On nous saura gré de passer rapidement sur des détails douloureux. Nous nous bornons à transcrire deux entrefilets publiés par les journaux du temps, quelques mois après les événements surprenants accomplis à Montreuil-sur-mer.

Ces articles sont un peu sommaires. On se souvient qu'il n'existait pas encore à cette époque de Gazette des Tribunaux.

Nous empruntons le premier au Drapeau blanc. Il est daté du 25 juillet 1823:

(...)

Le deuxième article, un peu plus détaillé, est extrait du Journal de Paris, même date. (v.1, p.467-8)

João Valjean fora de novo preso.

O leitor sem dúvida levará a bem que não nos detenhamos em detalhes dolorosos. Limitamo-nos a transcrever dois artigos editoriais publicados pelos jornais da época, alguns meses depois dos estranhos acontecimentos que se deram em M. sobre o M.

Estes artigos são um tanto resumidos. Sabe-se que naquele tempo não existia ainda a *Gazeta dos Tribunaux*.

Extraímos o primeiro da *Bandeira Branca*. Tem a data de 25 de Julho de 1823:

(...)

O segundo artigo, um tanto mais desenvolvido, é tirado do *Jornal de Paris*, da mesma data: (...) (24/5)

Os artigos, que foram omitidos para que a citação não ficasse por demais extensa, referem-se à prisão de Jean Valjean, quando ele revela não ser o Sr. Madeleine, inocentando Champmathieu. Cabe ressaltar que Yves Gohin (Hugo, 1991, v.1, p.596), em comentário sobre essa passagem, confirma a existência, naquela época, dos periódicos *Gazette des Tribunaux*, *Drapeau blanc* e *Journal de Paris*. Sustenta, ainda, que Hugo imitou o estilo neles adotado.

O leitor da tradução publicada no *Jornal do Comércio*, como se pode verificar pelas citações acima, teve acesso ao ar de verossimilhança constante

da escritura hugoana. A ele foi possível, igualmente, observar uma das diferentes formas de apresentação da informação por parte do narrador.

3.1.5 - PERSPECTIVA E INSTÂNCIA NARRATIVAS

O recurso da transcrição de documentos consiste em uma das maneiras de que um escritor se utiliza para variar o modo de transmissão do conteúdo narrativo ao leitor. Ao reproduzir cartas, reportagens ou outros escritos, ele encontra uma forma de mostrar visão (perspectiva) e voz (instância) que não são as do narrador.

As duas últimas citações examinadas mostraram que Hugo adotou esse procedimento no decorrer do seu romance. Outros exemplos podem ser destacados. Alguns episódios da vida de Jean Valjean são passados ao público por intermédio de relatos policiais. A alocação da verba do bispo Myriel é conhecida por notas redigidas contendo cálculos de sua receita e despesas. Cenas do dia-a-dia do convento descrito na obra são trazidas à luz, graças a uma carta de uma das pensionistas.

Essa técnica, aliás, traz a vantagem de cumprir, ocasionalmente, uma outra função: a de fornecer falsas pistas ao leitor, introduzindo um elemento de surpresa no romance. É o que acontece com a reprodução das seguintes linhas, que teriam sido publicadas no jornal de Toulon:

- "17 novembre 1823. - Hier, un forçat, de corvée à bord de l'Orion, en revenant de porter secours à un matelot, est tombé à la mer et s'est noyé. On n'a pu retrouver son cadavre. On présume qu'il sera engagé sous le pilotis de la pointe de l'Arsenal. Cet homme était écroué sous le n° 9430 et se nommait Jean Valjean." (v.1, p.483)

"17 de Novembro de 1823 - Ontem, um forçado, que trabalhava a bordo do *Orion*, acabando de socorrer um marinheiro, caiu ao mar e afogou-se. Não foi possível descobrir o seu cadáver. Presume-se que foi arrastado para as estacadas da ponta do arsenal. Esse homem achava-se registrado no livro dos galés sob o n. 9.430, e chamava-se João Valjean." (24/5)

Pensa-se que o protagonista desapareceu da obra, após um ato heróico. Capítulos adiante, todavia, ele ressurgiu, são e salvo, para espanto do leitor que se informara do noticiário.

Outros recursos no domínio da perspectiva narrativa - “âmbito em que se determina a quantidade e a qualidade de informação (...) veiculada” (Reis & Lopes, 1988, p.278) - são também observados na obra em estudo, tanto no texto de partida quanto no texto de chegada. Hugo se preocupa, às vezes, em mostrar um mesmo episódio de pontos de vista diferentes. A primeira troca de olhares amorosos entre Marius e Cosette, por exemplo, é introduzida no romance pelo ângulo do personagem masculino:

Un jour, l'air était tiède, le Luxembourg était inondé d'ombre et de soleil (...), Marius avait ouvert toute son âme à la nature (...), il passa près de ce banc, la jeune fille leva les yeux sur lui, leurs deux regards se rencontrèrent.

Qu'y avait-il cette fois dans le regard de la jeune fille? Marius n'eût pu le dire. Il n'y avait rien et il y avait tout. Ce fut un étrange éclair. (v.2, p.288-9)

Um dia, o ar estava tépido, o Luxemburgo inundado de sombra e de luz (...), Mário abria toda a sua alma à natureza (...), passou por junto do banco, a moça levantou os olhos para ele, os seus olhares encontraram-se.

O que haveria desta vez no olhar da moça? Mário não teria podido dizê-lo. Não havia nada e havia tudo. Foi um estranho relâmpago. (27/6)

Marius, nesse fragmento, procura interpretar a reação de Cosette, quando dessa visita ao Jardim de Luxemburgo: “não havia nada e havia tudo” no seu olhar. Duzentas e quatro páginas adiante - na obra em francês - ou vinte edições - na obra em português - esse passeio é retomado e é narrada, então, a impressão da personagem feminina sobre esse fitar de olhos:

Le jour où leurs yeux se rencontrèrent et se dirent enfin brusquement ces premières choses obscures et ineffables que le regard balbutie, Cosette ne comprit pas d'abord. (v.2, p.494)

No dia em que os seus olhares se encontraram e disseram finalmente de súbito um ao outro essas primeiras coisas obscuras e inefáveis que os olhos balbuciam, Cosette nada compreendeu para logo. (24/7)

Cosette, portanto, apresentou a mesma incompreensão de Marius quanto ao início da afeição que os uniria. Percebe-se que o narrador se utilizou do mesmo fato - um olhar - para desvelar o interior de cada um dos personagens. Na narração do levante de 5 de junho de 1832, o mesmo procedimento é adotado. Hugo multiplica os pontos de vista para apresentar o que se passou, simultaneamente, em diferentes lugares da capital francesa.

Hugo alterna, ainda, o foco narrativo exibindo ora uma focalização externa, ora uma focalização interna, ora uma visão parcial, ora uma visão completa dos acontecimentos e dos personagens, e apresenta um narrador que se manifesta explicitamente na obra (Dufief, 1992, p.21-4).

No início do romance, na apresentação de Jean Valjean, o leitor só toma conhecimento dos detalhes que são perceptíveis aos moradores de Digne:

Dans les premiers jours du mois d'octobre 1815 (...), un homme qui voyageait à pied entrait dans la petite ville de Digne. Les rares habitants qui se trouvaient en ce moment à leurs fenêtres ou sur le seuil de leurs maisons regardaient ce voyageur avec une sorte d'inquiétude. (...) C'était un homme de moyenne taille, trapu et robuste, dans la force de l'âge. Il pouvait avoir quarante-six ou quarante-huit ans. Une casquette à visière de cuir rabattue cachait en partie son visage brûlé par le soleil et le hâle et ruisselant de sueur. (v.1, p.115)

Nos primeiros dias do mês de Outubro de 1815 (...), um homem que viajava a pé entrava na cidade de D.... Os raros habitantes que então estavam à janela ou na soleira da porta de suas casas olhavam para esse viajante com uma espécie de inquietação. (...) Era de estatura meia, cheio de corpo e robusto, na força da idade. Poderia ter quarenta e seis ou quarenta e oito anos. Um boné de pala de couro escondia-lhe uma parte do rosto queimado pelo sol e pelo mormaço, e a gotejar suor. (19/3)

Percebe-se que as informações fornecidas pelo narrador têm como base as particularidades distinguidas por aqueles que o olhavam: “poderia ter quarenta e seis ou quarenta e oito anos”. Nada mais se sabe sobre esse homem, nesse ponto do enredo, que esteja fora dessa visão. Nem mesmo sua identidade. O narrador adota uma focalização externa de forma a limitar sua onisciência.

Visão parcial é também mostrada em alguns momentos da caracterização do bispo Myriel:

Du reste, les événements étaient rares dans son existence. Nous racontons ceux que nous savons; mais d'ordinaire il passait sa vie à faire toujours les mêmes choses aux mêmes moments. Un mois de son année ressemblait à une heure de sa journée. (v.1, p.78)

Os acontecimentos eram raros na sua existência. Contamos os que sabemos; mas ordinariamente levava a vida fazendo sempre as mesmas coisas e às mesmas horas. Um mês do seu ano parecia-se com uma hora do seu dia. (12/3)

L'évêque rentra chez lui profondément absorbé dans on ne sait quelles pensées. (v.1, p.99)

O bispo voltou para casa profundamente absorto não se sabe em que pensamentos. (15/3)

Que pensait-il de ce dogme-ci ou de ce mystère-là? Ces secrets du for intérieur ne sont connus que de la tombe où les âmes entrent nues. (v.1, p.107)

O que pensava ele acerca deste mistério, ou daquele dogma? Esses segredos do foro interno só são conhecidos do túmulo, em que as almas entram nuas. (18/3)

Na primeira citação, como se pode verificar, o narrador esclarece que só está contando aquilo que sabe, subentendendo-se que não sabe “de tudo”. Nas duas últimas, sustenta não conhecer o íntimo do personagem. Ele não se apresenta, aqui, portanto, como um narrador onisciente, a quem seria permitido saber o que vai na mente das pessoas ou ir a um ponto além do tempo e do espaço. Isto também é observado por ocasião da morte de Fantine, quando Jean Valjean lhe sussurra algo ao ouvido:

Qu'était-ce que ces paroles? Personne sur la terre ne les a entendues. (v.1, p.392)

Que palavras seriam essas? Ninguém na terra as ouviu. (18/5)

Ao narrar a fuga da prisão de Thénardier, o mesmo procedimento foi utilizado:

Thénardier était au secret dans une de ces cages, depuis la nuit du 3 février. On n'a jamais pu découvrir comment, et par quelle connivence, il avait réussi à s'y procurer et à y cacher une bouteille de ce vin inventé, dit-on, par Desrues, auquel se mêle un narcotique (...). (v.2, p.572)

Thénardier estava incomunicável em uma destas gaiolas desde a noite de 3 de Fevereiro. Nunca se pôde descobrir como, e por que conivência, conseguira ele obter e esconder ali uma garrafa desse vinho inventado, ao que dizem, por Desrues, ao qual se mistura um narcótico (...). (1/8, supl.)

C'est sur la crête de cette ruine que Thénardier était parvenu un peu après trois heures du matin.

Comment était-il arrivé là? C'est ce qu'on n'a jamais pu expliquer ni comprendre. (v.2, p.575)

Fora até ao alto desta ruína que Thénardier lograra chegar pouco depois das três horas da madrugada.

Como conseguira chegar ali? Foi o que nunca se pôde explicar nem compreender. (1/8, supl.)

Des deux manières, fuite impossible. (...) Thénardier avait-il inventé et improvisé une troisième manière? On ne l'a jamais su. (v.2, p.576)

De ambos os modos, fuga impossível. (...) teria Thénardier inventado e improvisado um terceiro modo? Foi o que nunca se soube. (1/8, supl.)

O narrador só transmite aquilo que poderia ser conhecido por investigações. O que “nunca se pôde descobrir”, “nunca se pôde explicar nem compreender” ou “nunca se soube”, ele parece também desconhecer. Não passa informações que seriam restritas ao malfeitor e a alguns de seus companheiros.

Em vários outros momentos da obra, no entanto, uma visão total é apresentada. Os personagens são espiados por todos os lados. O leitor acaba por conhecê-los melhor do que eles mesmos, em função das elucidações do narrador:

Il lui semblait qu'on pouvait le voir.

Qui, on?

(...)

Sa conscience, c'est-à-dire Dieu. (v.1, p.305)

Parecia que alguém poderia vê-lo.

Que alguém?

(...)

A sua consciência, isto é, Deus. (12/5)

il est douteux que Jean Valjean fût en état de démêler tout ce que nous indiquons ici. Si ces idées lui arrivaient, il les entrevoyait plutôt qu'il ne les voyait (...). (v.1, p.178)

não é crível que João Valjean se achasse em estado de bem explicar isto o que aqui indicamos. Se estas idéias lhe acudiam, antes as lobrigava do que as via (...). (12/4)

Como se vê, até o olhar de Deus acompanha os personagens, avaliando sua consciência. O narrador, por outro lado, explica sentimentos que os atores não são capazes de compreender, conforme exemplifica seu comentário acima citado, em que esclarece que os pensamentos narrados chegavam à mente do protagonista que, porém, via-os indistintamente.

Focalizações internas são adotadas para fornecer essa visão mais completa - como já se teve oportunidade de falar quando se tratou dos traços que diferenciavam a obra em foco do melodrama. No fragmento abaixo, por exemplo, tem-se acesso à mente de Jean Valjean:

Pendant qu'il pleurait, le jour se faisait de plus en plus dans son cerveau (...). Sa vie passée, sa première faute, sa longue expiation, son abrutissement extérieur, son endurcissement intérieur, sa mise en liberté réjouie par tant de plans de vengeance, ce qui lui était arrivé chez l'évêque, la dernière chose qu'il avait faite, ce vol de quarante sous à un enfant, crime d'autant plus lâche et d'autant plus monstrueux qu'il venait après le pardon de l'évêque, tout cela lui revint et lui apparut, clairement, mais dans une clarté qu'il n'avait jamais vue jusque-là. Il regarda sa vie, et elle lui parut horrible; son âme, et elle lui parut affreuse. (v.I, p.180)

À medida que ele chorava, entrava-lhe a luz a mais e mais no cérebro (...). Sua vida passada, seu primeiro crime, sua longa expiação, seu embrutecimento exterior, seu endurecimento interior, sua saída da prisão que tantos planos de vingança ainda mais grata lhe tornavam, o que lhe acontecera em casa do bispo, a última coisa que fizera, esse roubo de quarenta soldos de que fora vítima uma criança, crime tanto mais infame e monstruoso quanto havia sido cometido após o perdão do bispo, tudo isto acudiu-lhe e apresentou-se-lhe ao espírito claramente, mas alumado por uma luz que nunca tinha visto até então. Olhou para a sua vida, e ela pareceu-lhe horrível; para a sua alma, e ela pareceu-lhe medonha. (12/4)

Tudo o que se apresentava ao “espírito” do protagonista, ao tomar consciência de que roubara a moeda do garoto saboiano é mostrado ao leitor, que se inteira daquilo que é alcançado por outros sentidos que não a visão. Percebe-se, aqui, uma atenção para com o universo psicológico do personagem, questão que despertou um interesse cada vez mais crescente nos romancistas, a partir da segunda metade do século XIX, e que conheceu seu apogeu no século XX, com ficcionistas como Joyce, Proust e Faulkner.

A esse respeito, é importante assinalar que o capítulo *Une tempête sous un crane* (“Tormenta dentro de uma cabeça”, no texto em português) - aludido páginas atrás, ao ser abordada a “crise moral” comum nos melodramas - é visto como um dos protótipos da técnica do monólogo interior. Nele aparecem os pensamentos, e não a “fala” de Jean Valjean, sem a interferência do narrador:



- Où en suis-je? - Est-ce que je ne rêve pas?
 - Que m'a-t-on dit? - Est-il bien vrai que j'aie
 vu ce Javert et qu'il m'ait parlé ainsi? - Que
 peut être ce Champmathieu? - Il me ressemble
 donc? - Est-ce possible? - Quand je pense
 qu'hier j'étais si tranquille et si loin de me
 douter de rien! - Qu'est-ce que je faisais donc
 hier à pareille heure? - Qu'y a-t-il dans cet
 incident? - Comment se dénouera-t-il? - Que
 faire? (v.1, p.305)

- O que é isto? Não estou sonhando? O que
 foi que me disseram? Será com efeito certo que
 vi esse Javert e que ele me falasse assim? Quem
 será esse Champmathieu? Então parece-se
 comigo? Será possível? E ontem eu estava tão
 tranquilo e sem desconfiar de nada! O que é
 que eu fazia ontem a esta hora? O que haverá
 neste incidente? Qual será o seu desenlace? O
 que hei de fazer? (12/5)

Esse capítulo tem início, porém, assim como o recurso do monólogo interior é anunciado, por intermédio de um procedimento próprio da narrativa clássica, a intrusão explícita do narrador:

Nous avons déjà regardé dans les profondeurs de cette conscience: le moment est venu d'y regarder encore. Nous ne le faisons pas sans émotion et sans tremblement. (v.1, p.301)

Já uma vez devassamos as profundezas daquela consciência; chegou o momento de devassá-la de novo. Não é sem emoção e sem tremer que tal fazemos. (12/5)

Como se vê, o narrador, que é heterodiegético - que não participa da história narrada (Genette, 1979) -, registra sua presença, falando na primeira pessoa: “devassamos”, “fazemos”. Isto, aliás, ocorre frequentemente na obra, como algumas das citações acima já puderam antecipar.

A todo o momento, o narrador hugoano intervém no romance com seus comentários. Muitos deles, como o mostrado na última citação - que anuncia uma introspecção - e na que envolve a descrição de Paris - que fala da exatidão dos pormenores mencionados -, como também um dos abordados no exame do ensaio do barão Ernouf, visto na segunda parte deste trabalho - que aborda a técnica do *flashback* -, servem, como se percebe, para explicitar os recursos adotados pelo autor. O mesmo ocorre no fragmento abaixo, em que a multiplicação de pontos de vista sobre a insurreição parisiense relatada na obra, assunto já referido, é informada ao leitor:

Tout ce que nous racontons ici lentement et successivement se faisait à la fois sur tous les points de la ville au milieu d'un vaste tumulte, comme une foule d'éclairs dans un seul roulement de tonnerre. (v.3, p.103)

Tudo que aqui referimos lenta e sucessivamente dava-se ao mesmo tempo em todos os pontos da cidade no meio de um vasto tumulto, como uma multidão de relâmpagos acompanhados de um único trovão. (13/8)

Além de esclarecer que se tratava de ângulos diferentes de um mesmo evento, por sinal, é explicado, aqui, que no romance são narrados, sucessivamente, acontecimentos simultâneos. Outro aspecto da narratologia é observado quando da descrição do garoto típico das ruas de Paris:

A l'époque (...) où se passe l'action de ce livre, il n'y avait pas, comme aujourd'hui, un sergent de ville à chaque coin de rue (bienfait qu'il n'est pas temps de discuter); les enfants errants abondaient dans Paris. (v.2, p.157)

Na época (...) em que se passa a ação desse livro, ainda não havia, como hoje, um cabo de polícia em cada canto de rua (melhoramento que não é tempo de discutir); os meninos vadios abundavam em Paris. (10/6)

É lembrada, ao leitor, a diferença entre o tempo do enunciado - da história narrada - e o tempo da enunciação - em que a obra é redigida -: "na época" em contraposição a "hoje". O enredo de *Os miseráveis*, cabe assinalar, abrange um período que vai de 1815 até 1833, ao passo que sua publicação se deu em 1862.

Esse discurso metaliterário é visto, por Genette (1979), como o momento em que o narrador desempenha sua função de regência, uma vez que a ele não cabe somente a tarefa de "narrar" uma história. Essa é a maneira encontrada para que seja marcada a organização interna da obra.

Uma outra função seria ideológica, e pode ser observada na seguinte passagem:

Au moment où le drame que nous racontons va pénétrer dans l'épaisseur d'un des nuages tragiques qui couvrent les commencements du règne de Louis-Philippe, il ne fallait pas d'équivoque, et il était nécessaire que ce livre s'expliquât sur ce roi. (v.2, p.429)

No momento em que o drama que referimos vai penetrar no seio de uma das nuvens trágicas que obumbram o princípio do reinado de Luís Philippe, cumpria não haver equívoco, e forçoso nos era dizer o que pensamos a respeito desse rei. (14/7)

Antes de mostrar as cenas do levante de 5 de junho, em que vários dos personagens do romance se esbarram, o narrador relembra a chegada ao poder de Luís Felipe. Trata-se de uma das longas digressões constantes do romance, que foi negligenciada na tradução de Machado, em que é pintado um retrato desse rei. É, igualmente, ocasião para que sejam tecidas considerações em torno do fenômeno da revolução, assunto que as palavras acima introduzem.

A função de comunicação é também verificada. O leitor é mencionado no texto - e muito mais na tradução brasileira que no romance hugoano, uma vez que em diversos momentos o pronome indefinido *on* é traduzido por "o leitor". Tenta-se estabelecer um contato com ele, fornecendo-lhe esclarecimentos, antecipando suas reações e até solicitando sua participação na narrativa, por meio de verbo no imperativo:

Les incidents qu'on va lire n'ont pas tous été connus à Montreuil-sur-mer, mais le peu qui en a percé a laissé dans cette ville un tel souvenir, que ce serait une grave lacune dans ce livre si nous ne les racontions dans leurs moindres détails.

Dans ces détails, le lecteur rencontrera deux ou trois circonstances invraisemblables que nous maintenons par respect pour la vérité. (v.1, p.293)

Nem todos os incidentes que o leitor vai ler foram sabidos em M. sobre o M. Mas o pouco que deles pôde transpirar deixou naquela cidade tal lembrança que o nosso livro ficaria com uma grave lacuna se não os referíssemos nos seus menores detalhes.

