

UNIVERSIDADE DE LISBOA

FACULDADE DE LETRAS



Tradução literária:
Análise da evolução das escolhas tradutórias na obra de
Balzac, *Le père Goriot* para português brasileiro

Raquel Guedes de Oliveira

Dissertação orientada pela Prof.^a Doutora Guilhermina Jorge,
especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre em
Tradução

2021

Agradecimentos

À Maitê Maria. Por você tudo é possível.

Índice

Introdução	1
Capítulo 1: Enquadramento teórico	4
1.1 Histórico da prática tradutória	4
1.2 Estudos da Tradução	11
1.3 Tradução Literária	18
1.4 Papel do tradutor na Tradução Literária	26
Capítulo 2: O texto de partida.....	30
2.1 Contexto histórico	30
2.2 Romantismo, Realismo e Balzac.....	32
2.3 <i>La Comédie humaine</i> e <i>Le père Goriot</i>	35
2.4 Descrição das passagens escolhidas para comparação.....	44
Capítulo 3: Análise de traduções de <i>Le père Goriot</i> para português brasileiro.....	45
3.1 Contexto histórico da tradução no Brasil	45
3.1.1 Contexto histórico das edições analisadas	48
3.2 Uso de notas do tradutor.....	55
3.3 Axiônimos e antropônimos	60
3.4 Designação de ruas, monumentos e cidades	64
3.5 Erros propositais de personagens	68
3.6 Interjeições e vocativos	71
3.7 Expressões idiomáticas, metáforas e onomatopeias.....	73
3.8 Números, medidas e moedas	79
3.9 Materiais e objetos	81
3.10 Informações adicionadas, omissões no texto de chegada e erros.....	85
Considerações finais	95
Bibliografia.....	98
Sitografia	102
Anexos.....	112

Introdução

A tradução literária comparada não pode ser avaliada de maneira singela, eis que ela se apresenta como um produto de questões interdisciplinares. Diante disso, o presente trabalho propõe-se a comparar as origens históricas e culturais, das adversidades que permeiam a tradução literária, nomeadamente, aos obstáculos encontrados em quatro traduções de diferentes décadas, para o português brasileiro, referentes ao texto objeto de análise, *Le père Goriot* de Honoré de Balzac.

A fim de embasar o cotejo analítico das obras, faz-se essencial a análise da evolução da Tradução Literária, que em seu primeiro momento se confunde com a história da Tradução e dos Estudos da Tradução. Assim, serão abordadas as origens históricas da tradução que teve como início a tentativa de dominação e comunicação. Possuindo base essencialmente empírica e pragmática, a teoria da tradução derivou de uma perspectiva teórica-científica e culminou na conjugação de todas as metodologias, desaguando nas diferentes abordagens contemporâneas.

É fato que da teoria da tradução exsurge o paradigma exordial literal vs sentido. Neste contexto, o primeiro capítulo aborda esta dualidade, ressaltando suas nuances durante os diversos períodos, seus influxos na formação dos Estudos da Tradução, até as teorias tradutórias contemporâneas. Ressalta-se que, independentemente do processo tradutório a ser utilizado, faz-se mister o conhecimento de suas raízes, princípios e fundamentos.

Conquanto os Estudos da Tradução terem sido legitimados como disciplina autônoma somente na década de 70, a tradução de livros literários remete-nos a períodos pretéritos. Seu recente albergue científico, assim como o seu antigo embasamento pragmático, perfazem a impossibilidade de se relegar os elementos que gravitam ao redor do texto (cultura), durante o processo tradutório, ocasionando, ainda, maior prestígio ao ofício de tradutor. O que à primeira vista parece-nos evidente, foram, porém, necessárias diferentes metodologias e abordagens ao longo dos séculos, para que se pudesse valorizar efetivamente a figura do tradutor, da tradução como disciplina autônoma, e da cultura inerente à obra de partida (e até mesmo de chegada). Também serão apresentados neste capítulo outros ensinamentos, entre os quais, os de Susan Bassnett que, colaciona em sua obra diferentes teorias e abordagens, tais como, as questões referentes a decodificação e recodificação, às perdas e ganhos a depender das opções do tradutor, entre outras.

De mais a mais, o conceito de cultura e o papel do tradutor revelam-se ainda mais significativos no que concerne às traduções literárias. Isso porque, as obras literárias por si só possuem características singulares que as tornam heterogêneas se comparadas aos demais textos. São o corolário de um complexo sistema que envolve duas línguas, duas culturas e duas tradições literárias, além de possuir elementos linguísticos e extralinguísticos essenciais ao entendimento orgânico da obra. Nesse sentido, ainda no primeiro capítulo, serão abordadas diferentes teorias que solidificam as peculiaridades inerentes à tradução literária.

Partindo dos princípios fundantes das teorias da tradução e da tradução literária, resta notória a importância da análise dos elementos culturais da obra de partida. O segundo capítulo retrata os aspectos históricos, culturais, políticos, ideológicos, científicos e biográficos que servem de plano de fundo ao objeto de análise deste trabalho.

No que tangencia o cenário literário, os estilos romântico e realista sustentam a obra balzaquiana. O retrato autêntico, ainda que desagradável, da sociedade parisiense serve de base para a construção da obra em análise. O autor se escora na fiel representação da realidade da sociedade à época, retomando, assim, conceitos filosóficos aristotélicos da antiguidade, como a *mimesis*, corroborando a importância da perspectiva histórica da tradução. Ainda, Balzac lança mão do narrador-historiador a fim de demonstrar os modos pelos quais a condição econômica atua na vida dos protagonistas, evidenciando a influência dos recursos narrativos na concepção dos personagens. Dito isso, o segundo capítulo explora as influências do autor, sua biografia, retratando seu contexto, ainda que, por ser precursor do Realismo, busca sempre retratar a sociedade com fidedignidade. Seu legado literário é antagônico às suas atitudes e posicionamentos sociais e políticos. Aristocrata, Balzac, por diversas vezes retratou suas opiniões e crenças pessoais, porém, em suas obras foi seguidor (criador) inveterado do Realismo. Ao final do capítulo segundo, esboça-se as passagens e o enredo dos trechos comparados.

O terceiro capítulo se inicia com a contextualização histórica da tradução no Brasil, passando pela sua influência na Tradução Literária, bem como suas heranças do período colonialista, seguido da exposição da cultura dos anos das traduções analisadas, qual seja, 1954, 1979, 2002 e 2016. Ressalta-se que o intuito primordial desse embasamento é fundamentar a parte final do trabalho.

Assim, a última parte revelará os problemas que são encontrados na tradução das passagens da obra de Honoré de Balzac, *Le père Goriot*, conforme o texto de partida, datado de 1835, e suas traduções ao longo dos anos. Salienta-se que, em que pese tenha sido escrita em linguagem corriqueira, sua interpretação e tradução não se mostra tão acessível e

simplória ao leitor/tradutor. Assim, as opções do tradutor nestas passagens serão analisadas, com finalidade comparativa no que se refere às épocas, estilística, teorias tradutórias vigentes etc. Desse modo, as diferenças entre as línguas serão consideradas, em especial, as morfológicas e semânticas, encontrando-se soluções para as questões que porventura surgirem no deslinde da investigação.

A metodologia adotada será guiada pelas tendências prescritas pelas teorias acima mencionadas, pelas que serão elencadas no bojo deste trabalho e pelas suas reflexões teóricas, conforme a tradução dos trechos da obra de Balzac, selecionados como *corpus* deste trabalho.

Este trabalho foi escrito em português brasileiro e conforme o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

Capítulo 1: Enquadramento teórico

A tradução é uma prática que nasceu diante da premente necessidade dos seres humanos em se comunicar, independentemente da cultura, da época e do meio utilizado. Para uma compreensão dos Estudos da Tradução em sua plenitude e a maneira como é atualmente aplicada, faz-se necessário, assim como com as demais ciências dogmáticas existentes, percorrer seu caminho histórico, evidenciando o curso da sua evolução, desde sua fase pré-científica até as técnicas e métodos atualmente utilizados.

Muitas vezes, a história da Tradução Técnica se confunde com a história da Tradução Literária. Isso porque, os Estudos da Tradução, ou seja, sua origem como ciência autônoma, se deu da curiosidade e da necessidade dos povos em se comunicar e trocar conhecimentos científicos, culturais, literários etc.

Assim, os estudos de técnicas de interpretação e tradução nascem da própria ânsia global por interação – mesmo que, *a priori*, somente se desenvolva em razão da busca pelo conhecimento em si – evoluindo conforme sua metodologia se revelava obsoleta ou insuficiente.

É primordial compreender o que levou os Estudos de Tradução a se tornarem uma ciência autônoma, esquematizando seus pressupostos e entendendo seu ponto de chegada. Nesse sentido, entende Pinilla que “Cabe ao historiador da tradução trazer à tona toda essa atividade, estudá-la, estabelecer relações e apresentar uma estrutura, como uma história, em que o passado se integre à disciplina e seja útil para o presente”¹.

1.1 Histórico da prática tradutória

Apesar da tradução não ter sido de imediato identificada como uma ciência ou disciplina autônoma, ela sempre se fez presente na cultura e história das sociedades, em especial na necessidade de organização da coletividade em cidades e, posteriormente, em Estados e Países. Inicialmente, salienta-se que esse período pré-científico dos estudos da tradução buscava a transposição da palavra *stricto sensu*, com fidedignidade ao texto original em sua literalidade. Este período foi marcado pelo caráter empírico da atividade tradutória,

¹ PINILLA, José. 2019. “Por que a Teoria da Tradução é Útil para os Tradutores?” Em: *Cadernos de Tradução* 39. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p595>. Consultado em 14/09/21.

baseando-se na prática vivenciada pela sociedade, sem qualquer interferência criativa do tradutor.

Os gregos diferenciavam as formas de se traduzir em metráfase e paráfrase. A primeira se referia a mera transposição de palavras, atendo-se à forma e ao sentido do texto original, diferentemente da segunda, que se tratava de forma interpretativa do tradutor do texto, realizada de maneira livre.

Furlan ressalta que a dicotomia grega, quando verificada nas obras romanas, em especial nas de Cícero e Horácio, se reveste de outro caráter, mostrando-se em tradução *ad verbum* e *ad sensum*, se aproximando da dicotomia atual. Pinilla destaca que

“(…) o começo da reflexão sobre a tradução se situa no mundo ocidental em meados do século I a.C. com o prólogo *De optimo genere oratorum* (ca. 46 a.C.) de Cícero, que precede à versão latina de dois discursos de Esquines e Demóstenes. Durante séculos, as reflexões sobre a tradução se procederam, principalmente, da prática dos tradutores” (PINILLA, 2019).

Em que pese inicialmente existirem diferenças nas formas tradutórias grega e romana, sabe-se que o Império Romano, dispendo de seu poder, adotou estudos e literaturas gregas, evidenciando, desta forma, a sua conquista política.

Ainda, séculos depois, Nietzsche criticou a prática tradutória romana afirmando que: “O senso histórico de uma era pode ser inferido a partir do modo com que essa era traduz e tenta absorver eras e obras anteriores” (*apud* VENUTI, 2000, p. 17). Complementa Venuti que

“(…) a própria Antiguidade Romana, com que imperiosidade e, ao mesmo tempo, com que ingenuidade ela se apoderou de tudo o que havia de bom e de elevado na Antiguidade Grega (...) tudo o que era passado era constrangedor para eles, e sendo eles romanos, era também incentivo a mais uma conquista. De fato, a tradução era uma forma de conquista!” (VENUTI, 2000).

Assim, essa primeira fase da tradução literária *strictu sensu*, remete-se a traduções do Grego para o Latim ocorridas pela existência do Império Romano. Ressalta-se que, em que pese a literatura romana tenha como alicerce a grega e nitidamente manifestar interesse em conhecimentos científicos e literários estrangeiros, não havia a necessidade de tradução das obras romanas, eis que a sociedade por si só já era uma sociedade bilíngue. Furlan destaca que os romanos reconheciam a língua grega como a mais ilustre havendo, portanto, um

“movimento vertical descendente do maior ao menor”. Para os romanos, eles davam continuidade ao modelo grego, refletindo o ideal romano de ordem e razão (FURLAN, 2001).

Assim, para Furlan, toda a discussão sobre o tema deve ter como pilar os trabalhos desenvolvidos pelos romanos. A primeira obra literária traduzida de que se tem notícia é a *Odisseia* de Homero, em meados de 250 a.C. (BALLARD *apud* FURLAN, 2001, p. 12), realizada por Lívio Andrônico.

O autor ainda rememora que, embora houvesse necessidade de expansão e conquista do Império Romano, a sociedade era eminentemente bilíngue, sendo o conhecimento *per se* no que se refere à retórica, um dos objetivos tradutórios, vejamos:

“Serés lembra que as diretrizes teóricas de Cícero devem ser julgadas desde sua perspectiva histórica, isto é, deve-se considerar, pois, que naquele tempo havia um forte sentimento de *aemulatio* e de defesa da latinitas, e que havia uma grande familiaridade com a língua grega – a sociedade culta era bilíngüe –, e por isso a finalidade da tradução não era principalmente de informação ou ampliação cultural para aqueles que não dominavam a língua estrangeira, mas o ‘perfeccionamiento de la pericia retórica’” (FURLAN, 2001, p. 27).

Porém, a forma como a tradução era realizada na antiguidade abominava toda a carga histórica contida na obra. É uma das críticas de Nietzsche às práticas tradutórias romanas. Ele considerava que os romanos também conquistavam ao traduzir (NIETZSCHE, 1962, p. 91).

A passagem do período romano para a Idade Média não ocorreu de maneira abrupta. Paralelamente à diminuição da literatura romana, a literatura sacra expandia. Até o século II as traduções ainda seguiam as diretrizes estabelecidas por Cícero. Primeiramente era seguida a tradução *ad senso*, porém, no século IV, após o advento do Cristianismo, foi adotada a literalidade e equivalência na decodificação entre uma palavra e outra, principalmente no que se refere às traduções de textos clássicos, como a Bíblia, que eram considerados a palavra de Deus. Van Hoof relata que as religiões impulsionaram a feitura de dicionários tanto no Oriente quanto no Ocidente (DELISLE e WOODSWORTH, 1998, p. 89).

O Cristianismo trouxe a real necessidade da tradução como prática rotineira, pois era instrumento de difusão da religião. A literatura sacra era diferenciada da literatura profana, em razão da necessidade de observância do sentido literal da palavra. Tal fato contribui para a desvalorização da capacidade criativa do tradutor no período medieval.

Após a consagração do Cristianismo, houve o engessamento das ideias e aversão às transformações, sobretudo em decorrência da devoção religiosa. Assim, os cânones do filósofo romano Cícero, relativos à tradução *ad verbum*, foram fielmente aplicados em estima

aos dogmas religiosos. A tradução era considerada mera imitação, reprodução, ou seja, estava sempre em uma classificação inferior à gramática e até mesmo à interpretação.

E é pelo viés da tradução dos textos sagrados que surge o que se considera o texto mais importante da antiguidade sobre a maneira de traduzir: *Ad Pammachium de optimo genere interpretandi*, ca. 395, de São Jerônimo, “*el primer documento, el primer conjunto de enseñanzas escrito en el mundo occidental sobre cómo debe proceder un traductor*” (GARCÍA YEBRA *apud* FURLAN, 2005, p. 64). Este texto, como nenhum antes ou depois, influenciou fortemente nas reflexões sobre a tradução até aproximadamente o século XVIII (FURLAN, 2005, p. 28).

Ressaltava ainda que, as traduções de textos sagrados, deveriam primordialmente observar palavra por palavra, atentando-se, inclusive, para a disposição da sua ordem, já que poderiam ser a expressa reprodução do mistério divino. Salienta, porém, que o sentido do texto, mesmo sendo considerado sacro, não poderia ser totalmente ignorado.

Para Robinson, a metodologia de tradução fidedigna e literal consubstanciou em dogma da prática tradutória, tão enraizado e automático, que o aspecto místico da tradutologia sacra culminou em verdadeiro tabu, prescindindo de qualquer racionalidade para ser realizado (ROBINSON, 1996, pp. 92-117). Mesmo diante de pensamentos opostos, eles mostraram-se complementares e essenciais para as traduções da Bíblia. Este é um marco que revolucionou toda história da humanidade – e obviamente da tradução – influenciando a sociedade mundial político, social, religiosa, cultural, institucional, científica, literária e linguisticamente.

Do ponto de vista evolutivo, essa sistematização, ainda que precária, possibilitou o processo criativo, deixando de ser mera técnica de extrair o significado literal das palavras para se tornar “objeto de interpretação contínua e mutável segundo o julgamento e as condições de compreensão de cada geração de expositores, (...)” (FURLAN, 2005, p. 16). Com isso, permitiu-se a possibilidade de mutação, evolução, correção e até enriquecimento do sentido do texto. Furlan complementa ainda que “a tradução medieval revela por fim uma realidade muito rica e complexa. A atividade literária que em princípio careceria de criatividade acaba apresentando-se altamente criativa e maleável, sobretudo em seus meios de efetivação” (FURLAN, 2005, p.16).

Durante toda a Idade Média continuam as discussões sobre as metodologias aplicadas à tradução dentro do posicionamento binário de tradução literal ou de sentido. Não obstante, a título exemplificativo, séculos à frente, em 1522, o fato de Martinho Lutero tornar o Livro Sagrado mais acessível à linguagem da sociedade, teve grande repercussão.

Não houve uma sistematização *per se* dos princípios tradutórios, sendo estes apenas materializados por comentários dos tradutores, paráfrases e glosas. Em que pese este período ter grande importância exegética e hermenêutica, a tradução não demonstrava nenhuma especificidade dogmática além da eclesiástica, possuindo, ainda, um viés empírico.

No entanto, até mesmo esse processo tradutório embrionário, serviu de embasamento teórico para o nascimento das técnicas de tradução: primeiramente as que possuem o objetivo de informar, preocupando-se com o conteúdo em detrimento da forma, revertendo-se em verdadeiras releituras das obras originais; e a técnica em observância restrita ao sentido literal do texto original, aplicada em obras de cunho religioso, podendo vir a tornar-se texto inacessível e cabalístico.

“Livre” ou “literal”, “primária” ou “secundária”, o tipo e a qualidade das traduções mudava a depender da concepção do traduzir de cada estudioso e de vários outros fatores: as línguas a partir das quais se traduzia e às quais se vertia o texto; o tipo de texto de partida (religioso, didático, jurídico, histórico, literário – em prosa ou verso); a formação; interesses e gostos dos tradutores e do público destinatário.

A difusão da religiosidade cristã, culminou na necessidade de tradução dos textos para as línguas vernáculas, inteligíveis aos fiéis. De mais a mais, desenvolve-se a literatura em línguas locais. Mas, mesmo com a tradução de textos do Latim para línguas vernaculares, não se pode olvidar que a língua romana ainda exercia grande influência e importância na sociedade europeia.

O fim do período feudal, implicou avanços na tradutologia. Reinos começaram a ser formados com a junção de feudos, alguns com maior notoriedade e influência se impuseram sobre outros. As ideias passaram a ter maiores possibilidades de circulação, graças à invenção do prelo por Guttenberg, em 1440. A imprensa facilitava a reprodução do mesmo texto em maior número de cópias, naturalmente a preços mais acessíveis. Em 1550 publicou-se um Dicionário de Oito Línguas (Grego, Latim, Flamengo, Francês, Espanhol, Italiano, Inglês e Alemão). É do ano de 1596 a primeira tradução completa da Divina comédia do italiano Dante Alighieri, pelo abade francês, Balthazar Grangier.

Ressalta-se que ainda nesse estágio a teoria, ainda pré-científica, era essencialmente empírica, de características culturais, ideológicas e históricas bem peculiares à prática vivenciada pelo tradutor. Este período foi marcado pela tradução da Bíblia, com caráter essencialmente político-religioso, que objetivava o fortalecimento institucional. Deste modo, delineava-se a atuação dos tradutores e intérpretes, que sempre deveriam garantir a hegemonia da Igreja.

A prática tradutória fez-se essencial para o surgimento de grandes movimentos culturais da Europa na era moderna, a exemplo do Renascimento, Iluminismo, Revolução Científica etc. Na Itália Renascentista, além da tradução bíblica, a tradução para o vernáculo de obras francesas, latinas e provençais se difundia, não se limitando sequer à literatura erudita. A literatura popular e jurídica, era trasladada para o vernáculo italiano, influenciando uma nova concepção da tradução, conhecida como os “vulgarizadores”. Estes garantiram acesso à um novo público literário: aqueles que possuíam interesse nesse tipo de conhecimento, sem, contudo, dominar a língua de origem das obras literárias – tratava-se, essencialmente, da burguesia local. O ideal de equivalência estilística das obras literárias começou a ser valorado de forma distinta. O que anteriormente era deixado de lado para enaltecer a literalidade das palavras, agora passa a possuir um valor estilístico literário.

Em um primeiro momento, os humanistas opunham resistência ao vulgarismo. Entendiam que a tradução poderia empobrecer o texto original, resultando na morte das línguas mães, além de não ser capaz de representar com exatidão o sentido pretendido pelo autor do texto originário. Assim, tendo em vista a dificuldade em trasladar o sentido inicial da obra literária, estes “pré-humanistas” temiam que como forma de suplantar a problemática, os tradutores utilizassem demasiados estrangeirismos, ocasionando uma incorporação desses termos alienígenas à cultura local. A fim de afastar este fenômeno, prefeririam a tradução pela fiel imitação do texto original – observa-se que a tradução literal e tradução do sentido em todas as suas fases, desde as mais embrionárias, as contemporâneas e pós-contemporâneas sempre desembocam na mesma problemática: literal vs. sentido.

Em 1540 o primeiro tratado sobre os princípios da tradução foi escrito por Étienne Dolet (*La manière de bien traduire d'une langue à l'autre*), listando cinco princípios básicos a serem seguidos pelo tradutor, Bassnet os destaca. O tradutor deverá: (1) compreender o sentido e significado pretendido pelo autor de maneira completa, podendo esclarecer passagens obscuras; (2) ter domínio da língua de origem e da língua-alvo; (3) abster-se de traduções literais; (4) selecionar palavras que tenham relação com a estilística do texto de origem (BASSNETT, 2003, p. 60).

Este período é considerado como a “era de ouro” para a expansão dos dicionários multilíngues, em especial, após a controversa Reforma Protestante que despertou interesse nas línguas hebraica, siríaca e grega, adicinado ao desenvolvimento do comércio, que impulsionou as viagens frequentes e a consequente produção de manuais e obras lexicográficas (DELISLE e WOODSWORTH, 1998, pp. 9-28).

Nestes textos, percebe-se que a tradução, por um lado, prossegue em seu antigo trabalho de transmissão do conteúdo original, ao mesmo tempo que começa seu moderno, competindo com este e cuidando sobremaneira da estética do texto traduzido na língua de chegada, da aplicação da retórica na escrita e da produção de obra de arte. O reconhecimento de que as teorias da tradução contemporâneas se fundamentam no Renascimento reclama um constante retorno àqueles textos fundacionais (FURLAN, 2005, pp. 9-28).

As ideias sobre a tradução no período renascentista possuíam uma perspectiva hermenêutica, preocupando-se com a correta análise da narrativa do texto inicial. Com a ascensão de movimentos Iluministas nos séculos XVII e XVIII, os textos eram carregados de liberdade estilística, atendo-se apenas ao conteúdo. As formas dos textos originais foram colocadas em segundo plano, com maior ênfase na linguagem de fácil acesso do texto traduzido. Metáforas, paráfrases e reescrituras passaram a ser utilizadas para tornar a versão mais interessante aos leitores. Trechos inteiros eram retirados das obras a fim tornar o resultado final mais atrativo.

Bassnett rememora que o tradutor John Dryden advogava a favor das paráfrases e adaptações sob o fundamento de que “[Fez] o possível para fazer Virgílio falar o inglês que ele falaria caso houvesse nascido na Inglaterra e na época presente” (BASSNETT, 2003, p. 67). Críticos da época apelidaram esse tipo de tradução de *les belles infidèles*, dada a constante adaptação das obras para a língua pátria.