Nesses detalhes o leitor encontrará duas ou três circunstâncias inverossímeis, que aqui consignamos em deferência à verdade. (11/5)

Tournez votre livre à l'envers, et soyez dans l'infini. (v.2, p. 88)

Ponde o vosso livro às avessas, e mergulhai-vos no infinito. (6/6)

Essa interação com o destinatário seria uma simulação de oralidade, perdida com o advento da imprensa - conforme discorreu Benjamin (1980) -, que deu ensejo ao aparecimento de romances marcados pela solidão - de quem escreve e de quem lê. À semelhança das demais intrusões do narrador, não foi valorizada pelo romance realista, que pretendia que a história se narrasse por si

mesma, como já assinalado em ponto anterior deste trabalho que mostrou, ainda, a presença do próprio Victor Hugo no romance.

Outros exemplos, por sinal, merecem ser destacados dessa situação em que o narrador - entidade fictícia - “tira sua máscara” e se identifica com o autor - entidade real e empírica:

Voilà bien des années déjà que l'auteur de ce livre, forcé, à regret, de parler de lui, est absent de Paris. Depuis qu'il l'a quitté, Paris s'est transformé. (v.2, p.9)

Há já bastantes anos que o autor deste livro, forçado, mau grado seu, a falar de si, se acha ausente de Paris. Depois que ele a deixou, Paris se há transformado. (31/5)

Dans le cours de ce récit, l'auteur de ce livre a trouvé sur son chemin ce moment curieux de l'histoire contemporaine; il a dû y jeter en passant un coup d'oeil et retracer quelques-uns des linéaments singuliers de cette société aujourd'hui inconnue. Mais il le fait rapidement et sans aucune idée amère ou dérisoire. Des souvenirs affectueux et respectueux, car ils touchent à sa mère, l'attachent à ce passé. (v.2, p.202)

No correr desta narrativa, o autor deste livro encontrou no seu caminho este curioso momento da história contemporânea; teve de contemplá-lo um instante, de passagem, e de rememorar alguns aspectos singulares dessa sociedade, hoje desconhecida. Mas fã-lo rapidamente e sem idéia alguma amarga ou divisória. Recordações, doces e respeitadas, porque se ligam a sua mãe, o prendem a esse passado. (15/6)

No primeiro caso, ao mostrar os caminhos parisienses percorridos por Valjean quando fugia de Javert, juntamente com Cosette, ocasião em que encontrarão o convento Picpus, o “narrador-autor” traz à baila o seu êxodo da França. No segundo, menciona sua mãe e o ambiente em que crescera, quando delineia os salões realistas franceses que Marius freqüentara.

Dignas de menção são também as referências, tanto no texto em francês quanto na tradução, às suas próprias obras. O narrador faz alusão a *Claude Gueux*, por meio do protagonista que deu título à obra, quando informa que, pela segunda vez, nos seus estudos sobre a questão penal e a condenação pela lei, o autor de *Os miseráveis* encontrava o furto de um pão como ponto de partida do desastre de um destino (v.1, p.149; 26/3). Mostra o Sr. Gillenormand, um homem

de outra era, criticando o drama representativo do romantismo francês *Hernani*, sobretudo as antíteses (v.2, p.280; 25/6). Lembra que desempenhou um papel de precursor ao introduzir a gíria em um dos seus primeiros escritos: *O último dia de um condenado* (v.3, p.9; 5/8).

3.1.6 - HUMOR

Igualmente transposto para a tradução em estudo foi o tom humorístico do texto de partida. O humor hugoano em *Os miseráveis* se apresenta ora em passagens cômicas, como é o caso do fragmento do “enterrado vivo”, já aludido em capítulo anterior, ora como ironia ou sátira.

Por meio da voz do narrador, distingue-se, às vezes, esse recurso, fundido no tecido narrativo. Isso pode ser observado no trecho em que é mostrado o receio de um deputado em relação à possível concorrência política do Sr. Madeleine, razão pela qual ele começa a imitar as atitudes deste, passando a assistir a missas e providenciando mais leitos para o hospital:

Les pauvres profitèrent de cette terreur comme le bon Dieu, car l'honorable fonda aussi deux lits à l'hôpital; ce qui fit douze. (v.1, p.235)

Os pobres lucraram tanto com este temor como a Providência, porquanto o honrado deputado fundou também dois leitos no hospital; o que elevou o seu número a doze. (6/5)

Mesmo procedimento pode ser destacado quando da descrição da casa da rua Plumet:

Cette maison et ce couloir, qui ont disparu aujourd'hui, existaient encore il y a une quinzaine d'années. En 93, un chaudronnier avait acheté la maison pour la démolir, mais n'ayant pu en payer le prix, la nation le mit en faillite. De sorte que ce fut la maison qui démolit le chaudronnier. (v.2, p.474)

Esta casa e o passadiço, que hoje desapareceram, existiam ainda há quinze anos. Em 1793, um caldeireiro comprara a casa para demoli-la, mas não tendo podido pagá-la, a nação o dera por falido. De modo que foi a casa que demoliu o caldeireiro. (20/7)

Nota-se que há duas frases, nesse parágrafo, em que constam o verbo *démolir* (“demolir”) e os substantivos *chaudronnier* (“caldeireiro”) e *maison* (“casa”). Estes últimos aparecem ora como sujeito, ora como objeto, e o verbo, em um dos casos, é empregado em sentido figurado. O resultado foi um efeito cômico pelo fato de um ser inanimado ter “demolido” um humano.

Quando é narrada a investigação de Marius, que procurava ouvir testemunhas a fim de descobrir a identidade do homem que o salvara da barricada, o humor faz-se também presente:

Le cocher déclara que (...) la grille de l'égout qui donne sur la berge de la rivière s'était ouverte; qu'un homme en était sorti, portant sur ses épaules un autre homme, qui semblait mort; que l'agent, lequel était en observation sur ce point, avait arrêté l'homme vivant et saisi l'homme mort; que, sur l'ordre de l'agent, lui cocher avait reçu "tout ce monde-là" dans son fiacre; qu'on était allé d'abord rue des Filles-du-Calvaire; qu'on y avait déposé l'homme mort; que l'homme mort, c'était monsieur Marius, et que lui cocher le reconnaissait bien, quoiqu'il fût vivant "cette fois-ci" (...). (v.3, p.429-30)

O cocheiro declarou que (...) a grade da vala, que dá para a ribanceira, se abria, que um homem saía trazendo aos ombros outro, que parecia morto; que o agente, postado à espreita naquele ponto, prendera o vivo e apreendera o morto; que, ainda por ordem do mesmo agente, ele cocheiro recebera *toda essa gente* no seu carro; que tinham ido primeiro à rua das Filhas do Calvário; que ali haviam deixado o defunto; que o defunto era o Sr. Mário, e que ele cocheiro bem o conhecia, posto que *agora* estivesse vivo (...). (30/9)

O narrador mostra, por meio de um discurso indireto, a confusão do cocheiro que pensara haver transportado um homem morto e se surpreendeu ao encontrá-lo vivo. Tem-se a impressão, no entanto, de maneira jocosa, que Marius “ressuscitou”, pois no decorrer do texto ele é dado como defunto.

Merece ser destacado o colóquio travado entre Fauchelevent e madre Innocente, considerado um “verdadeiro diálogo de surdos à Ionesco” (Égéa, 1991, p.49), uma vez que os personagens fornecem réplicas ou comentários que não correspondem às questões ou assertivas previamente expostas:

- Père Fauvent?
 - Révérende mère?
 (...)

- Il s'agit de soulever une pierre.
 - Lourde?
 - La dalle du pavé qui est à côté de l'autel.
 - La pierre qui ferme le caveau?
 - Oui.
 - C'est là une occasion où il serait bon d'être deux hommes.

(...)
 - Vous savez qu'une mère est morte ce matin.
 - Non.
 - Vous n'avez donc pas entendu la cloche?
 - On n'entend rien au fond du jardin.
 - En vérité?
 - C'est à peine si je distingue ma sonnerie.

(...)
 (...) Veillez-y bien. Il ferait beau voir qu'un homme entrât dans la chambre des mortes!

- Plus souvent!
 - Hein?
 - Plus souvent!
 - Qu'est-ce que vous dites?
 - Je dis plus souvent.
 - Plus souvent que quoi?
 - Révérende mère, je ne dis pas plus souvent que quoi, je dis plus souvent.
 - Je ne vous comprends pas. Pourquoi dites-vous plus souvent?
 - Pour dire comme vous, révérende mère.
 - Mais je n'ai pas dit plus souvent.
 - Vous ne l'avez pas dit, mas je l'ai dit pour dire comme vous.

(...)
 - Père Fauvent, la communauté a été bénie en la mère Crucifixion. Sans doute il n'est point donné à tout le monde de mourir comme le cardinal de Bérulle en disant la sainte messe, et d'exhaler son âme vers Dieu en prononçant ces paroles: Hanc igitur oblationem. ...

Fauchelevant crut que c'était une oraison qui finissait.

- Amen, dit-il.
 (...)
 - Je ne vais pas hardi vite. Je suis infirme; c'est pour cela qu'il me faudrait un aide. Je boite.

- Boiter n'est pas un tort, et peut être une bénédiction. L'empereur Henri II, qui combattit l'antipape Grégoire et rétablit Benoît VIII, a deux surnoms: le Saint et le Boiteux.

- C'est bien bon deux surtouts, murmura

- Pai Cortavento?
 - Rvda. madre?
 (...)

- Trata-se de levantar uma pedra.
 - Pesada?
 - A laje que fica ao lado do altar.
 - A pedra que cobre o carneiro?
 - Sim.
 - Aqui está um caso em que seria bom que houvesse dois homens.

(...)
 - Você já sabe que morreu uma madre esta manhã?

- Não sei, não.
 - Como! pois não ouviu o sino?
 - No fundo do jardim não se ouve nada.
 - Deveras?
 - Nem eu mesmo sei como ouço o meu toque.

(...)
 (...) Tenha muito cuidado. Havia de ser bonito entrar um homem na sala das mortas!

- Essa é boa!
 - Hein?
 - Essa é boa!
 - O que diz você?
 - Digo - essa é boa.
 - Essa é boa, o quê?
 - Reverenda madre, eu não digo - essa é boa, o quê; digo simplesmente - essa é boa.
 - Não o entendo. Por que é que você diz - essa é boa?

- Para dizer como Vm., Revda. madre.
 - Mas eu não disse - essa é boa.
 - Vm. não disse, mas eu disse para dizer como Vm.

(...)
 - Pai Vento, a comunidade foi abençoada na madre Crucificação. Na verdade não é dado a todos morrer como o cardeal de Bérulle celebrando o santo sacrifício da missa, e exalar a alma para Deus pronunciando estas palavras: Hanc igitur oblationem. ...

Cortavento pensou que a superiora terminava uma oração.

- Amém, disse ele.
 (...)
 - Hum! eu não sou lá muito expedito. Estou inválido; por isso desejaria ter um ajudante. Manquejo.

- Manquejar não é defeito, e quiçá uma benção. O Imperador Henrique II, que combateu o anti-papa Gregório e restaurou Bento VIII,



Fauchelevant, qui, en réalité, avait l'oreille un peu dure. (v.2, p.105-15)

tem dois sobrenomes: santo e coxo.

- É bem bom ter dois sobretudos, murmurou Cortavento, que na realidade era um tanto surdo. (7/6, p.2)

Trata-se da conversa em que a superiora do convento Picpus solicita a cumplicidade de Fauchelevant para enterrar uma freira, que acabara de falecer, no ataúde em que costumava dormir, sob o altar da igreja, o que contrariava os regulamentos da polícia. O jardineiro, percebendo a ocasião favorável, interrompe o assunto, fazendo alusões à autorização da estada de Valjean e Cosette no convento, como seu irmão e neta deste - cabe lembrar que ele pensava ser o Sr. Madeleine, quem o tirara debaixo de uma carroça anos antes, salvando-lhe a vida. Ao mesmo tempo, aproveita para deixar transparecer que ele não tinha conhecimento do que se passava dentro das paredes daquele ambiente religioso, pois mal ouvia os sinais dali emitidos, estando no jardim em que trabalhava e onde tinha sua morada - o que era falso, pois não tendo tantas ocupações, aplicara-se a escutar e desvendar a significação das diversas badaladas pelas quais as freiras se comunicavam. Ademais, responde “Amém” ao escutar palavras em latim, demonstrando não ter acompanhado o seguimento da conversação, o que também acontece quando ele confunde “dois sobrenomes” com “dois sobretudos”. E se enrosca ao não conseguir explicar por que empregara a expressão *plus souvent*, traduzida por “essa é boa”.

Hugo, ademais, insere em seu romance verdadeiras anedotas. Ao mencionar as peripécias das crianças educadas pelas religiosas do convento, por exemplo, coloca:

C'est là encore qu'eut lieu ce dialogue mémorable:

UNE MÈRE VOCALE: Pourquoi pleurez-vous, mon enfant?

Foi também aí que se deu este diálogo memorável.

UMA MÃE VOCAL - Por que chora, menina?

A MENINA (de scis anos), soluçando - Eu

L'ENFANT (six ans), sanglotant: J'ai dit à Alix que je savais mon histoire de France. Elle me dit que je ne la sais pas, et je la sais.

ALIX (la grande, neuf ans): Non. Elle ne la sait pas.

LA MÈRE: Comment cela, mon enfant?

ALIX: Elle m'a dit d'ouvrir le livre au hasard et de lui faire une question qu'il y a dans le livre, et qu'elle répondrait.

- Eh bien?

- Elle n'a pas répondu.

- Voyons. Que lui avez-vous demandé?

- J'ai ouvert le livre au hasard comme elle disait, et je lui ai demandé la première demande que j'ai trouvée.

- Et qu'est-ce que c'était que cette demande?

- C'était: Qu'arriva-t-il ensuite? (v.2, p.58)

disse a Alice que sabia a história de França. E ela me disse que eu não sabia, e eu sei.

ALICE, a grande (de nove anos) - Não. Não sabe.

A MADRE - Como assim, menina?

ALICE - Ela me disse que abrisse o livro ao acaso, que lhe fizesse uma pergunta qualquer do livro, para ver como respondia.

- E então?

- Não respondeu.

- Vejamos. O que foi que você perguntou?

- Abri o livro ao acaso, como ela dizia, e fiz-lhe a primeira pergunta que encontrei.

- E que pergunta foi?

- Era: *O que aconteceu depois?* (2/6)

Quando mostra os estudantes reunidos no cabaré Corinthe, antes do início da barricada descrita na obra, conversando com a proprietária do local, ocasião em que tentam confortá-la de uma multa recebida do governo, dizendo que ela estaria vingada com a insurreição, faz seu narrador elucidar:

La mère Hucheloup, dans cette réparation qu'on lui faisait, ne semblait pas comprendre beaucoup son bénéfice. Elle était satisfaite à la manière de cette femme arabe qui, ayant reçu un soufflet de son mari, s'alla plaindre à son père, criant vengeance et disant: - Père, tu dois à mon mari affront pour affront. Le père demanda: - Sur quelle joue as-tu reçu le soufflet? - Sur la joue gauche. Le père souffleta la joue droite et dit: - Te voilà contente. Va dire à ton mari qu'il a souffleté ma fille, mais que j'ai souffleté sa femme. (v.3, p.145)

A velha Hucheloup, nesta reparação que lhe faziam, não parecia distinguir perfeitamente o seu benefício. Ficou satisfeita pouco mais ou menos como essa árabe que, tendo levado uma bofetada do marido, foi queixar-se a seu pai, clamando por vingança e dizendo: - Pai, tu deves pagar a meu marido afronta por afronta. - O pai perguntou: - Em que face levaste a bofetada? - Na esquerda. - O pai deu-lhe uma bofetada na face direita e disse: - Agora deves estar satisfeita. Vai dizer a teu marido que ele esbofetou minha filha, mas eu fiz o mesmo a sua mulher. (20/8)

Humorística é também a “filosofia” elaborada por Joly, um dos amigos de Marius, ao visualizar um gato:

- Qu'est-ce que le chat? s'écriait-il. C'est un correctif. Le bon Dieu, ayant fait la souris, a dit: Tiens, j'ai fait une bêtise. Et il a fait le chat. Le chat c'est l'erratum de la souris. La souris, plus le chat, c'est l'épreuve revue et corrigée de la création. (v.3, p.232)

- O que vem a ser um gato? exclamava ele. É um corretivo. Deus, tendo feito o rato, disse: - E esta! fiz uma asneira. - E criou o gato. O gato é a errata do rato. O rato e mais o gato são a prova revista e correta da criação. (1/9)

A ironia é observada, sobretudo, nas falas do bispo Myriel, que revelam seu caráter. As dificuldades concernentes à fé ou às questões materiais nunca eram resolvidas por ele de forma hipócrita. Mas, em vez de censurar as ações alheias, proferindo verdadeiras lições de moral, o religioso procede a um jogo irônico, procurando atingir as consciências. O diálogo entabulado com o diretor do hospital de Digne, três dias após sua chegada a essa cidade na posição de bispo, ilustra esse argumento:

- *Monsieur le directeur de l'hôpital, lui dit-il, combien en ce moment avez-vous de malades?*

- *Vingt-six, monseigneur.*

- *C'est ce que j'avais compté, dit l'évêque.*

- *Les lits, reprit le directeur, sont bien serrés les uns contre les autres.*

- *C'est ce que j'avais remarqué.*

- *Les salles ne sont que des chambres, et l'air s'y renouvelle difficilement.*

- *C'est ce qui me semble.*

- *Et puis, quand il y a un rayon de soleil, le jardin est bien petit pour les convalescents.*

- *C'est ce que je me disais.*

- *Dans les épidémies, nous avons eu cette année le typhus, nous avons eu une suette miliary il y a deux ans, cent malades quelquefois; nous ne savons que faire.*

- *C'est la pensée qui m'était venue.*

- *Que voulez-vous, monseigneur? dit le se. directeur, il faut se résigner.*

(...)

- *Monsieur, dit-il, combien pensez-vous qu'il tiendrait de lits rien que dans cette salle?*

- *La salle à manger de monseigneur! s'écria le directeur stupéfait. (v.1, p.51)*

- Sr. diretor, disse-lhe, quantos enfermos tem agora o hospital?

- Vinte e seis, Exm. e Revm. senhor.

- É o número que eu tinha contado, disse o bispo.

- As camas, tornou o diretor, estão muito juntas umas das outras.

- Nisso mesmo havia reparado.

- As salas são meros quartos e o ar dificilmente se renova.

- Foi o que me pareceu.

- E quando há um raio do sol, o jardim é muito pequeno para os convalescentes.

- Isso já havia eu reconhecido.

- Nas epidemias, tivemos este ano o tifo, há dois anos tivemos a suette miliária; às vezes cem enfermos, e não sabemos como haver-nos.

- Cumpre remediá-lo.

- Não há remédio, Revm; cumpre resignar-

(...)

- Senhor, disse-lhe, quantas camas supõe que caberão nesta sala?

- Na sala de jantar de V. Ex.! exclamou o diretor estupefato. (10/3)

As elocuções do bispo parecem, à primeira vista, querer mostrar uma passividade, uma resignação para com a situação de calamidade encontrada. Na verdade, o que ele faz é debochar, providenciando mentalmente uma solução, que apresenta de modo indireto, para surpresa do seu interlocutor.

O sarcasmo é visto também na sua visita a Senez, antiga cidade episcopal, montado em um burro, quando dirige as seguintes palavras aos que o fitavam pasmados, em razão do meio de transporte utilizado, justificando-se não pela “vergonha” de tomá-lo, mas por sua “audácia” em fazê-lo:

- *Monsieur le maire, dit l'évêque, et messieurs le bourgeois, je vois ce qui vous scandalise; vous trouvez que c'est bien de l'orgueil à un pauvre prêtre de monter une monture qui a été celle de Jésus-Christ. Je l'ai fait par nécessité, je vous assure, non par vanité.* (v.1, p.56)

- Sr. maire, senhores, disse o bispo, vejo o que os escandaliza, acham que é demasiado orgulho em um pobre padre montar em cavalgadura de que se serviu Jesus Cristo: fi-lo por necessidade, asseguro-o, e não por vaidade. (10/3)

É todo irônico, igualmente, o comentário por ele feito a um senador, após a exposição das idéias deste. O Sr. Myriel, na verdade, quer conotar exatamente o oposto do que afirma, ridicularizando o político:

- *Voilà parler! s'écria-t-il. L'excellente chose, et vraiment merveilleuse, que ce matérialisme-là. Ne l'a vraiment pas qui veut. Ah! quand on l'a, on n'est plus dupe; on ne se laisse pas bêtement exiler comme Caton, ni lapider comme Étienne, ni brûler vif comme Jeanne d'Arc. Ceux qui ont réussi à se procurer ce matérialisme admirable ont la joie de se sentir irresponsables (...). Comme c'est agréable! Je ne dis pas cela pour vous, monsieur le sénateur. Cependant il m'est impossible de ne point vous féliciter. Vous autres grands seigneurs, vous avez, vous le dites, une philosophie à vous et pour vous, exquise, raffinée, accessible aux riches seuls, bonne à toutes les sauces, assaisonnant admirablement les voluptés de la vie. Cette philosophie est prise dans les profondeurs et déterrée par des chercheurs spéciaux. Mais vous êtes bons princes, et vous ne trouvez pas mauvais que la croyance au bon Dieu soit la philosophie du peuple, à peu près comme l'oie aux marrons est la dinde aux truffes du pauvre.* (v.1, p.82)

- Isto é que é falar! exclamou. Coisa excelente e de veras maravilhosa é esse materialismo! Não o professa quem o quer. Ah! mas quem o tem, não é mais logrado; não se deixa mais parvamente desterrar como Catão, nem apedrejar como Estevão, nem queimar vivo como Joana d'Arc. Os que conseguiram arranjar esse materialismo admirável têm a satisfação de sentirem-se sem responsabilidade (...). Como é agradável! Não digo isto para V. Ex., Sr. senador. Entretanto é-me impossível não o felicitar. Vós outros, grandes personagens, tendes, no que disse V. Ex., uma filosofia vossa e para vós, delicada, refinada, só aos ricos acessível, boa para todos os guisados, tempero admirável para todas as voluptuosidades da vida. Essa filosofia foi descoberta nas profundezas e desenterrada por perscrutadores especiais. Mas sois bons príncipes, e não achais mau que a crença em Deus seja a filosofia do povo, pouco mais ou menos, como o pato guisado com castanha é a perua recheada de túberas do pobre. (14/3)

Nota-se, aliás, que o narrador adota a ironia do bispo quando descreve este personagem. Ao explicar por que os moços, por ele ordenados, afastam-se dele logo que saem do seminário, em vez de cortejá-lo, como fazem os jovens oficiais em relação ao general, ou mesmo os padres em relação às mitras que têm aceitação na corte, esclarece:

Un saint qui vit dans un excès d'abnégation est un voisinage dangereux; il pourrait bien vous communiquer par contagion une pauvreté incurable, l'ankylose des articulations utiles à l'avancement (...). (v.1, p.106)

Um santo que vive em um excesso de abnegação é uma vizinhança perigosa; poderia comunicar-nos o contágio da sua incurável pobreza, a anquilose das articulações úteis ao adiantamento (...). (16/3)

A sátira está presente na obra nas denúncias feitas à legislação, à sociedade, a certo segmento que se esquivava do trabalho, a alguns profissionais. Quando Jean Valjean, ao ser libertado das galés, não encontra pousada para dormir, em função de sua posição de antigo forçado, e procura o presídio de Digne, ouve do carcereiro a seguinte réplica, que mostra a injustiça social:

- Une prison n'est pas une auberge. Faites-vous arrêter. On vous ouvrira. (v.1, p.122)

- A cadeia não é hospedaria. Faça com que o prendam, e então abrir-se-lhe-á a porta. (19/3)

Na cena em que Champmathieu, no tribunal que decidia sua querela judicial, tenta explicar sua origem, é percebida uma acusação ao sistema que não conferia nem mesmo um nome aos não-detentores de renda:

Quand j'étais enfant, on m'appelait Petit, maintenant, on m'appelle Vieux. Voilà mes noms de baptême. (v.1, p.366)

Quando eu era criança, chamavam-me Pequeno, agora chamam-me Velho. Aqui estão os meus nomes de batismo. (16/5)

Crítica ao serviço médico é também notada. Por ocasião de um enterro, em que o médico acompanhava os funerais, encontra-se um garoto de rua que exclama:

- Tiens (...) depuis quand les médecins
reportent-ils leur ouvrage? (v.2, p.153)

E esta! (...) pois os médicos também vão
entregar a sua obra? (10/6)

Mas não são só os ricos e poderosos o alvo da denúncia hugoana. Ao ser explicada a razão pela qual Dahlia, uma das amigas de Fantine na época em que esta namorara Tholomyès, entregara-se à vida de prazeres, lê-se a seguinte condenação àqueles que não se consagram a tarefas penosas:

Ce qui avait entraîné Dahlia vers Listolier, vers d'autres peut-être, vers l'oisiveté, c'était d'avoir de trop jolis ongles roses. Comment faire travailler ces ongles-là? Qui veut rester vertueuse ne doit pas avoir pitié de ses mains. (v.1, p.189)

O que levava Dahlia a entregar-se a Listolier, a outros talvez, à ociosidade, fora o amor que tinha às suas lindas unhas rosadas. Como trabalhar com semelhantes unhas? Quem quer ser virtuosa não deve ter pena das suas mãos. (15/4)

Tal recurso, porém, à semelhança dos demais examinados até este ponto, bem como as características folhetinescas abordadas na segunda parte deste trabalho - que se encontram igualmente no texto de chegada - parecem ter sido transpostos para a tradução brasileira em estudo por ter sido esta realizada integralmente, como já se mencionou, e de forma a transferir a informação semântica do texto-fonte, como pode ser visto em todos os exemplos apresentados e será comentado adiante. Ao apresentarem correspondente para quase todos os segmentos narrativos da obra hugoana e se aterem à significação das palavras - por meio de uma tradução literal ou, na maioria das vezes, de uma tradução “mais livre”, em que se observam ordem sintática e categorias gramaticais diferentes das do texto de partida - os tradutores produziram uma obra em que os artifícios literários acima analisados puderam estar presentes. Percebe-se, entretanto, que foram negligenciados outros elementos constantes do texto de Victor Hugo, às vezes em decorrência da prioridade conferida ao sentido.

Cumpraressaltar que não se está aqui “sacralizando o original”, nem “julgando” a tradução em razão da reprodução dos traços daquele. A segunda parte deste trabalho já procurou mostrar o papel que esta tradução de Justiniano José da Rocha e Antônio José Fernandes dos Reis, inserida em um conjunto maior de traduções publicadas em folhetim, desempenhou para a literatura brasileira.

Pretende-se, como já esclarecido na introdução, observar quais procedimentos de tradução, adotados conscientemente ou não, revelaram-se recorrentes, chegando, assim, às possíveis convenções da época, e tentar averiguar a causa ou o resultado de seu emprego - o que justifica a realização de um cotejo entre texto de partida e texto de chegada no âmbito dos estudos descritivos de tradução. Examinar alguns aspectos do texto que os brasileiros do século XIX conheceram como sendo *Os miseráveis*, de Victor Hugo.

3.1.7 - JOGOS DE SONORIDADE

No romance hugoano, encontram-se procedimentos de escritura característicos do teatro e da epopéia, conforme se viu no decorrer deste trabalho. Há também na obra, como também já se fez alusão, muito da lírica. A própria composição do texto não se limita ao emprego de uma técnica romanesca, mas se traduz na busca de um certo ritmo, por meio de contrastes - alternância de narração e meditação, dinamismo e estatismo - e paralelismos - os prólogos que introduzem cada uma das partes da obra, a repetição da mesma escolha trágica de Valjean - que revelam a forma de concepção poética do autor. Observa-se, sobretudo, a adoção de figuras de efeito sonoro. Abundam, no romance hugoano, reiterações de segmentos fônicos terminais, repetições de consoantes no

alinhamento de palavras próximas, assim como a recorrência a vocábulos que se revelam parecidos no som, mas diferentes no significado.

Isso já é evidente em alguns títulos atribuídos às divisões da obra. Hugo antecipa o assunto a ser abordado no segmento narrativo, a que a denominação faz referência, na maioria das vezes, utilizando-se de diversos recursos poéticos. A concisão é um deles. Com poucas palavras, o autor procura dar uma idéia do que vai ser tratado ao longo do fragmento. Recorre também às antíteses, que foram transpostas para a tradução brasileira: *Secours d'en bas peut être secours d'en haut* ("Socorro terrestre pode ser socorro celeste", v.2, p.513; 26/7), *Les enchantements et les désolations* ("Os enlevos e as aflições", v.3, p.35; 5/8, supl.), *L'atome fraternise avec l'ouragan* ("O átomo fraterniza com o furacão", v.3, p.110; 15/8). Adota, igualmente, figuras de similaridade, como nesse exemplo em que coloca *Marbre contre granit* (v.2, p.220) para se referir a Marius e seu avô, detentores de posições radicais naquele ponto da história - metáfora que não foi reproduzida na tradução que trouxe "Duro com duro" (17/6), e figuras de contigüidade, como quando emprega "coração" no lugar de "escritos amorosos" - o abstrato pelo concreto - em *Un coeur sous une pierre* (v.2, p.533) - sinédoque mantida na tradução que ficou "Um coração debaixo de uma pedra" (29/7).

Emprega, ainda, rimas, que nem sempre se fazem presentes na tradução, em que se optou pela transferência da informação semântica: *Foi, loi* ("Fé, lei", v.2, p.91; 6/6), *Railler, régner* ("Escarnecer, reinar", v.2, p.167; 11/6), *Éclaircissement et assombrissement* ("Alegria e desespero", v.3, p.233; 1/9), *Jondrette fait son emplette* ("Jondrette faz a sua compra", v.2, p.364; 7/7). O que ocorre também com as aliterações: *L'onde et l'ombre* ("O mar e as trevas", v.1, p.157; 1/4), *Deux malheurs mêlés font du bonheur* ("Dois males combinados

fazem um bem”, v.1, p.557; 30/5), *Jondrette pleure presque* (“Jondrette quase chora”, v.2, p.342; 5/7).

Cabe assinalar que, muitas vezes, esses efeitos sonoros aparecem no texto traduzido, à semelhança do que se vê no texto de partida: *Les deux devoirs: veiller et espérer* (“Os dois deveres: velar e esperar”, v.3, p.30; 5/8), *L'attraction et l'extinction* (“A atração e a extinção”, v.3, p.502; 13/10), ou mesmo quando está nele ausente: *Marius hagard, Javert laconique* (“Mário atônito, Javert lacônico”, v.3, p.246; 2/9) - similaridade de sons obtida pela repetição da vogal tônica. Parece, entretanto, que não houve uma preocupação para com a reprodução desses recursos, estes se fazendo presentes de modo casual, porque a transferência do sentido o permitiu. Até mesmo um anagrama - palavra formada pela transposição das letras de outra palavra - é obtido como resultado de uma tradução literal: *La boue, mais l'âme* (“Lama, porém alma”, v.3, p.337; 21/9).

Digno de realce é o título de um dos capítulos da quarta parte, em que se percebe que não foi dada atenção à sonoridade, no ato tradutório. Trata-se do jogo de palavras: *Buvar, bavard* (v.3, p.197). Refere-se ao fragmento em que o mata-borrão (*buvar*) de Cosette, visto através do espelho informa dolorosamente a Jean Valjean sobre uma carta desta dirigida a Marius, sendo, portanto, tagarela (*bavard*). No texto do *Jornal do Comércio*, encontra-se “O papel traidor” (28/8), denominação que resume o conteúdo do segmento narrativo, mas que elimina o processo de harmonização fônica que servira para instigar a curiosidade do leitor.

No decorrer do romance, a despreocupação para com a reprodução da cadência na disposição das palavras é igualmente notada. Não houve a repetição da reiteração de som encontrada no texto de partida, por exemplo, nos seguintes casos:

<i>La mer, c'est immense misère.</i> (v.1, p.158)	O mar é a imensa miséria. (1/4, supl.)
- <i>Je suis ici pour tout faire.</i>	- Eu aqui estou para fazer o que me ordenam.
- <i>Et pour tout taire.</i> (v.2, p.106)	- E também para calar-se. (7/6, p.2)
<i>Le gamin de Paris, c'est Rabelais petit.</i> (v.2, p.154)	O garoto de Paris é Rabelais pequenino. (10/6)
- <i>Ah! monsieur Leblanc est à son banc!</i> (v.2, p.286)	"Ah! lá está o Sr. Leblanc no seu banco." (27/6)

Rimas equivalentes às obtidas em *mer-misère*, *tout faire-tout taire*, *Paris-petit* e *Leblanc-banc*, como se percebe, não estão presentes na tradução brasileira. Aí constam os seguintes vocábulos correspondentes: "mar-miséria", "fazer o que me ordenam-calar-se", "Paris-pequenino" e "Leblanc-banco", que, em contrapartida, traduzem o significado dos termos empregados por Hugo. Nota-se, entretanto, que, em todos esses casos, o uso que se fez da linguagem, no texto-fonte, visou, principalmente, ao seu nível ilocucionário - o da preocupação para com o efeito - e não ao locucionário - da comunicação (léxico e estruturas morfo-sintáticas).

Em alguns momentos, aliás, essa não-transposição de rimas ou a não-reprodução da mesma disposição da reiteração sonora acaba por alterar substancialmente a musicalidade da obra, como ocorre nesse fragmento que discorre sobre os olhares de amor:

<i>On va, on vient, on rêve, on parle, on rit.</i>	Vamos adiante, voltamos meditando, falando,
<i>Tout à coup on se sent saisi. C'est fini. Le rindo.</i>	De repente sentimo-nos presos! Está
<i>rouage vous tient, le regard vous a pris.</i> (v.2, p.296)	acabado. A máquina segurou-nos, o olhar agarrou-nos. (28/6)

A repetição sucessiva do som semelhante em *rit-saisi-fini-pris*, sempre no final da frase, marca, no texto-fonte, uma volta à oração anterior, o que não acontece no texto em português. Percebe-se que foi buscada, neste, uma certa harmonização de sons, com a opção pelo gerúndio em “meditando-falando” e pelo emprego de “segurou-nos-agarrou-nos” que, todavia, não resultaram o mesmo efeito artístico encontrado naquele, que revela uma certa leveza e concisão, sobretudo pela escolha de palavras menos longas.

Há casos em que a negligência para com a sonoridade no texto traduzido provoca verdadeiras orações sem sentido:

- *Les cygnes comprennent les signes, dit le bourgeois, heureux d'avoir de l'esprit.* (v.3, burguês contente por ter espírito. (11/9) p.281) - Os cisnes compreendem os sinais, disse o

Trata-se do segmento narrativo que mostra os dois filhos menores dos Thénardier - criados por Magnon, que tirava dinheiro do Sr. Gillenormand atribuindo-lhe a paternidade das crianças - famintos e perdidos no Jardim de Luxemburgo. Eles observavam um burguês e seu filho, que admiravam dois cisnes. Viram quando o pai lhes jogou um pedaço de bolo e começou a gesticular para chamar a atenção das aves, que não haviam visto o alimento. O narrador alude, na citação transcrita, ao jogo de palavras criado pelo burguês, que se aproveitara do mesmo som dos vocábulos *cygnes-signes* e da diferente grafia e sentido diverso.

Avoir de l'esprit (“ter espírito”) foi utilizado para indicar a engenhosidade do pai ao expor seu pensamento com o recurso da homofonia. Não tendo sido esta transposta na tradução, em que se verteu literalmente as palavras, obtendo-se “cisnes-sinais”, não haveria razão para tal observação por parte do

narrador. É preciso ter imaginação, humor ou talento para dizer que animais entendem sinais emitidos pelos humanos?

Em um outro exemplo, a desconsideração para com um jogo de palavras deixou de passar uma informação ao leitor:

“*C'est un bonne heure de sortir de bonheur.*” “É um prazer a gente sair cedo.” (16/4)
(v.1, p.192)

Utilizou-se aqui da homofonia entre *bonne heure* (a uma hora matinal) e *bonheur* (felicidade). Os termos, porém, aparecem trocados, uma vez que o correto seria colocar: *C'est un bonheur de sortir de bonne heure*. Antes de transcrever essa frase, no entanto, proferida por Favourite, uma das amigas de Fantine, é explicado que ela era a única dentre quatro amigas que sabia escrever. Pretendeu-se mostrar, portanto, que seus conhecimentos de escrita eram ainda um tanto quanto rudimentares, o que não ficou subentendido para a audiência brasileira, que leu uma sentença sem erros ortográficos.

Cumpre aqui ressaltar que não foi empregado o procedimento de compensação no que se refere aos trocadilhos, não se criaram jogos de palavras em momentos em que o texto em português os permitisse. Às vezes, no entanto, tentou-se recuperá-los por intermédio de notas de pé de página. É o que ocorre ao se elucidar a denominação da associação a que Marius e seus colegas pertenciam, a Sociedade dos Amigos do A B C:

On se déclarait les amis de l'A B C. - Declaravam-se os amigos do A B C. O
L'Abaissé, c'était le peuple. On voulait le relever. *abaisé* (*) era o povo. Queriam levantá-lo.
Calembour dont on aurait tort de rire. Trocadilho de que fora erro rir-se alguém.
(v.2, p.228)

(*) *Humilhado, abatido*, etc.; esta palavra pronunciada quase com o som daquelas três letras do alfabeto reunidas: daí o trocadilho.
(18/6)

O mesmo procedimento foi empregado, entre outros casos, quando da descrição de um dos participantes desse grupo:

et il en résultait en être excentrique et agréable que ses camarades, prodigues de consonantes ailées, appelaient Jollilly. - Tu peux t'envoler sur quatre L, lui disait Jean Prouvaire. (v.2, p.238)

e davam em resultado um ente excêntrico e agradável a quem os seus camaradas, pródigos de consoantes aladas, chamavam Jollilly. Tu podes voar com quatro LL (3) dizia-lhe João Prouvaire.

(3) Esta letra pronuncia-se como aile, que significa asa. (20/6)

Mas, em uma passagem do texto-fonte, em que se observa igualmente um jogo de palavras, o tradutor optou por negligenciá-lo, fornecendo, ainda, informação que não constava naquele:

J'étais à Waterloo, moi! et j'ai sauvé dans la bataille un général appelé le comte de je ne sais quoi! Il m'a dit son nom; mais sa chienne de voix était si faible que je ne l'ai pas entendu. Je n'ai entendu que merci. J'aurais mieux aimé son nom que son remerciement. (v.2, p.387)

estive em Waterloo, ouve? e salvei na batalha um general chamado conde de Pontmercy! (10/7)

Thénardier refere-se, nessa fala, ao episódio em que salva o pai de Marius - acidentalmente, pois sua intenção era furtá-lo. Na verdade, o que o malfeitor ouvira fora o final do sobrenome do militar Pontmercy, que tem o mesmo som do vocábulo *merci* (obrigado), o que o levou a pensar que se tratava de um agradecimento por parte deste. Isso não aparece na tradução brasileira que não pôde reproduzir a coincidência de sons. Colocou-se aí o nome próprio, que Thénardier afirmara não ter ouvido.

Em outro ponto, o tradutor transcreveu as palavras em francês, com o intuito de preservar a identidade de sons:

et cette espèce de spencer en mousseline, invention marseillaise, dont le nom, canezou,

e essa espécie de spencer de musselina, invenção marselhesa, cujo nome, canezou,

corruption du mot quinze août prononcé à la Canebière, signifie beau temps, chaleur et midi. (v.1, p.194)

corrupção das palavras *quinze août* (quinze de Agosto), pronunciadas à moda da Canebière, significa bom tempo, calor e meio dia. (16/4)

Nota-se que *canezou* e *quinze août* foram deixados tal qual no texto de partida, para possibilitar a explicação da corrupção do idioma, mencionado na narrativa. Após a data, entretanto, foi colocada tradução em português, uma vez que não se trata de vocábulos que têm simples utilidade designativa como o primeiro - denominação da vestimenta própria de Marselha. Neste caso, adotou-se somente o empréstimo lingüístico.

O privilégio conferido ao nível semântico no ato tradutório, em detrimento do nível sonoro, causa, também, a não-transferência de certas alusões. A citação abaixo mostra uma passagem em que não se deu, no texto traduzido, a retomada de um provérbio, o que aconteceu no texto-fonte:

Demandez-leur ce qu'ils font de leur argent. (...) Ils le mangent, quoi! Autant en emporte le ventre. (v.3, p.112)

“... Vão lá perguntar-lhes o que fazem do seu dinheiro. (...) Ora! comem-no. E quanto lhes pode caber no bandulho.” (15/8)

Percebe-se que houve uma tentativa de se reproduzir uma linguagem mais popular nesse fragmento que traz dizeres de Gavroche, que se destaca na obra sobretudo pelo vocabulário adotado. Constitui sua característica, igualmente, falar, não para se comunicar, mas para brincar com as palavras, traço que não ficou evidente na tradução, que não apresentou a deformação de um provérbio. Efeito equivalente ao provocado pela similaridade fônica entre *Autant en emporte le vent*, dito que faz referência a falsas promessas, e *Autant en emporte le ventre* não chegou aos olhos dos leitores brasileiros, uma vez que a tradução foi determinada pelo sentido da expressão.

É interessante observar que, em um dado momento, fortuitamente se transferiu a reminiscência a um ditado popular, por meio de uma tradução literal:

Bière qui coule n'amasse point de mousse. Cerveja que goteja não ajunta espuma. (26/4)
(v.1, p.203)

Na tradução, a alusão ao provérbio “pedra que rola não cria limo” não é tão intensa quanto no texto de partida, que pouco altera a expressão *pierre qui roule n'amasse pas mousse*. Foram aí substituídos dois vocábulos por outros de som quase semelhante - *pierre* por *bière* e *roule* por *coule* - e mantidos o mesmo verbo - *amasser* (acumular) - e o mesmo substantivo - *mousse* (que, em virtude de sua polissemia significa tanto musgo quanto “colarinho” de cerveja). No texto em português, as palavras substituídas não se parecem com as do provérbio em questão. Recuperam-no, entretanto, em virtude da identidade de ritmo. A expressão citada foi emitida na ocasião em que Tholomyès se diverte com seus amigos e respectivas namoradas.

A reiteração fônica foi deixada de lado, igualmente, no caso de acumulação de adjetivos ou de verbos, tão comuns no romance hugoano e tão bem elaboradas:

Elle était sèche, rêche, revêche, pointue, épineuse, presque venimeuse. (v.1, p.255) Era magra, áspera, rabugenta, pontuda, espinhosa, quase venenosa. (8/5)

Cet être braille, raille, gouaille, bataille (...). (v.2, p.153) Este entezinho berra, escarnica, trava pendências, bate-se (...). (10/6)

Oh! l'affreux vieux monde! On s'y évertue, on s'y destitue, on s'y prostitue, on s'y tue, on s'y habitue! (v.3, p.136) Oh! quão horrível é este velho mundo! Todos nele se afadigam, se ligam, se destituem, se prostituem, se matam, se aclimatam! (18/8)

Tortueux, crevassé, dépavé, craquelé (...), tel était (...) l'antique égout de Paris. (v.3, p.329-30) Tortuosa, cheia de fendas, descalçada, ameaçando ruína (...), tal era (...) a antiga cloaca de Paris. (20/9)

Ao não empregar segmentos fônicos terminais semelhantes em tais arranjos de palavras, a tradução brasileira desconsiderou um elemento importante do estilo hugoano. Percebe-se que não é gratuita a escolha dos vocábulos nas acumulações acima citadas. O autor propicia uma determinada entonação à leitura. O significado, por outro lado, parece reforçar-se, em virtude da identidade dos sons.

Novamente, verifica-se que, às vezes, a rima é criada pelo fato de a tradução do sentido o permitir, como acontece em “espinhosa-venenosa”. Nota-se, também, a tentativa de harmonização fônica no penúltimo exemplo em que, apesar de não ter sido empregada a mesma desinência verbal por cinco vezes, como no texto em francês, um verbo sem equivalente em francês aparece no texto em português - “se ligam” -, provavelmente para possibilitar a formação de três pares de rima: “afadigam-ligam”, “destituem-prostituem” e “matam-aclimatam”.