Ainda no século XVII o embate entre a monarquia absolutista e a burguesia, o crescimento do humanismo e da ciência, contribuíram para alterações no papel exercido pela tradução. Os críticos literários buscavam formas de criar um método indutivo para exercer a função enquanto preservavam a estética dos originais durante o processo tradutório. Dryden propôs três modelos tradutórios a fim de contribuir para o “método”: metáfrase, paráfrase e imitação.

Continuamente, o século XIX representou o antagonismo entre o Romantismo, com sua liberdade e individualidade exacerbada, e o Positivismo, representado pela necessidade de exatidão. O Romantismo colocava o tradutor como uma espécie mística de gênio criativo que possuía comunhão direta com o gênio criador originário da obra. O ideal romântico atribuía liberdade ao tradutor em pé de igualdade com a liberdade do idealizador inicial. Já no caso dos positivistas, os padrões exigidos para as práticas tradutórias demandavam precisão e fidelidade. A exatidão era preferida ao estilo literário, sendo os estrangeirismos acolhidos pela prática da época:

“A romanticist translation, for example, renders the original in a refined form, introducing ambiguities, expanding it at the whim of the translator’s imagination, opening the floodgates to the translator’s individualism, to his own ideas, adapting the form accordingly, and so on. A naturalistic translation offers a soulless photocopy of the original, rendering the content literally, thereby debasing the form with its slavish word-for-word precision, or on the contrary imitates the form and debases the content (this is formalism). Some modernist methods impose the translator’s own individualistic style and imagery, arbitrarily altering the idea of the work, and so on” (GACHECHILADZE *apud* LEVY, 2011, p. 102).

De mais a mais, este século contribuiu para a necessidade sistêmica de se definir a atividade tradutória e o papel do tradutor (BASSNETT, 2003). Posto isso, alguns entendimentos tomaram rumos distintos, sendo a tradução algumas vezes reconhecida como uma forma de arte (SAVORY, 1957), um ofício ou até mesmo, como no caso dos alemães, uma ciência.

1.2 Estudos da Tradução

Muito embora a tradução de livros literários remeta a períodos antigos, como, por exemplo, ocorre com a tradução da Bíblia, a disciplina acadêmica Estudos da Tradução propriamente dita foi legitimada apenas no final da década de 1970.

Esta disciplina que se ocupa do estudo da tradução foi designada por nomes distintos em diferentes momentos. Alguns pesquisadores propuseram chamá-la “ciência da tradução” (NIDA, 1969; WILSS, 1977/1982), outros “translatologia” ou “tradutologia” na França (GOFFIN, 1971), mas a designação mais largamente utilizada hoje é a de “Estudos da Tradução” (*Translation Studies*). Em seu artigo seminal – *The Name and Nature of Translation Studies*, James Holmes defendeu a adoção desse termo como padrão para a disciplina como um todo (HOLMES, 1972/1988, p. 70) e outros acadêmicos aderiram (BAKER, 1998, pp. 277-280).

Fato é que a tradução hoje é uma disciplina autônoma, de direito próprio, não sendo apenas mais um ramo da Literatura ou da Linguística, é em si um complexo campo de estudos com ramificações (BASSNETT, 2003).

Esse primeiro momento dos Estudos da Tradução possuiu como força propulsora a necessidade de se eleger a atividade tradutória como uma disciplina que abarcasse tanto o seu resultado como o seu processo criativo. Antes disso a tradução era considerada uma atividade mecânica e secundária. Havia, assim, uma ânsia de elevá-la ao patamar artístico, considerando

que era necessário muitas vezes exercer a criatividade para o preenchimento de lacunas linguísticas.

Edmond Cary já salientava a importância de se solidificar os Estudos de Tradução. Incluíam uma variedade de práticas de tradução que hoje coexistem, não sendo mais aplicadas de forma isolada ou absoluta, eis que para cada caso deve-se respeitar as particularidades do texto em apreciação. Assim, é imprescindível a coordenação dessas teorias a fim de valorizar e suplantar o trabalho do tradutor (CARY, 1962).

A visão de secundariedade do exercício da tradução foi essencialmente atribuída pelo “legado do ‘tradutor-servo’ que surgiu no mundo de língua inglesa no século XIX” (BASSNETT, 2003, P. 22). Embora a sistematização de métodos e teorias tradutórias tenha ganhado notoriedade no século XVIII, o início do século de XIX mostrou uma atuação intensa de tradutores amadores, que objetivavam a propagação de obras independentemente das formalidades exigidas pelo texto, sendo a intenção eminentemente publicitária.

É evidente que as mudanças sociopolíticas e econômicas ocorridas nas últimas três décadas detêm um importante papel no despertar da sociedade para a importância da tradução, influenciando um investimento maior nos estudos da tradução.

Assim, tendo como ponto de partida o fim da Primeira Guerra Mundial – sob a influência da interação entre povos, mesmo que em razão da Guerra – passou a ser sistematizada sob uma metodologia científica tornando-se uma disciplina essencialmente da Linguística. Bassnett diz que os Estudos da Tradução foram desenvolvidos mais rapidamente no leste europeu e no resto do mundo houve mais avanço a partir de 1965 (BASSNETT, 2003, p. 27).

Complementando esse entendimento, Paulo Henriques Britto relata que num primeiro momento a tradução assentava-se na Linguística, em especial no que tange à tradução técnica, sendo a tradução literária disciplina apensada à Literatura Comparada (BRITTO, 2016).

Bassnett, diferentemente da classificação anterior, considera que antes de se analisar os processos da tradução, é fundamental destacar que a tradução, seria melhor acolhida dentro da semiótica, eis que a metodologia tradutória envolve técnicas linguísticas e extralinguísticas.

James Holmes apareceu nesse cenário rompendo paradigmas. Holmes advoga no sentido de que a análise tradutória não deve se restringir a aspectos gramaticais e estruturais linguísticos. Enfatiza que sua apreciação deverá levar em conta a cultura da obra a ser traduzida. Essa perspectiva ficou conhecida como Virada Cultural.

Corroborando esse entendimento, Baker (1999) pondera que, a despeito da classificação dos Estudos da Tradução como disciplina autônoma não se pode ignorar toda a influência que a Linguística e os Estudos Culturais² – além de diversas outras disciplinas – exercem nas teorias tradutórias.

É possível atribuir a demasiada demora no desenvolvimento da tradução como disciplina autônoma, tanto à falta de canais de comunicação apropriados, quanto à de um consenso sobre o real objetivo da teoria e a sua estrutura fundante, e até mesmo, à falta de um nome para a disciplina – uma questão aparentemente insignificante, mas que causou muito debate entre os estudiosos à época. Hermans, relata essa situação:

“It must be admitted, on the other hand, that translation scholars have often been their own worst enemies, not just for failing to question the normative and source-oriented approaches typical of most traditional thinking about translation, but also for continuing to ask similarly unproductive essentialist questions (how is translation to be defined?, is translation actually possible?, what is a ‘good’ translation?) - with or without the dubious excuse that pedagogical considerations (we need to train translators, good translators) justified such questions” (HERMAN, 2014, p. 52).

Mesmo com a Tradução como disciplina autônoma, com teorias e metodologias, deve-se lembrar que seus fundamentos estão empiricamente ancorados. A fase científica desta ciência é recente, sendo seu pragmatismo reconhecido desde os primórdios da civilização. Ademais, independentemente das suas teorias e fundamentos, em especial na tradução literária, faz-se indispensável a observância da cultura envolta no texto de partida:

“Indeed, in Gideon Toury’s terms, both types of intercultural writing involve norms: preliminary norms involving general principles of allegiance to the standards of the source culture or the receptor culture, as well as operational norms guiding the myriad small choices that are made in textual and cultural transposition (Toury, 1995: pp. 53–69; cf. Holmes, 1994: pp. 81–92). The discernment of such norms is essential to any analysis of a translation, but it is essentially impossible to determine from the vantage point of the receptor culture alone; typically judgements about translations are made by people who know both the source language and the receptor language, and can evaluate the adaptations and adjustments in the transposition on the basis of both languages and cultures” (TYMOCZK, 1999, p. 69).

² “(...) vê a cultura como um modo de vida de um povo. (...) É uma visão que enfatiza o pluralismo e a diferença, e que usa os estudos de campo como uma metodologia de pesquisa sobre vários aspectos de uma determinada cultura, seja de forma empírica ou histórica” – 1998. *Encyclopedia of Translation Studies*. Londres e Nova York: Routledge, p. 44.

Esse axioma de que o tradutor, durante o processo tradutório de uma obra deve se atentar a todos os elementos que gravitam ao redor do texto (cultura) advém da solidificação de diferentes pré-teorias de estudiosos da temática. Um exemplo de que esse entendimento rememora tempos passados é o pensamento do linguista romeno clássico, Eugenio Coseriu que diz que qualificações como “literal” e “livre” são discutíveis, pois traduções literais podem também ser “literais” e traduções científicas podem ser “livres” (HEIDERMANN, 2010). Não obstante, Bassnett ressalta que os estudos da tradução englobam uma vasta alçada, podendo ser divididos em quatro áreas interdependentes entre si, história da tradução, tradução na cultura da língua de chegada, tradução e linguística e tradução e poética (BASSNETT, 2003, pp. 29-31). A autora relata ainda na introdução de sua obra, que uma das grandes problemáticas para quem se debruça sobre os estudo da tradução é a avaliação das obras traduzidas, pois, supostamente, “autoriza os críticos a pronunciar-se sobre os textos traduzidos a partir de uma posição de superioridade assumida” (BASSNETT, 2003, p. 33).

O intuito da autora ao estruturar as teorias foi elencar os princípios gerais do processo a serem utilizados no ciclo “texto – teoria – texto” aplicáveis às línguas envolvidas. Releva, porém, ser temerário impor ao processo tradutório valores inerentes da língua de partida à língua de chegada, devendo o tradutor não supor os intentos do autor original apenas analisando uma obra isolada. Fundamenta Bassnett que “o tradutor não pode ser o autor do texto traduzido, mas, enquanto autor do texto traduzido, ele tem uma inequívoca responsabilidade perante os leitores do texto na língua de chegada” (BASSNETT, 2003, p. 33).

O posicionamento de Bassnet é criticado por Niranjana sob o fundamento de que ao mencionar que os Estudos da Tradução podem ter princípios comuns/fundamentais aplicáveis, independentemente da língua, a autora está generalizando o movimento tradutório, além de ignorar “as relações de poder implícitas na tradução” (NIRANJANA, 1992, p. 43).

Portanto, a teoria atual da tradução tem como ponto focal a dicotomia abordada durante todo o processo da história da tradução, tradução literal vs. tradução livre. Ou seja, a mesma questão levantada desde as primeiras transposições da antiguidade, revela-se em todos os períodos históricos, mormente com abordagens distintas a depender do período e do estudioso, a saber, equivalência dinâmica e equivalência formal; fidelidade e transparência; semântica e comunicativa; documental e instrumental; direta e indireta; estrangeirizante e domesticada; entre outras. Ainda que não especificamente se trate da diferenciação entre

literalidade/fidedignidade e sentido/livre, as teorias contemporâneas partem desse mesmo pressuposto.

Ex positis, Eugene Nida *apud* Bassnett propõe um processo tradutório que percorre estágios que vão desde a decodificação (análise do texto na língua fonte), a transferência de significado do texto até a meta final de reestruturação do texto traduzido na língua receptora – a autora revela, ainda, que Jakobson descreveria esse processo como “transposição interlinguística” e Ludskanov como “transformação semiótica” (BASSNETT, 2003). O escopo da tradução, nesse contexto especificamente, é a “substituição de signos que codificam uma mensagem por signos de outro código, mantendo (tanto quanto possível em razão da entropia) a informação invariante em relação a um dado sistema de referência” (BASSNETT, 2003, p. 45).

“A questão da transformação semiótica fica mais clara ao considerar a tradução de um simples nome, como *butter* (manteiga). Segundo Saussure, a relação estrutural entre o significado (*signifié*) ou conceito de *butter* e o significante (*signifiant*) ou a imagem acústica produzida pela palavra *butter* constitui o signo linguístico *butter*. É uma vez que a língua é entendida como um sistema de relações interdependentes, o signo *butter* funciona em inglês como um nome numa relação estrutural particular. Mas Saussure também distinguiu entre relações sintagmáticas (ou horizontais), que a palavra mantém com as outras palavras da frase, e relações paradigmáticas (ou verticais), que a palavra mantém com a estrutura linguística no seu todo” (BASSNETT, 2003, p. 55).

Contudo, inerente ao processo tradutório daqueles autores que defendem a tradução “livre”, estaria a busca pela equivalência entre os textos. Popovic *apud* Bassnett sustenta que quando se analisa diferentes versões de uma tradução, há sempre um “núcleo invariante” que “é representado pelos elementos semânticos estáveis, básicos e constantes do texto, cuja existência pode provar-se através da condensação semântica experimental” (BASSNETT, 2003, p. 57). As variantes, por sua vez, não possuem o condão de alterar o sentido do texto, mas são inerentes à forma de expressão do tradutor, o influenciando. Porém, distingue-se da variante os elementos subjetivos, tais como a “alma” da obra.

A exigência de equivalência entre os textos revela-se problemática se analisada do ponto de vista da tradução de textos literários. Na concepção de Mukarovsky este possui caráter autônomo, além de servir à comunicação. Lotman complementa esse pensamento

afirmando que é papel do tradutor considerar esse duplo caráter – entidade autônoma e comunicativa.

Popovic e Neubert sugerem soluções para a problemática da equivalência no processo tradutório. Para o primeiro autor, a equivalência se subdivide em quatro tipos distintos, sendo eles: equivalência linguística, pragmática, estilística e textual. Se referem, respectivamente, à demonstração de homogeneidade linguística entre os textos da língua de origem e da língua de chegada, de equivalência no eixo expressivo paradigmático, de equivalência funcional de elemento entre o original e a tradução e a equivalência entre a forma e a estruturação do texto. Já para o segundo autor, o texto deverá ser examinado tendo em mente que dentro do contexto de equivalência, a semiótica, a semântica e o pragmatismo também devem ser ponderados. Estes elementos se organizam hierarquicamente, sendo a equivalência semântica prioritária às equivalências sintática e pragmática.

Bassnett propõe, porém, que sejam aliados os pensamentos de Popovic e de Neubert para iniciar “uma abordagem que concebe a equivalência como uma dialética entre os signos e as estruturas dentro e fora dos textos da língua de partida e da língua de chegada” (BASSNETT, 2003, p. 61).

Ocorre que, mesmo diante de todas as teorias e estudos, o ideal tradutório ainda mostra-se inatingível se analisado da perspectiva de igualdade entre os textos. Independentemente do método tradutório adotado, ocorrerão perdas (mesmo que o tradutor consiga enriquecer o texto e esclarecer pontos obscuros, contabilizando efetivos ganhos), durante o seu processo.

Outro problema que pode ser levantado durante o processo tradutório é a possibilidade da intraduzibilidade. Ao exemplo, de Roman Jakobson que afirma que “a poesia, por definição, é intraduzível” (JAKOBSON, 1971, p. 25). Nesse sentido, Catford destaca que a intraduzibilidade pode ser tanto linguística quanto cultural. Popovic *apud* Bassnett ao distinguir a intraduzibilidade dos textos, não os separa do ponto de vista linguístico e cultural, focando a divisão em dois tipos:

“Uma situação em que os elementos linguísticos do original não podem ser adequadamente substituídos em termos estruturais, lineares, funcionais ou semânticos em resultado da inexistência de denotação ou de conotação.

O segundo tipo transcende o puramente linguístico: Uma situação em que a relação que exprime um significado, i.e., a relação entre o sentido criativo e a sua expressão linguística no original, não encontra uma expressão linguística adequada na tradução” (BASSNETT, 2003, p. 68).

Ato contínuo, a tradutora ressalta que nas duas classificações, o segundo tipo demonstra uma dificuldade em delimitar a traduzibilidade/intraduzibilidade, embora cada elemento com abordagem específica, sem, contudo, chegar a uma solução para o problema levantado. Essa situação desemboca na ideia de Levý, que salienta o viés artístico da tradução e do tradutor.

A revolução tecnológica modificou substancialmente as formas e os meios de comunicação. Adicionado a isso, o intercâmbio cultural deu maior notoriedade à tradução. Em um mundo cosmopolita onde existem desde uma união entre nações até a unificação de moedas, destaca-se a importância desta.

O mundo voltou sua atenção para pesquisas no campo da tradutologia, que foi influenciada por uma gama de disciplinas e o surgimento de diferentes pensamentos e proposições teóricas. Essa diversidade de ramificações possui, porém, um ponto tangencial: os Estudos Culturais.

A tradução pós-colonial é expressão dessa globalização cultural, que dá voz a nações que antes não eram sequer consideradas no âmbito da metodologia tradutória. Associada à ideia de cultura, as problemáticas suscitadas durante o processo tradutório, por tradutores da Europa ou da Ásia, por exemplo, revelam-se diferentes.

Não restam dúvidas quanto ao poder de dominação que a língua possui. Desde a antiguidade, com as traduções romanas de obras gregas, até a colonização das Américas, África ou Ásia, a língua mostrou-se como instrumento de imposição cultural, religiosa, política etc.

Ao se traduzir textos de países que foram colonizados, o tradutor deve tratar a obra conforme o contexto cultural em que ela foi produzida. A consciência das ideologias inerentes a esses povos é indispensável para o trabalho do tradutor. Inclusive traduções de textos estrangeiros destinadas a países colonizados podem conter referências ideológicas, históricas e políticas da língua alvo.

Nessa órbita – porém com visão de colonizador – Venuti propõe a utilização dos termos “estrangeirização” e “domesticação”. Mesmo diante da premissa que toda tradução possui *per se* raízes domesticadoras, pois a cultura e sociedade focal tomam para si o contexto linguístico e cultural do texto de origem, o autor evidencia que os termos possuem diferentes enfoques (VENUTTI, 1995). A tradução realizada sob o enfoque da domesticação restringe o texto estrangeiro à cultura da língua-alvo, de forma a atenuar os possíveis estrangeirismos do texto-alvo. Esse fenômeno, extremamente nacionalista e típico de sociedades anglo-americanas, e, portanto, dominantes, irá limitar o acesso do leitor à cultura estrangeira, privando-o da visão singular da sociedade fonte. A tradução estrangeirizante é um método que sensibiliza o leitor

para a cultura e identidade do texto de origem, reafirmando o posicionamento do alemão Goethe que desde o Romantismo defendia esta abordagem para a tradução literária.

Todas essas questões analisadas somente reforçam a relevância que os elementos extralinguísticos possuem no processo tradutório, devendo ser valorados na metodologia optada pelo tradutor, independentemente de ser uma tradução técnica ou literária.

1.3 Tradução Literária

Para muitos teóricos a tradução literária não pode ser realizada por métodos e princípios pré-definidos. As obras literárias possuem características singulares que as diferenciam dos demais textos. Para Levý (2011, p. 1969) a tradução literária não pode ser tida alheia ao texto de referência, eis que se relacionam intimamente do início ao fim do processo criativo.

Gideon Toury define a tradução literária como sendo o produto de um procedimento complexo, inevitavelmente envolvendo duas línguas e duas tradições literárias, ou seja, dois conjuntos de sistemas de normas. Assim, o “valor” por trás das normas da tradução literária pode ser descrito como tendo dois elementos principais: 1) ser uma obra (texto) literária relevante na língua alvo, ou seja, que ocupe uma posição apropriada ou preencha a “lacuna” apropriada no polissistema literário alvo; 2) ser uma tradução, ou seja, constituir uma representação na língua alvo de um outro texto pré-existente em outra língua, língua fonte, pertencente a outro polissistema literário, o da fonte, e ocupar uma certa posição neste.

Assim, esse “valor” contém condições que derivam de duas fontes essencialmente diferentes e geralmente incompatíveis, senão diametralmente opostas. Nesta conexão, pode-se lembrar da formulação semipopular da oposição entre “ler como um original” e “ler como o original” (TOURY, 1978). Britto propõe que:

“(...) o texto literário é aquele que, ainda que possa ter outras funções, tem um valor intrínseco para aqueles que o utilizam; ou seja, ele é valorizado como objeto estético. (...) é a tradução que visa recriar em outro idioma um texto literário de tal modo que sua literariedade seja, na medida do possível, preservada. Isso significa que a tradução literária de um romance deve resultar num romance; a de um poema, num poema” (BRITTO, 2016, p. 39).

Infere-se da obra de Bassnett que o tradutor de obras literárias deve perceber que os textos são compostos por um “complexo conjunto de sistemas que existem em relação

dialética com outros conjuntos que extravasam suas fronteiras” (BASSNETT, 2003, p. 62), sob pena de preferir um aspecto textual em detrimento de outro.

A tradução literária tangencia a dicotomia da teoria da tradução literal *vs.* livre, no que se refere a escolhas tradutórias “corretas” *vs.* “incorretas” ou “originais” *vs.* “imitação”. Os estruturalistas entendem que o fato de o tradutor optar por se afastar da forma e estrutura do texto literário pode vir a tornar a tradução “malfeita”, eis que afasta-se do ponto de partida do autor original. Porém, críticos ressaltam que o raciocínio nessa perspectiva é temerário e limita o poder criativo do tradutor. No sentido da intertextualidade, Paz *apud* Bassnett sugere que “todos os textos são traduções de traduções e não é possível traçar a linha que separa o Leitor do Tradutor” (BASSNETT, 2002, p. 64). Nesse sentido é o entendimento de Britto:

“Uma vez posta em xeque a ideia de que um texto tem um significado estável não há como entender o trabalho de tradução como a produção de um texto em outro idioma que diga exatamente a mesma coisa que o texto original; se tal sentido estável não existe, o tradutor não tem motivo, nem como, ter acesso a ele para poder recuperá-lo em outro idioma. Assim, alguns teóricos começaram a afirmar que a distinção entre original e tradução não passa de um preconceito: se é impossível determinar o sentido estável de um original e é impossível que uma tradução diga a mesma coisa que ele, segue-se que original e tradução são textos diferentes, e não há razão para hierarquizá-los, colocando o original acima da tradução por ser mais autônomo. Além disso, prossegue o argumento, todo autor se insere numa tradição literária e constrói sua obra a partir de obras anteriores. Muitas peças de Shakespeare são adaptações teatrais de obras já existentes; Dante não poderia ter escrito a sua Comédia sem o exemplo da Eneida, que por sua vez deve muito à *Ilíada*; Kafka não seria Kafka se não tivesse lido Dickens, Dostoievski e Kleist; e assim por diante. Ora, se nenhuma obra é inteiramente original, segue-se que a distinção entre original e tradução não se sustenta. Mais ainda: a distinção entre, de um lado, um original, único e criativo, e, de outro, as traduções, múltiplas e apenas imitativas, não passaria de um mito” (BRITTO, 2016, p. 45).

Contudo, a visão do leitor/tradutor deve ser adotada com parcimônia. Tal fato não pode ser usado como pretexto para uma tradução livre, isenta de qualquer elemento extralinguístico e da cultura que permeou a produção da obra de referência. Por óbvio, o tradutor não será capaz de ter total discernimento dos fatos que inspiraram o autor da obra de referência e que o levaram a produzi-la naqueles exatos termos. Entretanto, o desconhecimento pelo tradutor de algum ou alguns elementos não revela total ignorância dos parâmetros adotados. Maria Corti

apud Bassnett elenca o papel do leitor, podendo servir também para o tradutor quando diz que cada época produz seus próprios signos (BASSNETT, 2003, p. 69).

Conforme já mencionado, desde meados da década de 50 os Estudos da Tradução começam a surgir, firmando-se mais como área autônoma. Novas metodologias e abordagens foram levantadas valorizando as obras traduzidas. Porém, no que se refere à tradução literária, os teóricos e estudiosos mostraram-se demasiadamente relutantes.

Paralelamente à “Virada Cultural” ocorrida no cenário da Teoria da Tradução, com influência da desconstrução francesa e pragmatismo norte-americano, os críticos da tradução literária começaram a questionar as metodologias adotadas até então. A metodologia que anteriormente relegava a cultura envolta do texto e exaltava a sua estrutura, passou a ser desprezada. A visão de imutabilidade do texto com um núcleo rígido foi sucedida pela possibilidade criativa do tradutor, elevando a obra traduzida ao patamar de ineditismo.