Nenhuma tentativa quanto à reiteração de sons similares, porém, foi feita no caso da construção de provérbios, ocasião em que Hugo faz uso desse recurso. Nas citações abaixo, observa-se que não houve a reprodução de rimas correspondentes às obtidas em *toge-stage* e *nuées-fumées*, na tradução que traz “toga-tempo perdido, na prática” e “nuvens, fumo”:

Plus de toge, plus de stage. (v.2, p.244)

Adeus toga, adeus tempo perdido, na prática!
(20/6)

*les propos d'amour sont des nuées, les propos
de table sont des fumées.* (v.1, p.201)

as falas de amor são nuvens, fumo as conversas
de mesa. (26/4)

Na tradução da prece abaixo transcrita, que se encontrava na porta do refeitório do pensionato mantido pelas religiosas do convento Picpus,

também se percebe que o conteúdo semântico foi privilegiado em detrimento da sonoridade:

"Petite pâtenôtre blanche, que Dieu fit, que Dieu dit, que Dieu mit en paradis. Au soir, m'allant coucher, je trouvis (sic) trois anges à mon lit couchis, un aux pieds, deux au chevet, la bonne vierge Marie au milieu, qui me dit que je m'y couchis, que rien ne doutis. Le bon Dieu est mon père, la bonne Vierge est ma mère, les trois apôtres sont mes frères, les trois vierges sont mes soeurs. La chemise où Dieu fut né, mon corps en est enveloppé; la croix Sainte-Marguerite à ma poitrine est écrite; madame la Vierge s'en va sur les champs, Dieu pleurant, rencontra M. saint Jean. Monsieur saint Jean, d'où venez-vous? Je viens d'Ave Salus. Vous n'avez pas vu le bon Dieu, si est? Il est dans l'arbre de la croix, les pieds pendants, les mains clouants, un petit chapeau d'épine blanche sur la tête. Qui la dira trois fois au soir, trois fois au matin, gagnera le paradis à la fin." (v.2, p.61)

"Pequeno padre nosso branco, que Deus fez, que Deus disse, que Deus pôs no paraíso. De noite, indo deitar-me, encontrei três anjos deitados na minha cama, um aos pés, dois à cabeceira, no meio estava a Virgem Santíssima, a qual me disse que me deitasse e não tivesse receio. Deus é meu pai, a Virgem é minha mãe, os três apóstolos são meus irmãos, as três virgens minhas irmãs. A camisa que Deus vestiu quando nasceu, cobre o meu corpo; a cruz de Santa Margarida está em cima do meu peito; Nossa Senhora saiu para os campos, chorando Deus, e encontrou S. João. - Sr. S. João, donde vem? - Venho de Ave Salus. - Não viu se Deus lá está? - Está no madeiro da Cruz, com os pés pendurados, as mãos pregadas, e uma grinalda de espinhos brancos na cabeça. - Quem o rezar três vezes de noite, três vezes de manhã, alcançará afinal o paraíso." (3/6)

A rima, como se vê, desempenha um papel fundamental nessa oração, talvez para facilitar a memorização por parte das crianças. Os vocábulos *fit-dit-mit-paradis-trouvis-lit-couchis-dit-couchis-doutis* apresentam o mesmo som final, assim como: *père-mère-frères, né-enveloppé, Sainte-Marguerite-écrite, s'en-champs-pleurant-Jean-Jean, où-vous, Salus-vu, pendants-clouants, trois-fois e matin-fin*. No texto em português, não há o emprego desse recurso formal. Verifica-se, como consequência, que o tom infantil da súplica encontra-se aí atenuado.

O arranjo sonoro foi menosprezado, ainda, na tradução de uma das passagens mais notáveis de *Os miseráveis*, do ponto de vista da poeticidade. Meschonnic (Les misérables, 1962, p.61) refere-se a ela como "a admirável evocação da submersão", uma "evocação trágica em que a prosa arquejante dá

lugar a uma poesia intensa, que atinge uma concisão bíblica". Bluwal (Ubersfeld, 1972, p.70), responsável por uma das adaptações da obra para o cinema, interpreta-a como a simbolização do inconsciente do herói-mártir, atormentado pela presença de um outro homem na vida de sua filha, assim como a representação do transporte da burguesia pelo povo no fim de uma revolução malograda. Trata-se da caminhada subterrânea de Valjean, carregando Marius desfalecido nos ombros, pelo esgoto parisiense, de onde foi extraído:

le sable monte. Le sable atteint les épaules, le sable atteint le cou; la face seule est visible maintenant. La bouche crie, le sable l'emplit; silence. Les yeux regardent encore, le sable les ferme; nuit. (v.3, p.355)

a areia sobe. Já lhe chega aos ombros, chega-lhe ao pescoço; agora só aparece o rosto. A boca abre-se gritando, a areia enche-a; silêncio. Os olhos ainda vêem, a areia os tapa; trevas. (22/9)

Hugo renuncia, nesse fragmento, como o faz em vários outros em que busca imprimir uma dicção poética, ao emprego de longos períodos, preferindo as justaposições. Suprime termos de coordenação e expressões sintáticas que ligam logicamente as frases, de modo a comunicar sensações ao leitor de forma imediata, impondo dramaticidade. Esse procedimento foi seguido na composição do texto em português que, entretanto, desconsiderou o jogo de sonoridade obtido com a escolha dos vocábulos *crie-l'emplit-nuit*, que foram vertidos por "gritando-enche-a-trevas".

É interessante notar, por fim, a saída do tradutor em um caso em que a rima se tornou explícita:

Femme rime à infâme. (v.2, p.250)

Femme (mulher) rima com infame. (21/6)

Como se vê, ele se utilizou de um empréstimo lingüístico, tomando a palavra tal qual na língua francesa, de modo a produzir o efeito sonoro

("femme-infame"), colocando sua significação em português entre parênteses logo após. Trata-se do mesmo procedimento adotado quando da explicação do nome da jaqueta marsehesa, anteriormente citada, e em outros momentos da narrativa. A assertiva transcrita, proferida por um dos amigos do A B C, aponta a condição feminina nas grandes concentrações urbanas, uma preocupação de Hugo.

No caso da repetição do mesmo som no início de vocábulos consecutivos, observa-se, igualmente, uma desatenção por parte do tradutor. Ela não foi transposta, por exemplo, nos seguintes trechos em que aparecem no texto de partida:

Il était encore nuit noire. (v.1, p.324)

Ainda era noite fechada. (13/5)

Marius (...) s'en retourna à pied (...) les yeux troubles et tristes dans la nuit (...). (v.2, p.314)

Mário (...) voltou à pé (...) fitando na escuridão da noite olhares desvairados e tristes (...). (30/6)

Une heure sonnait en cet instant à Saint-Médard. (v.2, p.357)

Naquele instante dava uma hora na igreja de S. Menardo. (6/7)

D'ailleurs, qu'est-ce que le danger devant le devoir? (v.2, p.476)

Por ventura deveria o temor do perigo prevalecer contra a obrigação? (20/7)

Rien n'était si glaçant comme la clameur de cette cloche éperdue et désespérée se lamentant dans les ténèbres. (v.3, p.168)

Nada tão horripilante como o clamor daquele sino espavorido e desesperado a lamentar-se nas trevas. (25/8)

Verifica-se que o efeito equivalente ao produzido pela reiteração da mesma ou das mesmas consoantes em *nuit noire, troubles et tristes, sonnait (...)* *cet (...) Saint, d'ailleurs (...) danger devant (...) devoir* e *comme (...) clameur (...) cloche* não foi transferido para a tradução, que verteu apenas o sentido das frases. A aliteração destaca certas palavras de um todo e serve também para determinar o seu ritmo.

O emprego dessa propriedade fonológica, todavia, é encontrado em outros fragmentos do texto traduzido, à semelhança do texto em francês. Como no caso das rimas, porém, percebe-se que se trata de um resultado fortuito, a similaridade das línguas, derivadas de uma mesma raiz - o latim - propiciando o efeito, e não a intencionalidade do tradutor, que verteu literalmente as palavras:

sobre, serein, paisible, patient; bonhomme et bon prince (...). (v.2, p.422) sóbrio, sereno, pacífico, paciente; bom homem e bom príncipe (...). (14/7)

Les royalistes raillaient ce roi ridicule (...). (v.2, p.425) Os realistas riam-se deste rei ridículo (...). (14/7)

Observam-se, no entanto, alguns casos, em que o nível retórico-formal - em que se encontram recursos como a rima e a aliteração - não foi negligenciado no ato tradutório. Percebe-se, então, que o tradutor procurou atingir o que Laranjeira (1993), baseando-se em Riffaterre, chama de a "significância" do texto, sua unidade formal e semântica, responsável pela geração oblíqua de sentidos. Isto se dá quando Hugo emprega versos.

Em *Os miseráveis* aparecem alguns poemas e muitas canções entoadas por Fantine à sua filha, por Gavroche, pelos estudantes membros das sociedades secretas, etc. Nesses momentos, a reiteração de sons semelhantes e outros recursos poéticos normalmente se fazem presente, tanto no texto de partida quanto no de chegada. As palavras finais da obra, que constituem os versos que se encontram escritos na lápide de Valjean, podem ser mostrados como exemplo:

*Il dort. Quoique le sort fût pour lui bien étrange.
Il vivait. Il mourut quand il n'eut plus son ange;
La chose simplement d'elle-même arriva,
Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va.*
(v.3, p.542)

Ele aqui dorme. Bem que sempre a sorte
Lhe fosse dura, ainda assim vivia;
Perdeu seu anjo, e lhe chegou a morte,
Bem como a noite quando acaba o dia.
(16/10)

Percebe-se que, na tradução, foi adotado o *enjambement*, ligando o primeiro e o segundo versos, de modo a completar a organização sintática e o sentido que haviam sido interrompidos em favor do arranjo sonoro. Como resultado, obteve-se, tal como no texto de partida, uma dirrima, isto é, a reiteração de dois segmentos diferentes em uma mesma estrofe, embora constituam rimas cruzadas - rimas realizadas por alternância simétrica: ABAB = “sorte-vivia-morte-dia” -, ao passo que, em francês, foram empregadas rimas emparelhadas - realizadas por contigüidade: AABB = *étrange-ange-arrive-va*. A opção pelo não-emprego de correspondente para o terceiro verso do texto-fonte parece ter sido feita em prol da sonoridade.

Há mesmo ocasiões em que o sentido foi desconsiderado no ato tradutório:

*Jeanne est née à Fougère,
Vrai nid d'une bergère;
J'adore son jupon
Fripon.*

*Amour, tu vis en elle;
Car c'est dans sa prunelle
Que tu mets ton carquois,
Narquois!*

*Moi, je la chante, et j'aime
Plus que Diane même,
Jeanne et ses durs tétons
Bretons.
(v.3, p.403-4)*

Gentil pastorinha,
Bem sei que és só minha,
Que morres por mim,
Enfim.

Por ti também morro;
Só vivo e discorro
Ao ver teu gentil
Perfil.

Amor nos teus olhos
Põe (ilegível) aos molhos;
Aos meus braços vem,
Meu bem!
(27/9)

Trata-se de estrofes cantadas pelo Sr. Gillernormand ao saber da boa recuperação de Marius. Nota-se aí uma certa correspondência semântica entre os textos em francês e em português. São versos alegres, que falam de amor. Verifica-se que “pastorinha” é equivalente de *bergère* e “nos teus olhos” de *dans sa prunelle* (na sua pupila). As expressões e frases da tradução brasileira, todavia,

não constituem uma transposição literal da obra de Hugo. Os nomes próprios *Jeanne*, *Fougère*, *Diane* não aparecem na tradução, assim como as referências a *jupon* (saiote) e *tétons* (mamas) - o que resultou passagem em registro mais elevado que a correspondente do texto-fonte. *Fripon* (malandro), *narquois* (zombeteiro) e *Bretons* (bretões), que constituem os versos finais de cada estrofe, não têm equivalentes, igualmente. Por outro lado, em português, lêem-se “enfim”, “perfil” e “meu bem”, que não apresentam correspondentes em francês, assim como as orações que versam sobre “morrer de amor” e “vir aos braços amados”.

Houve, entretanto, a preocupação para com a transposição do mesmo número de estrofes, o mesmo número de versos em cada conjunto e o emprego de versos dissílabos finais, contrapondo-se aos versos mais longos do resto da estrofe. Rimas emparelhadas - AABB CCDD EEFF - são observadas em ambos textos: *Fougère-bergère*, *jupon-fripon*; *elle-prunelle*, *carquois-narquois*; *aime-même*, *tétons-Bretons*, bem como “pastorinha-minha”, “mim-enfim”; “morro-disco”, “gentil-perfil”; “olhos-molhos”, “vem-bem”. Percebe-se que a relevância atribuída aos recursos formais determinou a tradução desse fragmento.

Mas existem casos em que a atenção à informação semântica é notada também nos versos:

*Triton trottait devant, et tirait de sa conque
Des sons si ravissants qu'il ravissait
quiconque!*

(v.3, p.423)

Tritão trotava adiante, e do seu búzio
Tirava sons tão doces que encantavam.
(29/9)

É o velho Gillernormand novamente, que agora planeja a festa de casamento de Marius e Cosette. Observa-se que o entusiasmo do burguês, na tradução, não é tão intenso quanto no texto-fonte, em razão do não-emprego de rimas correspondentes às obtidas em *devant-ravissants* e *conque-quiconque*,

embora se observe a transposição da aliteração de *Triton trotait* em “Tritão trotava”, porque a tradução literal o permitiu.

Cumpre assinalar que há exemplos de versos que simplesmente não foram traduzidos, como os seguintes, cantados pelos amigos de Tholomyès como réplica a um discurso prolixo e enfadonho deste:

*Les pères dindons donnèrent
De l'argent à un agent
Pour que mons Clermont-Tonnerre
Fût fait pape à la Saint-Jean;
Mais Clermont ne put pas être
Fait pape, n'étant pas prêtre;
Alors leur agent rageant
Leur rapporta leur argent.*
(v.1, p.208; 26/4)

Observam-se, igualmente, versos que tiveram sua tradução transcrita em nota, o corpo do texto trazendo os vocábulos em língua francesa, como essas palavras cantaroladas por Éponine diante de Marius (v.2, p.326):

*J'ai faim, mon père,
Pas de fricot.
J'ai froid, ma mère,
Pas de tricot,
Grelotte,
Lolotte!
Sanglote,
Jacquot! (*)*

(*) Meu pai tenho fome. Não há que comer. Mamãe tenho frio.
Não há que vestir. Treme Carlota! Chora Thiago! (2/7)

Pode-se pensar que a transcrição em francês desses versos teve por objetivo mostrar ao leitor a musicalidade do texto, independentemente do seu significado. Percebe-se que o jogo de sons é que importa nessas composições, que abundam em rimas, repetições de termos e aliterações, e não seu conteúdo, que pouco diz. Há outros casos, porém, em que esse mesmo procedimento é adotado,

mas que essa justificativa não pode ser apresentada. Cabe lembrar, por outro lado, que a minoria instruída da época, no Brasil, dominava a língua francesa.

Esses dois últimos exemplos, contudo, acrescidos dos três anteriores, ilustram as diferentes decisões que foram tomadas, aleatoriamente, presume-se, para a tradução de versos. Ora se traduziu para o português, conferindo-se atenção à sonoridade, sem negligenciar o conteúdo semântico; ora desconsiderando-o; ora valorizando o sentido em detrimento da cadência fônica; ora foram reproduzidos segmentos em francês, com ou sem a tradução em português em notas de pé de página.

Um último exemplo merece ser destacado quanto à preocupação para com o jogo de sons, desta vez sem estar relacionado com versos. Em uma fala de Montparnasse, amigo de Thérnardier, dirigida a Gavroche, com a explicação do narrador, lê-se, no texto de partida e no texto de chegada:

- *Écoute ce que je te dis, garçon, si j'étais sur la place, avec mon dogue, ma dague et ma digue, et si vous me prodiguez dix gros sous, je ne refuserais pas d'y goupiner^b, mais nous ne sommes pas le mardi gras.*

(...)

La phrase amphigourique par laquelle Montparnasse avait averti Gavroche de la présence du sergent de ville ne contenait pas d'autre talisman que l'assonance dig répétée cinq ou six fois sous des formes variées. Cette syllabe dig, non prononcée isolément, mais artistement mêlée aux mots d'une phrase, veut dire: - Prenons garde, on ne peut pas parler librement. - Il y avait en outre dans la phrase de Montparnasse une beauté littéraire qui échappa à Gavroche, c'est mon dogue, ma dague et ma digue, locution de l'argot du Temple qui signifie, mon chien, mon couteau et ma femme, fort usité parmi les pitres et les queues-rouges du grand siècle où Molière écrivait et où Callot dessinait.

^b Travailler. (v.2, p.555-6)

- Escuta o que te digo, pequeno, se eu estivesse no meio da praça, com o meu dogue, a minha daga, e a minha diga (*), e vocês me prodigalzassem dignamente dez guinéus, não digo que não, mas não estamos no dogma do entrudo.

(...)

A frase anfigúrica com que Montparnasse avisara Gavroche da presença do agente de polícia não continha outro talismã além da assonância *dig* repetida cinco ou seis vezes sob forma variada. Esta sílaba *dig*, não pronunciada isoladamente, mas unida artisticamente às palavras de uma frase, quer dizer: "Cuidado, não podemos falar livremente".

(*) Amiga. (31/7)

Percebe-se que foi a reiteração do som *dig* que determinou a tradução do segmento pronunciado por Montparnasse, e não a transferência do seu sentido, ainda mais que se tratava de uma frase anfigúrica, ou seja, ininteligível. O advérbio “*dignamente*” e a oração “não *digo* que não” não apresentam equivalentes no texto de partida, no que concerne à significação. Foram colocados no texto traduzido a fim de acrescentar dois vocábulos que contivessem a partícula *dig* que, somados a “*digo*”, do início da interlocução, “*diga*” e “*prodigalizassem*”, perfaziam a referida assonância repetida cinco vezes, necessária para a transmissão do aviso da chegada da polícia, conforme o que se dera em francês: “*dis, garçon*”, “*prodiguez*”, “*dix gros*”, “*d'y goupiner*” e “*mardi gras*”.

Nota-se, porém, que, no texto-fonte, a elaboração foi feita de forma mais “artística”, para usar o próprio termo do narrador do romance. Palavras foram justapostas para produzir o som desejado, ao passo que, em português, ele foi obtido sempre em um único vocábulo. Verifica-se, aí, outrossim, a ausência do comentário sobre o valor literário da locução pertencente à gíria do Templo, proferida por Montparnasse, que constitui as oito linhas finais da citação em francês acima transcrita.

3.1.8 - NÍVEIS DE LINGUAGEM

O que muito surpreendeu, por sinal, nesse cotejo entre texto de partida e texto de chegada, foi a inexistência, neste, de correspondentes para certos fragmentos relacionados com a questão da gíria. Victor Hugo, engajado no trabalho de renovação literária e libertação das amarras do classicismo, concedeu posição preponderante ao linguajar peculiar dos malfeitores em *Os miseráveis*. Estampou-o nos diálogos dos quais Thénardier e seus companheiros participam.

Retratou-o nas falas de Gavroche. Ainda não satisfeito, procedeu a um exame do assunto, assumindo uma atitude de pesquisador e antecipando projetos hoje desenvolvidos por lingüistas e sociólogos.

Todo o capítulo II, do livro sétimo, da quarta parte, de nove páginas, por exemplo, é dedicado às raízes dessa linguagem popular. Primeiramente, suas origens estrangeiras são abordadas. Vocábulo derivado de línguas diversas são mencionados, com seu correspondente na língua padrão e a determinação de sua procedência. Do espanhol, encontra-se, entre outros, *boffette*, que quer dizer *soufflet* (bofetada), proveniente de *bofeton*. Do italiano, *spade*, o mesmo que *épée* (espada), derivado de *spada*. Do inglês, *bichot*, *évêque* (bispo), originado de *bishop*. Do alemão, *caleur*, *garçon* (menino), *kellner*. Do latim, *frangir*, *casser* (quebrar), *frangere*. Do basco, *gahisto*, *diable* (diabo), *gaiztoa*. Do celta, *ménesse*, *femme* (mulher, no sentido pejorativo), *meinec*.

Em seguida, o escritor expõe o que ele chama as raízes mais naturais da gíria. Comenta sobre a criação direta de palavras, isto é, aquelas que não apresentam etimologia, nem analogia: *taule*, que significa *bourreau* (carrasco), ou *sabri*, *forêt* (floresta). Discorre sobre o sentido metafórico de algumas expressões, ressaltando que a abundância de figuras constitui característica marcante de uma língua que pretende tudo dizer, assim como tudo esconder. Como exemplo, entre outros, menciona *dévisser le coco* = *tordre le cou* (maltratar, matar). Por fim, trata do uso arbitrário que se faz da linguagem, desnaturalizando-a, o que denomina “expediente”. Ilustra o procedimento com locuções pitorescas, em que são detectadas metáforas e palavras imediatas: *Le cab jaspine, je marronne que la roulotte de Pantin trime dans le sabri*, que quer dizer *le chien aboie, je soupçonne que la diligence de Paris passe dans le bois* (o cachorro está latindo, suponho que a diligência de Paris está passando pelo bosque), ou *Le dab est sinve*,

la dabuge est merloussière, la fée est bative, que significa *le bourgeois est bête, la bourgeoise est rusée, la fille est jolie* (o burguês é tolo, a burguesa é astuciosa, a filha é bonita). E com uma frase em que sufixos como *aille, orgue, iergue* e *uche* são acrescentados a palavras usuais: *Vousiergue trouvaille bonorgue ce gigotmuche?*, que é o mesmo que *Trouvez-vous ce gigot bon?* (Você acha que esse pernil está bom?), empregada em uma situação em que se questiona sobre uma quantia necessária para uma evasão.

Trata, também, da “corrupção” do idioma, ou seja, da transformação dos vocábulos em outros, assim que seus significados passam a ser conhecidos, uma vez que uma das principais funções da gíria dos marginais é a dissimulação. Assim, *larton*, torna-se *lartif, gail, gaye; fertanche, fertile; siques, frusques; chique, égrugeoir; colabre, colas*. Em nota de pé de página, Hugo coloca os equivalentes destas palavras, que são, respectivamente, *pain* (pão), *cheval* (cavalo), *paille* (palha), *hardes* (trapos), *église* (igreja) e *cou* (pescoço). Cita vocábulos que passaram por mais de uma transformação, bem como a expressão *se battre* (brigar), que no século XVII era conhecida por *se donner du tabac* e no século XIX por *se chiquer la gueule*.

As associações entre os termos populares são, então, focalizadas, ressaltando-se que grandes lições podem delas ser extraídas. A gíria para a palavra “homem” seria *orgue*, uma vez que a idéia de homem e a noção de obscuridade não poderiam ser separadas, e *sorgue* significa noite. Denunciar seria *manger le morceau* (comer o pedaço) - como se o delator tirasse para si um pouco da substância dos outros e se alimentasse de um pedaço da carne de cada um, pois, para os miseráveis, o segredo é a base da união.

No final, o autor lembra as canções dos prisioneiros, constituídas de acumulações lúdicas de sonoridades gratuitas.

A estratégia adotada pelo produtor do texto publicado no *Jornal do Comércio*, no que diz respeito a esse capítulo da obra hugoana, foi negligenciá-lo. Trata-se, por sinal, da única segmentação completa a não apresentar correspondente na tradução - conforme antecipado no início deste cotejo. Não houve, no texto de chegada, o emprego de socioleto de criminosos, que desempenhasse, na cultura brasileira, papel similar ao do que apareceu no texto-fonte. Não se deu, nem mesmo, a transcrição dos termos em francês, com a tradução ao lado, como foi feito neste trabalho e é visto em vários outros pontos do texto traduzido.

No capítulo anterior a esse que foi examinado, não se observa, igualmente, no texto de chegada, correspondente para um longo trecho do texto-fonte. Toda a introdução à questão da gíria, constante dessa subdivisão da obra, aparece na tradução. Hugo justifica aí a escolha do tema, assinalando se tratar de assunto odioso, que faz tremer, mas que exige estudo, não podendo dele se esquivar, pois “o pensador que não quisesse atentar para a gíria, assemelhar-se-ia ao cirurgião que voltasse o rosto para não ver uma úlcera ou verruga” (5/8). Sustenta, ainda, constituir-se a gíria, simultaneamente, um fenômeno literário e um resultado social.

Explica, então, em que acepção o termo é abordado na sua dissertação, esclarecendo que não se concentrará nos jargões peculiares a determinadas profissões - ponto a partir do qual se nota a ausência de correspondentes na tradução. O autor francês fornece exemplo de expressões empregadas por comerciantes, cambistas, jogadores, porteiros das ilhas normandas, comediantes, caçadores, pintores e outros profissionais, para as quais não foram buscados equivalentes na língua portuguesa. Afirma que cada um desses

segmentos fala gíria, possui sua linguagem específica. O tradutor só volta a empregar correspondentes para os fragmentos do texto-fonte, quando Hugo afirma que restringirá a gíria à língua da miséria e continua a legitimar seu estudo.

Observa-se ausência de correspondente de segmentos da obra em francês, também, em outros momentos do texto traduzido, em que dificuldades quanto a variações de linguagem se encontram em jogo. Em um caso, não se fornece, aí, uma informação lingüística, colocada entre parênteses, no texto-fonte, juntamente com o vocábulo a que fazia referência:

- *Pardieu, s'écria Courfeyrac (Parbleu, à cette époque, tombait en désuétude)(...).* (v.2, p.254) - Por Deus! exclamou Courfeyrac (...). (22/6)

Parbleu, que se apresenta como uma interjeição sinônima à anteriormente impressa - *Pardieu* -, é acrescentada no texto de partida, que esclarece constituir termo então em desuso - explicação sobre a variação temporal da linguagem. Na tradução, como se pode perceber, não há a transposição desse detalhe. Não foi posto um análogo obsoleto para “Por Deus!”, com a elucidação correspondente.

Não se encontram, igualmente, no texto de chegada, diferentemente do que ocorre na obra hugoana, esclarecimentos quanto à pronúncia de determinadas palavras, questão que envolve a variante de modalidade linguagem oral / linguagem escrita:

- *Dieu de Dieu! ai-je du malheur! dire que je n'ai pas encore vu quelqu'un tomber d'un cinquième!* (Ai-je se prononce j'ai-t-y; cinquième se prononce cintième). (v.2, p.160) - Deus do céu! dá-se uma criatura mais caipora do que eu? pois acreditarão que nunca vi ninguém cair de um quinto andar! (10/6)

Trata-se de exclamação de um garoto de rua, ansioso por presenciar algum fato “excepcional” para poder obter o respeito do grupo. A explicação sobre sua maneira de falar foi aí incluída a fim de marcar o registro coloquial comum a essa classe social, índice a que a audiência brasileira do século XIX não teve acesso, o mesmo acontecendo na seguinte passagem:

- *C'est des choses du Jardin des plantes. Ça sert aux animaux féroces. Gniena (il y en a) plein un magasin. Gnia (il n'y a) qu'à monter par dessus un mur (...).* (v.2, p.563-4) - São coisas do Jardim das Plantas. Isto serve para os animais ferozes. Há lá um armazém cheio destas coisas. A gente só tem que saltar um muro (...). (1/8)

É Gavroche, igualmente pertencente a essa camada dos meninos de rua, quem se expressa, utilizando-se de uma língua falada que se diferencia da padrão, o que não ocorre no texto traduzido. *Il y en a* é por ele pronunciado *gniena*, assim como *il n'y a* é *gnia*.

Cabe esclarecer que a opção pelo não-emprego de equivalentes para passagens de curta extensão, constantes do romance hugoano, pode ser observada no decorrer de toda a tradução, como já mencionado anteriormente, não se restringindo aos casos em que problemas de tradução específicos se manifestam. Quando da descrição do bispo de Digne, por exemplo, não foi traduzida a seguinte frase:

M. Myriel était dans le diocèse le vrai pasteur, l'ami de tous. (v.1, p.104) [O Sr. Myriel era, na diocese, o verdadeiro pastor, o amigo de todos.]

Mais adiante, não constou da tradução a seguinte nota de pé de página de Hugo, que trazia uma inscrição gravada em uma cruz, referente à vítima de um acidente:

DOM
CY A ETE ECRASE PAR MALHEUR
SOUS UN CHARIOT
MONSIEUR BERNARD
DE BRYE MARCHAND
A BRUXELLES LE (illisible)
FEBVRIER 1637 (v.1, p.427)

[D.O.M. - abreviação do latim *Deo optimo maximo* (a Deus grande e bom) -
Aqui, por infelicidade, foi atropelado por uma carroça o Sr. Bernard De Brye,
comerciante em Bruxelas, em (ilegível) de fevereiro de 1637.]

Em outro ponto, para ficar só nesses exemplos, não aparecem, na tradução, duas orações subordinadas relativas presentes no texto-fonte:

la masure 50-52 (...) se trouvait (...) habitée par plusieurs individus (...). Tous appartenaient à cette classe indigente qui commence à partir du dernier petit bourgeois gêné (...) jusqu'à ces deux êtres auxquels toutes les choses matérielles de la civilisation viennent aboutir, l'égoutier qui balaye la boue et le chiffonnier qui ramasse les guenilles. (v.2, p.171)

o pardieiro 50-52 (...) achava-se (...) cheio de diversos indivíduos (...). Todos pertenciam a essa classe indigente que começa no último burguês vexado (...) até aos dois entes em que vão parar todas as coisas materiais da civilização, o varredor de lama e o trapeiro. (11/6)

Qui balaye la boue (que varre a lama) e *qui ramasse les guenilles* (que cata os andrajos) não têm correspondentes no texto em português. Optou-se aí por colocar somente os substantivos a que as orações se referiam - *égoutier* (limpador de esgoto)/“varredor de lama” e *chiffonnier*/“trapeiro”, sendo que, no primeiro caso, levou-se em consideração a explicação ali contida.

As dificuldades quanto a níveis de linguagem, por outro lado, são resolvidas, também, de outras formas. Para transferir o idioleto do Sr. Gillernormand, que se diverte encadeando palavras por meio de associações imprevistas, por exemplo, o tradutor preferiu, em determinado momento, empregar um empréstimo ou estrangeirismo:

Il souffletait énergiquement ses domestiques et disait: Ah! carogne! Un de ses jurons était: Par la pantoufliche de la pantoufliche! (v.2, p.174)

Esbofeteava energicamente os criados e dizia: Ah! patifão! Uma de suas pragas favoritas era: Par la pantoufliche de la pantoufliche! (12/6)

Percebe-se que não se utilizou um equivalente, em português, para a imprecação proferida pelo avô de Marius - *Par la pantoufliche de la pantoufliche!* A expressão aparece na tradução tal como se lê no texto-fonte. *Pantoufliche* e *pantoufliche* constituem substantivos derivados de *pantoufle* (chinelo), do qual se originou também *pantouflard* (caseiro). *Oche* é um sufixo que se acrescenta à consoante antecedente para formar, na linguagem popular, substantivos ou adjetivos que tenham sentido cômico ou pejorativo.

O tradutor adotou semelhante atitude - estrangeirismo - com as denominações dos cantos das prisões, que, no século XVIII, teriam passado por uma mudança, adquirindo insolência e jovialidade, exprimindo uma alegria diabólica enigmática:

Le plaintif maluré fut remplacé par larifla. Ao plangente maluré sucedeu larifla. (5/8)
(v.3, p.26)

O mesmo procedimento foi empregado ao ser transferida a seguinte fala de um garoto de rua:

- *Ohé, Titi, ohééé! y a de la grippe, y a de la* - *Ohé, Titi, ohééé! y a de la grippe, y a de la*
cogne, prends tes zardes et va-t'en, pâsse par *cogne, prends tes zardes et va-t'en, pâsse par*
l'égout! (v.2, p.161) *l'égout!* (11/6)

Esses dizeres representavam o aviso estratégico de que a polícia se aproximava, sendo transmitido de garoto para garoto. Talvez o tradutor não tenha querido passá-lo para o português com receio de não conseguir reconstituir essa exclamação que se “escande (...) como um verso de Homero, com uma entoação quase tão inexprimível como a melopéia eleusíaca das Panatenas”, como foi qualificado esse grito fraternal, célebre em 1830, conforme conta o narrador do romance.

Decisão similar foi tomada no caso da transferência de dialetos da França, que ilustra a questão das variedades geográficas de linguagem. Procedeu-se, no texto traduzido, à transcrição dos segmentos tais quais se encontram no texto de partida, sem observações sobre o seu significado:

Né provençal, il [M. Myriel] s'était familiarisé avec tous les patois du midi. Il disait: Eh bé! moussu, sès sagé? comme dans les bas Languedoc. - Onté anaras passa? comme dans les basses Alpes. - Puerte un bouen moutou embe un bouen froumage grase, comme dans les haut Dauphiné. (v.1, p.60)

Nascido na Provença, [o Sr. Myriel] facilmente se familiarizara com todas as algaravias das terras meridionais. Dizia como no baixo Languedoc: *Eh bé! moussu, sès sagé?*, ou como nos Baixos-Alpes - *Onté anaras passa?* - ou como no Alto-Delphinado - *Puerte um bouen mouton embe un bouen froumage grase. (11/3)*

Entretanto, em outras duas ocasiões em que referência a dialetos foi feita, o tradutor preferiu não mencioná-la, uniformizando a linguagem:

Mais, après tout, les propos auxquels on mêlait son nom n'étaient peut-être que des propos; du bruit, des mots, des paroles; moins que de paroles, des palabres, comme dit l'énergique langue du midi. (v.1, p.49)

Mas tudo posto, as conversas em que ia envolto o seu nome eram só conversas: ruídos, sons, palavras, menos do que palavras; *parolas*, para me servir desse termo de expressiva trivialidade. (10/3)

Nesse caso, que também envolve o bispo de Digne, para corresponder ao vocábulo *palabres*, pertencente à *langue du midi* (língua do sul), foi adotado, na tradução, um “termo de expressiva trivialidade”: “parolas”, que significa conversa fiada e não se restringe a uma região específica do país. O mesmo acontece na versão de uma passagem que narra a reação de uma mulher ao identificar o homem que solicitava pousada em sua casa como o recém-saído das galés Jean Valjean:

aux paroles du paysan: Est-ce que vous seriez l'homme? ... la femme s'était levée, avait pris ses deux enfants dans ses bras et s'était réfugiée précipitamment derrière son mari,

às palavras do camponês: *Será o homem?* a mulher tinha-se levantado, tomado ao colo os dois filhos, e refugiado-se precipitada por trás do marido olhando para o estrangeiro com

regardant l'étranger avec épouvante, la gorge nue, les yeux éfarés, en murmurant tout bas: terror, descoberto o seio, desvairados os olhos, resmoneando em meia voz: *é o ladrão!* (19/3) Tsomaraude^a.

^a *Patois des Alpes françaises. Chat de Maraude*
 (v.1, p.124)

Verifica-se que não foi transferida, para a tradução, a nota de pé de página do romance hugoano, que indica a proveniência da expressão proferida - Alpes franceses - e sua significação - gatuno. Como equivalente do termo pertencente ao dialeto da região mencionada, constante do corpo do texto - *Tsomaraude* -, por sua vez, foi colocada uma oração pertencente à linguagem padrão - “é o ladrão”.

Outras vezes, para tratar de um problema de nível de linguagem, procedeu-se à adoção de um registro, no texto traduzido, mais elevado que o seu equivalente no texto-fonte:

- *Qu'est-ce que tu nous bonis là? Le tapissier n'aura pas pu tirer sa crampe. Il ne sait pas le truc, quoi! Bouliner sa limace et faucher ses empaffes pour maquiller une tortouse, caler des boulins aux lourdes, braser des faffes, maquiller des caroubles, faucher les durs, balancer sa tortouse dehors, se planquer, se camoufler, il faut être mariol! Le vieux n'aura pas pu, il ne sait pas goupiner^a!*

- O que estás aí a dizer! O estalajadeiro não pôde fugir. Pois ele lá entende do ofício? Rasgar a camisa e os lençóis da cama para fazer uma corda, abrir rombos nas portas, fabricar papéis falsos, chaves falsas, cortar os ferros, deitar a corda do lado de fora, esconder-se, disfarçar-se, tudo isto é só para um artista consumado! O velho nada pôde fazer, não sabe trabalhar. (1/8)

^a *Qu'est-ce que tu nous dis là? L'aubergiste n'a pas pu s'évader. Il ne sait pas le métier, quoi! Déchirer sa chemise et couper ses draps de lit pour faire une corde, faire des trous aux portes, fabriquer des faux papiers, faire des fausses clefs, couper ses fers, suspendre sa corde dehors, se cacher, se déguiser, il faut être malin! Le vieux n'aura pas pu, il ne sait pas travailler!* (v.2, p.579)

Nesse fragmento, Brujon se dirige a seus colegas para comentar sobre a fuga da prisão de Thénardier e se expressa, como faz todo esse grupo de

criminosos, por intermédio do que Hugo designou “a língua da miséria”. Em nota de pé de página, o autor francês colocou a “tradução” de sua fala, em um nível mais elevado, procedimento repetido em outras ocasiões em que diálogos entre os integrantes dessa turma são narrados.

Percebe-se que o tradutor desconsiderou a gíria constante do corpo do texto hugoano, recorrendo às anotações encontradas ao pé da página, escritas em tom mais formal, para o seu trabalho. Não há, no seu texto, a linguagem de malfeitores que equivaleria à apresentada em francês. Não ocorre, igualmente, a explicitação da adoção de diferentes registros em uma mesma passagem, uma vez que a nota não foi reproduzida.

Na continuação desse colóquio, que contém ainda outros fragmentos além dos aqui citados, idêntico procedimento é verificado:

- *Une veuve*^a, dit Babet.
 - *Ma tortouse*^b, dit Brujon.
 - *L'aubergiste est là*, dit Montparnasse.
 (...)

 - *Il faut que l'un de nous monte*, dit Montparnasse.
 (...)

 - *Par ce tuyau? s'écria Babet, un orgue*^c!
jamais! il faudrait un mion^d.
 - *Il faudrait un môme*^e, reprit Brujon.

- Uma corda! disse Babet.
 - A minha corda! exclamou Brujon.
 - O estalajadeiro não está longe, disse Montparnasse.
 (...)

 - É preciso que um de nós suba, disse Montparnasse.
 (...)

 - Por aquele canudo? exclamou Babet, um homem! pois não subiste! Se fosse um fedelho, não digo que não.
 - Sim, só um fedelho, acrescentou Brujon.
 (1/8)

^a *Une corde (argot du Temple).*

^b *Ma corde (argot des barrières).*

^c *Un homme.*

^d *Un enfant (argot du Temple).*

^e *Un enfant (argot des barrières). (v.2, p.581)*

Observa-se que, novamente, as notas do autor francês é que serviram como fonte para a tradução brasileira e não o diálogo transcrito na obra. Houve até uma preocupação em se utilizar uma palavra do registro coloquial “fedelho”, mas ela aparece como uma exceção. Nos outros casos, o nível padrão é adotado. Não há nem mesmo a tentativa de se empregarem sinônimos para os

vocábulos de grafia diferente mas igual sentido, que são encontrados no texto de partida: *veuve/tortouse* e *mion/môme*, que são, respectivamente, traduzidos por “corda” e “fedelho”. O leitor brasileiro não toma conhecimento de que se trata de gíria, nem de que são provenientes de grupos diversos: gíria do Templo, gíria das barreiras.

Também em uma conversa entre Azelma e seu pai, Thénardier, entre outros casos, a uniformização de registro foi observada na tradução:

- <i>Je veux qu'on me fauche le colabre et n'avoir de ma vioc dit vousaille, tonorgue ni mézig, si je ne colombe pas ce pantinois-là^a.</i>	- Que me cortem o pescoço e nunca mais diga em minha vida eu, tu, nem vós, se não conheço aquele Parisiense. (2/10)
--	--

^a *Je veux qu'on me coupe le cou, et n'avoir de ma vie dit vous, toi, ni moi, si je ne connais pas ce Parisien-là. (v.3, p.441)*

Solução diversa, mas que igualmente não apresenta um socioleto de miseráveis equivalente ao do francês, é encontrada em um fragmento em que é apresentado um lamento de um refugado social:

- <i>Je n'entrave que le dail comment meck, le daron des orgues, peut atiger ses mômes et ses momignards et les locher criblant sans être atigé lui-même^a.</i>	- Não compreendo como Deus, que é o pai dos homens, pode atormentar seus filhos e os filhos de seus filhos, e ouvi-los gritar sem sentir-se igualmente atormentado (3).
--	--

----- ^a <i>Je ne comprends pas comment Dieu, le père des hommes, peut torturer ses enfants et ses petits-enfants et les entendre crier sans être torturé lui-même. (v.3, p.26)</i>	----- (3) <i>Je n'entrave que le dail comment meck, le daron des orgues, peut atiger ses mômes et ses momignards et les locher criblant sans être atigé lui-même. (5/8)</i>
---	---

O corpo do texto traduzido traz uma fala em linguagem culta, que apareceu como resultado da tradução dos dizeres constantes da nota do texto de partida, como aconteceu nos três exemplos anteriormente examinados. Essa fala não lembra, em nada, um linguajar restrito a um grupo. Na nota de pé de página, o tradutor transcreveu, em francês, as palavras proferidas pelo indigente, sem

nenhuma explicação porém, deixando ao leitor a tarefa de “adivinhar” que se trata de uma língua peculiar. Acrescente-se, ainda, que no decorrer de todo o romance publicado no *Jornal do Comércio* não há especificação quanto à autoria das notas, se do autor ou do tradutor.

Cabe assinalar que a utilização de tradução intralingual, constante do texto de partida, como fonte para a passagem do segmento para o português foi observada, igualmente, em um outro caso. Trata-se da reprodução da linguagem rural proferida por Toussaint, empregada de Valjean, uma camponesa de Barneville:

Je suis de même de même; je chose mon fait; le demeurant n'est pas mon travail. (Je suis ainsi; je fais ma besogne; le reste n'est pas mon affaire.) (v.3, p.198)

Eu cá sou assim; só me importo com meu trabalho; o mais não é da minha conta. (28/8)

Foram as frases encontradas entre parênteses, que explicam os dizeres anteriormente expressos, como se vê, que serviram de base para a tradução brasileira. Discurso em variante diferente da urbana não foi elaborado, resultando, uma vez mais, a uniformização da linguagem do romance no texto em português.

Nível de linguagem menos coloquial do que o encontrado no texto-fonte é notado, também, em passagens que não trazem explicações em nota de pé de página, como se pode observar no seguinte fragmento:

- (...) *Savez-vous, la nuit, quand je marche sur le boulevard, je vois les arbres comme des fourches, je vois des maisons toutes noires grosses comme les tours de Notre-Dame, je me figure que les murs blancs sont la rivière, je me dis: Tiens; il y a de l'eau là! Les étoiles sont comme des lampions d'illuminations, on dirait qu'elles fument et que le vent les éteint, je suis*

- (...) Olhe, de noite, quando vou andando pelos boulevards, as árvores parecem-me forcas, as casas tamanhas como as torres da igreja de Nossa Senhora; suponho que os muros brancos são o rio, e digo comigo mesma: E esta, ali há água! As estrelas são como lanternas de iluminação, parecem fumejar e apagar-se com o vento, sinto-me atordoada, como se tivesse

ahurie, comme si j'avais des chevaux qui me soufflent dans l'oreille (...).

(...)