Os teóricos José Lambert, Lieven D’hulst, Raymond van den Broeck, Theo Hermans, André Lefevere, Gideon Toury e Susan Bassnett se juntaram de forma a impulsionar um movimento que tratava a literatura como um sistema sociosemiótico, nos mesmos moldes dos Formalistas ainda na década de 70 (Teoria dos Polissistemas), e ficou conhecida como a Escola da Manipulação. Entendia esse movimento que “do ponto de vista do sistema receptor, toda tradução implica um certo grau de manipulação do texto-fonte, com um determinado objetivo” (HERMAN, 2014, p. 7).

(Re)escrita é manipulação, realizada a serviço do poder, e em seu aspecto positivo pode ajudar no desenvolvimento de uma literatura e de uma sociedade. As reescritas podem introduzir novos conceitos, novos gêneros, novos recursos, e a história da tradução é também a história da inovação literária, do poder formador de uma cultura sobre outra. Mas a reescrita também pode reprimir a inovação, distorcer e controlar, e em uma época de crescente manipulação de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura, exemplificado pela tradução, pode nos ajudar a adquirir maior consciência a respeito do mundo em que vivemos (LEFEVERE, 1992).

Por conseguinte, Robinson expõe que as estruturas normativas tradicionais de equivalência da teoria da tradução – o mesmo ocorre com várias teorias que limitam o agir do tradutor literário – lima a criatividade dos tradutores. Os sistemas que enfocam os erros e acertos do texto traduzido tendem a policiar a liberdade de expressão, interferindo diretamente no resultado das obras. E ainda, pontua que, esse tipo de análise é deveras negativa, pois o “aspecto crucial, tanto para os tradutores quanto para seus críticos, não é a visão expressiva

que eles trouxeram ao trabalho, mas onde e com que frequência eles falharam” (ROBINSON, 1998, pp. 92-117). Nesse sentido, Bassnett:

“Parece, portanto, descabido argumentar que a tarefa do tradutor é traduzir, mas não interpretar, como se se tratasse de dois exercícios separados. A tradução interlinguística há de refletir seguramente a interpretação criativa que o tradutor faz do texto original. Além disso, o tipo de reprodução da forma, do metro, do ritmo, do tom, do registro, etc. será determinado tanto pelo sistema de partida como pelo sistema de chegada e dependerá também da função da tradução” (BASSNETT, 2003, p. 65).

Venuti sugere uma abordagem com enfoque nos tradutores, de modo que, ao realizarem uma tradução, façam-se visíveis “introduzindo nos textos que traduzem algumas passagens que surpreendam o leitor — por exemplo, um coloquialismo atual num texto do século XIX — para que o leitor perceba que o que ele está lendo é uma tradução e não um original” (BRITTO, 2016). Diante disso, as teorias aplicáveis à tradução literária revelam a possibilidade de adotar diferentes enfoques durante o processo tradutório – com cerne no tradutor, no leitor, na cultura, na semiótica, na estrutura, na reescritura etc.

Ato contínuo, pode-se verificar que embora com diferentes focos, os discursos da tradução podem ser tomados como “tradicional” propriamente dito, que se afasta do sentido notadamente teórico, como enxergado na concepção moderna e os demais discursos construídos durante o século XX, tais como a Teoria da Manipulação. Logo, cada vez mais busca-se a formação de uma crítica tradutória que visa não somente o apontamento de erros e acertos da técnica optada, mas que também tenha como base os fatores implícitos que operam sobre todo o processo tradutório.

Nessa perspectiva Berman propõe um método atento às minúcias do ato tradutório. Primeiramente, para Berman, o discurso tradicional é assim classificado por ter sido fundamentado na tradição da cultura ocidental. Depois, por pertencer a um mundo em que a tradução é considerada como alicerce do modo de ser do ser humano, ou seja, “unindo passado e presente, próximo e distante, a tradução semeia a cultura, ela mesma experimentada como um conjunto de tradições” (BERMAN, 2009, pp. 341-353).

Berman elenca três principais características dos discursos tradicionais. A primeira se refere a heterogeneidade das traduções que por vezes se mostra analítica e descritiva, por vezes recultiva ou polêmica. A segunda se refere ao aspecto quantitativo que, embora poucas obras terem sido produzidas, no que tange ao qualitativo, para o aspecto teórico, foi de suma importância no decorrer da construção do pensamento tradutológico. E a terceira retorna à

dicotomia literal *vs.* sentido. É nesses paradigmas que múltiplas teorias do século XX se formam, mostrando-se de maneira objetiva (setoriais), ou seja, ligados a uma teoria da tradução, ou de maneira empírica.

Os discursos objetivos setoriais essencialmente são os discursos da linguística, da semiótica e da literatura comparada. Berman, embora ressalte a importância das contribuições de Nida e Catford, entende que as proposições da linguística são abstratas, eis que suprime as abordagens textuais, escritas, culturais e até históricas. Critica Berman a linguística de tal maneira:

“Tudo isso parece indicar um certo desinteresse por um “objeto” que ela insiste em incluir em sua área de competência, mesmo que – por algum acaso – a linguística tenha fornecido o quadro de categorias para as análises semióticas e estilísticas da tradução. Por que esse desinteresse? Vale um questionamento a esse respeito.

A poética considera a tradução como uma forma de hipertexto ou de metatexto. Se a linguística negligencia a dimensão textual da tradução, a poética negligencia sua dimensão de linguagem. Constatamos aí, novamente, um certo desinteresse, como está latente em *Palimpsestes*, de Gérard Genette, cujas análises da paródia, do pastiche, da imitação são bem mais abordadas do que as da tradução. Assim, a poética começa somente (na esteira de Lotman) com o estudo das estruturas de traduzibilidade e de tradutividade das obras literárias, sem falar da estrutura textual das próprias traduções” (BERMAN, 2009, p. 343).

Por sua vez, para o teórico, a literatura comparada, especificamente com Lotman, ao analisar a interação dos sistemas literários, com o passar do tempo, tem revertido sua atenção para a tradução, ainda que esta se restrinja aos modos de interação dos textos, não abordando a tradução *lato sensu*, e tendo em vista que possui sentido mais amplo do que a tradução literária em si.

Ao lado dos discursos objetivos setoriais encontram-se os discursos gerais, inerentes à própria teoria da tradução. Dentre eles, destacam-se os já mencionados polissistemas literários e o descritivismo apresentado pela Escola de Tel Aviv com Evan-Zohar, Touru e Lambert, a linguística aplicada de Vinay e Darbelnet, os discursos da experiência (que é essencialmente conceitual e não teórico), modernamente, os discursos da tradução automática – chamada pelo teórico de *traductive*, entre outros. Ou seja, dada essas teorias, observa-se que a busca dos teóricos gira em torno de pressuposições de que é possível a construção de uma teoria global e geral da tradução, que poderia ser aplicada em todos os cenários, desde a poesia, teatro, prosa, filosofia e textos técnicos, até às línguas modernas, orais, línguas mortas etc. Logo, este

esforço acaba por deixar de lado “o fato de o espaço da tradução ser irremediavelmente plural, heterogêneo e não unificável” (BERMAN, 2009, p. 344).

Nesse sentido, pode-se observar que algumas teorias são mais “adotadas” e aplicadas em certos locais do que outras. Como no caso específico do Descritivismo, onde a sua aplicação tem maior impacto no Brasil do que em outros países, ratificando o entendimento de que muitas são as questões impeditivas para que se consiga adotar uma teoria geral da tradução.

Em razão desses percalços, o teórico propõe uma nova abordagem, qual seja, a Tradutologia, servindo-se da *reflexividade* a partir da experiência. Assim como Derrida fez na Filosofia e Tradução com a sua concepção de hospitalidade, Berman, ao criticar as tradicionais abordagens da Teoria da Tradução, propõe substituir a concepção de teoria/prática por experiência/reflexão:

“Quero situar-me inteiramente fora do quadro conceitual fornecido pela dupla teoria/prática, e substituir esta dupla pela da experiência e da reflexão. A relação entre a *experiência e a reflexão* não é aquela da prática e da teoria. A tradução é uma experiência que pode se abrir e se (re)encontrar na reflexão. Mais precisamente: ela é originalmente (e enquanto experiência) reflexão. Esta reflexão não é nem a descrição impressionista dos processos subjetivos do ato de traduzir, nem uma metodologia. Ora, uma boa parte da proliferante e repetitiva literatura dedicada à tradução pertence a uma ou outra destas categorias” (BERMAN, 2007, pp. 17-18).

Propõe, portanto, que a visão do ato de traduzir deve emanar de uma abordagem moderna, porém, integrada com o passado, construindo, assim um diálogo entre o moderno e o antigo, em retrospectão (BERMAN, 2002). Berman indica que esta abordagem vai além de uma teoria descritiva para reger o ato tradutório, sendo uma forma de retomada reflexiva da experiência da tradução que possui como base uma tripla dimensão.

Primeiramente, o tradutor analisará as diferenças e similitudes das línguas, tanto do texto de partida quanto de chegada, de forma a transcender os conceitos filosóficos e linguísticos. Posteriormente observará os aspectos que são traduzíveis e intraduzíveis. E por fim, vivenciará a tradução em si, podendo focar tanto no sentido quanto na literalidade da obra no momento da prática tradutória. E é nesse contexto que a tradutologia resgata a experiência tradutória: com a elucubração orgânica dessas três dimensões. Evidencia, ainda, o fato de que, em razão da tradutologia não ser um discurso exaustivo em si mesmo, ou seja, por ser uma área fragmentada e heterogênea, a ideia de uma teoria global e única da tradução deve ser evidentemente refutada. E é essa principal crítica do teórico às metodologias

tradicionais: falham ao não considerar o aspecto cultural que produziu a obra, focando-se apenas na metafísica da linguagem e buscando um sentido único da tradução.

Durante o processo tradutório, o tradutor da prosa, em especial o romance, se deparará com as chamadas pelo autor de “forças deformadoras”, que diz respeito a falta de forma do texto de origem sob a perspectiva etnocêntrica e hipertextual da tradução, gerando traduções iconoclastas. Para o autor, ao realizar uma tradução etnocêntrica é o mesmo que se abster de integrar na cultura da obra de chegada elementos da obra de partida. Refere-se que essa tentativa de transmitir ao leitor da obra a impressão de que o texto foi escrito na língua de chegada é de certa forma uma modificação do texto original.

Ao realizar, portanto, a analítica da tradução Berman propõe “examinar de um modo breve o sistema de deformação dos textos – da letra – que ocorre em todas as traduções, impedindo-as de atingir seu verdadeiro desígnio”. Mesmo que inconscientemente, todos os tradutores estão sujeitos às tendências deformantes, ocasião em que o teórico apresenta treze teorias que devem ser ponderadas pela analítica da tradução, visando o respeito exclusivo ao sentido e à forma da obra a ser traduzida. São elas:

1ª. Racionalização: se refere às estruturas sintáticas do texto original. As frases são (re)construídas, organizando-as, de acordo com a ordem do discurso escolhido para a tradução. O tradutor tem como tarefa a racionalização e homogeneização de um discurso teoricamente imperfeito (embaralhado). Porém, é essa imperfeição que caracteriza a obra como literária. Nisso, o original é deformado, invertendo a sua concretude, ou seja, não imerge na polilógica das línguas com a consequente perda do elemento que torna o texto único, linearizando suas arvorecências sintáticas.

2ª. Clarificação: se refere ao nível de clareza no texto de partida das palavras e seus significados, oriundos da racionalização. A obra traduzida explicita os elementos deixados implícitos na obra original. Isso porque, na tentativa de deixar linear o texto, o tradutor acaba por elucidar elementos e desvendar segredos que o autor optou por deixar encoberto, perdendo muito da cumplicidade entre autor e leitor.

3ª. Alongamento: surge como consequência das duas primeiras tendências. É visto como uma espécie de técnica que, ainda que inconscientemente, na tentativa de aplicação das tendências de racionalização e clarificação, o texto traduzido tende a ser mais prolixo e extenso que o original. Para o autor, esta tendência apenas preenche o texto sem aumentar a sua expressividade ou significância.

4ª. Enobrecimento: é a tendência de conferir formalmente uma maior “beleza” ao texto traduzido, utilizando palavras mais cultas e rebuscadas em frases mais complexas, mesmo que inexistentes na obra original. O autor retrata que esta retórica embelezadora irá utilizar frases mais elegantes. No caso específico da prosa, enobrecer significa “retorizar” o texto, enquanto na poesia significa poetizar.

5ª. Empobrecimento qualitativo: é a substituição de expressões e termos da obra original por outras da língua meta que não são equivalentes entre si do ponto de vista da iconicidade e significância. Em grande escala essa tendência resulta em grande perda da significância e expressividade da obra original.

6ª. Empobrecimento quantitativo: está atrelada à redução da quantidade de acepções das palavras no texto meta se comparado aos sentidos extraídos do texto de origem. Há nítida conexão com a tendência do alongamento, que ao transpor para o texto meta, por mais próximo do de origem que seja, há evidente perda lexical.

7ª. Homogeneização: tendo em vista que o texto original é heterogêneo, esta tendência tenderá a unificar, tornando o texto plano (por meio da racionalização, clarificação, alongamento etc.), “limpando o texto de suas impurezas”.

8ª. Destruição dos ritmos: é a quebra do ritmo original ocasionado pela tradução, como pode ocorrer, por exemplo, na alteração de pontuação.

9ª. Destruição das redes de significantes subjacentes: advém do fato de que toda obra possui, além do texto de superfície, um texto subjacente, onde o conjunto dos elementos encadeados deste texto exposto formam redes e resultam num subtexto, que, por sua vez, revela tanto a rítmica quanto a significância da obra original. Para o autor, caso a tradução não transmita essas redes, irá macular elementos significantes da obra.

10ª. Destruição da sistemática: é a destruição que vai além da destruição dos significantes, atingindo frases e construções utilizadas na obra original, a exemplo, do emprego de tempos.

11ª. Destruição ou exotização das redes de linguagem vernacular: este ponto é de grande importância, em especial no que tange à tradução da prosa, eis que esta mantém íntima ligação com as línguas vernaculares. Para o autor, a importância se dá, em primeiro lugar, porque a prosa possui obrigatoriamente pluralidade de elementos vernaculares. Segundo, porque a língua vernacular é essencialmente mais icônica e robusta do que a língua culta. E por fim, porque a prosa pode ter como intuito explícito a retomada da oralidade, como ocorre com literaturas latino-americanas no século XX. Assim, a objeção aos vernaculares reflete evidente mácula à textualidade das obras em prosa. Contudo, a conservação deles se faz

possível com a exotização que poderá ser feita por meio de marcações tipográficas, como o itálico, ou adicionando “coisas”.

12ª. Destruição das locuções: é a destruição de imagens, locuções, provérbios e tal ao serem traduzidos por equivalência. Para o autor, as equivalências resultam na falência da obra, eis que além de não a substituírem, provocará no leitor evidente estranheza, pois perceberá a inserção do “novo” provérbio criado pelo tradutor.

13ª. Apagamento das superposições de línguas: é a relação de tensão e integração existente no original entre a língua subjacente e a de superfície que com a tradução tenderá a se esvaír.

Logo, conclui Berman que existem várias formas de “destruir” a obra que são essenciais, ainda que, de certa forma, ela deve ser salva (BERMAN, 2007, p. 62). Não obstante, para Britto o texto literário mostra-se como produto da estética:

“Se, como afirma Jakobson, o valor literário de um texto reside em si, nas palavras como se encontram na página, e não apenas em seus significados, o tradutor de uma obra literária não pode se contentar em transportar para o idioma meta a teia de significados do original: há que levar em conta também a sintaxe, o vocabulário, o grau de formalidade, as conotações e muitas outras coisas. (...) Não se trata, portanto, de produzir um texto que apenas contenhas as mesmas informações que o original; trata-se, sim, de produzir um texto que provoque no leitor um *efeito de literalidade* – um efeito estético, portanto – de tal modo análogo ao produzido pelo original que o leitor da tradução possa afirmar, sem mentir, que leu o original” (BRITTO, 2016, p. 49).

1.4 Papel do tradutor na Tradução Literária

Conforme a Teoria da Tradução foi sendo formada, questões quanto ao papel do tradutor, em especial na tradução literária, foram levantadas. Mesmo que esta objeção remeta aos primórdios históricos da tradutologia (no sentido de Estudo da Tradução), ainda hoje é constantemente evocada. Muito além da dualidade literal/sentido, a tradução literária demanda avaliação do estilo, da cultura, da estética inerentes à obra que será pouco a pouco reconstruída. Para tanto, Britto ressalta que:

“Ora, sabemos que um texto produzido num idioma não pode ser recriado com exatidão num idioma estrangeiro; quanto a esse ponto, todos estamos de acordo. A questão que quero reiterar é que isso não deve ser visto como um argumento para que descartemos a meta de fidelidade ao

original. Se a fidelidade absoluta, integral, perfeita é uma meta inatingível, nem por isso vamos abrir mão dela como orientação. O que o tradutor literário precisa fazer é *relativizar* essa meta, e pensar: já que não posso recriar todas as características do original, tenho que ser seletivo, e me fazer duas perguntas. A primeira é: quais as características mais importantes do texto, que *devo* tentar recriar de algum modo? E a segunda: quais as características do texto original que *podem* de algum modo ser recriadas? Assim, ao ler o original e ser traduzido, o tradutor faz uma avaliação criteriosa dos elementos do original que *têm* que ser construídos, aqueles cuja perda seria catastrófica a ponto de invalidar o trabalho de tradução; ao mesmo tempo, ele é obrigado a considerar, de modo realista, quais desses elementos *podem* de fato ser recriados – ou, mais exatamente, quais ele se sente capaz de recriar. É essa avaliação que vai balizar todo o seu trabalho” (BRITTO, 2016, p. 50).

Desta forma, o tradutor deverá de pronto analisar os elementos que deverão ser transpostos na obra traduzida. Sugere que comecemos pelo básico: a história, os personagens e a ordem cronológica devem ser respeitados. Outros elementos também se revelam de suma importância: a sintaxe, estilos de escritas – a exemplo de frases longas, suspenses, sintaxe arresgada, ambiguidades, complexidade, humor, prolixidade, métrica etc. Os sentidos lexicais devem observar o contexto do texto. A tarefa do tradutor “é determinar quais as características do original são mais importantes e quais são passíveis de reconstrução na língua-meta, e tentar redigir um texto que contenha essas características” (BRITTO, 2016). Propõe hierarquizar os elementos do texto e redesenhá-lo na língua de chegada, conforme sua classificação. Embora forçosa a deferência à obra original, entende-se, de modo geral, que o tradutor possui a prerrogativa de adequá-la às normas estilísticas e idiomáticas, de modo a compatibilizar sua apreciação pelo leitor da língua de chegada.

Outra questão abordada na atividade de tradução literária é a (des)necessidade da Teoria da Tradução para a prática tradutória. Chesterman (WAGNER; CHESTERMAN, 2002) entende ser fundamental sua aplicação na atividade tradutória, ponderando que, no âmbito da tradução literária, as questões culturais influenciam no produto. No que tange à teoria literária, recursos como o *transposition* ou *deverbalization*³ amparam o trabalho do tradutor. Apesar das teorias, atualmente, os tradutores também possuem auxílio da internet e informática, o que pode ajudá-los conferindo mais celeridade ao processo.

Berman refere-se como discurso da tradução automática, ou *traductive*. É uma teoria tecnológica conformada com a junção da teoria da informação, da teoria da inteligência

³ Autonomia que o tradutor possui para reelaborar o texto para melhor se adequar à língua de chegada. É a análise do discurso para uma melhor aceção do sentido.

artificial, da terminologia, da linguística e da informática. É uma teoria computacional regida pelos processos tecnológicos que tem como objetivo principal a produção de um método (teórico-pragmático) capaz de abarcar todas as áreas da tradução, inclusive obras literárias. O autor critica, porém, este discurso tendo em vista a sua carência de reflexividade (BERMAN, 2009).

Assim, entende-se indispensável a adoção de estratégias para o processo tradutório. Na mesma linha de Britto, Chesterman indica que, após a análise do estilo literário da obra, o tradutor deverá delinear os objetivos centrais, sopesando as estratégias globais e locais. As globais giram em torno das decisões a serem tomadas no momento em que o tradutor realiza a primeira leitura do texto e preliminarmente ao início da tradução. Seriam as relacionadas à adaptação do texto à cultura de destino, levando em consideração o seu público-alvo, a dizer: simplificar, explicar, condensar e traduzir diretamente. A primeira estratégia diz respeito ao método de transpor os significados dos termos técnicos e de difícil compreensão para uma linguagem mais usual, de fácil acesso, compatível com o público-alvo. No que se refere ao explicar, como o próprio nome diz, é a ação de decodificar léxicos de difícil conhecimento, sintetizando seu papel no texto de origem. A partir daí o tradutor deverá resumir a informação principal do texto (condensar) transpondo os signos equivalentes na língua de chegada, como uma espécie de tradução literal e, por fim, a tradução direta.

Chesterman propõe, ainda, outras estratégias textuais: sintática (alterações de estrutura da frase e conseqüente sintaxe); semântica (diz respeito ao uso de sinônimos, paráfrases, ou seja, ferramentas que ajudam na variedade de significância lexical dos signos, sem, contudo, alterar a informação principal do texto) e pragmática (decisões práticas do tradutor, levando em consideração a cultura da língua de chegada, que podem agregar valor ao texto).

Em consideração a todo o exposto, desde a fase “pré-científica” da tradução, até a modernidade, com diversidade de teorias tradutórias, além da possibilidade de tradução com base em experiências práticas de fundamento empírico, ainda prevalece a reflexão quanto aos problemas que podem ser encontrados durante o processo de tradução de obras literárias.

Inegavelmente, esse processo ainda pode ser sustentado nas teorias que formam os Estudos da Tradução. Todo esse conceito científico-teórico, embora decorrente de estudiosos de várias áreas do conhecimento, na grande maioria das vezes, na tradução de obras literárias, as ferramentas dispostas pelas teorias e técnicas dos Estudos da Tradução não são suficientes para reestruturar um texto coerente, compatível com a mensagem do autor e com a cultura de chegada. Cada obra compreenderá obstáculos específicos em que a subsunção da adversidade verificada à proposta teórica, genericamente, não é suficiente para a solução de todos os

impasses que o tradutor verificará no caminho. Ainda que a teoria consiga solucionar 98% das questões, a experiência do tradutor ainda será imprescindível para os 2%, além de se mostrar vantajosa para a qualidade da reescritura.

Goethe tem o entendimento de que o tradutor, independentemente do estilo textual, irá imprimir suas interpretações pessoais, vindo a “regenerar” o original. Do mesmo modo em que inexistente uma única forma de ler o texto, também é inconcebível uma maneira uniforme de traduzi-lo.

No âmbito da tradução literária é seguramente mais difícil ainda, eis que o tradutor deverá compatibilizar dois sistemas linguísticos distintos. Monin entende que “cada língua é um vasto conjunto de estruturas que ordenam culturalmente as formas e categorias pelas quais o indivíduo comunica, percebendo ou ignorando os fenômenos e as suas relações, caracterizando a sociedade e interpretando-a de forma muito particular” (MOUNIN, 1963, p. 74).

Nida elenca algumas estratégias que poderá potencializar o trabalho do tradutor, a dizer, a fidelidade ao sentido e a forma do texto, sem quebras no corpo da tradução que possam vir a demonstrar a mudança de uma língua para outra. Ou seja, para Nida, a fluência da redação, a naturalidade com que o tradutor irá recriar o texto é essencial para que o leitor tenha uma experiência mais genuína durante a leitura da obra (NIDA; TABER, 1982).

Schleiermacher, Venuti e Levý possuíam pensamentos convergentes: além da transposição de uma língua para outra, a obra literária vem com diversas marcas temporais, do ambiente e da cultura em que foi produzida. Uma das estratégias propostas é a “domesticação” para aproximar o texto à cultura do leitor. Em contraste, apresenta a “estrangeirização” que leva o leitor ao período, local e cultura da obra original.

A despeito de todas as variadas técnicas de soluções dessas problemáticas levantadas, Lefevere no texto *Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction In a Theory of Literature* é categórico ao afirmar que o *background* do tradutor sempre irá influenciar na sua forma de traduzir:

“A writer’s work gains exposure and achieves influence mainly through “misunderstandings and misconceptions,” or, to use a more neutral term, refractions. Writers and their work are always understood and conceived against a certain background or, if you will, are refracted through a certain spectrum, just as their work itself can refract previous works through a certain spectrum” (FURLAN, 2001, pp. 233-249).