- *Cinque francs! du luisant! un monarque! dans cette piolle! c'est chenâtre! Vous êtes un bon mion. Je vous fonce mon palpitant. Bravo les fanandels! deux jours de pivois! et de la viandemuche! et du fricotmar! on pitancera chenuement! et de la bonne mouise!* (v.2, p.328-9)

cavalos a soprar-me nos ouvidos (...).

(...)

- Cinco francos! um luzente! um monarca! aqui nas unhas! que fortunão! o senhor é um bom rapazinho. Dou-lhe todo o meu coração. Vivam as tertúlias! dois dias de pândega! e cozido a fatar! e assado a não poder mais! que pagode! e que belas pingas! (2/7)

Esses dizeres constituem dois trechos de uma conversação entre Éponine e Marius, mais especificamente, palavras da moça. Ela se encontra enamorada do rapaz e profere um discurso digno de uma “dama”, no início do colóquio, chegando a imprimir uma certa poeticidade ao segmento: *les étoiles sont comme des lampions d'illuminations, on dirait qu'elles fument et que le vent les éteint* (“as estrelas são como lanternas de iluminação, parecem fumegar e apagar-se com o vento”). Quando Marius lhe entrega dinheiro, pois este sabia estar defronte de uma indigente, ela passa a se expressar por meio de gíria, no texto-fonte.

Essa alteração de registro é significativa no romance hugoano, ilustrando a mudança de papel representado pelos atores (Ubersfeld & Rosa, 1985, p.126). Éponine desveste a sua máscara de mulher apaixonada e começa a encenar a personagem mendiga, emitindo vocábulos característicos dos membros de sua vizinhança: *piolle, chenâtre, mion, fanandels, pivois, viandemuche, fricotmar, mouise*, assim como as expressões: *je vous fonce mon palpitant!* e *on pitancera chenuement!* que, em linguagem comum, significam, respectivamente: moradia, bom, garotinho, companheiros, vinho, carne, comida, sopa, te entrego meu coração e vamos nos alimentar muito bem.

No texto em português, observa-se uma mudança no discurso, até no que se relaciona ao registro: “aqui nas unhas”, por exemplo, procura imitar o linguajar do texto de partida. Mas a leitura dessa passagem, na tradução, revela mais uma alteração de estado de espírito - de lamentação para exultação - do que

uma conscientização, por parte de Éponine, de sua condição de miserável, em virtude do não-emprego abundante de termos desconhecidos pela linguagem considerada culta.

Cumprе destacar que o texto do *Jornal do Comércio* apresenta, ainda, uniformização de linguagem em um ponto ressaltado pelos estudiosos de *Os miseráveis*: a interlocução de Gavroche a um padeiro *keksekça?* (v.2, p.551). Trata-se da língua falada. O próprio Hugo, por meio de seu narrador, adverte os leitores de língua francesa para que não tentem reconhecer nessa expressão um vocábulo russo ou polonês, ou algum grito selvagem, pois nada mais é do que uma palavra pronunciada por eles diariamente. Esclarece, então, estar falando de *qu'est-ce que c'est que cela?*

A tradução brasileira em estudo trouxe o seguinte equivalente: “O que é isso?” (31/7) que corresponde à elucidação do narrador e, portanto, à língua escrita e não à fala do garoto. Ademais, não incluiu o comentário acima resumido, que acompanhava a pergunta. Em outro momento colocou “Quem é este sujeito?” (15/8) como tradução da mesma expressão *keksekça?* (v.3, p.120), quando a questão se referia a um homem.

Ao transferir para o português *kekçaa* (v.2, p.554), o mesmo procedimento foi empregado. O narrador esclareceu, no texto de partida, tratar-se de uma palavra que ninguém escrevia, mas que todo mundo falava, explicitando a variação de modalidade oral / escrita, portanto. E explicou o que significava: *qu'est-ce que cela a?*, termo que foi tomado como fonte para o trabalho do tradutor brasileiro, que colocou: “O que tem?” (31/7), sem nenhuma menção ao uso, no romance, da língua falada.

Nível de linguagem mais elevado que o apresentado no texto-fonte, entretanto, não constitui uma constante no trabalho tradutório em questão. Verifica-se, em pontos do texto traduzido, a adoção de um vocabulário que busca exprimir o tom da obra hugoana, como nessa passagem em que Jean Valjean se queixa ao patrão, sobre o montante que este lhe paga por um serviço prestado, que era menor do que o valor recebido pelos outros empregados:

Il réclama. On lui répondit: cela est assez bon pour toi. Il insista. Le maître le regarda entre les deux yeux et lui dit: Gare le bloc^a. Ele reclamou. A resposta que teve foi: *ainda é demais para ti. Insistiu: O dono da fábrica encarou-o com arrogância e disse-lhe: olha o xilindró! (1/4, supl.)*

^a *La prison.* (v.1, p.160)

Desta vez, a nota de pé de página não foi utilizada como fonte para a tradução, como se pode perceber. Procurou-se uma gíria - “xilindró” - que apresentasse sentido semelhante à palavra *prison* (prisão), ali colocada, e que imprimisse o registro coloquial da fala do empregador.

Uma gíria foi empregada, também, na tradução de uma locução emitida por um cocheiro, em relação a Valjean:

Il a l'air de n'avoir pas le sou; cependant il ne tient pas à l'argent (...). (v.1, p.508) Tem cara de quem não dispõe de muita chelpa; entretanto, não se lhe dá de botar dinheiro fora (...). (26/5)

“Chelpa” significa dinheiro. É utilizado em nível de linguagem coloquial. Procurou corresponder à locução *n'avoir pas le sou*, que não constitui registro elevado.

Discurso em linguagem popular que procura imitar o registro do texto de partida é, igualmente, observado nas seguintes palavras de Valjean, dirigidas ao Petit-Gervais, quando este lhe pede a moeda que se esconde sob seus pés, e na conversa de Grantaire, em uma reunião com os amigos do A B C:

- *Veux-tu bien te sauver!* (v.1, p.174)

Pois ainda não deste às trancas? (12/4)

*quand j'étais élève chez Gros, au lieu de quand aprendia com Gros, em vez de borrar
barbouiller des tableautins, je passais mon quadros passava o meu tempo a surripiar maçãs
temps à chiper des pommes (...).* (v.2, p.248) (...). (21/6)

“Trancas” é um vocábulo popular, sinônimo de pernas. Corresponde aqui a *se sauver* (safar-se), pronunciado pelo protagonista assim que deixava as galés. “Surripiar”, no segundo exemplo, termo também popular, foi empregado como tradução de *chiper*, que significa furtar, no registro coloquial.

Em outro momento, até mesmo a reprodução de uma nota é encontrada, trazendo “tradução” da expressão constante do corpo do texto, em linguagem culta, como feito por Victor Hugo:

- *Quelle bonne sorgue pour une crampe!*
dit Brujon.

- Que bela cega para uma pira! (*) disse Brujon.

a Quelle bonne nuit pour une évacion! (v.2, p.573) (*) Que bela noite para uma evasão. (1/8)

Houve, nesse caso, a apresentação de um nível de linguagem equivalente ao do texto de partida. Ademais, a questão da alteração do registro se revelou explícita, uma vez que maneiras diferentes de expressar uma mesma situação foram incluídas no texto, o que se deu, também, na seguinte passagem:

- *Môme! on ne dit pas les sergents de ville, on dit les cognes.*

(...)

- *Moutard! reprit Gavroche, on ne dit pas un logement, on dit une piolle.*

(...)

- *On ne dit pas la nuit, on dit la sorgue.*

(...)

- *On ne dit pas brûler la maison, fit Gavroche, on dit riffauder le bocard.*

(...)

- *On ne dit pas la tête, cria Gavroche, on dit la tronche.* (v.2, p.564-7)

- Toleirão! não se diz beleguins, diz-se filantes.

(...)

- Pateta! replicou Gavroche, não se diz um pouso, diz-se um buraco.

(...)

- Não se diz noite, diz-se cega.

(...)

- Não se diz queimar-se a casa, tornou Gavroche, diz-se chamuscar-se a carangueijola.

(...)

- Não se diz a cabeça, gritou Gavroche, diz-se a bola. (1/8)

Gavroche ensina, nesse fragmento, duas crianças que encontrara perdidas, que “por acaso” são seus irmãos, sem que nenhum deles saiba, o socioleto dos garotos de rua. Essa lição é passada também para o leitor brasileiro, que entra em contato com vocábulos não usuais para as respectivas situações.

A reconstituição de linguagem peculiar, aliás, se dá de formas variadas. Além das já mencionadas, a reprodução da configuração gráfica é observada:

- <i>Tonnerre! voilà pas mal longtemps déjà que je suis paroissien de la paroisse-meurs-de-faim-si-tu-as-du-feu-meurs-de-froid-si-tu-as-du-pain!</i> (v.2, p.354)	- Com a breca! já não é de ontem que sou freguês da paróquia-morre-de-fome-se-tens-fogo, morre-de-frio-se-tens-pão! (6/7)
---	---

Percebe-se que várias palavras foram unidas por meio de hífen, resultando um segmento inusitado. A excentricidade da linguagem, além do seu aspecto visual, parece residir no ritmo que, em virtude dessa pontuação, tornou-se alterado.

Outras vezes, para reproduzir o registro, procedeu-se a uma tradução literal:

<i>Il a (...) ses métaphores à lui; être mort, cela s'appelle manger des pissenlits par la racine; ses métiers à lui, (...) établir des péages d'un côté de la rue à l'autre dans les grosses pluies, ce qu'il appelle faire des ponts des arts (...); il a sa monnaie à lui (...). Cette curieuse monnaie, qui prend le nom de loques, a un cours invariable (...).</i> (v.2, p.152)	Tem (...) metáforas suas próprias; de quem está enterrado, dizem <i>come dentes de leão pela raiz</i> ; ocupações suas próprias (...), estabelecer [ilegível] de um a outro lado da rua quando alagadas pela chuva (ao que ele chama <i>fazer pontes das artes</i>) (...); tem uma moeda sua própria (...). Esta curiosa moeda, a que dão o nome de <i>trapos</i> , tem um curso invariável (...). (10/6)
---	--

As expressões encontradas para servir de metáforas aos termos destacados - *être mort* (“de quem está enterrado”) e *établir des (...) d'un côté de la rue à l'autre dans les grosses pluies* (“estabelecer (...) de um a outro lado da rua

quando alagadas pela chuva”) - e a denominação da moeda circulada entre os meninos de rua revelam-se tradução ao pé da letra das locuções presentes no texto em francês. *Manger des pissenlits par la racine* significa, literalmente, “comer dentes de leão pela raiz” (*pissenlit* é o outro nome dado à planta *dent-de-lion*), assim como *faire des ponts des arts* quer dizer “fazer pontes das artes” e *loques*, “trapos”.

A combinação de tradução da expressão empregada em registro equivalente e empréstimo linguístico foi também notada:

A l'heure où vous lirez ceci, cinq chevaux fougueux nous rapporteront à nos papas et à nos mamans. Nous fichons le camp, comme dit Bossuet. Nous partons, nous sommes partis. (v.1, p.213)

No momento em que isto ledes, cinco cavalos fogosos levam-nos a nossos papais e a nossas mães. Tomamos as de vila-Diogo, *fichons le camp*, como diz Bossuet. (29/4)

Esse fragmento foi extraído da carta que Tholomyès e os amigos deixam para suas respectivas namoradas, rompendo o relacionamento que os ligava, como resposta à solicitação destas quanto à preparação de uma surpresa. Verifica-se que, para a locução *nous fichons le camp*, o tradutor encontrou um equivalente, no que se refere ao sentido bem como ao registro: “tomamos as de vila-Diogo” - que remete a “dar às de vila-diogo”, expressão idiomática designativa de fugir. Logo após, porém, em vez de repetir os dizeres, por meio de uma linguagem comum, como se acha no texto-fonte - *nous partons, nous sommes partis* (vamos embora, fomos embora) -, preferiu transcrever a locução em francês.

Emprego de expressão idiomática equivalente, por sinal, constitui procedimento notado na tradução em estudo:

La vie devint sévère pour Marius. (...) Il mangea de cette chose inexprimable qu'on appelle de la vache enragée. (v.2, p.261)

A vida tornou-se severa para Mário. (...) Ele comeu essa coisa inexprimível a que chamam o pão que o diabo amassou. (23/6)

Locuções, aliás, revelam-se abundantes no texto traduzido, que as traz até quando não aparecem no texto de partida:

Quand il fut rue Pavée, la chiffonnière lui revint à l'esprit, et il eut ce soliloque (...). (v.3, p.115) Quando chegou à rua Pavée, lembrou-se da trapeira e disse com os seus botões (...). (15/8)

et résolut de le dépasser (...). (v.1, p.235) e resolveu levar-lhe as lampas (...). 6/5

Ressalte-se que “dizer com os seus botões” constitui locução de nível bem menos formal que *soliloque* (solilóquio), empregado aqui em termos literários, uma vez que proferida pelo narrador do romance ao anunciar um discurso de Gavroche para consigo mesmo. Na maioria dos casos, porém, a adoção de tais segmentos no texto brasileiro se deve às peculiaridades da língua portuguesa do século passado e não propriamente a uma intenção de rebaixamento do registro, como exemplifica a expressão “levar as lampas a”, então comum, empregada como equivalente de *dépasser* (ultrapassar, exceder), na última citação.

3.1.9 - TRANSFERÊNCIA DE ELEMENTOS ESTRUTURAIS DO ROMANCE

Foram observadas, ainda, na tradução em estudo, algumas incongruências, que resultaram, provavelmente, do fato de o trabalho ter sido feito e publicado aos poucos - haja vista que o próprio texto-fonte foi recebido por etapas - e rapidamente. Os tradutores executaram sua tarefa sem o conhecimento da obra completa e não podiam voltar atrás em decisões tomadas em situações anteriores, uma vez que as folhas que as traziam já haviam sido editadas. Deviam, por outro lado, entregar o mais rápido possível partes de sua produção, para que fossem publicadas diariamente ou, pelo menos, sem grandes interrupções. Daí uma das causas da crítica negativa dirigida aos folhetins traduzidos.

No livro sexto da primeira parte, por exemplo, dois meses depois de iniciada a publicação da obra no *Jornal do Comércio*, lê-se a seguinte explicação (cujo segmento correspondente em francês se encontra igualmente citado a fim de permitir comparação):

<i>Ce Valjean s'appelait de son nom de baptême Jean et sa mère se nommait de son nom de famille Mathieu. (v.1, p.287)</i>	Esse Valjean chamava-se Jean (<i>João</i>), que era o seu nome de batismo, e o nome de família de sua mãe era Mathieu. (10/5)
---	---

Trata-se da passagem em que é explicado “como de *Jean* pode fazer-se *Champ*”, título de capítulo que mostra Javert contando ao herói-mártir a prisão de Champmathieu, acusado como sendo o relapso das galés “João” Valjean. A pronúncia de Auvergne teria feito de *Jean*, *Chan* e o ex-forçado teria então tomado o sobrenome de sua mãe, Mathieu, para se esconder, transformando-se, assim, em Champmathieu.

Nas edições anteriores, porém, bem como no decorrer desse segmento em questão e de toda a obra, como pode ser visto nas citações transcritas neste cotejo, o protagonista é denominado “João” - daí essa adaptação ter sido acrescentada entre parênteses, na tradução, após *Jean*. À sua mãe, por outro lado, em 26 de março, fora dado o nome de “Joanna Matheus”, como equivalente de *Jeanne Mathieu*:

Sa mère s'appelait Jeanne Mathieu (...). (v.1, p.143)	Sua mãe chamava-se Joanna Matheus (...). (26/3)
--	--

Isto parece ter sido desconsiderado pelo tradutor, que se limitou a uma tradução semântica do texto-fonte, sem se preocupar em manter a uniformidade do texto de chegada, por meio da elaboração de um novo nome, por exemplo, que resultasse da ligação dos já citados, ou de uma nota explicativa, as denominações aparecendo da mesma forma que as escolhidas anteriormente.

Um outro ponto, em que o conhecimento do desenrolar da história teria ajudado o trabalho, refere-se à tradução de *rôdeur de barrières*, que aparece pela primeira vez quando o narrador assim qualificou, temporariamente, o autor da obra. Cento e noventa e três páginas depois, ele inseriu a definição do termo:

gens à figures équivoques, à monologues suspects, qui ont un air de mauvaise pensée, et qui dorment assez habituellement le jour, ce qui fait supposer qu'ils travaillent la nuit. (v.2, p.348) indivíduos de fisionomia equívoca, de monólogos suspeitos, com um ar que revela a hediondez do seu pensamento, e que dormem ordinariamente de dia, o que induz a crer que trabalham de noite. (5/7)

Constou da tradução, então, como seu equivalente, “vagabundos das barreiras”, que passou a ser repetido nas demais vezes em que a locução foi escrita no romance. No primeiro caso, todavia, o tradutor procedeu a uma modulação, dizendo que o autor muitas e muitas vezes vagara pelas barreiras de Paris, não levando o leitor brasileiro a relacionar a informação acima transcrita com Victor Hugo.

Sinais que podem ser atribuídos à rapidez na execução do trabalho consistem na menção ao “leitor francês” (23/5), esquecendo-se de que a tradução se dirige a uma audiência diferente da prevista pelo texto-fonte, e ao “3º tomo deste livro” (15/10), não levando em conta o fato de a tradução estar sendo publicada no jornal, e não na forma de livro, em dez tomos, como a obra em francês. Também a mistura de procedimentos para uma mesma situação, em um único segmento, pode ser resultado da falta de tempo:

Il soulevait et soutenait parfois d'énormes poids sur son dos, et remplaçait dans l'occasion cet instrument qu'on appelle cric et qu'on appelait jadis orgueil (...) (v.1, p.154)

Levantava e punha às vezes às costas pesos enormes, e ocasiões havia em que substituía esse instrumento que chamam *macaco*, e que outrora chamava-se *orgueil* (orgulho) (...). (1/4, supl.)

Nota-se que, para verter para o português *cric*, o tradutor procurou a designação do maquinismo próprio para levantar grandes pesos, comumente chamado “macaco”. Para a transposição da antiga denominação desse aparelho, entretanto, utilizou-se de um estrangeirismo - *orgueil* -, colocando a tradução da palavra, na sua acepção de sentimento de dignidade pessoal - “orgulho” - entre parênteses. Essa última decisão se deveu à continuação da frase que explica vir daí a origem do nome da rua parisiense *Montorgueil*, que ficou dessa forma no texto de chegada.

Ainda nesse mesmo parágrafo, cabe acrescentar, é informado o apelido de Valjean, obtido pela associação com sua capacidade física acima citada: “João-Macaco”, correspondente a *Jean-le-Cric*. Um mês e meio depois (16/5), porém, aparece a alcunha “João-Guincho”, referindo-se à mesma personagem e à mesma característica.

Combinação de vocábulos em português e francês, aliás, prolifera na tradução brasileira. Sempre que algum local de Paris é descrito, por exemplo, nomes de rua adaptados são postos lado a lado de nomes deixados na sua forma original. Para classificar os vários tipos de garoto parisiense (18/8), termos da língua francesa se mesclam a palavras do português, o que acontece, igualmente, entre outros casos, em:

<i>Donc, ô guinguettes, goguettes, bouchons, caboulots, bouibouis, mastroquets, bastringues, manezingues, bibines des chiffonniers, caravansérails des califes, je vous atteste, je suis un voluptueux (...).</i> (v.2, p. 250)	<i>Portanto, oh patuscadas, baiúcas, tavernas, caboulots, bouibouis, mastroquets, tertúlias, manezingues, bibines dos trapeiros, caravançarás dos califas, tomo-vos por testemunhas, sou um voluptuoso (...).</i> (21/6)
---	--

Grantaire, amigo de Marius, no auge da embriaguez, enumera sinônimos para denominar locais onde se bebe, come-se e ocasionalmente se dança. Na tradução, buscaram-se termos, em português, que designassem alguns desses



estabelecimentos, às vezes referindo-se às reuniões festivas e não propriamente ao lugar, colocando-os juntamente com alguns nomes a eles atribuídos em francês.

Deve-se ter em mente, todavia, conforme já mencionado páginas atrás, que o público leitor brasileiro do século passado constituía uma pequena elite, que possuía conhecimentos tanto da língua como de particularidades da cultura e da nação francesas. A adoção de tantos estrangeirismos, portanto, se deve, sem dúvida, a esse fator.

Pode-se mencionar, ainda, para ficar só nesses exemplos, o seguinte fragmento como resultado de uma tradução apressada:

- *Décarrons. Qu'est-ce que nous maquillons icigo?*

Le second répondit:

- *Il lansquine à éteindre le riffe du rabouin. Et puis les coqueurs vont passer, il y a là un grivier qui porte gaffe, nous allons nous faire emballer icicaille.* (v.2, p.578)

- Retiremo-nos. O que fazemos aqui (*icigo*)?
O segundo acrescentou:

- Está uma chuva capaz de apagar o fogo da caldeira de Pedro Botelho. E depois não tardam a passar os agentes de polícia. Ali adiante está um soldado de sentinela. Arriscamo-nos a ser presos aqui (*icicaille*). (1/8, supl.)

Trata-se de trecho de uma conversa entre os amigos de Thénardier na “língua da miséria”. Em nota de pé de página, no texto de partida, colocou-se tradução intralingual dessa interlocução, que serviu como base para a tradução brasileira, à semelhança do que foi visto anteriormente quando se abordou a questão do nível de linguagem.

Não se adotou no texto traduzido, nesse caso, um registro coloquial equivalente ao do texto-fonte. Até mesmo a expressão “está uma chuva capaz de apagar o fogo da caldeira de Pedro Botelho” é derivada da nota de pé de página, que trouxe como correspondente *il pleut à éteindre le feu du diable*. Por isso, foram “emprestados” dois vocábulos, pertencentes à gíria, constantes do

texto em francês - *icigo* e *icicaille* -, acrescentados após a fala dos personagens, solução encontrada para que o parágrafo seguinte fizesse sentido.