Além disto, Benjamin diverge do entendimento de tradução como forma de transpor palavras, ressaltando que o seu sentido e conteúdo devem ser tratados, prioritariamente, referenciando na própria tradução as características inerentes à obra original (BENJAMIN, 1999).

Diante disso, de toda a história e experiência da tradução literária, resta claro que é necessário ao tradutor, além de todo entendimento e domínio linguístico entre a língua de partida e a de chegada, extenso e profundo conhecimento de todos os elementos que gravitam ao redor do texto, não delimitando o seu trabalho a mera transposição de palavras e signos ou equivalência entre eles. Deverá ir a fundo de forma a revelar todos os sentidos do discurso literário retratando o máximo possível a visão do autor da obra contextualizando-a no mundo contemporâneo.

Capítulo 2: O texto de partida

2.1 Contexto histórico

A análise das obras de Balzac, de um modo geral, não poderá ser feita dissociada dos aspectos históricos, culturais, políticos, ideológicos – e até biográficos e científicos – que as permeiam. A construção da narrativa de suas obras é intrínseca aos contextos culturais vivenciados pelo autor e pela sociedade à época. Embora considerado o precursor do Realismo moderno, Honoré de Balzac nesse primeiro momento transita entre os estilos romântico e realista, além de possuir, também características naturalistas, razão pela qual, será iniciada breve análise desses períodos a fim de contextualizar a pesquisa.

Na Europa do final do século XVIII e começo do século XIX, influída pelos ideais da Revolução Industrial e Revolução Francesa, a sociedade começou a se organizar socioeconomicamente nos mesmos moldes que os existentes atualmente. As divisões entre classes sociais estavam delineadas e essencialmente marcadas pela insatisfação e inconformismo burguês.

Na França, no início do século XIX, a sociedade estava dividida entre os que defendiam o absolutismo e os que defendiam os ideais da Revolução Francesa (e, ainda, os que pediam o retorno de Napoleão Bonaparte). Carlos X, conservador convicto, assumiu o trono e tomou medidas de forma a restaurar o absolutismo antigo. A isso, parte da população se opôs,

gerando conflitos entre Estado e Revolucionários, e culminou na abdicação do Rei e ascensão da burguesia ao poder, representada por Luís Fillipe de Órleans.

Muitas guerras por independência e colonização de povos são travadas enquanto o progresso científico altera a relação do homem com Deus e seus semelhantes. O homem e sua vivência voltam a ser o centro das atenções de todas as artes e agora é visto como um animal que evoluiu e, para viver, precisa de trabalhar em condições insalubres, ou luta com todos os meios a seu alcance para não ter que se sujeitar às condições precárias da vida sem esperança.

Nem os diversos ramos da ciência nem a arte possuem uma história autônoma, imanente, que resulte exclusivamente da sua dialética interior. A evolução em todos esses campos é determinada pelo curso de toda a história da produção social em seu conjunto: e só com base neste curso é que podem ser esclarecidos de maneira verdadeiramente científica os desenvolvimentos e as transformações que ocorrem em cada campo singularmente considerado (LUKÁCS, 2011).

Acentua-se que desde o século XVIII a visão da sociedade já se encaminhava para o antropocentrismo, em especial, nas características do homem que o tornam único e diferente dos demais, instigando, inclusive, áreas como a psicologia e sociologia – áreas estas muito abordadas e que inspiraram de diversas formas as obras de Balzac.

Ocasionado pela Revolução Francesa, pela queda do absolutismo, bem como pela grande mudança de cenário sociopolítico, o povo francês vivenciou verdadeiro êxodo rural, tornando Paris uma das primeiras cidades (na concepção moderna) com problemas relacionados ao aumento de densidade populacional. Abalizado por inúmeras revoluções e mudanças significativas de paradigmas, do ponto de vista estético e artístico, este período mostrou-se deveras confuso e com ideias sobrepostas.

Muitas instituições antigas foram restauradas, mas os costumes de outrora ruíram definitivamente. Mais violentos do que as escaramuças reiniciadas periodicamente nas barricadas pelo povo parisiense, acendiam-se conflitos de interesse na Bolsa, nas casas de comércio, no seio das próprias famílias. Os progressos da técnica traziam uma série de inovações, antes de tudo as estradas de ferro, que, para olhos sagazes, anunciavam imensas modificações na vida coletiva e particular. Surgiam novos poderes: o capital, a imprensa, a publicidade. Patenteava-se a ascensão prodigiosa do dinheiro, que reivindicaria um papel cada vez maior em todos os domínios. Estavam, pois, aparecendo e desenvolvendo-se as forças que passariam a moldar todo o período da história europeia até a Primeira Guerra Mundial. Esboçavam-se, então, o homem que as novas possibilidades não poderiam deixar de produzir.

A *Comédia humana* de Balzac contém uma imagem fiel e pormenorizada de toda essa fermentação, de seus resultados visíveis e de suas consequências conjeturáveis; embora concluída em 1850, é um espelho de todo o século XIX (BALZAC, 2012).

2.2 Romantismo, Realismo e Balzac

Como vimos, as mudanças radicais às quais o homem do século XIX esteve sujeito fomentaram novos movimentos artísticos que marcaram o século em questão, nomeadamente três: Romantismo, Realismo e Naturalismo que se interceptam em estilos e obras diversas ao longo do século. O romance se torna o gênero narrativo por excelência e a rigidez prévia do Neoclassicismo cai em desuso, enquanto temas como heroísmo, individualismo, sentimentalismo ganham espaço. Em meados do século XIX, autores passam a preferir retratar a banalidade do cotidiano sem muito da idealização proposta pelo Romantismo. É propriamente esta incisão nas experiências do homem e na honestidade do relato que diferencia o Realismo do Romantismo, apesar de muitos ainda utilizarem características de ambos intercambiavelmente em suas obras.

Já que o Realismo é um movimento artístico que tenciona captar o cotidiano social e desvelar o homem como ele é, por mais desagradável e impróprio que fosse o que estivesse encoberto, para conseguir registrar a realidade de modo fidedigno eliminando traços de subjetividade característicos da corrente romântica, a própria linguagem necessariamente se altera. Ela se torna mais direta, transparente, uma transcrição dos eventos ocorridos com o intuito de analisar a sociedade e o homem modernos. As descrições já não são apenas de saudosismo ou enaltecimento, mas possuem um caráter simbólico representativo, afinal é o leitor quem monta o mundo criado pelo narrador como um quebra-cabeças, detalhe por detalhe e cada objeto ou lugar tem uma relação com as outras peças e a função de desvendar algo sobre os personagens da história. Para tanto a dicção é natural, nada poética, o tom pode ter um pouco de comédia ou sátira e a fala se caracteriza pelo uso de vernáculo e expressões idiomáticas do homem comum.

De modo geral, em oposição aos ideais iluministas e racionais, o subjetivismo romântico representa a ode ao amor e liberdade do sujeito que é retratado em seu habitat natural, com ênfase no individualismo e carregado de críticas sociais. Em que pese a valorização do individualismo, este movimento contribuiu para a noção de Pátria, na sua concepção de Nação e união da coletividade. O espírito nacionalista é ainda mais evidente no campo da linguística. A visão idealista de nação e sua constante busca pela perfeição estimula

o desenvolvimento de modelos teóricos que retratavam a linguagem como uma fórmula circunscrita às fronteiras nacionais, em que a língua era a representação fiel do homem e da cultura pátria (MILANI, 2011, p. 63). Tal fato interfere na forma em que as traduções de obras literárias da época (marcadas pelo nacionalismo e vernáculo desprezioso) são executadas.

Neste primeiro momento, o Romantismo tem como principal expoente o suíço Rousseau, que traz os questionamentos da essência humana, de caráter puro, mas corrompida quando inserida na sociedade. O regresso do ser humano à sua feição mais primitiva é o início da crítica romântica aos padrões impostos pela sociedade institucionalizada. Essa visão de retorno à essência humana é vista, sobretudo, na sua perspectiva mais utópica e ilusória. Seu viés, porém, vai além de um estilo, conforme comenta Guinsburg:

“O que é Romantismo? Uma escola, uma tendência, uma forma, um fenômeno histórico, um estado de espírito? Provavelmente tudo isto junto e cada item separado. Ele pode apresentar-se como uma dentre uma série de denominações como Classicismo, Barroco, Maneirismo, pelas quais designamos os vários agrupamentos de formas e peculiaridades que são os estilos, os modos de formar, e que traduzem qualidades e estruturas da obra de arte. Mas o Romantismo designa também uma emergência histórica, um evento sócio-cultural. Ele não é apenas uma configuração estilística ou, como querem alguns, uma das modalidades polares e antitéticas – Classicismo e Romantismo – de todo o fazer artístico do espírito humano. Mas é também uma escola historicamente definida, que surgiu num dado momento, em condições concretas e com respostas características à situação que se lhe apresentou. (...) Seja como for, o Romantismo é um fato histórico e, mais do que isso, é o fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica. É, pois, uma forma de pensar que pensou e se pensou historicamente” (GUINSBURG, 1985, p. 14).

Já na França, o Romantismo chegou um pouco mais tarde do que nos demais países europeus e foi influenciado pelos pensadores românticos ingleses e alemães que rechaçavam a visão neoclássica francesa. Mostrou-se deveras heterogêneo, multifacetado, circunvizinhando a desordem anarquista. Sem regras, essa corrente se traduzia na liberdade em suas mais variadas concepções: na economia, *laissez faire* liberal, com intervenção mínima do Estado; na política, a decadência do Absolutismo; e nas artes, o fim dos ideais neoclássicos. Assim, a liberdade e a revalorização do ser humano é ponto tangencial entre o Romantismo e o Realismo. Nesse sentido, ainda, Milani complementa dizendo que Balzac mata o modo

romântico de ser em *As ilusões perdidas*, os que se sobressaem são os racionalistas (MILANI, 2011, p. 38).

“Em geral, realismo e romantismo, os irmãos inimigos, harmonizam muito bem, historicamente e estilisticamente” (CARPEAUX, 2008, p. LXXXVIII). Contudo, em contraposição ao Romantismo, o Realismo desnuda o mundo e homem concretos, como bem coloca Milani: “A literatura do Realismo explorou profundamente o universo das aparências e deixou nu o homem cheio de máscaras sociais. O Realismo mostrou, por um ângulo objetivo e exato, o quanto os seres humanos idealizados pelos românticos eram falsos, hipócritas e materialistas” (MILANI, 2011, p. 47). O Realismo possuía o ímpeto de retratar a realidade cambiante:

“O realismo moderno, da forma que se formou no começo do século XIX na França, realiza como fenômeno estético uma total solução daquela doutrina, mais total e significativa para a formação posterior da visão literária da vida do que a mistura do sublime com o grotesco, proclamada pelos românticos contemporâneos. Quando Stendhal e Balzac tomaram personagens quaisquer da vida cotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas e as transformaram em objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebraram a regra clássica da diferenciação dos níveis, segundo a qual a realidade cotidiana e prática só poderia ter seu lugar na literatura no campo de uma espécie estilística baixa ou média, isto é, só de forma grotescamente cômica ou como entretenimento agradável, leve, colorido, elegante” (AUERBACH, 2013, pp. 499-500).

Para Lukács há uma grande luta estilística entre os escritores do século XIX. No que se refere especificamente à Balzac, há junção entre os princípios dramáticos do romance e a vocação analítica característica do romance moderno, com ênfase no detalhamento descritivo, em especial, da burguesia do período. Complementa Lukács que a tendência dos melhores escritores da primeira metade do século XIX é de incorporar essa tendência romântica, mas somente para superá-la, perseguindo a criação de uma nova forma literária precisamente superando essas tendências românticas (LUKÁCS, 2011).

Ao buscar renovar suas inspirações e estéticas literárias, por possuir grande capacidade de observação, Balzac revela-se perfeitamente indicado para o estilo realista. Deixa de lado a “figuração da história passada para a figuração do presente como história” (LUKÁCS, 2011, p. 107). Para tanto, apoderou-se da forma cíclica, retomando personagens que se interligavam em um conjunto orgânico de obras – que ao final cotejava uma única grande obra. Esse recurso utilizado não ocorria fortuitamente. Era empregado de forma lúcida e ao mesmo

tempo sagaz, pois adotado nos novos romances publicados pelo autor e nos antigos que se dispôs à reformular substituindo alguns personagens a fim de harmonizar e unificar seu trabalho. Rónai ressalta:

“Desde que se inteirou do alcance desse seu expediente, Balzac o aplicou não apenas aos romances novos, mas também, aproveitando o ensejo das reedições, aos já publicados, substituindo-lhes as personagens por outras que já formavam parte do pessoal de *A comédia humana*. Tal substituição era tarefa mais difícil do que se poderia pensar à primeira vista. Não bastava substituir um nome por outro: cumpria também harmonizar o caráter, o retrato, todas as palavras e todos os gestos da figura substituída com o caráter daquela que lhe sucedia e que, em algum livro anterior, já tinha aparecido com toda a sua personalidade formada. [...] Assim, haverá livros em que o número das personagens reaparecentes é superior a cem; em *Esplendores e misérias das cortesãs* vai além de 150” (RÓNAI, 2012, p. 21).

2.3 La Comédie humaine e Le père Goriot

No que tange especificamente à literatura francesa do século XIX, Gustave Flaubert, com sua controversa *Madame Bovary*, talvez tenha produzido o exemplo *par excellence* do romance realista francês, já que os próprios ideais românticos são ridicularizados ao serem interpretados por uma personagem de classe média baixa com aspirações e paixões alheias à sua realidade, Balzac, por sua vez, não é tão facilmente definível assim. Honoré de Balzac talvez tenha sido o maior precursor do Realismo francês, pois seus romances contêm todos os traços do que virá a ser esperado do Realismo. Contudo, em termos de imaginativos enredos, reviravoltas e coincidências, eles ainda se encaixavam perfeitamente no Romantismo.

Sua vida “coincide exatamente com o meio século que medra entre dois golpes de Estado: o de 1799, pelo qual Napoleão I liquidou a Revolução Francesa, e o de 1851, pelo qual Napoleão III extinguiu a Segunda República” (RÓNAI, 2012, p. 23). De um modo geral, a arte representa o momento histórico e sociológico vivenciado pelos artistas. Balzac não se distancia desta lógica. O paralelismo entre arte e realidade é ainda mais evidente, pois foi o primeiro romancista a reproduzir a vida contemporânea e seus costumes com riqueza de detalhes, independentemente de como eles se revelavam. Desperta interesse de aspectos relacionados tanto à sua vida pessoal quanto às suas contribuições literárias. É o retrato da despreensão vulgar nas suas mais íntimas relações e escolhas, além de se mostrar complexo e ao mesmo tempo misterioso.

Em razão das amizades do pai, o autor começou a trabalhar como notário de cartório em Paris. Após alguns poucos anos no ofício, e em meio a uma crise financeira familiar, Balzac resolve enveredar para a escrita, opção que não foi bem recebida por seus pais que, durante toda a sua carreira literária ainda insistiram em questionar sua capacidade.

Curiosamente, o pai do escritor enaltecia os princípios rousseauianos e possuía o propósito – beirando a obsessão – de prolongar sua existência terrena com o mais alto nível de bem-estar possível. Era estudioso dos costumes chineses e ressaltava a volta ao campo, práticas de vida saudáveis para alcançar a longevidade – condutas que se assemelham aos ideais professados pela primeira fase do Romantismo. De certa forma, a figura paterna contribuiu para alguns aspectos da vida do autor, mormente na “extensão da curiosidade intelectual, na predileção por ideias gerais e reformas e em certa excentricidade nos princípios e nos hábitos” (RÓNAI, 2012, p. 25). Mesmo que o autor não demonstrasse nenhum interesse pela vida saudável, certas atitudes hedonistas revelavam peculiaridades dos hábitos de seu pai. Ao contrário da ligação com o pai, o autor nutria uma relação hostil com a mãe, que somente não foi rompida durante sua vida em razão das inúmeras dívidas contraídas pelo escritor. Embora se demonstrasse grato aos cuidados da mãe em diversas cartas, a rigidez com que foi criado era motivo de abalo na convivência materna-filial. Há quem diga, porém, que a intolerância de sua mãe era justificável diante do comportamento intransigente do autor:

“Quem procura colocar-se na situação da sra. Balzac há de reconhecer que ela pagou bastante caro a glória de ter dado à luz ao maior romancista da França. Como podia conformar-se com a conduta daquele filho turbulento e incompreensível, criança eterna que não criava juízo, ganhava fortunas e não pagava as dívidas mais prementes, vivia no luxo sem ter um tostão, matava-se com trabalho e café, empreendia as especulações mais loucas, mudava-se constantemente, abandonava no meio os trabalhos mais urgentes e corria atrás da aventura na Suíça, na Itália, na Rússia, deixando passar meses sem escrever à mãe? Não, os instintos conservadores da sra. Balzac, encarnação do espírito de família, não podiam decididamente aquiescer à ‘maluquice’ de Honoré. Por outro lado, o instinto materno nunca lhe permitiu abandoná-lo, agisse ele como quisesse, e ficou ao lado dele até o fim, assistindo-o fielmente em sua agonia, pois o destino a fez sobreviver ao filho” (RÓNAI, 1999, pp. 23-26).

Depois de uma estreia pouco promissora, emerge de repente como o criador de um gênero literário importantíssimo, o único que ainda hoje participa da vida de quase todos nós: o romance moderno. Foi ele quem primeiro teve a ideia genial de basear a literatura de ficção

em estudos e pesquisas, aplicando à sociedade de seu próprio tempo o método de documentação com que Walter Scott, em seus romances históricos, transfigurava o passado.

Outra circunstância digna de nota é o fato de ser Balzac, dos grandes escritores de seu país, aquele que menos encarna as qualidades utópicas do espírito francês: o bom gosto, o senso da medida, a harmonia, a elegância. A sua evolução deve menos a modelos franceses que a influências estrangeiras; a repercussão de seus livros foi maior no exterior do que na França. No entanto, é por intermédio desse escritor francês tão pouco francês que milhões de leitores estrangeiros tomam contato com a cultura francesa (RÓNAI, 2012).

Conquanto o escritor possuísse origem aristocrata, suas criações são permeadas de registros da realidade parisiense. Lukács ressalta que o distanciamento de Balzac dos ideais conservadores da época é resultado da sua honestidade, demonstrando que o escopo da obra é a necessária manutenção da integridade humana durante o avanço do capitalismo na França a despeito das suas convicções pessoais. O autor limitava-se em relatar os costumes da época, mas de maneira brilhante. E era assim que ele gostava de ser chamado, como um “historiador de costumes”.

“O fato de Balzac ter sido forçado a ir contra as próprias simpatias de classe e contra seus preconceitos políticos, o fato de ter visto o fim inelutável de seus tão estimados aristocratas e de os ter descrito como não merecendo melhor sorte, o fato de ter visto os verdadeiros homens do futuro no único local onde, na época, podiam ser encontrados – tudo isso eu considero como um dos maiores triunfos do realismo e uma das características mais notáveis do velho Balzac” (LUKÁCS, 2011, p. 113).

Como já explanado, Balzac era leitor inveterado do autor e precursor dos chamados romances históricos, Walter Scott. Inclui-se no processo criativo de Scott a pesquisa e estudo do cenário histórico, rememorando os pormenores do ambiente. Nesse viés, Balzac escreve o primeiro livro que traz seu verdadeiro nome e o primeiro que viria futuramente a integrar a coletânea *A comédia humana: A Bretanha em 1799*. A fixação por esse estilo literário marca época, sendo acolhido por diversos autores.

Ainda no mesmo ano de 1829, ele também publica a *Fisiologia do casamento*, obra extremamente bem recebida pela crítica. Daí em diante, mesmo com o estilo romântico histórico liderando as preferências francesas, Balzac adiciona um quê sociológico e é pioneiro ao retratar os costumes da época, com toques de realidade crua, lançando também dois volumes do início da série *Cenas da vida privada*.

O autor descreve com grande riqueza de detalhes tanto o cenário parisiense quanto seus personagens, mantendo estreita relação com o meio em que vivia, traduzindo a sua representação como verdadeira imitação, revivendo, assim, o cânone aristotélico da *mimesis*. Mesmo dispondo de opiniões reacionárias que se revelavam pelas vozes de personagens da alta classe aristocrata ressaltadas em suas obras, estas são sobretudo imparciais, eis que mesmo com convicções políticas essencialmente conservadoras, não se deixava influenciar na fidedignidade em que relatava a realidade social da época.

O sociólogo Karl Marx, amante aficionado do trabalho de Balzac, relatou que a dualidade vivida pelo autor entre o conservador que defendia os ideais aristocráticos e o “populista” que revelava e incentivava a ascensão da burguesia, influenciou para a concretização de obras vanguardistas, eis que não media palavras ao retratar a dominação política da camada social mais baixa exercida pela elite. Friedrich Engels defendia que essa exposição escancarada e fiel da realidade social seria a grande responsável pela ruína do capitalismo e a consequente ascensão do comunismo, e retrata o posicionamento de Marx em carta:

“Balzac [...] nos dá, em *A comédia humana*, a história mais maravilhosamente realista da *société* francesa [...] descrevendo sob forma de crônica de costumes, quase de ano em ano, de 1816 a 1848, a pressão cada vez maior que a burguesia ascendente exercia sobre a nobreza que se reconstituía depois de 1815 e que, *tant bien que mal*, na medida do possível, levantava outra vez a bandeira da *vielle politesse française*. Descreve como os últimos restos dessa sociedade, para ele exemplar, sucumbiram aos poucos em face da intrusão do *parvenu* vulgar da finança, ou foram por este corrompidos; como a grande dama cujas infidelidades conjugais não eram senão um meio perfeito de se adaptar à maneira como se dispunha dela no casamento, cedeu lugar à burguesa que procura um marido para ter dinheiro ou *toilettes*; em volta desse quadro central agrupa toda a história da sociedade francesa, onde eu aprendi mais, mesmo no que concerne aos pormenores econômicos (por exemplo, a redistribuição da propriedade real e pessoal depois da Revolução) do que em todos os livros dos historiadores, economistas e estatísticos profissionais da época, todos juntos. Sem dúvida, Balzac era legitimista na política; sua grande obra é uma elegia perpétua que deplora a irremediável decomposição da alta sociedade; suas simpatias vão para a classe condenada a morrer. Mas, apesar de tudo isso, sua sátira nunca é mais incisiva, sua ironia mais amarga do que quando faz agir esses aristocratas, esses mesmos homens e mulheres pelos quais experimentava tão profunda simpatia. E [...] os únicos homens de quem fala com admiração não dissimulada são seus adversários políticos mais encarniçados, os heróis republicanos da rue de Cloître-Saint-Merry [cenário da insurreição

popular de 5 e 6 de junho de 1832], os homens que nessa época representavam realmente as massas populares”⁴.

Como um “historiador” do tempo presente e por meio da retórica realista, objetivando a realidade social, Balzac propõe ao leitor a discussão dos problemas da sociedade da época. A objetividade da representação da sociedade contemporânea em suas obras, evidenciadas como imitação da realidade – *mimesis* – propicia uma ilusão referencial. No que tange à tradução, tais fatos contribuem para o texto de chegada e a atividade do tradutor, eis que deverá atentar-se profundamente à cultura a eles inerentes.

De fato, *La comédie humaine* foi um grande e extenso empreendimento que buscou representar a vida terrena sob todos os mesmos aspectos crus e vis que Dante saltou, tendo ido diretamente retratar o lado de lá. Desse modo, Balzac deixou válido testemunho do cotidiano da sociedade francesa pós-Revolução e Restauração. Ele imaginou-se um observador da vida e empreendeu essa obra homérica de oitenta e oito romances e novelas dividindo-as em três sujeitos: estudos de costumes, analíticos e filosóficos. Nelas há personagens de todos os tipos, desde ladrões e prostitutas à mais alta nobreza. Com o nível aguçado de descrição, detalhes íntimos da vida alheia expostos, personagens que reaparecem, contos que vão desde o fantástico ao filosófico e com publicação em volumes distintos, Balzac criou a série televisiva da época que encapsulava o *zeitgeist* e inventou o romance moderno.