Informa-se, aí, que ambos termos significam “aqui”, fazendo parte de vocabulário próprio de grupos distintos, e que, graças a eles, Thénardier reconheceria seus companheiros. *Icigo* e *icicaille* ficaram, porém, um tanto quanto deslocados no texto em português. Ademais, parece que somente essas duas palavras da linguagem peculiar foram emitidas, e não que todo o fragmento constitui gíria.

Essa tradução, muitas vezes literal e “apressada”, no entanto, resultou, em vários momentos, passagens de grande poeticidade, com boas transposições de metonímias:

- *Mon enfant n'a plus froid. Je l'ai habillé de mes cheveux.* (v.1, p.259)

- Minha filha já não sente frio. Vesti-a com os meus cabelos. (8/5)

Fantine alude à saia comprada para sua filha Cosette com o dinheiro da venda de seus lindos cabelos loiros, pelos quais obtivera dez francos. Empregou-se uma figura de contigüidade nesse pensamento da personagem, de modo a provocar um efeito de estranhamento no leitor.

Comparações foram, igualmente, reproduzidas:

il se courba comme un chêne à l'approche d'un orage, comme un soldat à l'approche d'un assaut. (v.1, p.303)

curvou-se como um carvalho ao aproximar-se a tempestade, como um soldado ao aproximar-se o assalto. (12/5)

Figura de similaridade, a comparação aproxima termos pertencentes a contextos diferentes, a fim de elaborar uma visão mais pormenorizada e pictórica da ação. Nesse exemplo, recorreu-se a símiles tanto com

elementos da natureza - “carvalho” e “tempestade” - como militares - “soldado” e “assalto” - para pintar o estado de espírito de Valjean.

Dignas de enfoque são, também, as duas passagens abaixo:

La branche, lorsqu'une main s'approche pour détacher la fleur, frissonne, et semble à la fois se dérober et s'offrir. (v.1, p.379)

O galho, quando uma mão se aproxima para tirar-lhe a flor, estremece, e como que a um tempo se furta e se oferece. (17/5)

Il se redressa, frissonnant, glacé, infect, courbé sous ce mourant qu'il traînait, tout ruisselant de fange, l'âme pleine d'une étrange clarté. (v.3, p.360)

Ergueu-se tiritando, gelado, infecto, curvado ao peso do moribundo que levava às costas, gotejando-lhe a lama do corpo, cheia a alma de uma estranha claridade. (23/9)

Na primeira citação, destaca-se o mesmo ritmo obtido, o efeito da aliteração em “se furta e se oferece”, da rima em “estremece” e “oferece”, além da imagem transposta. Na segunda, sobretudo a ausência de conectivos, que deixou o texto conciso.

Cumpre salientar que muitos dos pontos destacados nesta terceira parte do presente trabalho “podem” ou “devem” constituir práticas correntes do período, as “normas” de tradução - expressões dos valores ou das idéias gerais compartilhadas por uma comunidade, coerções a que as traduções estão sujeitas, sendo estas uma atividade comportamental, conforme sustentou Toury, como visto na primeira parte deste estudo -, e não idiosincrasias do tradutor. Sabe-se, porém, que a análise de uma só tradução não basta para que as convenções da época sejam determinadas. Pretendeu-se aqui chegar às possíveis regularidades de procedimento comuns à “comunidade interpretativa” brasileira do século XIX - para usar o termo cunhado por Stanley Fish, que assim denominou o grupo sociocultural que, em um determinado momento, levando em conta sua ideologia, os padrões estéticos, éticos e morais, as circunstâncias históricas e a

psicologia, é responsável pela emergência e existência de significados aceitáveis (Arrojo, 1986, p.79).

Pode-se concluir, todavia, com base no cotejo entre o texto de Victor Hugo e a obra publicada no *Jornal do Comércio*, na leitura atenta desta e no estudo mencionado anteriormente neste trabalho - que mostra os folhetins traduzidos como sendo o modelo para a prosa brasileira -, que nessa primeira tradução de *Os miseráveis*, realizada no Brasil, integral, que transferiu sobretudo o conteúdo semântico do texto-fonte, e se caracterizou pelos traços que foram acima apontados, encontram-se presentes diversos elementos estruturais do romance, notadamente os que distinguem os folhetins.

O corte da narração em momentos culminantes da ação se deu em diversas ocasiões. Um capítulo se finda quando Jean Valjean pega um objeto semelhante a uma barra de ferro e se prepara para roubar a prataria do bispo Myriel. Um outro, no instante da revelação da surpresa planejada por Tholomyès e seus amigos para suas respectivas namoradas. A dúvida sobre a chegada do protagonista a Arras, a tempo para assistir ao processo Champmathieu, constitui mais um ponto de interrupção, assim como a incerteza sobre o destino de Marius, expulso de casa por seu avô. Suspense é obtido, também, quando uma mão segura o balde de Cosette no bosque escuro e não é revelado, de imediato, a quem pertence; ao se começar a jogar terra sobre o caixão onde se encontra Valjean vivo; no momento em que policiais se põem a perseguir o protagonista, que carrega Marius desfalecido, pelo esgoto parisiense, entre outros exemplos.

A ordem cronológica dos eventos foi observada em toda a narrativa, com exceção das digressões que não apresentam conexão direta com o enredo. O romance se inicia com a descrição do bispo Myriel, quem Valjean encontrará ao sair das galés e será o responsável por sua transformação, e o relato



do infortúnio de Fantine, que é abandonada com a filha por seu namorado. Dá-se, então, o encontro do protagonista com Cosette. Em seguida, Marius aparece em cena e se apaixona pela garota. A insurreição de 5 de junho de 1832 é, por fim, relatada, acontecimento em que participam vários personagens do romance. A união de Cosette e Marius e o falecimento de Valjean colocam o ponto final nessa história, que se desenrola de 1815 a 1833.

Personagens estereotipados foram retratados. Já se falou, em outra parte deste trabalho, sobre a caracterização dos principais deles. Sobressai-se Javert, “o espião de primeira qualidade”, “o homem feito para servir”, conforme informa o narrador da obra. Também Gavroche, o moleque das ruas parisienses, alegre, esperto, de bom coração, sem meios de subsistência. O bispo Myriel personifica o Evangelho. Valjean é o protótipo da vítima da sociedade, ao passo que Thénardier é o do bandido. Todas as personagens secundárias igualmente possuem certos traços básicos, caricaturais, que não se alteram no decorrer do romance. Suas reações não surpreendem o leitor.

Além disso, como examinado nesta última parte, viu-se que foram transferidos para a tradução brasileira os recursos adotados a fim de proporcionar a ilusão de realidade, as diversas formas de apresentação do conteúdo narrativo, assim como artifícios épicos, humorísticos e poéticos.

Parece que foram esses os elementos que chamaram a atenção dos tradutores.

É preciso, por fim, esclarecer que não constituiu preocupação da autora deste trabalho a descoberta do ponto em que Justiniano José da Rocha interrompeu a tradução em estudo e Antônio José Fernandes dos Reis passou a realizá-la.

Pela leitura do texto de chegada - sem esse objetivo -, bem como pelo cotejo com o texto-fonte efetuado, não se chegou a um marco que delimitasse diferentes reescrituras. As mesmas e muitas vezes variadas escolhas de tradução foram observadas em diferentes partes do trabalho. Não se verificou, também, alteração na linguagem empregada.

Isso se deve, sem dúvida, às convenções da época, que determinaram os procedimentos para a realização de traduções e para a redação de folhetins. Não se deve esquecer, ainda, que não era raro o fato de uma mesma obra ser traduzida por mais de um profissional, no caso desses romances fatiados, ou com a ajuda de colaboradores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho, como se viu, focalizou a primeira tradução brasileira do romance *Os miseráveis*, de Victor Hugo, publicada no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro, de 10 de março a 16 de outubro de 1862. Insere-se no âmbito dos estudos descritivos de tradução, uma vez que, entre outros argumentos, buscou examinar o papel do texto traduzido na cultura de chegada, não se limitando a aspectos lingüísticos e a uma análise binária entre texto de partida e texto de chegada. Foi conferida prioridade à importância das traduções na evolução de uma literatura.

Percebeu-se, assim, que essa reescritura se enquadra em um conjunto de traduções impressas na forma de folhetim, durante o século XIX, que trouxeram para a literatura brasileira, em fase de consolidação, as características da prosa de ficção. Esses textos ocuparam uma posição primária neste sistema cultural, pois não serviram para preservar gêneros tradicionais, mas, pelo contrário, introduziram novos parâmetros. Narrativas editadas em partes, em jornal, foram abundantes na época, à semelhança desses romances importados. Traços destes proveniente foram assimilados pelos primeiros prosadores nacionais.

Essa tradução, entretanto, não se modelou totalmente ao texto-fonte. Na França e na Bélgica, onde foi publicada simultaneamente, a obra hugoana não apareceu como romance-folhetim, mas na forma de livro, em dez tomos: os dois primeiros em 3 de abril, quatro outros em 15 de maio e os quatro restantes em 30 de junho, do mesmo ano de 1862. O texto brasileiro, portanto, incorporou dados da cultura receptora, em que o seriado gozava de enorme sucesso.

Observa-se, por outro lado, que o início da publicação dessa tradução brasileira antecedeu à venda dos volumes ao público francês e belga. Foi firmado um contrato entre o editor de Hugo e o seu congênere no *Jornal do Comércio*, que estabelecia o envio dos textos antes de sua publicação em Paris e Bruxelas, numa época em que o Brasil não havia assinado tratados de propriedade intelectual e em que os direitos autorais até mesmo dos escritores nacionais não eram respeitados. Os folhetins traduzidos, cabe ressaltar, eram geralmente publicados nos jornais brasileiros, ao mesmo tempo que eram apresentados às audiências européias, fenômeno que não se repetiu no caso das obras não-populares.

Verificou-se, outrossim, que a autoria dessa tradução é atribuída a Justiniano José da Rocha, que faleceu durante a sua tarefa, completada por Antônio José Fernandes dos Reis. Rocha, célebre jornalista do Segundo Reinado, traduziu vários folhetins, do francês, sobretudo para o *Jornal do Comércio*. Introduziu a literatura em série, no Brasil, e é incluído entre os precursores do romance brasileiro em virtude de sua novela *A paixão dos diamantes* que não conseguiu assegurar sua sobrevivência, a exemplo das demais obras anunciadoras da prosa. Reis é o tradutor de episódios da famosa série *Rocambole*, de Ponson du Terrail, muito divulgada tanto em terras francesas quanto brasileiras.

Importa salientar que, no pé da página do periódico brasileiro em que *Os miseráveis* foi publicado, não consta o nome do(s) tradutor(es). Isso constituiu prática comum na época, no caso dos folhetins bem como no dos livros, e revela o desprestígio concedido a esse profissional, o que propiciou a sua invisibilidade, que é sentida até nos dias de hoje. Raros são os volumes que estampam na capa a autoria da tradução. Em geral, essa informação vem, em letras pequenas, nas páginas internas.



Do cotejo entre o texto em francês e a tradução brasileira, realizado com o objetivo de averiguar os procedimentos de tradução recorrentes, a razão ou o resultado de sua escolha e as possíveis convenções da época, constatou-se, em um primeiro momento, que, com a exceção de um capítulo, todas as segmentações da obra hugoana foram transpostas para o texto em português, constituindo este, portanto, uma tradução integral de *Os miseráveis*. Ressalte-se que se encontra, aí, equivalente para cada título atribuído a essas divisões.

Não constou no *Jornal do Comércio*, todavia, o prefácio que antecipa a narrativa, direcionando sua leitura. Os romances-folhetins, em geral, não traziam preâmbulos. Além disso, esse proêmio foi encaminhado por Victor Hugo a seu editor depois da entrega dos dois primeiros livros da obra.

Observou-se, na tradução, uma pontuação às vezes diferente da apresentada no texto-fonte. Segmentos narrativos que apareceram neste em mais de um parágrafo, tiveram seus correspondentes apresentados no texto de chegada em um só, ou se notou a operação inversa, o mesmo acontecendo com os períodos. Ademais, alguns trechos mostraram-se, no texto traduzido, ora mais extensos - sobretudo pelo não-emprego de orações nominais -, ora mais curtos - em virtude da opção por categorias gramaticais diferentes das constantes do romance em francês o que, às vezes, resultou o contrário: frases mais longas. Poucos e curtos segmentos foram encontrados, na tradução, sem equivalente no texto-fonte, assim como poucos e curtos segmentos do texto-fonte não tiveram seus correspondentes na tradução.

As inúmeras e extensas digressões da obra hugoana aparecem também no texto brasileiro, em especial as históricas, que mostram o estilo épico e a mistura do cômico com o trágico empregados pelo autor francês. Artífices propiciadores do efeito de realismo foram igualmente transferidos. Além da

inserção de marcos históricos, notaram-se a transcrição de cartas, notícias de jornal e outros documentos, assim como a exatidão de descrições e a referência a fatos reais.

Alternância de foco narrativo encontra-se nos dois textos. Focalizações externas, focalizações internas, visão parcial, visão total se sucedem no decorrer do romance. Nota-se a presença de um narrador intruso, que se identifica, às vezes, com o autor empírico da obra, Victor Hugo.

Ironia, sátira, anedotas conferem ao texto e à sua tradução um tom humorístico, que é fundido no tecido narrativo por meio das falas dos personagens e pela voz do narrador.

Esses recursos, no entanto, parecem ter sido transpostos para a tradução brasileira por ter sido esta realizada integralmente e de forma a transferir o conteúdo semântico do texto-fonte. Tradução literal foi observada, alternando-se com uma tradução “mais livre” - em que a ordem sintática e as categorias gramaticais do texto de chegada diferem das constantes no texto de partida - sem, contudo, deixar de transferir o sentido do romance.

Notou-se, todavia, no ato tradutório, uma certa negligência para com os jogos de sons, que atuam sobretudo no nível ilocucionário do texto - o da preocupação para com o efeito. Rimas e aliteraões equivalentes só apareceram, no texto em português, quando a tradução do sentido o permitiu, com exceção dos versos, fragmentos em que se privilegiou, na maioria dos casos, a sonoridade em detrimento da literalidade. Não se adotou o mecanismo de compensação para o caso dos trocadilhos, que só foram recuperados, em alguns momentos, por intermédio de notas de pé de página explicativas.

Problemas relacionados a nível de linguagem foram solucionados, ocasionalmente, por meio da não-tradução dos segmentos que os

traziam. Todo um capítulo da narrativa em francês que trata da gíria - que Hugo chamou de "língua da miséria" - não apresenta correspondente em português. Para uma longa passagem que aborda jargões profissionais não foi, igualmente, buscado equivalente na tradução.

Percebeu-se no texto em português, também, um registro mais elevado que o do texto-fonte, em algumas das ocasiões em que este apresenta gíria. Diferentemente deste, na maioria dos diálogos travados entre malfeitores, no texto traduzido, não se encontra um linguajar peculiar - o que resultou uma certa uniformização de linguagem. Termos de gíria e discurso em nível coloquial, equivalente ao do texto de partida, porém, fizeram parte, em alguns momentos, da obra publicada no *Jornal do Comércio*.

Verificou-se, por fim, que nessa primeira tradução brasileira de *Os miseráveis*, em que os procedimentos de tradução mencionados se revelaram recorrentes, estão presentes os elementos estruturais do romance, que aparecem nas primeiras obras de ficção em prosa da literatura brasileira. Os cortes em momentos culminantes da ação, determinantes de alterações na estrutura geral da narrativa, constituíram recurso freqüente, proporcionando o equilíbrio dos capítulos como unidades equivalentes e conferindo prioridade aos eventos de primeiro plano. Os personagens se encontram retratados de maneira caricatural. A configuração do tempo se revela de forma linear.

O presente trabalho, realizado nesta atual fase de aceitabilidade dos estudos de tradução e de literatura popular, deve ser entendido como a abertura do caminho para o exame dos folhetins traduzidos no Brasil, que se multiplicaram nos jornais do Rio e das províncias e ajudaram a modelar o gosto literário nacional durante o século XIX. Tais textos não haviam ainda recebido a

atenção do mundo acadêmico, em virtude, sobretudo, do preconceito anteriormente conferido à tradução como objeto de estudo, assim como da sacralização do original e das obras canonizadas.

O paradigma literário, que ora se observa, porém, não mais privilegia a originalidade da obra de arte e o “gênio” do autor, como aconteceu por ocasião do romantismo. Relações intertextuais são valorizadas: textos constituem absorção e transformação de outros textos, constroem-se como um mosaico de citações, para usar os conhecidos termos de Julia Kristeva. Além disso, não mais se identifica um trabalho com a língua em que foi escrito e se questiona o conceito de “literatura nacional”, pois a língua deixou de ser a expressão do gênio próprio de cada povo, o repositório de sua cultura, o principal fator constitutivo de uma nação - ressaltando-se que mesmo o conceito de nação ou Estado nacional vem perdendo espaço nessa economia globalizada em que se vive hoje.

Por outro lado, rejeita-se a distinção entre textos primários e textos secundários. Cânone literários deixaram de ilustrar valores estéticos consensuais (Perrone-Moisés, 1996). São vistos como constructos ideológicos que requerem reexame constante, a noção de literariedade não mais sendo definida por traços imanentes à obra, mas como uma maneira historicamente variável de se considerar textos.

Assim, o estudo da literatura popular importada tornou-se viável, sendo ele de suma importância para a compreensão do século XIX brasileiro. Outras obras do gênero merecem ser analisadas, como a tradução dos vários episódios da série *Rocambole*, realizada por Antônio José Fernandes dos Reis, ou dos famosos romances de Alexandre Dumas. Adaptações de clássicos constituem também campo fértil para pesquisas reveladoras de normas literárias e gosto de época. Análise de outros conjuntos de obras traduzidas, que proporcionaram a

ampliação ou a renovação da literatura brasileira, deve, igualmente, merecer a atenção de estudiosos.

Não se deve deixar de lado o significativo papel das reescrituras na evolução de uma cultura. Deve-se ter em mente a sua relevância como fonte de acesso à literatura universal, pois sobretudo fora dos círculos acadêmicos esta é conhecida por meio de traduções, filmes, peças teatrais, histórias em quadrinhos ou de alguma outra representação.



BIBLIOGRAFIA

OBRAS SOBRE TRADUÇÃO

AGUIAR, O. B. *Ossian no Brasil*. São José do Rio Preto, 1991. 129p.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista.

_____. Pseudotradução como objeto dos estudos descritivos de tradução: um caso. In: ENCONTRO DE PROFESSORES DE LÍNGUAS E LITERATURAS ESTRANGEIRAS, 4, ENCONTRO PAULISTA DE PESQUISADORES EM TRADUÇÃO, 3, 1995, Assis. *Anais...* São Paulo: Arte & Ciência, 1996. v.2, p.267-76.

ARROJO, R. *Oficina de tradução*. São Paulo: Ática, 1986. 85p.

_____. A tradução passada a limpo e a visibilidade do tradutor. *Trab. Ling. Aplic.*, v.19, p.57-73, 1992a.

_____. (Org.) *O signo desconstruído*: implicações para a tradução, a leitura e o ensino. Campinas: Pontes, 1992b. 121p.

_____. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993. 210p.

ASCHER, N. Brasileiros traduzem pouco da literatura alemã. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 set. 1994. Mais.

BARBOSA, H. G. *Procedimentos técnicos da tradução*. Campinas: Pontes, 1990. 120p.

BARBOZA, O. C. C. *Byron no Brasil*: traduções. São Paulo: Ática, 1974. 284p.

BERMAN, A. *L'épreuve de l'étranger*: culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Paris: Gallimard, 1980. 313p.

_____. Goethe: traduction et littérature mondiale. *Poétique*, v.52, p.453-69, 1982.

_____. La traduction et la lettre - ou, l'auberge du lointain. In: _____. (Ed.) *Les tours de Babel*: essais sur la traduction. Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1985. p.33-150.

- BERMAN, A. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995. 278p.
- BLODGET, E. Translation as a key to Canadian literature. *New Comparison*, v.1, p.93-103, 1986.
- BROCA, B. Quando se começou a traduzir no Brasil. In: _____. *Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do realismo ao pré-modernismo*. Campinas: UNICAMP, 1991. p.58-61.
- BROWER, R. A. (Ed.) *On translation*. New York: Oxford University. Press, 1966. 296p.
- CAMPOS, A. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988. 265p.
- CAMPOS, H. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976. p.21-38.
- DE GEEST, D. The notion of 'system': its theoretical importance and its methodological implications for a functionalist translation theory. In: KITTEL, H. (Ed) *History, system, literary translation*. Göttingen: Erich Schmidt Verlag, 1992. p.32-45.
- DELABASTITA, D. A false opposition in translation studies: theoretical versus/and historical approaches. *Target* v.3, n.2, p.137-52, 1991.
- DELILLE, K. H. et al. *Problemas da tradução literária*. Coimbra: Almedina, 1986. 117p.
- DE MAN, P. Conclusões: *A tarefa do tradutor* de Walter Benjamin. In: _____. *A resistência à teoria*. Trad. T. L. Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989. p.101-35. Tradução de: *The resistance to theory*.
- EVEN-ZOHAR, I. Polysystem theory. *Poetics Today*, v.11, n.1, p.7-94, 1990.
- FARIA, G. *A presença de Oscar Wilde na 'belle époque' literária brasileira*. São Paulo: Pannartz, 1988. 236p.
- _____. Literatura Comparada e tradução. In: CUNHA, E. L., SOUZA, E. M. (Org.) *Literatura Comparada: ensaios*. Salvador: EDUFBA, 1996. p.121-30.
- GENTZLER, E. *Contemporary translation theories*. London: Routledge, 1993. 224p.
- HERMANS, T. (Ed.) *The manipulation of literature: studies in literary translation*. London: Croom Helm, 1985a. 249p.