Imputa-se à Balzac uma narrativa bastante técnica e embasada em uma construção mimética, visando a comunicabilidade entre suas criações. A atuação das mesmas figuras nos diversos romances realiza-se por meio de uma técnica longamente estudada e incessantemente aperfeiçoada por ele, cujas aplicações são as seguintes, segundo Rónai (2012, pp. 20-21):

- 1) O protagonista de um romance ou conto aparece noutra narrativa num papel secundário;
- 2) Um comparsa de segundo plano passa, numa obra nova, a ser protagonista;
- 3) Os personagens de determinada obra, no meio de uma conversa ou numa carta, mencionam outras criaturas balzaquianas como pessoas vivas de seu próprio ambiente ou de notoriedade geral;
- 4) Os figurantes de um romance fazem alusões aos acontecimentos de outros romances como a fatos realmente acontecidos, sem lhes nomear os protagonistas;

⁴ Carta de Friedrich Engels a Margaret Harkness em Londres, abril de 1888.

5) O próprio autor indica as ligações (amizade, parentesco) dos novos personagens com os que já apareceram;

6) Finalmente – e este é de todos os recursos o menos artístico – o romancista remete o leitor, por meio de notas, a obras anteriores em que o mesmo personagem já aparecera. A esse processo, convém notar, Balzac só recorreu depois de certo momento, quando começou a reear que o público não mais se orientasse na sua produção demasiado extensa. Talvez o considerasse também um meio de publicidade indireta.

Ainda, apoderando-se da sua densidade literária e percepção universal, ao introduzir um personagem, por exemplo, parte dos aspectos do mundo exterior, descrevendo com variedade de detalhes, estreitando-os, circunscrevendo-os, restringindo-os e culminando no delinear da personalidade e do íntimo do sujeito. Nesse sentido:

“Em toda sua obra, como nesse texto, Balzac sentiu os meios, por mais diferentes que fossem, como unidades orgânicas, demoníacas até e tentou transmitir esta sensação ao leitor. Ele não somente localizou os seres cujo destino contava seriamente, na sua moldura histórica e social perfeitamente determinada, como o fazia Stendhal, mas também considerou esta relação como necessária: todo espaço vital torna-se para ele uma atmosfera moral e física, cuja paisagem, habitação, móveis, acessórios, vestuário, corpo, caráter, trato, ideologia, atividade e destino permeiam o ser humano, ao mesmo tempo que a situação histórica geral aparece novamente, como atmosfera que abrange todos os espaços vitais individuais” (AUERBACH, 2013, p. 423).

Em suas descrições predomina o modo narrativo participativo sendo tanto personagem quanto espaço essenciais ao desenrolar da trama, característica da dramaticidade proposta. O narrador balzaquiano, evidenciando o Realismo, possui um posicionamento explicativo e justificativo, dialogando, assim, com o leitor. E é por esse relato detalhado que o leitor torna-se ativo, se inserindo no cenário e nas nuances dos personagens. Conforme Lukács:

“Ainda que deixemos de lado o fato de que a reconstituição do ambiente não se limita, em Balzac, à pura descrição, e que seja quase sempre traduzida em ações (...), verificamos que a descrição, nele, não passa de uma ampla base para o novo e decisivo elemento: o elemento dramático. Os personagens de Balzac, tão extraordinariamente multiformes e complexos, não poderiam se mover com efeitos dramáticos tão convincentes se os fundamentos vitais dos seus traços característicos não nos fossem expostos de modo tão amplo” (LUKÁCS, 2011, p. 156).

Suas narrativas são marcadas pela explicação sistemática e detalhada dos ambientes/personagens. Na tentativa de se aproximar do leitor, utiliza-se de *flashbacks* para rememorar acontecimentos que influíram na vida deles, como quando a origem da fortuna de Goriot é contada em seus pormenores, regressando à Revolução Francesa e a escassez de alimentos, por exemplo. A descrição dos espaços, vestuários e trejeitos convergem para a estruturação dos próprios personagens.

A fim de aproximar-se do público, estreitando a ponte entre a mensagem e o leitor, Balzac recorre à simplicidade da linguagem e do vocabulário, reforçando a correspondência entre a obra e o cotidiano retratado da maneira mais verossímil possível (ilusão referencial).

A *comédia humana* pinta o cenário de uma Paris calcada nos princípios do ouro e do prazer, que a dividia em cinco extratos: dos operários, dos burgueses, do mundo dos negócios, do mundo da arte e da aristocracia – todos governados pelo jogo de dinheiro, política, manipulações, amor etc. O discurso expressa a busca pelo espaço do homem na construção da linguística social, onde a estrutura da comunicação humana é representada pela relação do indivíduo com a sociedade. *Le père Goriot* não se distancia dessa visão de âmago essencialmente pecuniário e libertino.

Retrata Rónai, características marcantes do estilo realista o fato de os personagens em *A comédia humana*, em contraponto ao ideal francês propagado até os dias de hoje, descreverem Paris como uma cidade em que seus habitantes não possuem sequer tempo para contemplar sua beleza, eis que precisam de cada minuto do dia para trabalhar e “correr atrás de dinheiro, empregos, favores, intrigas e toda espécie de quimeras. A paisagem apaga-se por subordinar-se totalmente ao homem” (RÓNAI, 2012, p. 97).

Ainda no prefácio da obra *A comédia humana* publicada em 1846, Balzac a explica, revelando serem especialmente inspiradas nas ciências naturais e nos romances de Walter Scott, ratificando suas referências românticas, realistas e naturalistas. Defende, ainda, o princípio da “*l’unité de composition*” e postulados da biologia e filosofia natural, como Curvier e Geoffroy SaintHilaire, fundamentando que os costumes e variedades dos seres humanos são influenciados tanto pelo ambiente em que vivem quanto por seus caracteres mais íntimos. A filosofia naturalista encontra-se presente em toda coletânea do autor, ainda que em certas ocasiões, apenas implícita ou de forma conotativa (SOMERSET, 2002).

A obra de Balzac enfocada neste trabalho, *Le père Goriot*, romance publicado primeiramente em 1834, integra *La comédie humaine*, inserida nos estudos de costumes: cenas da vida privada e transcorre em Paris de 1819. A história centra-se em torno do personagem Jean-Joachim Goriot, dito *Père*, e sua relação com suas duas filhas, Delphine e

Anastásie, que se aproveitam deste amor paterno para progredir socialmente, mas o abandonam quando acaba o dinheiro para financiar seu estilo de vida. Apesar de ter tido inspiração do *Rei Lear* de Shakespeare no que tange ao relacionamento entre pai e filhas e a traição desse amor paternal por ganância, *Le père Goriot*, ambientado na Paris de morais decadentes do século XIX, é muito mais severo e sem cintila de esperança – visão que reafirma a crença de muitos críticos de que, além de possuir elementos românticos e ser um dos maiores precursores do Realismo, as obras de Balzac também continham elementos de Naturalismo, um Realismo mais analítico e pessimista. Balzac mostra o cotidiano daquela sociedade que atravessava grandes transformações, influenciada pelo surgimento do capitalismo e da burguesia e aproxima o leitor da linguagem e dos problemas comuns que acaba por absorver de tal maneira que todas essas técnicas geniais passam despercebidas. De certa forma sua genialidade reside na simplicidade por mais que ela seja só aparente.

A narrativa começa com a descrição da pensão burguesa, um dos principais espaços do romance, e a apresentação dos personagens, inclusive o pai Goriot, um comerciante de trigo aposentado. As duas filhas de Goriot, Delphine e Anastásie, apesar de terem contraído bons casamentos, continuam pedindo ajuda financeira ao pai que, ao longo do romance, se desfaz de todos os seus bens para assecundá-las, caindo na mais profunda miséria. Outro personagem central é Eugène, estudante de Direito que também habita a pensão e busca ascensão social, mas ao longo da história se compadece com o tratamento que o pai recebe nas mãos das filhas exploradoras e, quando o pai adoece e, eventualmente, falece, é Eugène um dos únicos que permanece ao seu lado. O romance lida com os temas da corrupção da alma por dinheiro, distinções de classe, superficialidade, amor paterno e filial, enquanto tudo se desenvolve em Paris que também atua como mais um personagem da história. Bertaut *apud* Rónai confessa que ninguém antes do escritor se atreveu a falar da cidade dessa forma, “as belezas e as feiuras, ninguém soube exprimir esse não sei quê na grandeza que a cidade monstruosa acrescenta aos vícios e virtudes que se desenvolvem à sua sombra. (...) A gente quase se atreveria a escrever que Paris é a principal personagem de *O pai Goriot*” (RÓNAI, 2012, p. 102).

A obra é a primeira que marca a inovação balzaquiana representada pela reaparição sistemática de personagens dentro de diversas obras. Cria-se assim a ilusão referencial capaz de transportar o leitor para a realidade contada na obra diante da exposição factual da realidade. A idiosincrasia com que os personagens são retratados revela a veracidade complexa de seus sentimentos, hábitos, ideologias e linguística, consubstanciado no desencadear lógico de causas e consequências, conferindo mimeticamente a realidade social e

psicológica do momento. A fluidez do texto deverá externar a dimensão crítica da narrativa balzaquiana, indo muito além do caráter lúdico literário. As metáforas e figuras de linguagem se mostram como uma das questões mais espinhosas para o tradutor. Balzac se vale das comparações, alegorias, metáforas e metonímias para construir sua narrativa descritiva e criar um cenário similar à realidade francesa. O papel do tradutor se mostra aqui fundamental para que não se perca a essência informativa da obra.

Ao mesmo tempo, deverá o tradutor atentar-se para a intenção do autor. No prefácio de *A comédia humana*, Balzac declara seu objetivo de retratar a sociedade francesa de um ponto de vista universal, desde suas concepções mais obscuras, profundas e minuciosas. Tarefa difícil para aquele que se incumbiu na atividade de traduzir a figura de um narrador onipresente, atento às particularidades mais viscerais dos personagens.

Nesse sentido, o autor entende que essa “unidade de composição” dos seres humanos é diretamente influenciada pelo meio em que o homem se encontra. Tais influências são responsáveis por distinguir a Humanidade da Animalidade, tendo em vista que o ser humano está absorto pela vivência em comunidade.

E é nesse contexto que o tradutor deverá ser capaz de reproduzir as evidências e memórias descritas pelo autor referentes à sociedade parisiense do século XIX, pois a obra evidencia a estrutura social francesa, exercendo importante papel na égide do pensamento político marxista (RÓNAI, 1990).

Diante disso, o momento cultural deve ser atentamente analisado pelo tradutor. Isso porque, no caso do período em comento, os estilos literários e artísticos não eram hermeticamente separáveis e delimitados por datas específicas. Todos esses movimentos artísticos – Romantismo, Realismo, Simbolismo, Parnasianismo etc. – confluíram-se e se sobrepuseram, não sendo possível coordenar uma linha temporal exata.

A escolha desta obra se deu, portanto, devido à confluência de fatores anteriormente mencionados. Com o intuito de observar a evolução das técnicas e escolhas tradutórias ao longo das décadas no presente trabalho, Balzac pareceu o escritor ideal para tal empreendimento, considerando precisamente esse descompasso entre movimentos literários. As descrições minuciosas dos ambientes e preciosidade com que detalha objetos e cenas dá trabalho ao tradutor que deve ter o mesmo nível de atenção. Mas muito além disso, vários ambientes e descrições à primeira vista irrelevantes são, na realidade, presságios de futuros eventos importantes e indicativos de traços da personalidade de personagens cruciais, sendo a riqueza de seus personagens também única e inconfundível na literatura mundial. A maestria de Balzac percebe-se, dentre tantos outros momentos, na sua capacidade de dizer muito com

poucas palavras, no uso do particular extrapolado para representar um universo mais vasto, no investimento em detalhes, mesmo mundanos, para dar vida tridimensional aos personagens.

É precisamente a aparente simplicidade enganadora que pode se tornar a maior dificuldade para um tradutor e que nos interessou averiguar. Quais seriam as soluções viáveis para tentar transpor a ideia, o ambiente ou o personagem de uma cultura específica mantendo a fidelidade ao estilo do autor e será que a época em que essa decisão foi tomada influencia no resultado? No cabo de guerra entre a máxima literalidade e a máxima liberdade de recomposição, será que o “quando” influencia na decisão?

O estilo de Balzac, tão sublimemente representado no romance aqui estudado, une com genial simplicidade o descritivo e o despretensioso, numa mistura eclética de estilos. Para mais, sendo uma obra renomada, foi amplamente publicada em diversas línguas ao longo do último século, o que facilita esta pesquisa de comparação de escolhas tradutórias na vertente brasileira do português em décadas distintas.

2.4 Descrição das passagens escolhidas para comparação

Seria um trabalho imensurável analisar e comparar as traduções de *Le père Goriot* inteiramente. Apesar de lida a obra original e as quatro edições traduzidas na íntegra, foi necessário diminuir o escopo do trabalho a fim de torná-lo factível. Para tanto limitamos as comparações a três passagens bastante descritivas que se dão em momentos distintos da história.

Essa obra se divide em quatro partes: “*Une pension bourgeoise*”, “*L’entrée dans le monde*”, “*Trompe-la-mort*” e “*La mort du père*”.

A primeira passagem selecionada é a apresentação da pensão burguesa. A escolha dela se deu por iniciar o romance e introduzir o leitor ao seu universo. A pensão possui a função imprescindível de descrever os hóspedes que nela habitam por extrapolação. Tudo é feio, velho, usado e pobre e o leitor logo percebe que ao descrever a pensão, Balzac descreve também a dona, os hóspedes e, no fundo, suas almas. Ademais, a pensão serve de âncora ao longo do romance, pois muitos dos acontecimentos ocorrem ali e os detalhes minuciosamente apresentados tornam o universo da obra mais próximo e real para o leitor. Essa riqueza de detalhes cria presságios que ele pode resgatar posteriormente. O leitor não é pego de surpresa pelos desdobramentos da história, se se atentar ao que a velha pensão e seus móveis representam: a essência dos protagonistas, mais que isso, de toda sociedade parisiense à

época. Balzac escancara a podridão de tal sociedade ao contar uma história específica que ocorre num cantinho pequeno da cidade, mas que generaliza sobre todos os seus habitantes. O realismo da obra se dá na sinalização de conexões entre texto e informações extratextuais, como os móveis, as ruas, os monumentos, enfim, toda Paris.

A segunda passagem analisada se trata daquela onde o *Père* é apresentado em que Balzac cita sua idade e mostra que ele é um burguês bem de vida e, sobretudo, um romântico – um homem de família. A simplicidade da descrição do personagem central em contraste com os detalhes meticulosos utilizados para descrever madame Vauquer, por exemplo, o que já é indicativo do quanto ele é o personagem de certa forma menos complicado, mais puro de ambições e de coração. Essa passagem também confere a oportunidade de analisar diversos nomes de materiais, pesos e medidas não mais existentes.

Finalmente, a terceira passagem estudada é a da morte e velório do *Père* que fecha o romance. Aqui o leitor pode conferir a mudança de tom de Eugène, o ápice da falsidade e insensibilidade dos personagens face à morte do protagonista, expondo de vez a corrupção da sociedade que foi sendo apresentada em gradativa intensificação e culmina com o desafio de Eugène a toda Paris.

Capítulo 3: Análise de traduções de *Le père Goriot* para português brasileiro

3.1 Contexto histórico da tradução no Brasil

A história da tradução no Brasil é complexa e difícil de se colocar em uma linha do tempo contígua. Mesmo após o desenvolvimento dos Estudos da Tradução no país, os materiais são escassos, especialmente em razão da pobreza do numerário de periódicos nas bibliotecas nacionais, com poucas pesquisas inclinadas nesse sentido.

Por óbvio, os primeiros sinais tradutórios se deram com a chegada dos portugueses em 1500 que necessitavam estabelecer comunicação com os indígenas, se dando, basicamente, com o uso de gesticulação e imagens. Os intérpretes eram denominados *línguas* e eram responsáveis por intermediar a comunicação entre os locais e os portugueses. Ademais, como já evidenciado na história da tradução, esta também era utilizada como importante

instrumento no domínio dos povos, sendo empregada, no caso específico do processo colonizador, na catequização dos indígenas.

O primeiro paradigma da tradução brasileira foi a chamada “tradução-redução”. Este processo de tradução cultural foi criado por Anchieta com o intuito de encontrar elementos cristãos equivalentes e correspondentes na língua Tupí, tendo em vista a inexistência de concepções eminentemente católicas relativas a Deus, diabo, pecado, inferno, comunhão etc (AGNOLIN, 2007) no idioma indígena. Ressalta-se que o principal objetivo do jesuíta era reproduzir da melhor maneira possível a mensagem cristã para os indígenas, independentemente da exatidão entre as transposições – o sentido era prioridade a despeito da literalidade.

O século XVII, em que pese fosse iletrada a grande maioria dos habitantes do Brasil – até mesmo os mais ricos – foi uma época marcada pela construção de bibliotecas, em especial, as pertencentes às ordens religiosas. Diante disso, quase que a totalidade dos exemplares existentes eram religiosos, podendo se encontrar alguns clássicos gregos traduzidos para o Latim. Este século também foi marcado pela produção dos primeiros dicionários e gramáticas das línguas da colônia (AGNOLIN, 2007).

O segundo paradigma na história da tradução brasileira é a “tradução-apropriação” entabulado pelo escritor barroco Gregório de Matos. O autor era adepto da tradução como imitação – por vezes *ipsis litteris* – sob o argumento de que este processo era a única técnica em que seria possível se alcançar a perfeição na poesia barroca (ALBALAT, 1944). Assim, tomando como base para sua poesia, utilizou a imitação inserindo versos de outros poetas estrangeiros em seus textos.

O século XVIII foi definido por inúmeras revoltas, a ampliação do território brasileiro e a unificação da língua portuguesa falada no território, além de ver aflorar, pela primeira vez, o sentimento de patriotismo. Com a descoberta do ouro e a formação de novas cidades, a produção cultural se avolumou, o que se refletiu em muitas traduções, em especial nas óperas e peças de teatro italianas, espanholas e francesas (MOURA, 1992), movimento conhecido como Arcadismo. Grande número de autores arcadistas também eram tradutores, e importaram ideias iluministas conduzindo várias revoluções, como a Guerra dos Mascates, a Inconfidência Mineira e a Conjuração Baiana, e assim, a formação da noção de nacionalidade. Este terceiro paradigma, da “tradução-revolução”, foi responsável por desenvolver o conhecimento em múltiplas áreas, abrindo novas perspectivas do pensamento nacional. No Setecentos revolucionário, os tradutores além de transpor os textos estrangeiros para a língua nacional, os modificavam de forma a adaptá-los à realidade revolucionária, insurrecionando o

sentimento de independência da até então colônia (VILLALTA, 1999). Ademais, em decorrência do Tropeirismo, o intérprete ocupou importante papel, sendo o principal responsável pela comunicação entre os povos desconhecidos do centro-oeste e os estudiosos europeus.

A vinda da Família Real portuguesa para o Brasil em 1808 difundiu a prática europeia da leitura de livros e periódicos, convergindo na criação da primeira gráfica brasileira – a Imprensa Régia – e propiciando a circulação de textos, inclusive os literários.

A tradução de livros subversivos presente na tradução-revolução também se constata no século XIX, transcendendo, ainda, para os periódicos, a exemplo de *O Papa e o Concílio* (1870) de Döllinger que ao ser traduzido por Rui Barbosa, contribuiu para a separação entre Estado e Igreja. Ou no caso do periódico *O Progresso* que continha traduções dos mais variados temas e disseminou o pensamento socialista e crítico ao capitalismo. Ressalta-se que, ainda nesse período, não vigoravam os direitos autorais internacionais, o que punha o tradutor como o verdadeiro autor do texto traduzido para o português. Paes retrata que:

“A tradução, entendida como atividade regularmente exercida para atender à demanda literária de um público leitor, não existiu nem poderia jamais ter existido no Brasil colonial. Durante os três séculos em que esteve sob a tutela sufocante do absolutismo português, a vida intelectual do país foi mofina. Interessado tão-só nos produtos agrícolas ou no ouro que daqui extraía, e na exclusividade do mercado de que aqui dispunha para as suas mercadorias, Portugal fez o quanto pôde para manter a sua colônia transatlântica em estado de inferioridade mental. Não só proibiu a instalação no Brasil de uma universidade e de tipografias como também, através de uma censura férrea e de um ensino jesuítico de índole retrógrada e imobilista, cuidou de impedir a circulação de perigosas ‘idéias estrangeiras’. Se se tiver em conta que o papel da atividade tradutória é precisamente o de pôr as ‘idéias estrangeiras’ ao alcance do entendimento nacional, não será difícil entender por que ela praticamente inexistiu durante o nosso período colonial” (PAES, 1990, pp. 11-12).

No século XIX, com o advento dos direitos autorais e a comercialização de livros estrangeiros, mercado extremamente rentável, editores começaram a publicar traduções com textos adaptados e reeditados com o fito de esquivar-se dos impostos das obras traduzidas (WYLER, 2003). A tradução de obras literárias cresceu exponencialmente neste período, sendo muitas obras publicadas primeiramente em folhetins e depois em livros. O século XIX foi um período de grande importância para a tradução e seus intérpretes, além de impulsionar

vultosa difusão do conhecimento e pensamento nos seus mais variados campos, culminando em crescimento econômico, cultural, social e político do país.

3.1.1 Contexto histórico das edições analisadas

Tem-se que no início do século XX, em consequência das mudanças no cenário econômico do país, que de essencialmente agrícola passou a ser industrial e exportador – não mais só de café, mas também de bens industrializados – a tradução e a interpretação medraram quantitativa e qualitativamente.

As mudanças políticas no governo – da República à Ditadura de Vargas em 1930, à Democracia, ao golpe militar de 1964, entremeadas às Grandes Guerras Mundiais e o retorno da democracia em 1989 – impactaram a tradução no país.

Mesmo sendo de grande valia o unitarismo do Estado brasileiro, as línguas indígenas faladas e, até as estrangeiras de imigrantes, foram contidas, corroborado por decretos governamentais que impunham o ensino do português nas escolas brasileiras. Lado outro, observou-se o aumento de alfabetizados, convergindo no crescimento do número de leitores, e no fortalecimento do mercado literário. Ressalta-se que esses “emergentes literários” pertenciam à classe média, majoritariamente composta por pessoas que não conheciam as línguas estrangeiras originais das obras traduzidas.

No Brasil, a política e a tradução estão interligadas, esta sendo por vezes incentivada ou refreada. Ainda que inconscientemente, tradutores permeiam em seus textos ideologias e pensamentos que se relacionam com determinado ramo político e filosófico.

Paes (1990) ressalta que a partir da década de 30, em especial com o desenvolvimento da indústria literária e o crescimento de obras traduzidas, as obras francesas foram as principais influências dos escritores brasileiros.

Não obstante, tais aspectos podem ser verificados na obra em análise. Inicialmente é importante mencionar que, consoante Wyler, em um determinado local, conforme a sua cultura e época, pode-se verificar vários modos individuais de traduzir, dito “modos de traduzir nacional de uma época”. Ou seja, o processo tradutório inerente ao trabalho do tradutor não está imune às influências do período em que ele se desenvolve. Justifica esse pensamento do seguinte modo:

“Esta hipótese foi motivada pela afirmação de Lawrence Venuti, em *Translator’s Invisibility*, que durante duzentos anos teria prevalecido na Inglaterra um cânone de fluência, refletindo a necessidade de reforçar os valores nacionais, de distinguir o que era inglês do que era estrangeiro, face à expansão do império britânico e ao conseqüente influxo de valores alienígenas.

O cânone da fluência usado pelos ingleses apoia-se na fidelidade à cultura de chegada, promovendo o expurgo dos estrangeirismos do texto traduzido de modo a torná-lo fluente para o leitor, em termos de forma e conteúdo. O cânone oposto apoia-se na fidelidade à cultura de partida, preservando no todo ou em parte sua estranheza para fecundar ou se sobrepor à/às cultura/s de chegada, o que, por sua vez, depende das relações entre as culturas envolvidas e da porcentagem de obras traduzidas de uma mesma procedência” (WYLER, 1999, p. 263).

Nesse sentido, deslinda a primeira tradução da obra de Balzac em análise. Trata-se de uma edição intitulada *A comédia humana*, vol. IV de 1954 da Editora Globo que, para além de *O pai Goriot* também inclui *O Coronel Chabert*, *A missa do ateu*, *A interdição*, *O contrato de casamento* e *Outro estudo de mulher*. A tradução foi realizada por Gomes da Silveira com introdução, notas e orientação de Paulo Rónai.

Datada do ano de 1954, esta edição foi fruto da chamada “Idade de ouro” das traduções no Brasil e em sua composição participou uma das raras tradutoras do sexo feminino que compunha o quadro de tradutores da Editora responsável (Editora Globo de Porto Alegre) da época. Este período de grande desenvolvimento das traduções, se deu notadamente em razão da ditadura nacionalista de Getúlio Vargas, período durante o qual, dentre várias iniciativas, destaca-se o programa de substituição de importações e o fomento da indústria de papel a fim de que o país pudesse funcionar no ritmo de um país industrial. Contudo, mesmo com tais medidas, o principal responsável pelo crescimento da tradução literária no Brasil foi a censura decretada pelo Estado Novo. Receosos da perseguição do governo ditatorial, o mercado literário voltou-se para a produção de títulos traduzidos, minimizando o risco de serem censurados.

Era praxe da época a contratação de tradutores que também eram escritores já renomados com ênfase na publicidade e a fim de dar maior credibilidade à obra traduzida, minimizando as infidelidades à gramática portuguesa. Assim, o fato de os tradutores responsáveis pela obra balzaquiana serem tradutores-escritores apenas corrobora a dificuldade inerente ao processo tradutório.

Esta primeira edição reflete uma tradutologia amparada mais no sentido literal do texto, buscando a transposição de palavras, mesmo que se denote a presença de notas de rodapé e

prefácio que situavam o leitor na cultura de Balzac durante a feitura da obra. A título exemplificativo, examinando o próprio título da obra *Le père Goriot*, constata-se que na tradução se opta pelo mesmo sentido direto adotado no inglês – *Father Goriot*, no alemão – *Veter Goriot* e no italiano – *Papà Goriot*. Diferentemente ocorre na tradução espanhola e de português europeu da mesma época que adotam o léxico tio – *El tío Goriot* e *Tio Goriot*. Paralelamente ao significado de tio no português europeu, cujo entendimento é de pessoa mais velha, que se respeita, independentemente do vínculo familiar, percebe-se que o intuito dos tradutores da obra traduzida para o português brasileiro se refere a um antigo significado da palavra, que achamos, por exemplo, em expressões como o “Pai Francisco entrou na roda”, ou seja, onde a velhice e a experiência se sobrepõem ao sentido paternal propriamente dito da palavra.

Não obstante, os críticos literários do período teciam acusações aos tradutores, denunciando a suposta dupla fidelidade no processo tradutório – infidelidade da língua de partida e infidelidade da língua de chegada. Nesse sentido, Wyler *apud* Soares de Moura (1999, p. 276) retrata a visão do que era considerada uma boa tradução na época:

“Traduzir bem um livro do princípio ao fim, isto é, transportar para o vernáculo, tanto quanto possível com fidelidade, o pensamento integral do autor, dando-lhe a feição própria à nossa língua, sem acentuados ressaibos da linguagem do original – eis aí um trabalho literário de costa acima e trabalho dos mais de maior mérito. O tradutor, o vero tradutor, tem de conhecer bem o duplo terreno onde pisa: manejar com segurança a língua nacional e estar perfeitamente em dia com o idioma estrangeiro, em todas as suas minúcias. (...) Mas um estudioso das duas línguas que se ponha a fazer um confronto, mesmo perfunctório, entre uma obra original e a sua adaptação vernácula, notará imediatamente falhas mais ou menos graves, saltos de algumas passagens, geralmente de difícil interpretação, e, ao lado de infidelidades palpáveis, certos torneios de linguagem, estranhos que traem um decalque servil da língua do original”.

Não difere do contexto mundial da tradução a opção dos tradutores nessa primeira edição analisada. Ainda não sistematizada em Estudos da Tradução como ciência autônoma, o processo tradutório permeava a literalidade, pragmatismo e empiricismo. Ademais, os fatores culturais, exaustivamente retratados no decorrer da pesquisa, tiveram pouca participação na tradução da edição em comento. Pode-se atribuir tal ocorrência ao fato de a edição ter sido organizada por um estudioso de Balzac, o refugiado húngaro Paulo Rónai.

Ato contínuo, vale destacar a visão de Wyller no sentido de que, em que pese ser um período nomeadamente nacionalista, as traduções brasileiras não optavam – como ocorriam

com as traduções inglesas, de cunho protecionista da cultura e linguagem pátrias – pela valorização da língua vernacular. Ao revés, permaneciam num limbo: não enalteciam nem a cultura e língua de partida nem mesmo a de chegada.

Paulo Rónai (1988, p. 272-278) descreve seu percurso ao ser chamado a organizar a tradução brasileira em artigo publicado pela Revista Travessia:

“Não que as versões realizadas pelos tradutores gaúchos fossem de má qualidade. Pelo contrário, eram de um nível geral excelente. Todos eles Casemiro Fernandes, Vidal de Oliveira, Ernesto Pelanda, Mário Quintana, Mário D. Ferreira Santos, Dorval Serrano -- faziam parte de uma geração de literatos de formação francesa e se movimentavam à vontade no universo balzaquiano. Apenas tinham iniciado o trabalho sem diretrizes. Acontecia assim que a mesma personagem de vários romances da Comédia surgia ora com nome francês, ora com nome português. A mesma rua de Paris tinha denominações diferentes. Havia divergências cruciais na ortografia (estávamos, como ainda estamos, num período de instabilidade ortográfica). Os tradutores utilizavam os originais encontrados ao acaso em Porto Alegre. Ora, os balzaquistas sabem que o romancista não parava de reescrever os seus livros, mudando-lhes freqüentemente até os títulos; sabem que depois da morte dele a sua viúva mandara completar vários de seus fragmentos por um subliterato e que esses complementos às vezes eram mais extensos que a parte deixada pelo escritor. Seria preciso utilizar originais lançados depois que apareceu a moda das edições críticas. A falta de instruções iniciais expunha a edição a incongruências. Impunha-se uma uniformização. De mais a mais era impossível que num trabalho daquele tamanho não se infiltrassem, não obstante toda a competência dos tradutores, alguns lapsos. Por tudo isso, propus um cotejo minucioso dos textos portugueses com originais fidedignos”.

De forma geral, nesta edição especificamente, observa-se a inclusão demasiada de notas de rodapé, denotando um caráter essencialmente instrutório. Portanto, a obra pode ser vista como uma edição erudita, inclinada à função de instruir e informar o leitor do contexto histórico da obra original.

Continuamente, com o governo de Juscelino Kubitschek, a economia brasileira estava em plena ascensão, alcançando a busca por traduções, em especial, nas áreas técnicas, além de livros com ideias que iam de encontro aos interesses do governo Vargas e foram anteriormente censurados. Contudo, o Golpe Militar de 1964 voltou a censurar livros com conteúdos divergentes dos interesses militares, tais como pensamentos esquerdistas de Marx, Lênin, Engels e Stalin.

Curiosamente, nos anos 60, precedendo à disseminação dos Estudos da Tradução, os irmãos Haroldo e Augusto de Campos sistematizaram um modelo de traduzir próprio brasileiro e de países em desenvolvimento. Estes lançam mão de metáforas do canibalismo, mesclados por elementos indígenas, de forma a desvelar a reação dos locais face à dominação cultural.

Em seguida, já no início da década de 70, foram criados cursos universitários na área da Tradução, o que culminou na valorização com enfoque na profissão de tradutor, sendo tanto a prática quanto a área de pesquisa das traduções erigidas a um novo patamar.

Nesse contexto temos a segunda obra traduzida em análise. Trata-se de uma edição de 1979 intitulada *O tio Goriot* da Otto Pierre Editores do Rio de Janeiro que, apesar de sua breve existência (1973-1984), foi responsável pela publicação de muitas obras e coleções literárias, além de textos de cunho histórico e político. Esta edição foi publicada anteriormente à égide dos Estudos da Tradução. Atenta-se para o fato de que, nesse período de desenvolvimento econômico brasileiro, houve um crescimento nas traduções técnicas, possibilitando a profissionalização dos tradutores (os ditos não-escritores).

Fato é que, os Estudos da Tradução no Brasil demoraram a embrear. O campo da Tradução no Brasil adquiriu o *status* de estudos legítimo e autônomo, em especial, em áreas de concentração em pós-graduações, somente na década de 90, ou seja, quase uma década após o alastramento mundial dos pensamentos de Susan Bassnett. E, portanto, a terceira tradução analisada no presente trabalho é *O pai Goriot*, edição de 2002 da Estação Liberdade de São Paulo. A tradução foi realizada por Marina Appenzeller.

Contemporaneamente, os Estudos da Tradução no Brasil já vêm calcados nas novas perspectivas mundiais. Atente-se à definição de “narrativa conceitual” proposta por Baker (BAKER, 2006, p. 166): “*Conceptual narratives may be understood more generally as disciplinary narratives which consist of stories and explanations that scholars in any field elaborate for themselves and others about their object of inquiry*”. A importância deste conceito se dá pelo fato de que até então havia grande interferência da visão internacional nos estudos da disciplina no Brasil.

Mesmo levando-se em consideração o dinamismo das contribuições inerentes ao momento histórico, político e cultural nacional, há um certo quê de estabilidade, assim como proposto por Holmes (1988), no sentido de que os estudiosos brasileiros estão em busca constante por uma identidade – ainda que limitada temporariamente.

Arrojo (2007) adverte que ao aceitarmos ler um determinado texto de forma “poética”, dando a ele o status de texto literário, passamos a conferir significância a todas relações e

associações que possam vir a ser combinadas no deslinde do processo tradutório, entretanto, desde que isto resulte em uma interpretação coerente com um encadeamento tangível de ideias. Suas publicações foram de grande importância, e é um dos motivos de maior aceitação da Teoria Desconstrutivista no Brasil do que em outros lugares do mundo. E nesse cenário, a autora critica o estruturalismo de Saussure e revela a plasticidade do que seria uma tradução literal aplicada às obras literárias para o português brasileiro:

“Todo sentido que chamamos de ‘literal’ foi, no início, metáfora e somente pode ser uma criação humana, um reflexo de suas circunstâncias e, não, a descoberta de algo que lhe seja exterior (...) A reflexão de Nietzsche sobre o caráter ‘fictício’ de todas as nossas ‘verdades’ e de todos os nossos significados chega exatamente onde teria chegado a reflexão do próprio pai da lingüística estrutural, Ferdinand de Saussure, se este pudesse ter levado às últimas conseqüências suas conclusões acerca do signo arbitrário e convencional. Ao admitir, em sua teorização sobre o signo, que o significante é ‘imotivado, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade’ (p. 83), Saussure teria que admitir também que esse significado é, também, sempre ‘atribuído’ e nunca imanente, o que implica dizer que esse significado é sempre “produzido” por convenções e nunca ‘descoberto’, e que mudará à medida que mudarem as sociedades e as convenções que as regem” (ARROJO, 2007, p. 17).

Além da fragmentariedade do conceito de tradução literal revivida por Arrojo, a autora confere lugar de autoridade ao leitor (lembrando que o tradutor num primeiro momento se revela leitor) e ao tradutor, que na tentativa de reprodução do original só poderia ser capaz de reproduzir fielmente as suas palavras se colocado num ambiente utópico e praticamente impossível de se encontrar. Vejamos:

“O tradutor não pode ignorar palavras ‘menos importantes’, mas deve considerar todo e qualquer detalhe’ (citado em Biguenet e Schulte, p. X). Até mesmo a inversão simétrica da relação tradução/leitura — a noção mais comprometedor para a leitura de que esta é também uma forma de tradução — pode ser considerada não-problemática desde que se mantenha dentro dos padrões estabelecidos pelo logocentrismo. Ou seja, desde que aquilo que necessariamente implica uma tradução — o desencontro com a origem, a diferença no tempo e no espaço que separa o original de sua tentativa de repetição e a interferência de pelo menos uma segunda voz autoral no processamento da significação — possa ser neutralizado e encaixado no bom

comportamento previsto pelo desejo racionalista de equivalências perfeitas e estáveis, imunes a qualquer perspectivismo” (ARROJO, 2007, p. 53).

Não diferente se mostra o pensamento de Ottoni que reitera a visão diminuta das teorias tradicionais que restringem o processo tradutório como uma transposição estável de palavras entre as línguas. Reforça a proposta desconstrutivista no que se refere à importância do tradutor como um produtor de significados e incorporador de sentidos (OTTONI, 2005, p. 202).

Por último, analisamos a edição de 2016 intitulada *O pai Goriot* da Editora Mediafashion de São Paulo, com tradução de Celina Portocarrero e Ilana Heineberg. Nas edições mais modernas, em especial esta de 2016, não se pode olvidar que os comentários da obra e prefácio demonstram um novo tipo de pensamento, modernamente mais “alinhado” ao original, com observância do que se pode entender como um discurso essencial e “politicamente correto”, evitado de opiniões pessoais e subordinado ao tecnicismo, ainda que carente de uma contextualização com o ocorrido à época da feitura da obra original. Ademais, o fato de a internet estar disponível a praticamente todos é uma possível justificativa para a supressão de tais comentários.

De mais a mais, independentemente do período da tradução, evidencia-se uma predileção pela literalidade textual da obra diante da sua importância clássica. Assim, ao analisar tais traduções para o português brasileiro, percebe-se que a linguagem culta sempre foi a opção dos tradutores. Entretanto, esse fenômeno não está restrito às obras balzaquianas. De modo geral, os tradutores tendem a manter o padrão de linguagem culta, inclusive para traduzir dialetos. Nesse sentido:

“O estudo sobre as traduções do Clube do Livro de obras clássicas traduzidas do inglês e do francês para o português (Milton, 2002) mostrou que os tradutores nunca utilizaram uma linguagem de baixo padrão; sempre mantiveram uma linguagem culta, até nas várias ocasiões em que traduziram o dialeto cockney de Dickens, o dialeto de Yorkshire em *Wuthering Heights*, o escocês, em Robert Louis Stevenson, e o inglês do sul dos Estados Unidos em Faulkner (p. 50-60). De onde veio essa norma? Há várias possibilidades: i) a falta de uma tradição do uso de linguagem oral na literatura brasileira; ii) um mercado editorial bastante conservador, com receio de inovar e utilizar linguagem de baixo padrão; iii) o fato de que as traduções muitas vezes circulam num ambiente escolar, onde “o português correto” é enfatizado, e onde a linguagem de baixo padrão é considerada inaceitável; e iv) o fato de que é muito mais fácil para um tradutor utilizar o português padrão do que um português dialetal ou inventar formas

“incorretas”. E se esses tradutores recebem por lauda ou palavra, como é o costume, o esforço para inventar ou estudar um dialeto acarretaria em tempo gasto que não seria recompensado” (MILTON; MARTINS, 2010).

Ex positis, pode-se fazer um apensado dos elementos aplicados na história da tradução, sejam eles teóricos ou práticos. Percebe-se que, de maneira geral, mesmo com a tendência à predileção pela linguagem culta no processo tradutório de obras literárias e, ainda que a abordagem do tradutor seja essencialmente estruturalista, não é possível que esta transposição de significados sejam estanques. Isso porque, assim como apregoadado pela teoria desconstrutivista, é utópico o pensamento de que as “contaminações” e “impurezas” da língua meta, da cultura, da língua de origem, e até mesmo as percepções do tradutor em relação a obra e sua própria vivência, sejam isolados sem que reflita de alguma forma no resultado deste processo tradutório.

3.2 Uso de notas do tradutor

Com relação ao uso de notas do tradutor, encontramos algo um tanto quanto curioso nas passagens analisadas. A edição que mais contém notas explicativas é a mais antiga, de 1954, o que seria esperado, seguida da mais recente, de 2016, depois a de 2002 e, por último, a edição de 1979 que não apresenta qualquer nota nas passagens comparadas.

Paulo Rónai explica a utilização de notas de rodapé relatando que optou por incluí-las a fim de aproximar o leitor da cultura da época (RÓNAI, 1990). Eis os momentos onde houve clarificação por meio de nota acrescentada na edição de 1954:

Original	Tradução	Nota do tradutor
<i>“Qui que tu sois, voici ton maître : Il l’est, le fut, ou le doit être.”</i>	<i>“Qui que tu sois, voici ton maître: il l’est, le fut, ou le doit être.”</i>	Tradução portuguesa dêsse dístico: “Sejas quem fores, eis o teu dono: Êle o é, ou foi, ou há de sê-lo”.
marbre Sainte-Anne	mármore de Sainte-Anne	Mármore da Bélgica, cinzento e branco
(...) principales scènes de <i>Télémaque</i>	(...) principais cenas de <i>Telêmaco</i>	Mais exatamente aventura de Telêmaco, 1699, romance épico, em prosa, de Fénelon, imitação agradável das epopéias antigas, cheia de alusões e críticas

		indiretas ao reinado de Luís XVI; muito popular no século [sic] XVIII. o herói é Telêmaco, filho de Ulisses, que parte a procura de seu pai; no decorrer da sua viagem chega à ilha da ninfa Calipso, que retivera Ulisses durante sete anos.
<i>sui generis</i>	<i>sui generis</i>	Literalmente “de sua espécie”, isto é, “características” ou “peculiares”. Locução latina.
Incurables	Incuráveis	Nome de um hospício de Paris, construído na rua de Sèvres em 1634 para acolher anciões indigentes e incapazes de ganhar a vida.
quinquets d’Argand	candeeiros de Argand	Nome de um técnico suíço, inventor de uma lâmpada a azeite, que tomou seu nome.
(...) à livrer Georges ou Pichegru, si Georges ou Pichegru étaient encore à livrer.	(...) a entregar Georges ou Pichegru, se Georges ou Pichegru ainda estivessem em condições de serem entregues.	Georges Cadoudal, famoso conspirador monarquista, executado em 9 de março de 1804. O General Pichegru, cúmplice de Georges Cadoudal.

A edição de 2002 apresenta menos notas do tradutor:

Original	Tradução	Nota do tradutor
(...) à livrer Georges ou Pichegru, si Georges ou Pichegru étaient encore à livrer.	(...) a entregar Georges ou Pichegru, se Georges ou Pichegru ainda estivessem sendo procurados	Charles Pichegru (1761-1804), antigo general revolucionário, e Georges Cadoudal, cujo nome de guerra era Georges (1771-1804), célebre chefe da Vendéia, conspiraram contra o primeiro-cônsul e foram detidos

		após longas buscas da polícia. A recompensa para quem os entregasse era enorme.
Saché, septembre 1834	Saché, setembro de 1834	Esta data indica o início da redação do romance, e não o seu término, que aconteceu em Paris, em 26 de janeiro de 1835.

Por fim, na edição de 2016 há o retorno a um maior uso de notas do tradutor:

Original	Tradução	Nota do tradutor
toise	toesa	Antiga medida francesa equivalente a seis pés, ou seja, quase dois metros.
<i>Qui que tu sois, voici ton maître : Il l'est, le fut, ou le doit être.</i>	<i>Quem quer que sejas, eis aqui teu mestre: Ele assim é, foi, ou deve ser.</i>	Na realidade, é em 1778 que Voltaire (1694-1778), procedente de Ferney, foi triunfalmente recebido em Paris. Esse dístico foi composto para o Castelo de Maisons, mas também pode ser encontrado nos de Cirey e Sceaux.
Incurables	Incurables	Incurables, hospital parisiense que recebia não apenas doentes desenganados, mas também idosos, indigentes e paralíticos.
(...) à livrer Georges ou Pichegru, si Georges ou Pichegru étaient encore à livrer.	(...) a entregar Georges ou Pichegru se Georges ou Pichegru ainda pudessem ser entregues	Georges Cadoudal (1771-1804) e Jean Charles Pichegru (1761-1804), monarquistas franceses que, por conspirarem contra Napoleão Bonaparte, foram denunciados e presos em 1804.
cinq louis	cinco luíses	Antiga moeda de ouro francesa que, até 1828, equivalia a vinte francos.

A escolha de inserir ou não uma nota deve ser bastante ponderada. Todo leitor sabe que por vezes custa ser arrancado da história em que se está compenetrado para ler algo paratextual e voltar a se concentrar, ainda mais quando se trata de notas que vão no fim do livro e a ruptura da concentração é total, especialmente quando são demasiadas as notas adicionadas. Muitos leitores se satisfazem com a compreensão parcial de algum momento não incisivo e pulam completamente a leitura da nota. No entanto, seu uso é inevitável em trabalhos de literatura de outras épocas, especialmente provenientes de culturas tão distintas.

Por outro lado, um leitor interessado em ler *Le père Goriot*, por exemplo, já sabe previamente o que o aguarda e, provavelmente, ou tem algum conhecimento e interesse anterior ou quer se inserir naquele contexto histórico, cultural e social. Não cabe ao tradutor decidir pelo leitor o que ele não sabe, inferindo essa limitação pela sua própria dificuldade pessoal em lidar com aquele detalhe no texto original ao lê-lo por sua vez. É natural que ao nos entregarmos a um trabalho de literatura, independentemente da época em que se situa, queiramos desaparecer naquele mundo e nos integrarmos a ele. Quando lemos uma obra traduzida, especialmente quem não é da área da tradução, não nos preocupamos em imaginar que por ali passou um terceiro, alguém que não seja o autor. Imaginamos automaticamente que estamos lendo as palavras ou, ao menos, as ideias da pessoa cujo nome consta na capa.

A nota do tradutor, apesar de bem intencionada, tem o trabalho infeliz de desmistificar esse romance entre leitor e autor. Ela se insere sinuosamente nessa relação e por isso, frequentemente, é mal vista. Sabemos que um texto, especialmente quando literário, é composto por muito mais do que sintaxe, léxico etc. Um bom autor ilustra com palavras e não desvela diretamente o que se passa. Muito, senão a maior parte, é compreendido nas entrelinhas, nas descrições, nos detalhes aparentemente insignificantes. Essa elucidação violenta deve ser preservada para momentos em que a compreensão do texto não seria possível de outra forma. Para mais, a explicação, os exemplos que o tradutor pode utilizar data aquele trabalho e pode desatualizá-lo muito mais rapidamente (LYRA, 1998, pp. 73-87).

Isso posto, é natural verificar que a edição mais antiga, ainda da primeira metade do século XX, contenha o maior número de notas do tradutor. Em busca de máxima fidelidade ao original, ele se preocupou demasiado em elucidar pequenos detalhes, pouco relevantes para a boa compreensão da história em si como pretendida pelo autor. Provavelmente não lhe passaria pela cabeça fazer adaptações, tomar liberdades, encontrar outras soluções na língua de chegada para não embarçar o trabalho de Balzac, mas assim fazendo gerou obstáculos à fluência da leitura. Até então, o uso de notas era prevalente, portanto, talvez, os leitores não

tenham sentido tanto incômodo e até tenham acolhido agradecidamente os esclarecimentos, por mais esmiuçadores que fossem. O curioso é que na época da publicação desta edição, o leitor provavelmente seria mais capaz do que o moderno de entender alguns detalhes ou o próprio francês mesmo que diminutamente. Hoje estamos muito mais distantes ainda do mundo do *Père* e talvez necessitemos de mais explicações. A forma que elas tomam é que difere.

Na edição de 2002 as únicas notas encontradas nas passagens analisadas são uma explicação sobre Georges e Pichegru e uma clarificação sobre a data ao final do romance, sendo ela do início da sua redação e não seu fim. Não compreendemos a necessidade de elucidar esse último detalhe, mas fato é que essa edição apresenta menos notas do que a primeira. Interessantemente, a edição mais recente analisada volta a utilizar várias notas, a maioria, a nosso ver, desnecessárias. Por exemplo, não precisava incluir a palavra “toesa” apenas para, em seguida, explicar seu significado. Não é relevante para a história. Bastava dizer que o espaço tinha cerca de *tantos metros*. A utilização de uma medida moderna no curso do romance é menos interruptiva do que a leitura da nota. O mesmo vale para a explicação sobre “luíses”. A frase diz: “Habitará a princípio o apartamento ocupado pela sra. Couture e pagava então mil e duzentos francos de pensão, como um homem para quem cinco luíses a mais ou a menos era uma bagatela” (BALZAC, 2002, p. 43).