- HERMANS, T. (Ed.) *Second hand: papers on the theory and historical study of literary translation*. Antwerp: ALW, 1985b. 197p.
- _____. Literary translation: the birth of a concept. *New Comparison*, v.1, p.28-42, 1986.
- _____. Translational norms and correct translations. In: VAN LEUVEN-ZWART, K., NAAIJKENS, T. (Eds.) *Translation studies: the state of the art*. Amsterdam: Rodopi, 1991. p.155-69.
- HOLMES, J. S. The name and nature of translation studies. In: _____. *Translated! papers on literary translation and translation studies*. Amsterdam: Rodopi, 1988. p.66-80.
- JAKOBSON, R. Aspectos lingüísticos da tradução. In: _____. *Linguística e comunicação*. Trad. I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1977. p.63-72.
- JANSEN, P. (Ed.) *Translation and the manipulation of discourse*. Leuven: The Leuven Research Center for Translation, Communication and Cultures, 1995. 315p.
- KALMAN, G. C. Some borderline cases of translations. *New Comparison*, v.1, p.117-23, 1986.
- KUNDERA, M. A tradução como arte da fidelidade. Trad. J. M. Macedo. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 maio 1996. Mais, p.3. Original francês.
- LAMBERT, J. Théorie de la littérature et théorie de la traduction en France (1800-1850) interprétées à partir de la théorie du polysystème. *Poetics Today*, v.2, n.4, p.161-70, 1981.
- LAMBERT, J., ROBYNS, C. Translation. In: POSNER, R., ROBERING, K., SEBEOK, T. A. (Eds) *Semiotics: a handbook on the sign-theoretic foundations of nature and culture*. Berlin: de Gruyter. No prelo.
- LARANJEIRA, M. *Poética da tradução: do sentido à significância*. São Paulo: Edusp, 1993. 217p.
- LAROSE, R. *Théories contemporaines de la traduction*. Quebec: Université du Quebec, 1989. xxiii, 336p.
- LEFEVERE, A. Literary theory and translated literature. *Dispositio*, v.7, n.19-20, p.3-22, 1982.
- _____. Why the real Heine can't stand up in/to translation: rewriting as the way to literary influence. *New Comparison*, v.1, p.83-92, 1986.



- LAFEVERE, A. Translation and Comparative Literature: the search for the center. *TTR*, v.4, n.1, p.129-44, 1991.
- _____. *Translating literature: practice and theory in a comparative literature context*. New York: MLA, 1992a. 165p.
- _____. *Translation, history, culture: a sourcebook*. London: Routledge, 1992b. 182p.
- _____. *Translation, rewriting & the manipulation of literary frame*. London: Routledge, 1992c. 176p.
- _____. Discourse on translation: recent, less recent and to come. *Target* v.5, n.2, p.229-41, 1993.
- _____. Introduction: Comparative Literature and translation. *Comparative Literature*, v. 47, n.1, p.1-10, 1995.
- LEFEVERE, A., BASSNETT, S. Introduction: Proust's grandmother and the Thousand and One Nights: the 'cultural turn' in translation studies. In: _____. (Eds) *Translation, history and culture*. London: Pinter, 1990. p.1-13.
- MILTON, J. *O poder da tradução*. São Paulo: Ars Poetica, 1993. 195p.
- _____. The nurse's waist: the translator as censor. *Crop*, v.1, p.102-6, 1994.
- PAES, J. P. *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990. 127p.
- ROBERTS, R. P. The concept of function of translation and its application to literary texts. *Target* v.4, n.1, p.1-16, 1992.
- ROBYNS, C. (Ed.) *Translation and the (re)production of culture*. Leuven: The Cera Chair for Translation, Communication and Cultures, 1994. 330p.
- SCHLEIERMACHER, F. Des différentes méthodes du traduire. In: BERMAN, A. (Ed.) *Les tours de Babel: essais sur la traduction*. Trad. A. Berman. Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1985. p.277-347. Tradução de: Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens.
- SCHULTE, R., BIGUENET, J. *Theories of translation: an anthology of essays from Dryden to Derrida*. Chicago: University of Chicago, 1992. 254p.
- STACKELBERG, J. Oroonoko et l'abolition de l'esclavage: le rôle du traducteur. Trad. G. Roche. *Rev. Lit. Comparée* v.2, p.237-48, 1989. Original alemão.
- TYMOCZKO, M. The metonymics of translating marginalized texts. *Comparative Literature*, v.47, n.1, p.11-24, 1995.



TOURY, G. *In search of a theory of translation*. Tel Aviv: Porter Institut for Poetics and Semiotics, 1980. 159p.

_____. *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: J. Benjamins, 1995. 311p.

VAN DEN BROECK, R. The concept of equivalence in translation theory: some critical reflections. In: HOLMES, J. et al. *Literature and translation*. Leuven: Acco, 1978. p.29-47.

_____. The limits of translatability exemplified by metaphor translation. *Poetics Today*, v.2, n.4, p.73-87, 1981.

_____. Generic shifts in translated literary texts. *New Comparison*, v.1, p.104-16, 1986.

VAZ PINTO COELHO, J. M. Da propriedade literária no Brasil. *Rev. Bras.* (2), v.6, p.474-91, 1880, v.8, p.474-98, 1881.

VENUTI, L. The translator's invisibility. *Criticism*, v.28, n.2, p.179-212, 1986.

_____. *Simpatico*. *Trab. Ling. Aplic.*, v.19, p.21-39, 1992.

VIEIRA, E. R. P. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. Belo Horizonte, 1992. 265p. Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Federal de Minas Gerais.

VON FLOTOW, L. Feminist translation: contexts, practices and theories. *TTR*, v.4, n.2, p.69-84, 1991.

WYLER, L. C. C. A. *A tradução no Brasil: ofício invisível de incorporar o outro*. Rio de Janeiro, 1995. 206p. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

YAHALOM, S. Le système littéraire en état de crise: contacts inter-systémiques et comportement traductionnel. *Poetics Today*, v.2, n.4, p.143-60, 1981.

OBRAS DE VICTOR HUGO

HUGO, V. Os miseráveis. Trad. J. J. Rocha e A. J. F. Reis. *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 10 mar-16 out 1862. Original francês.



HUGO, V. Prefácio para a nova tradução de "Shakespeare", de Francisco Victor Hugo. In: _____. *William Shakespeare*. Trad. A. Gonçalves. Rio de Janeiro: Pan-Americana, 1944. p.345-56. Original francês.

_____. Prefácio. In: _____. *Os miseráveis*. Trad. F. P. Barros. São Paulo: Edameris, 1967. v.1, p.9. Tradução de: *Les misérables*.

_____. *Os miseráveis*. Trad. J. M. Machado. São Paulo: Hemus, 1979. 516p. Tradução de: *Les misérables*.

_____. *Les misérables*. Paris: Gallimard, 1991. 3v.

OBRAS SOBRE VICTOR HUGO OU SOBRE O ROMANCE OS MISERÁVEIS

AGUIAR, O. B. O romantismo através de prefácios. *Rev. Letras*, São Paulo, v.35, p.149-159, 1995.

ANTUNES, M. Hugo e o cinema. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 9 mar. 1968. Suplemento literário, p.5.

ARAÚJO, I. *Miseráveis* ganha versão século 20. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 abr. 1996. Ilustrada, p.11.

ALVES, C. Victor Hugo e o Brasil. *Rev. Acad. Bras. Letras*, v.29, p.184-91, 1924.

BACH, M. Critique et politique: la réception des *Misérables* en 1862. *PMLA*, v.77, p.595-608, 1962.

BROCA, B. O centenário de "Os miseráveis". *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 jul. 1961. Suplemento literário, p.1.

BROMBERT, V. Hugo's *William Shakespeare*: the promontory and the infinite. *The Hudson Rev.*, v.34, n.2, p.249-57, 1981.

CAMACHO, Marcelo. Corcunda simpático. *Veja*, 3 jul. 1996, p.140-1.

CÂNDIDO, A. Poesia e oratória em Castro Alves. In: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 3.ed., 1969a. v.2, p.268-83.

CARNEIRO LEÃO, A. *Victor Hugo no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960. 308p.

- CASTEX, P.-G. et al. Victor Hugo. In: _____. *Histoire de la littérature française*. Paris: Hachette, 1974. p.569-96.
- CELSON, A. Victor Hugo. *Rev. Acad. Bras. Letras*, v.48, n.161, p.288-91, 1935.
- CUNHA, F. Castro Alves. In: COUTINHO, A. (Org.) *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v.2, p.187-216.
- DANTAS, J. Hugo e a língua francesa. *Rev. Acad. Bras. Letras*, v.48, n.161, p.297-301, 1935.
- DUFIEF, P.-J. *Les misérables - Victor Hugo*. Paris: Hatier, 1992. 79p.
- ÉGÉA, F. *Les misérables - Victor Hugo*. Paris: Nathan, 1991. 128p.
- ERNOUF. *Les misérables*. *Revue Contemporaine*, v.26, p.563-87, 1862, v.27, p.355-87, 1862, v.28, p.104-37, 1862.
- _____. Os miseráveis - por Victor Hugo. *Diário Oficial*, Rio de Janeiro, 7 nov. 1862-7 fev. 1863. Variedades.
- FREITAS, M. T. Literatura e História: o exemplo de Victor Hugo. *Língua e Literatura*, v.15, p.119-35, 1986a.
- GARCIA, C. F. Victor Hugo, o mago do romantismo. *Rev. Letras*, Fortaleza, v.9/10, n.2/1, p.191-201, 1985/1986.
- GOHIN, Y. *Victor Hugo*. Paris: Presses Universitaires de France, 1987. 125p.
- IVO, L. Victor Hugo na botija machadiana. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 29 jun. 1957. Suplemento literário, p.1.
- JOURNET, R., ROBERT, G. *Le manuscrit des Misérables*. Paris: Les Belles Lettres, 1963. (Annales littéraires de l'Université de Besançon, 61). 421p.
- LES MISÉRABLES. *Europe*, v.394-395, p.1-209, 1962.
- LEUILLIOT, B. *Victor Hugo publie Les misérables*. Paris: Klincksieck, 1970. 425p.
- MAJOR, M. A. Os miseráveis verdadeiros. *Cosmo Literário*, v.1-18, 1864.
- MARTINS, W. Literatura comparada (?). *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 fev. 1961. Suplemento literário, p.2.

MIRECOURT, E. *Os verdadeiros miseráveis*. Trad. A. de F. Porto: F. G. da Fonseca, 1863. 2v. Tradução de: *Les vrais misérables*.

RAEDERS, G. Victor Hugo e o Brasil. *Rev. Acad. Bras. Letras*, v.48, n.161, p.301-7, 1935.

ROMERO, S. João Salomé Queiroga. In: _____. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1949, v.3, p.53-75.

_____. O condoreirismo de Tobias Barreto, O condoreirismo de Castro Alves e seguidores. In: _____. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960a. v.4, p.1283-457.

SANCHES, N. De roupa nova: *Os miseráveis* traz clássico de Hugo para o século XX. *Veja*, 1 maio 1996, p.133.

TAVARES BASTOS, C. *Versões poéticas brasileiras de Victor Hugo*. Petrópolis: s.n., 1952. 72p.

TEIXEIRA, M. (Org.) *Hugonianas*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1885. lxiv, 494p.

UBERSFELD, A. Miseria: Hugo, Bluwal et "Les Misérables". *La nouvelle critique*, v.238, n.57, p.66-72, 1972.

UBERSFELD, A., ROSA, G. (Org.) *Lire Les misérables*. s.l.: José Corti, 1985. 273p.

VAN TIEGHEM, P. *Dictionnaire de Victor Hugo*. Paris: Larousse, 1970. 256p.

VIEIRA, C. Victor Hugo. *Rev. Acad. Bras. Letras*, v.48, n.161, p.292-97, 1935.

VOITURON, P. *Etudes philosophiques et littéraires sur Les misérables de Victor Hugo*. Paris: Pagnerre, 1862. xii, 191p.

OBRAS DE JUSTINIANO JOSÉ DA ROCHA

ROCHA, J. J. A paixão dos diamantes. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 27-30 mar. 1839a.

_____. *Os assassinios misteriosos, ou A paixão dos diamantes*. Rio de Janeiro: J. Villeneuve, 1839b. 29p.

ROCHA, J. J. Ação; reação; transação: duas palavras acerca da atualidade política do Brasil. In: MAGALHÃES JR, R. *Três panfletários do Segundo Reinado*. São Paulo: Ed. Nacional, 1956. p.160-218.

_____. Ensaio crítico sobre a coleção de poesias do Sr. D. J. G. Magalhães. In: CASTELLO, J. A. *Textos que interessam à história do romantismo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1963. v.2, p.38-44.

OBRAS SOBRE JUSTINIANO JOSÉ DA ROCHA

ALENCAR, H. Precursores. O primeiro romance. In: COUTINHO, A. (Org.) *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969a. v.2, p.219-26.

CARDIM, E. *Justiniano José da Rocha*. São Paulo: Ed. Nacional, 1964. 146p.

MAGALHÃES JR, R. Justiniano José da Rocha e 'Ação; reação; transação'. In: _____. *Três panfletários do Segundo Reinado*. São Paulo: Ed. Nacional, 1956. p.127-59.

MARTINS, W. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, USP, 1978. v.2, p.247, 249, 253, 270, 273, 313, 427, 464, 516-9, 526-7.

PARANHOS, H. Justiniano José da Rocha. In: _____. *História do romantismo no Brasil*. São Paulo: Cultura Brasileira, 1937. v.2, p.237-44.

ROMERO, S. Diversas manifestações na prosa: publicistas e oradores. In: _____. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960b. v.5, p.1588-628.

SACRAMENTO BLAKE, A. V. A. Justiniano José da Rocha. In: _____. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1899. v.5, p.269-73.

SILVA, I. F. Justiniano José da Rocha. In: _____. *Diccionario bibliographico portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1860, 1885. v.5, p.163-5, v.13, p.271-2.

VIANNA, H. Justiniano José da Rocha. *Rev. Inst. Hist. Geog. Bras.*, v.243, p.20-34, 1959.

OBRAS SOBRE O ROMANCE-FOLHETIM

ALENCAR, H. Características estruturais. In: COUTINHO, A. (Org.) *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969b. v.2, p. 271-85.

BROCA, B. O que liam os românticos. In: _____. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. São Paulo: Polis, INL, MEC, 1979a. p.96-116.

_____. O romance-folhetim no Brasil. In: _____. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos*. São Paulo: Polis, INL, MEC, 1979b. p.174-8.

CÂNDIDO, A. Os primeiros sinais. In: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3.ed. São Paulo: Martins, 1969b. v.2, p.119-25.

_____. Sob o signo do folhetim: Teixeira e Sousa. In: _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 3.ed. São Paulo: Martins, 1969c. v.2, p.126-35.

COCO, P. M. A. *O triunfo do bastardo: uma leitura dos folhetins cariocas do século XIX*. Rio de Janeiro, 1990. 2v. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

HALLEWELL, L. Os romances e o folhetim. In: _____. *O livro no Brasil*. São Paulo: T. A. Queiroz, EDUSP, 1985. p.139-42.

LE ROMAN FEUILLETON. *Europe*, v.542, p.1-182, 1974.

MEYER, M. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 472p.

QUEFFÉLEC, L. *Le roman-feuilleton français au XIXe siècle*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989. 127p.

S., A. P. Rápido paralelo crítico entre Alexandre Dumas e Eugênio Sue. In: CASTELLO, J. A. *Textos que interessam à história do romantismo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1963. v.2, p.234-9.

OBRAS GERAIS

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1988. 817p.

BARTHES, R. L'effet de réel. *Communications*, v.11, p.84-9, 1968.

BENJAMIN, W. O narrador. Trad. M. Carone. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril, 1980. p.57-74. Extraído do original alemão *Über Literatur*.

CÂNDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Ed. Nacional, 1980. 192p.

EAGLETON, T. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. W. Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983. 240p. Trad. de: *Literary theory*.

FICÇÃO E HISTÓRIA. *Letras*, Santa Maria, v.6, p.3-129, 1993.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. Paris: Gallimard, 1972. 504p.

FREITAS, M. T. *Literatura e História: o romance revolucionário de André Malraux*. São Paulo: Atual, 1986b. 97p.

FRIEDMAN, N. Point of view in fiction: the development of a critical concept. *PMLA*, v.70, p.1160-84, 1955.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. F. C. Martins. Lisboa: Arcádia, 1979. 266p. Extraído do original francês *Figures III*.

_____. L'instance préfacielle. In: _____. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987a. p.150-81.

_____. Les fonctions de la préface originale. In: _____. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987b. p.182-218.

_____. Autres préfaces, autres fonctions. In: _____. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987c. p. 219-70.

JOBIM, J. L. (Org.) *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992. 444p.

LE ROMAN HISTORIQUE. *La Nouv. Rev. Franç.*, v.238, p.1-264, 1972.

MACHADO DE ASSIS, J. M. *Crônicas: 1871-1878*. São Paulo: Aguilar, 1962. v.3, p.176-81, 228-9. (Obra Completa).

PERRONE-MOISÉS, L. Que fim levou a crítica literária. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 25 ago. 1996. Mais, p.9.

PRETI, D. A Sociolinguística e o fenômeno da diversidade na língua de um grupo social. Dialeto sociais e níveis de fala ou registros. In: _____. *Sociolinguística: os níveis de fala: um estudo sociolinguístico do diálogo na literatura brasileira*. São Paulo: Ed. Nacional, 1982. p.1-41.

REIS, C., LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria de narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. 328p.



SACRAMENTO BLAKE, A. V. A. Antônio José Fernandes dos Reis. In: _____. *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio de Janeiro: Typographia Nacional, 1883. v.1, p.215.

SILVA, I. F. Antônio José Fernandes dos Reis. *Diccionario bibliographico portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1867, 1911. v.8, p.200, 421-2, v.20, p. 366-7.

RESUMO

Este trabalho aborda a primeira tradução brasileira do romance *Le roman de la Rose* (1264-1274), de Guillaume de Lorris e Jean de Meung, publicada em 1867, no âmbito do *Diccionario bibliographico portuguez*, de Ivo de Azevedo. O texto original é uma obra de arte, que busca explicar a natureza da vida humana, a partir de uma alegoria. O romance é dividido em duas partes: a primeira, que trata da vida humana, e a segunda, que trata da vida divina. O trabalho de tradução foi realizado por Ivo de Azevedo, que utilizou o original francês como base. O texto traduzido é uma obra de arte, que busca explicar a natureza da vida humana, a partir de uma alegoria. O romance é dividido em duas partes: a primeira, que trata da vida humana, e a segunda, que trata da vida divina. O trabalho de tradução foi realizado por Ivo de Azevedo, que utilizou o original francês como base.

Palavras-chave: Tradução; *Le roman de la Rose*; Ivo de Azevedo.

AGUIAR, O. B. *Uma reescritura brasileira de Os miseráveis*. São José do Rio Preto, 1996. 243p. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RESUMO

Este trabalho estuda a primeira tradução brasileira do romance *Os miseráveis*, de Victor Hugo, publicada em 1862, no *Jornal do Comércio*, do Rio de Janeiro. Insere-se no âmbito dos estudos descritivos de tradução, que busca analisar não só o texto traduzido em relação ao texto-fonte, mas sobretudo o papel por ele desempenhado no seu contexto cultural. Comentam-se as correntes atuais que versam sobre tradução, a pesquisa em tradução no Brasil, a acolhida das obras de Hugo durante o romantismo brasileiro, a autoria da tradução - esta sendo enquadrada em um conjunto maior dos folhetins traduzidos que trouxeram a forma da prosa para a literatura brasileira -, o romance seriado francês, outros textos que ajudaram a projetar a imagem de *Os miseráveis* junto à audiência brasileira do século XIX. Na última parte, é realizado cotejo entre texto de partida e texto de chegada com o intuito de verificar os procedimentos de tradução recorrentes e buscar descobrir a razão de tais escolhas de tradução, conscientes ou não.

Palavras-chave: Tradução; *Os miseráveis*; Victor Hugo; literatura comparada.



AGUIAR, O. B. *A Brazilian rewriting of Les misérables*. São José do Rio Preto, 1996. 243p. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

ABSTRACT

This dissertation studies the first Brazilian translation of the novel *Les misérables*, by Victor Hugo, published in 1862, in *Jornal do Comércio*, a newspaper in Rio de Janeiro. It pertains to descriptive translation studies, in which the translated text is viewed not only with regard to the source-text but especially within its cultural context. Information is given concerning the contemporary trends in translation, the research on translation in Brazil, the reception of Hugo's works by Brazilian romanticism, the authorship of the translation - this text being inserted in a set of other translated serials which brought the form of the prose fiction to Brazilian literature -, the French serial, other texts which helped to project the image of *Les misérables* to the nineteenth century Brazilian audience. In the last part of the study, a comparison between source text and target text is made, in order to observe the regularities in translation decisions and the reason for these conscious or unconscious choices.

Keywords: Translation; *Les misérables*; Victor Hugo; comparative literature.



AGUIAR, O. B. *Une réécriture brésilienne de Les misérables*. São José do Rio Preto, 1996. 243p. Tese (Doutorado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

RÉSUMÉ

Cette étude analyse la première traduction brésilienne du roman *Les misérables*, de Victor Hugo, publiée en 1862, par le *Jornal do Comércio*, à Rio de Janeiro. Elle s'insère dans les études descriptives de traduction, qui n'examine pas seulement le texte traduit par rapport au texte de départ mais surtout son rôle dans son contexte culturel. On considère les courants actuels concernant les traductions, la recherche sur traductions effectuée au Brésil, la réception des oeuvres de Hugo pendant le romantisme brésilien, les auteurs de la traduction en étude - en l'encadrant dans un ensemble plus grand qui comprend les feuilletons traduits qui ont apporté à la littérature brésilienne la forme de la prose -, le roman-feuilleton français, quelques autres textes qui ont aidé à projeter l'image de *Les misérables* auprès de l'audience brésilienne du dix-neuvième siècle. Dans la dernière partie de l'étude, la comparaison entre le texte de départ et le texte d'arrivée est établie, pour que soient vérifiés les procédés de traduction qui ont été employés avec régularité et la raison de ces choix faits consciemment ou pas.

Mots-clé: Traduction; *Les misérables*; Victor Hugo; littérature comparée.

Autorizo a reprodução deste trabalho para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 4 de novembro de 1996.

OFIR BERGEMANN DE AGUIAR