O intuito é que o leitor compreenda que o *Père* tinha dinheiro e não lhe era apegado. Seria preferível dizer que francos a mais ou a menos não faziam diferença para ele, o que ajuda a manter o leitor no universo francês sem confundí-lo desnecessariamente com detalhes que não servem para desenvolver o enredo. Trata-se de clarificações evidentes que poderiam ser evitadas.

Depois, optam por traduzir o dístico de Voltaire no curso do texto, mas acrescentam uma nota apenas para adicionar informação sobre ele que não foi voluntariamente dada pelo autor. Cremos que tal nota seja dispensável, pois intromete as tradutoras em meio à leitura, não acrescenta explicação relevante para a melhor compreensão do mundo do romance e dá a entender que o tradutor conhece mais do que o leitor, impondo-se como ministrador de aula – desembaralha o que foi propositalmente embaralhado pelo autor. A visibilidade do tradutor deve ser reduzida num texto literário, como já visto anteriormente. Ainda, é perfeitamente natural que em décadas passadas o tradutor de um romance fizesse as vezes do *Google* para o leitor, afinal ele detinha o conhecimento da língua e da cultura da obra e era a chave para o encontro do leitor com o autor. É evidente que hoje, com o advento das novas tecnologias, o tradutor precisa limitar a sua presença, repensar o seu papel na aproximação entre os dois. Ele

continua sendo fundamental, mas primordialmente como guia do leitor no universo da obra, deixando a ele a liberdade de investigar por si próprio o que for de seu interesse. Se não atrapalha o bom entendimento do personagem e do enredo, não há motivo para a intervenção na relação leitor/autor, relembrando a colocação de Britto (2016) sobre as características mais importantes a serem reproduzidas.

Por exemplo, a colocação “entregar Georges ou Pichegru se Georges ou Pichegru ainda pudessem ser entregues” é seguida de uma nota explicando quem são essas figuras obviamente renomadas à época e desconhecidas hoje, ao menos no mundo da língua de chegada. Contudo, seria mesmo indispensável interromper a leitura para dar tal explicação? O leitor infere automaticamente que, apesar de desconhecer o que fizeram, algo de notoriamente ilegal fizeram para serem entregues por recompensa pecuniária. O contexto conta isso ao leitor. A passagem está assim colocada:

“Com cerca de cinquenta anos, a sra. Vauquer se parece com todas as mulheres que passaram por dificuldades. Ela tem os olhos sem brilho, o ar inocente de uma alcoviteira que vai se enfurecer para receber mais, mas que está disposta a tudo para se dar melhor, a entregar Georges ou Pichegru, se Georges ou Pichegru ainda pudessem ser entregues” (BALZAC, 2016, p. 13).

Acrescentar uma nota aqui é desconfiar da capacidade do leitor de apreender perfeitamente sozinho o significado da colocação do autor, do seu conhecimento geral ou da sua capacidade de pesquisa. O tradutor não pode partir do pressuposto que o leitor não sabe, mas apenas encontrar meios de reproduzir as palavras do autor como ele pretendeu e clarificar pontualmente quando a equivalência impede a compreensão. No exemplo dado, inexistiria empecilho à compreensão da pretensão do autor com aquela frase se as tradutoras se escusassem de introduzir uma nota sobre as pessoas de Georges e Pichegru. Caso o tradutor se sinta de fato desconfortável em deixar um detalhe assim sem maiores explicações, acreditamos que o melhor a fazer para não interromper a progressão da leitura é encontrar um exemplo equivalente na língua de chegada e plausível de ter sido inserido na obra original à época do autor. Por exemplo, poderia-se facilmente trocar Georges e Pichegru por Jesus Cristo e assim evitar a interrupção do fluxo de leitura.

3.3 Axiônimos e antropônimos

No que tange ao texto literário, os nomes próprios não desempenham mera função denotativa, mas podem representar muito no universo fictício que o autor cria. Daí a maior dificuldade do tradutor que deve fazer uma análise minuciosa para melhor compreender a intenção do autor por trás de cada decisão aparentemente casual. O tradutor tem, portanto, três opções: conservar o nome como se encontra no texto de partida, encontrar equivalente na língua de chegada ou fazer uma transliteração.

Nas três passagens contempladas no presente trabalho encontramos três formatos diferentes de utilização dos axiônimos “senhor” e “senhora”:

Original	1954	1979	2002	2016
monsieur	Sr.	senhor	senhor	sr.
madame	Sra.	senhora	senhora	sra.

Na publicação da edição de 2016 já estava em vigor o novo acordo ortográfico⁵ que prevê que as abreviaturas de axiônimos devem ser escritas com iniciais maiúsculas. Os axiônimos, portanto, deveriam constar como “Sr.” e “Sra.”, assim como se encontram na edição de 1954. No acordo ortográfico de 1945⁶ também há previsão do uso da maiúscula no que concerne esses axiônimos especificamente quando o uso é deferente. Os equivalentes se encontram sempre em minúscula no texto de partida porque a maiúscula é desnecessária quando ao título segue um nome próprio ou sobrenome (FAIRON; SIMON; GREVISSE, 2018, p. 57). Percebe-se que o tradutor na versão de 1954 optou por usar “Sr.” e “Sra.” de modo a convir mais respeito. As edições de 1979 e 2002 não se integram ao debate, utilizando a forma por extenso sempre minúscula.

Ainda, encontramos outra diferença peculiar entre todas as edições estudadas e a edição de 1979: nesta última referem-se ao *Père Goriot* como “Tio” no lugar de “Pai”. Como já referenciado anteriormente, o próprio título da publicação é *O tio Goriot*, ao contrário das outras edições, todas intituladas *O pai Goriot*. O nome *Le père Goriot* no original deriva da nomenclatura dada ao personagem titular que, chamado de *monsieur Goriot*, é demovido a *père* uma vez que sua fortuna se desvanece: “*le père Goriot, qui vers cette époque était respectueusement nommé monsieur Goriot*” (BALZAC, 1971, p. 41).

⁵ Decreto nº 6.583, de 29 de Setembro de 2008 (Diário Oficial da União - Seção 1 - 30/09/2008). Disponível em: https://www.camara.leg.br/internet/reformaortografica/decreto_e_texto_do_acordo.pdf Consultado em 14/09/21.

⁶ Acordo Ortográfico - Aprovado pelo Decreto n.º 35 228, de 8 de Dezembro de 1945 e Alterado pelo Decreto-Lei n.º 32/73, de 6 de Fevereiro. Disponível em: https://www.priberam.pt/docs/AcOrtog45_73.pdf Consultado em 14/09/21.

No original, o uso de “pai” possui mais de um sentido: tanto é uma forma de tratamento informal que se acorda com a queda de Goriot na escala social quanto uma anuência ao seu principal papel na vida e na história que é o de pai das filhas ingratas. Na tradução para português brasileiro, no entanto, há que se escolher entre uma ou outra função. Tem sentido chamá-lo “tio”, pois é um modo comum de se dirigir a um homem mais velho qualquer sem grande relevância. Contudo, a maioria das traduções analisadas opta pelo título “pai”, provavelmente por ser uma correspondência mais direta e certa do original e pela significância que o papel paternal do personagem tem na obra.

Entretanto, os nomes dos personagens são tratados de maneira diferente, ora traduzidos ora não. Nas edições mais antigas de 1954 e 1979 os nomes que aparecem nas passagens analisadas são traduzidos para suas “versões” portuguesas, sendo eles:

Original	1954	1979	2002	2016
Eugène	Eugênio	Eugênio	Eugène	Eugène
Christophe	Cristóvão	Cristóvão	Christophe	Christophe
Anastasia	Anastácia	Anastácia	Anastasia	Anastasia
Delphine	Delfina	Delfina	Delphine	Delphine
Sylvie	Sílvia	Sílvia	Sylvie	Sylvie
Thérèse	Teresa	Teresa	Thérèse	Thérèse

Para alguns, os antropônimos não têm significado. Isso quer dizer que não se pode atribuir características de conteúdo a eles (MARTINS FILHO, 2018) Seria considerada inaceitável a tradução de nomes próprios, sendo eles apenas elementos informativos que não necessitam de análise interpretativa (DESLILE; WOODSWORTH, 1993) Devemos nos atentar contra a *traduction ethnocentrique*, que desvirtua características essenciais do texto de partida em favor de uma domesticação que favorece a inteira compreensão do texto de chegada (BERMAN, 1999).

No entanto, esse entendimento é bastante recente, anteriormente preferindo os tradutores encontrar uma equivalência para os antropônimos no texto de chegada. Isso é curioso tendo em vista que as traduções até meados do século XX preferiam dar mais relevo ao texto de partida do que à compreensão do texto de chegada pelo leitor. Talvez seja porque ao mesmo tempo que havia uma tentativa de respeitar ao máximo o autor e sua composição original, fosse mais necessário aproximar o leitor daquele mundo pelo total desconhecimento de seus detalhes. Ou seja, hoje havendo mais exposição a diversas culturas e as línguas sendo

mais ouvidas e misturadas, talvez haja menos necessidade também de aproximar em tamanho grau o texto de partida ao leitor. Evidentemente, isso depende do tipo de obra a que se refere. Obras juvenis tendem a criar uma mistura, como é o caso da série *Harry Potter* de J.K. Rowling que, em suas diversas traduções, mantêm os nomes próprios iguais aos originais, mas traduz os nomes das casas etc. De todo modo, o que temos são versões mais antigas com os nomes traduzidos e as mais recentes com os nomes no original. Entretanto, faz-se mister considerar o significado da tradução ou menos dos antropônimos em questão.

A nomeação de personagens fictícios é parte essencial de um romance. Ao nome o leitor associa características específicas, no nome pode se esconder uma nacionalidade diferente, classe social mais ou menos favorecida etc. Balzac também se preocupava com os diversos nomes espalhados pela sua rica obra (POMMIER, 1953). A origem dos nomes dos personagens que aparecem nas passagens analisadas nos dá indícios sobre seus caracteres e função na história. Praticamente todos os nomes têm origem grega que remete à estética clássica com suas normas universais de beleza e bom gosto, contrariando ironicamente o realismo da obra, um dos inúmeros contrastes espalhados ao longo do romance entre o dever ser e o ser, a beleza aparente de Paris, da alta sociedade em público em comparação com o esqualor e escândalos da vida privada. Eugène significa “bem-nascido” e já descreve o personagem ao leitor – um jovem de família nobre, porém, pobre. Cristophe, ou aquele que carrega dentro o Cristo, é um personagem sofrido e o único com empatia que permanece junto de Eugène e acompanha o enterro do *Père*. A filha mais velha, Anastasie que quer, acima de tudo, deixar a classe média para adentrar a nobreza, possui nome daquela que ressuscita e Delphine, a filha mais nova, amante do dinheiro e da alta sociedade, possui um nome que remete a *dauphin*, como é chamado o sucessor do rei. As subalternas Thérèse e Sylvie possuem nomes que remetem à agricultura.

A tradução para português brasileiro nas primeiras duas edições analisadas talvez tenha ocorrido com o intuito de aproximar os personagens para mais perto do leitor que poderia referenciá-los com mais facilidade, mesmo sem o domínio da língua francesa. O curioso é que era mais provável o leitor desse tipo de romance compreender melhor francês na primeira metade do século XX no Brasil do que hoje em dia. No português brasileiro encontram-se nomes correspondentes, o que torna a “tradução” deles plausível. As equivalências localizadas em nada distorcem o sentido original dos nomes dados pelo autor, de modo que não se perde nada do original senão a sonoridade, que não é fundamental para a compreensão do texto de chegada.

Contudo, as edições de 2002 e 2016 prezam pela regra já consuetudinária da manutenção dos antropônimos na versão original, na maioria dos casos, sempre dependendo do intuito do tradutor ao considerar situações linguísticas, culturais e contextuais, pois como bem estabelece Nord, não há regras definitivas (NORD, 2003). Parece-nos que o intuito dos tradutores dessas edições foi aproximar o leitor moderno da obra original o máximo possível, contextualizá-lo em Paris do início do século XIX e fazê-lo adentrar o romance com tanto de exatidão quanto possível. Especialmente considerando a combinação francês-português, não haveria motivo para, no mundo moderno em que todos têm acesso a línguas e pessoas do mundo todo, modificar um atributo tão pessoal e integral à humanidade de cada um como o é o nome próprio.

3.4 Designação de ruas, monumentos e cidades

No que tange aos nomes que não são próprios, encontramos maior discrepância entre as edições estudadas no presente trabalho. Há apenas duas ruas mencionadas nas passagens analisadas do texto original:

Original	1954	1979	2002	2016
rue Neuve-Sainte-Geneviève	rua Nova de Santa Genoveva	Rua Neuve-Sainte-Geneviève	rua Neuve-Sainte-Geneviève	Rue Neuve-Sainte-Geneviève
rue de l'Arbalète	rua da Bésta	Rua da Arbalète	rua de l'Arbalète	Rue de l'Arbalète

Tamanha diferença faz sentido, já que qualquer vocábulo estrangeiro ou é mantido ou é traduzido por outro consignado na língua para a qual se pretende traduzir com pouca maleabilidade do tradutor. Os topônimos, como qualquer palavra, estão sujeitos às mesmas regras lexicais de todas as outras e, portanto, seu uso difere a depender da época, sendo a língua tão viva como é. De todo modo, traduzi-los significa facilitar ou dificultar o acesso ao leitor. Apesar de terem primordialmente a função de nomear, nomes escolhidos para designar lugares e coisas frequentemente possuem um significado cultural, geográfico, carga histórica etc. Essa questão se torna ainda mais complexa diante de um autor como Balzac que, como já referimos, utilizava nomenclaturas bem ponderadas em suas obras. Assim, encontramos a pensão burguesa, não por acaso, na rua *Neuve-Sainte-Geneviève*, a santa padroeira de Paris. Mais precisamente, o edifício se encontraria logo onde o terreno quase se precipita até a rua de *l'Arbalète*, ou da besta. Numa personificação de toda Paris, encontramos ali pessoas que

habitam essa pensão numa encruzilhada entre a guerra e a paz, temática constante em toda a obra, pois todos os personagens se entregam a virtudes ou dão as costas a elas.

Desse modo, novamente verificamos a importância da designação correta nesse relevante romance de Balzac. Somente na versão mais antiga vista optou-se por traduzir a palavra *arbalète*. Os outros tradutores preferiram manter o original, conforme as práticas mais recentes. Correram, no entanto, o risco de o significado desses nomes passarem inteiramente despercebidos pelo leitor, o que acaba por trair a própria noção de fidelidade ao contar ao leitor o que o autor diz utilizando-se de suas próprias palavras. Um tradutor de um texto francês para português pode talvez fazer escolhas mais livres no que tange a manutenção e tradução de nomes como os aqui indicados e cada um dos tradutores das edições analisadas se posicionou de modo diferente. Com efeito, o trabalho não depende apenas do texto de partida com suas características e especificidades, a informação veiculada, os objetivos que busca, o estilo que apresenta, mas também de como pretendem atingir e incluir novos leitores naquele mundo.

Parte do gênio de Balzac é justamente o caminhar elegante na tênue linha entre realismo cru e intenções veladas. Nesse caso, consideramos que o conhecimento do intuito por trás dos nomes escolhidos em particular ultrapassa a necessidade de manutenção do original. Contudo, essas escolhas levantam questões de difícil resolução, por exemplo, seria possível dentro do mesmo texto considerar que os antropônimos deveriam ser mantidos como no original, mas as outras designações serem modificadas para melhor pressagiar personagens e eventos? De modo geral, a uniformidade do texto prevaleceu como opção dentre os tradutores, uma vez que quem não traduziu os nomes próprios também não traduziu os nomes das ruas. A edição de 1954 é a única que apresenta todos os tipos de nomes traduzidos e a de 1979 é a única que se destaca nesse sentido, pois foi feita a tradução dos antropônimos e a manutenção dos topônimos, o que consideramos ser talvez a pior das opções.

Há ainda a questão da tradução e maiusculização ou menos de “rua”. As normas oficiais de 1943 deixam à escolha do redator o uso de inicial maiúscula ou minúscula na denominação ou categorização de logradouros públicos, templos e edifícios, de modo que as três edições estão corretas. O interessante é a edição de 2016 apresentar o termo *Rue*. No original é usado *rue*, porque não se impõe a maiúscula antes de nomes, a não ser quando se trata de correspondência (FAIRON; SIMON; GREVISSE, 2018). Lê-se, portanto, *rue de l’Arbalète* no original. No entanto, as tradutoras optaram pela maiusculização de um termo estrangeiro quando nem mesmo na língua de partida isso seria obrigatório. Como nenhuma equivalência foi apresentada, mas sim deixaram ao leitor descobrir o sentido e intuito da nomenclatura,

talvez seria melhor a utilização do topônimo também exatamente como no original porque, afinal, se a ideia é manter a expressão tal como é, faz sentido que permaneça assim na íntegra. Diríamos, então, rua *Neuve-Sainte-Geneviève*, ou *rue Neuve Sainte-Geneviève*.

Quanto aos monumentos parisienses, todas as edições analisadas mantiveram o original de *Val-de-Grâce* e *Panthéon*, considerando que não são integrais à história e a própria descrição contém a anuência ao serem monumentos, efetivamente a tradução desses nomes seria inútil. Tampouco houve algum tradutor que sentisse a necessidade de adaptar *Père-Lachaise* para o português. Contudo, a primeira edição estudada de 1954 é a única a especificar “cemitério Père-Lachaise”. Nas outras adaptações talvez tenham sentido que seria um esforço vão pela fama que tal cemitério já detinha. São outros topônimos que restaram sem tradução para o português a cidade de Tournai e o rio Sena, adaptação rotineira de *Seine* na língua portuguesa. No entanto, os outros nomes encontrados nas passagens examinadas são alvo de ponderações diferentes por parte dos diversos tradutores.

Original	1954	1979	2002	2016
Sainte-Anne	Sainte-Anne	Sainte-Anne	Sainte-Anne	Sant’Ana
Saint-Étienne-du-Mont	Santo Estêvão do Monte	Saint-Étienne-du-Mont	Saint-Étienne-du-Mont	Saint-Étienne-du-Mont
Invalides	Inválidos	Inválidos	Invalides	Invalides

O texto faz referência ao mármore de *Sainte-Anne* e todas as edições mantêm o original, exceto a de 2016 que utiliza, desnecessariamente, a forma “Sant’Ana”. Do mesmo modo, o nome da igreja *Saint-Étienne-du-Mont* foi mantido em francês em todas as versões menos na primeira de 1954, onde o tradutor a chamou de Santo Estêvão do Monte. Não compreendemos a decisão de traduzir esse nome específico e não o fazer para *Val-de-Grâce* ou *Sainte-Anne*, por exemplo, assim como na versão de 2016 a tradução para Sant’Ana e a manutenção dos outros nomes em francês. Parece-nos que deveria haver uniformidade que não ocorreu em nenhuma das edições analisadas.

Ainda, aparecem nomes de duas cidades nas passagens vistas:

Original	1954	1979	2002	2016
Conflans	Conflans	Conflants	Conflans	Conflans
Utrecht	Utrecht	Utreque	Utrecht	Utrecht

Conflans é o nome da cidade de onde provém a senhora Vauquer, salvo na edição de 1979 aonde ela vem de “Conflants”, certamente um equívoco do tradutor, pois não se trata de uma adaptação ao português, mas mero erro ortográfico na tentativa de reproduzir o original. A outra cidade nomeada é Utrecht, localizada nos Países Baixos e em apenas na edição de 1979 foi feita a tradução para “Utreque”, opção curiosa, considerando que não se trata de uma capital ou cidade tão renomada para que houvesse uma tradução consuetudinária do nome já prevista.

Por fim, há outro nome do original que causou divergências nas edições em análise:

Original	1954	1979	2002	2016
Incurables	Incuráveis	incuráveis	incuráveis	Incurables

A frase original diz “...*placés là comme le sont les débris de la civilisation aux Incurables*” e inclui uma nota que explica para o leitor moderno do que se tratava: “*Hôpitaux où l’on accueillait incurables, impotentes et miséreux*” (BALZAC, 1971, p. 27). Na edição de 1954 encontramos a seguinte frase: “...postos ali como os rebotalhos da civilização nos Incuráveis” também com uma nota que diz: “nome de um hospício de Paris, construído na rua de Sèvres em 1634 para acolher anciães, indigentes e incapazes de ganhar a vida” (BALZAC, 1954, p. 19). A versão de 1979 se encontra da seguinte maneira: “...colocados ali como se fossem restos da civilização no hospital dos incuráveis” (BALZAC, 1979, p.14) e não há notas adjuntas. Já na edição de 2002 está escrito: “...colocados ali como se faz com os restos da civilização nos hospitais de incuráveis” (BALZAC, 2002, p. 33). Por último, na edição de 2016 lê-se: “...lá colocados como são as sobras da civilização para os Incurables” com nota dizendo, “hospital parisiense que recebia não apenas doentes desenganados, mas também idosos, indigentes e paralíticos” (BALZAC, 2016, p. 12).

Só havia um hospital que tratasse dos desafortunados em Paris e por isso, pela sua fama, era designado como um monumento, utilizando-se a maiúscula. Na edição mais antiga o tradutor adota uma equivalência de todos os nomes constantes do original e o próprio nome “Incuráveis” dá uma noção do que se trata e ajuda o leitor a inferir pelo contexto. O tradutor claramente preferiu não alterar tanto quanto possível o texto de chegada e acrescentar notas para preencher possíveis lacunas de compreensão. A edição de 1979 dá a entender que havia um único hospital usado para aquele fim, mas a minúscula revela certo desprestígio. O local era famoso, ao menos à época do romance, por isso a desnecessidade de explicá-lo em francês como se Balzac, sendo do Porto, tivesse dito que iam ao Dragão. No entanto, a versão de

2002 sugere que existiam outros hospitais que faziam o mesmo trabalho de acolhimento, o que não é correto, apesar de ajudar o leitor a compreender automaticamente a sugestão sem a necessidade de acrescentar nota explicativa. A edição de 2016 é a única que retoma o original e utiliza *Incurables*, apostando na proximidade das duas línguas e na forte tentativa de preservar o original, voltando a se apoiar na nota para elucidar o leitor do texto de chegada. Contudo, apesar de todas as versões explicarem a comparação de um modo ou de outro, a frase original é uma descrição irônica e ao mesmo tempo poética.

Infelizmente, nenhuma das versões traduzidas consegue captar esse lindo momento balzaquiano, a nosso ver, pela ausência de um correspondente à altura da palavra *debris*. Esta foi traduzida para “rebotalhos”, “restos” e “sobras”. Consideramos que algo como “destroços” ou “fragmentos” ajudaria a captar melhor o sentido. Os móveis da pensão são tão velhos, mal-conservados, inúteis que mal podem ser vistos como íntegros. *Debris* é o que se tem após um bombardeio – fragmentos de matéria que outrora era plena. Como os móveis, as pessoas que ingressavam nos *Incurables* eram resquícios do que um dia foram, não sendo mais pessoas completas ou hábeis, por um motivo ou por outro. As versões induzem à conclusão de que para lá iam os inúteis da sociedade e, apesar de verdadeiro, não é daí que se apreende a poesia. Iam para lá os fragmentos da sociedade que não lhe acrescentavam mais valor. É por isso que a frase original é linda e perde um pouco do brilho nas traduções em estudo.

3.5 Erros propositais de personagens

Nas passagens aqui analisadas encontramos dois momentos em que personagens pronunciam palavras errônea e propositalmente no texto original:

Original	1954	1979	2002	2016
<i>tieuilles</i> no lugar de <i>tilleuls</i>	tíias	tíldias	túlias	tilhias
<i>ormoires</i> no lugar de <i>armoires</i>	almários	almários	armários	armáros

Diz no original: “*Le long de chaque muraille, règne une étroite allée qui mène à un couvert de tilleuls, mot que madame Vauquer, quoique née de Conflans, prononce obstinément ‘tieuilles’, malgré les observations grammaticales de ses hôtes*” (BALZAC, 1971, p. 25). Há uma nota que explica ao leitor moderno que Balzac deu a madame Vauquer a mesma pronúncia equivocada de sua esposa polonesa, madame Hanska. Esse erro de pronúncia que madame Vauquer comete é perfeitamente em sintonia com a pessoa desenhada por

Balzac. Não obstante, tem certa graça por ser em si uma palavra de complexidade maior para se dizer, mesmo para um nativo. É um erro banal de pronúncia, mas que quer denotar certa aspereza no personagem. Logo, saltar a palavra, rephrasear para que não seja necessário encontrar um equivalente na língua de chegada não é uma opção. Neste caso é mesmo preciso transmitir ao leitor essa pequena severidade do personagem que o erro permite enxergar. Nisso todos os tradutores concordaram, pois encontramos tentativas de recriação do erro em português brasileiro em todas as edições. O questionamento a ser feito é: como o personagem de madame Vauquer erraria a pronúncia da palavra “tílias”? (BRITTO, 2016).

Obviamente, pela proximidade das línguas as duas palavras são similares e nos parece que o grande vilão seja o som da letra “l”. Na edição de 1954 é sugerido que madame Vauquer diria “tías” no lugar de “tílias” que, na verdade, remove a letra “l” por completo, o que não nos parece um erro naturalmente cometido em português brasileiro. Pronunciar dois “i” seguidos é mais complexo do que acrescentar uma consoante entre eles. Na tradução de 1979 opta-se por “tíldias” o que faz ainda menos sentido porque ao pronunciar errado não nos parece natural que se acrescentaria a letra “d”. A tentativa na versão de 2002 é “tuílias”, o que remete ao som do original, mas continua não nos parecendo um erro passível de ser facilmente cometido em português brasileiro. Já na edição mais recente dizem “tilhias” o que parece perfeitamente cabível. Muitos falantes do português brasileiro têm notória dificuldade na pronúncia diante de ditongo iniciado por “i” como “milionário” ou “galinha”. A tendência natural é a de acrescentar um “h” para facilitar o som. Então coloquialmente ouve-se muito “milhonário” ou “galhinha”, o que denota uma compreensão dos termos por via oral e pouco contato com a leitura. Daí ser plenamente plausível que madame Vauquer, se falasse português brasileiro, acrescentasse um “h” para facilitar o som, ou seja “tilhias” no lugar de “tílias”. E é por isso que consideramos acertada a tradução da edição mais recente em análise, de 2016.

O segundo erro propositalmente inserido na fala de um personagem por Balzac é “ormoires” no lugar de *armoires* dito pelo *Père*. Lê-se: “*Ses ‘ormoires’ (il prononçait ce mot à la manière du menu peuple) furent remplies par la nombreuse argenterie de son ménage*” (BALZAC, 1971, p. 42). Aqui também há uma clara tentativa de indicar quem o personagem é. Na mesma cena em que se conta um pouco da história de vida do *Père*, onde se mostra seus bens valiosos, dando a entender que ele possui recursos financeiros suficientes para não estar alojado numa pensão tão medíocre, faz-se questão de denotar um pequeno erro de pronúncia que informa o leitor de que, apesar de sua boa condição financeira, ele provém de classe baixa. É necessário questionar-nos mais uma vez acerca de como uma versão brasileira do

personagem *Père* pronunciaria essa palavra equivocadamente. Também neste caso a diferença entre a pronúncia correta e a incorreta na língua original é relativamente pequena. Não é um erro crasso, mas indica ao leitor que provavelmente falta ao personagem certo requinte e instrução.

Na edição de 1954, o tradutor escreve: “Seus *almários* (êle procunciava [sic] esta palavra à maneira da arraia-miúda) encheram-se com a numerosa prataria que trouxera de casa” (BALZAC, 1954, p. 27). Enquanto na edição de 1979 encontramos: “Os *almários* (pronunciava a palavra à maneira do povo humilde) ficaram cheios com as muitas pratas da sua casa” (BALZAC, 1979, p. 25). Depois, a tradução de 2002 diz: “Seus armários (pronunciava essa palavra à maneira dos provincianos) encheram-se de grande quantidade de prataria pertencente a ele e a sua falecida esposa” (BALZAC, 2002, p. 44). Por fim, na versão de 2016 encontramos: “Seus *armáros* (ele pronunciava essa palavra como fazia a plebe) foram recheados com a abundante prataria de sua casa” (BALZAC, 2016, p. 23).

A troca das letras “l” e “r” ocorre frequentemente na linguagem de muitos brasileiros. O “l” por vezes é trocado pelo “r” no final da sílaba, por exemplo, “armoço” no lugar de “almoço” ou “fartava” no lugar de “faltava”. Portanto nos parece uma adequação acertada feita pelos tradutores das primeiras duas edições estudadas. “Armáro”, como colocado na versão de 2016 não nos parece a melhor opção, pois em vez de facilitar o som da palavra parece dificultá-lo, além de fazer uso de um acento desmotivado. Na edição de 2002 a tradutora optou por não reproduzir o erro, posto que em seguida há uma clarificação sobre o modo com que o personagem dizia o termo. No entanto, assim como no exemplo “tílias” acima visto, consideramos que encontrar tal erro equivalente na tradução é de suma importância para o retrato que está sendo pintado do personagem. Deixar que o leitor imagine como o *Père*, de origem menos abastada, erraria a palavra “armário” é uma solução que, no entanto, deixa de retratar com maior fidelidade o intuito original do autor que escolheu determinar a forma do erro.

É também interessante contemplar as diversas traduções do termo “*menu peuple*”. Ora se diz “arraia-miúda”, ora “povo humilde”, “provincianos” e até mesmo “plebe”. Esses termos, porém, não são sinônimos. Em um romance marcado pelas desigualdades de classe tão acentuadas na França da primeira metade do século XIX, é razoável acreditar que Balzac tentou ilustrar ironicamente o fato de o *Père* vir do povo e ser integrante da burguesia por esforço próprio. A ausência de sangue nobre tem relevo no decorrer da história então essa pequena diferenciação é fundamental. Todo dinheiro que ele possa ter adquirido na vida não

lhe compra classe. Acreditamos ser interessante o uso de um termo que carregue intrinsecamente essa distinção – baixa classe, por exemplo, ou classe operária.

3.6 Interjeições e vocativos

Ao longo das passagens analisadas encontramos diversos momentos em que os personagens usam interjeições e vocativos. Eis alguns exemplos:

Original	1954	1979	2002	2016
Pauvre bonne !	Pobrezinha!	Pobre amiga!	Pobrezinha!	Pobrezinha!
Voyez-vous, madame ?	Veja,	Veja lá, minha senhora,	Sabe, senhora	A senhora compreende?
Sacrebleu, messieurs	Que diabo, senhores!	Apre!	Por favor, senhores	Ora, senhores
Pardi !	Ora!	Ora essa!	O que	Claro!
Certes !	Claro que sim!	Claro que precisa!	É claro que é!	Certamente

A expressão “*pauvre bonne*” foi traduzida para “pobrezinha” na maioria dos casos, exceto na edição de 1979 em que se diz “pobre amiga”. O acréscimo da palavra “amiga” faz-se desnecessário, além de passar a impressão de que o relacionamento entre eles fosse menos romântico do que de fato era. Em sequência o *Père* diz que preferiria cavar a terra com as próprias unhas a se separar do primeiro presente que sua esposa lhe deu e inicia essa frase com a expressão “*voyez-vous, madame?*”. Ele quer saber se ela entende a importância daquilo, tem o mesmo sentido de “*vous comprenez?*” e foi esse intuito que apenas a edição de 2016 conseguiu captar com a tradução para “a senhora compreende?”, enquanto as outras optaram por equivalências um tanto quanto literais entre “*voyez*” e “veja”, empobrecendo de certo modo o texto de chegada.

Em seguida há a expressão “*sacrebleu, messieurs*” melhor traduzida como “que diabos, senhores” e “apre” respectivamente nas duas edições mais antigas. “*Sacrebleu*” era uma expressão de irritação ou surpresa comumente usada até o início do século XX. Originalmente “*sacre dieu*”, na tentativa de diminuir o seu impacto, inseriu-se “*bleu*” por rimar. É uma interjeição dita logo após a morte do *Père* em que todos se sentam para comer e debatem o que fazer em seguida e um dos pensionistas, cansado da falatória sobre o morto, pede, em muitas palavras, que mudem de assunto. É, portanto, uma expressão de estar farto, não mede

palavras nem tem sensibilidade para com o momento. “Por favor, senhores” e “ora, senhores”, como dispõem respectivamente as últimas duas edições, são gentis demais para o contexto. Ainda, encontramos o seguinte diálogo entre Eugène e madame Vauquer (BALZAC, 1971, p. 365):

- *Comment avez-vous osé prendre ça ? lui dit-il.*
- *Pardi ! fallait-il l'enterrer avec ? répondit Sylvie, c'est en or.*
- *Certes ! reprit Eugène avec indignation, qu'il emporte au moins avec lui la seule chose qui puisse représenter ses deux filles.*

A tradução na edição de 1954 se encontra do seguinte modo (BALZAC, 1954, p. 228):

- Como teve a coragem de tirar-lhe isso? – perguntou-lhe.
- Ora! Será preciso enterrá-lo com êle? – replicou Sílvia. – É de ouro.
- Claro que sim! – disse Eugênio, indignado. – Que leve consigo ao menos a única coisa que lhe possa representar as filhas.

Depois, a tradução na versão de 1979 diz (BALZAC, 1979, pp. 307-308):

- Como se atreveu a ficar com isso? – disse-lhe ele.
- Ora essa! Bem precisa ser enterrado com isto! – respondeu Sílvia. – É de ouro.
- Claro que precisa! – redarguiu Eugênio com indignação. – Que leve ao menos com ele a única coisa que representa as duas filhas.

Ainda, a edição de 2002 coloca do seguinte modo (BALZAC, 2002, p. 273):

- Como ousou pegar isso? – perguntou.
- O que, vão enterrá-lo com a medalha? – respondeu Sylvie. – É de ouro!
- É claro que é! – tornou Eugène, indignado. – Que pelo menos leve consigo a única coisa que pode representar suas filhas!

Por fim, encontramos a seguinte tradução na edição mais recente de 2016 (BALZAC, 2016, p. 266):

- Como a senhora tem coragem de pegar isso? – perguntou-lhe.
- Claro! E deveríamos enterrá-lo com isso? – respondeu Sylvie. – É de ouro.
- Certamente! – continuou Eugène com indignação. – Que ao menos ele leve com ele a única coisa que possa representar suas duas filhas.

Podemos observar inúmeras distinções entre as diferentes versões aqui analisadas. A interjeição “*pardi*” é uma junção de “*par dieu*”. O equivalente mais próximo em português brasileiro seria “claro” que está bem representado na versão de 2016, pois o seu uso quer dizer que obviamente sim. A resposta de Eugène, “*certes*” também se traduz bem pelas opções acima “certamente”, “claro que sim” e “claro que precisa”, a depender do contexto. A edição de 2002 apresenta, a nosso ver, um leve erro que será discutido mais adiante. No entanto, a edição de 2016 mostra certa destruição da sistemática, considerando o emprego distinto do tempo que se revela importante e recorrente ao longo das passagens adaptadas nesta edição.

3.7 Expressões idiomáticas, metáforas e onomatopeias

Numa obra como *O pai Goriot*, encontram-se inúmeras figuras de linguagem preciosas com acento claramente balzaquiano. Segue abaixo exemplos dentre os mais interessantes encontrados nas passagens analisadas no presente trabalho:

Original	1954	1979	2002	2016
(...) coeurs déssechés	(...) corações empedernidos	(...) corações ressequidos	(...) corações secos	(...) corações ressecados
(...) une chaleur capable de faire éclore des oeufs	(...) sob um intenso calor	(...) calor capaz de fritar ovos	(...) num calor de fritar ovos	(...) num calor capaz de chocar ovos
Rourou	Ronron	Ronrom	Ronrom	Rom-rom
L’oeil vitreux	Olhar vidrado	Olhar vítreo	Seus olhos não brilham	Olhos sem brilho
Coupable de quelques bonnes fortunes	Culpável de algumas aventuras amorosas	Culpado de algumas aventuras	Aparentemente lhe traziam boa sorte	Culpado de alguma boa sorte
Galantin	Namorador	Galã	Galanteador	Janota
Oeil de pie	Ôlho de pêga	Olhos de lince	Olhos de pega	Olho de lince
(...) ne nous en faites plus manger, car on l’a mis à toute sauce depuis une heure	(...) não nos obriguem mais a comê-lo, que já faz uma hora que o estão servindo com todos os	(...) não o dêem mais a comer, porque já o deram de todas as maneiras nesta hora que passou	(...) deixem o pai Goriot em paz e vamos comer. Afinal, ele já se foi há uma hora	(...) não nos obriguem a ouvir falar nisso o jantar inteiro, faz uma hora que só se fala nisso

	môlhos possíveis			
Que le père Goriot soit crevé, tant mieux pour lui !	Se o pai Goriot arreventou, tanto melhor para êle!	Que o tio Goriot tenha morrido, tanto melhor para ele!	Se o pai Goriot apagou, melhor para ele!	Que o pai Goriot tenha morrido, melhor para ele!
Ces drôles-là	Patifes	Patifes	Tratantes	Engraçadinhos
Deux croque-morts	Dois gatos-pingados	Dois gatos-pingados	Dois agentes da funerária	Dois agentes funerários
N'a jamais dit une parole plus haute que l'autre	Nunca disse uma palavra mais alta que outra	Nunca teve uma palavra mais alta	Jamais levantou a voz	Jamais levantou a voz para ninguém
A nous deux, maintenant !	E agora, nós!	Agora, nós!	Agora, é entre nós dois!	Agora é entre nós dois!

No original, Balzac pergunta ao leitor o que é mais horrível de ver, “*ou des coeurs déssechés, ou de crânes vides*” (BALZAC, 1971, p. 23) e os tradutores respectivamente adotaram “empedernidos”, “ressequidos”, “secos” e “ressecados”. “Empedernidos” obviamente remete a pedra, ou seja, a corações endurecidos e o intuito é de fazer pensar em corações que perderam sua função – não sentem mais nem têm mais capacidade para o amor. Crânios vazios não pensam, mas o sentir e amar é o que nos torna humanos. “Corações secos” não delinea essa perda de humanidade. Por isso cremos que a opção “ressecados” é a mais acertada, já que “ressequidos”, apesar de significar o mesmo, não é tão comumente utilizado no português brasileiro.

Ainda, encontramos uma interessante metáfora nesta passagem. Para Balzac o calor é capaz de “*éclore*” ovos, já em duas edições, de 1979 e de 2002, o calor fritou os ovos, enquanto na de 2016 ele os choca. A versão de 1954 evita a metáfora como um todo e apenas indica que os pensionistas tomam café no jardim “sob um intenso calor” (BALZAC, 1954, p. 17). Há que se prezar pela integralidade do texto em todas as suas facetas, no caso de Balzac, especialmente por esses detalhes que o tornam particularmente interessante. O lugar mais agradável para que os pensionistas aproveitem um café – quem o puder pagar – é também o mais desagradável em termos de temperatura. Quando aquece esquentar demais então não resta nem mesmo um único detalhe agradável na pensão. Um momento de fineza e apreciação é apresentado como falso, na realidade nem esse detalhe é apreciável nesta pensão medíocre como esta sendo descrita. Por isso achamos que convém manter a metáfora para colorir o texto, porque é fácil de encontrar uma equivalência em português brasileiro e é importante

para a integralidade da compreensão da vulgaridade da pensão, logo, o tradutor da edição de 1954 deveria tê-la incluída. No mais, acreditamos que as versões que melhor representam o original são as de 1979 e de 2002, porque, apesar de a versão mais recente possuir uma tradução mais literal, já que “*éclore*” é efetivamente o ato de “chocar”, há também uma tendência moderna de comprovar quão quente está a temperatura tentando, de fato, fritar ovos em asfalto, pelo que o leitor moderno poderia compreender imediatamente o calor que deveria fazer ali.

Em seguida, temos o único exemplo onomatopéico contido nas passagens aqui estudadas. O gato da senhora Vauquer faz seu “*rourou*” matinal. Em português diz-se “ronronar” ou “ronrom” dos gatos. Apenas as traduções de 1979 e 2002 apresentam a palavra escrita da mesma forma: “ronrom”, enquanto em 1954 preferiu-se “ronron” e em 2016 “romrom”. Apesar de ser uma palavra de origem onomatopéica, há concordância generalizada da forma escrita “ronrom”, já que a letra “n” vai antes de consoantes com exceção do “p” e “b” e a letra “m” vai ao final da frase ou antes do “p” e “b”. Daí fazer sentido escrever a palavra como “ronrom” e não “ronron” como está na versão de 1954 nem “romrom” da versão mais recente, vez que já existe um hábito consuetudinário prévio.

Há ainda “*l’oeil vitreux*” da senhora Vauquer. Diz o texto de partida: “*Elle a l’oeil vitreux, l’air innocent d’une entremetteuse qui va se gendарmer pour se faire payer plus cher, mais d’ailleurs prête à tout pour adoucir son sort (...)*” (BALZAC, 1971, p. 29). Nesse sentido a melhor correspondência seria mesmo “olhos sem brilho”, pois o que se pretende aqui é passar a impressão de que ela não tem *joie de vivre*, tenta apenas sobreviver. “Olhar vítreo”, apesar de ser uma correspondência mais literal, não transmite a mesma sensação, se o olhar é vítreo é baço e sem brilho, ela está morta por dentro. O melhor é criar diretamente essa associação. “Olhar vidrado” da versão mais antiga possui o mesmo problema e outro ainda maior para o leitor moderno: estar vidrado em português brasileiro contemporâneo é algo positivo, implica entusiasmo.

Na passagem de apresentação do *Père*, madame Vauquer repara que dentro de um seu medalhão há cabelos, o que o revelaria ser “*coupable de quelques bonne fortunes*” (BALZAC, 1971, p. 42). Não sabendo ainda que ele tem duas filhas, acredita serem cabelos de amores passados. Mas isso é dito de uma forma tão velada que o tradutor deveria necessariamente representar tal sutileza, na tentativa de não destruir as entrelinhas. Dessa forma, apreciamos a tradução de 1979: “culpado de algumas aventuras”, pois deixa ao leitor captar de quais tipos de aventuras se trataria, ao mesmo tempo que reproduz fielmente o conteúdo original. Na edição de 1954, o tradutor é um tanto mais explícito acrescentando

“aventuras amorosas”, o que reduziria a fineza a nada, desembaralhando aquilo que foi propositalmente embaralhado pelo autor e alongando o texto sem razão. A versão de 2016 diz “culpado de alguma boa sorte”, se tratando de uma tradução bem mais literal que, a nosso ver, não transmite a essência do original por completo, pois o termo “aventuras” pode ser associado a envolvimento romântico enquanto o mesmo não é necessariamente verdade para “boa sorte”. A equivalência menos adequada é a que encontramos na edição de 2002: “Sua tabaqueira, igualmente de ouro, continha um medalhão cheio de cabelos que aparentemente lhe traziam boa sorte” (BALZAC, 2002, p. 44). Essa tradução não reconhece de todo a conexão com amores antigos, mas trata os cabelos como se fossem mero amuleto. Desse modo, a frase que segue, “Quando a dona da pensão o acusou de ser *galanteador*, em seus lábios se insinuou o jovial sorriso do burguês a quem elogiam o fraco” (BALZAC, 2002, p. 44) fica solta e sem nexo, pois perdeu-se a referência original.

Em sequência tem justamente o termo “*galantin*” que pode ser bem-adaptado para “galã” ou “galanteador”. O termo utilizado na edição mais antiga, “namorador” não está equivocado, mas não capta o sentido específico de “*galantin*”, já que um galanteador é, acima de tudo, um sedutor e não necessariamente um namorador. Curiosamente, a edição mais recente de 2016 apresenta um termo em desuso: “janota”. Na tentativa de aproximar o texto de chegada ao vocabulário do texto de partida, usou-se uma palavra que, além de antiquada, não traduz bem o sentido intencionado pelo autor. Ser um “janota” tem mais a ver com a aparência excessivamente cuidada e não com a conquista ou sedução de mulheres. Mais vale traduzir para um termo mais moderno que não traia o intuito original e não se destaque pelos motivos errados.

Com relação à expressão “*oeil de pie*”, os tradutores dividiram-se entre os que optaram por “olho(s) de pega” e “olho(s) de lince”. Há que se investigar o que essa expressão queria insinuar originalmente. Pega é uma espécie de pássaro bastante comum no hemisfério norte que adquiriu a fama de ser esperta e ladra por furtar objetos cintilosos para seus ninhos. Diz a frase: “*Enfin, madame Vauquer avait bien vu, de son oeil de pie, quelques inscriptions sur le Grand Livre qui, vaguement additionnées, pouvaient faire à cet excellent Goriot un revenu d'environ huit à dix mille francs*” (BALZAC, 1971, p. 42). Portanto, como uma boa pega, madame Vauquer avistou logo um indício brilhante dos recursos do *Père*. Contudo, esse pássaro não é comum no Brasil e alguns leitores provavelmente teriam dificuldade em fazer a associação pretendida. Daí a tentativa dos outros tradutores de usarem “olhos de lince” que, no entanto, não concede o mesmo sentido figurado intencionado, pois ter “olhos de lince” significa enxergar acima da média, observar detalhes que a pessoa mediana não nota. Faz total

sentido a utilização dessa expressão nesse contexto, mas preferiríamos algo que remetesse ao sentido original, talvez se madame Vauquer olhasse “furtivamente” remeteria melhor à ideia de furto, de velocidade, mas com o intuito sempre de surrupiar, expressão, por sinal, brasileiríssima que representa perfeitamente a ação da pega.

Na passagem de enterro do *Père* encontramos a expressão “*mettre à toutes sauces*” que indica a instrumentalização de algo de todos os modos possíveis, a imposição de um assunto, coisa, pessoa etc. O pensionista usa essa expressão em resposta a Eugène para dizer que não se fala senão da morte do *Père* há mais de uma hora e, basicamente, que já chega. É uma expressão de clara origem na culinária francesa que não encontra equivalência tão literal em português brasileiro e, assim, obrigou os tradutores a encontrarem saídas diversas para transpôr a mesma ideia. A edição de 1954 traz uma tradução bastante literal, como era usual na época que, no entanto, não corresponde a um sentido tão adequado para o leitor, empobrecendo, assim, o texto de chegada. O mesmo ocorre com a seguinte edição analisada de 1979 em que diz o mesmo de modo diferente. A versão mais moderna de 2002 coloca a frase de outro modo, mas que insiste em atraiçoar a intenção do autor: “(...) deixem o pai Goriot em paz e vamos comer. Afinal, ele já se foi há uma hora” (BALZAC, 2002, p. 271). O original fala em “comê-lo” porque utilizaram o *Père* para “fazer todos os molhos possíveis”, no sentido de ele ser o único assunto tratado há mais de uma hora. A versão de 2002 retoma o “comer” e “uma hora” com outro sentido, de deixar o assunto para lá porque ele já havia falecido há uma hora. Foram usados os mesmos instrumentos, mas não se compôs a melodia inicial do texto balzaquiano. Por isso concordamos com a tradução da versão mais recente em que se retira por completo os “molhos” ou o “comer”, retendo o sentido de não o servir como assunto por mais tempo, porque havia mais de uma hora que só se falava nele. Assim, garantiu-se o sentido inicial sem a obrigação de uma expressão que não encontra equivalência tão exata no texto de chegada e pode confundir o leitor ou levá-lo a compreender algo diferente do pretendido, acabando com a locução original.

Ainda, na mesma frase o pensionista usa o termo “*crever*”, bastante brusco para dizer que alguém morreu e retrata a falta de respeito e cuidado com que o *Père* era tratado e, expansivamente, quão insensível e fria é a sociedade como um todo que usa e descarta quando convém. Nas versões de 1979 e de 2016, emprega-se “tenha morrido”, o que seria respeitoso demais para se acordar ao termo original. “Arrebentou”, segundo a edição de 1954 e “apagou”, segundo a de 2002, soam mais adequadas dado o contexto de menosprezo, porém o termo “arrebentou” remete a outro significado do verbo “*crever*” – “estourar” e não necessariamente se aplica tão bem à representação aqui pretendida. “Apagou” nos parece

condizer melhor, mas ainda assim implica certa sutileza que não corresponde à comparação feita pelo pensionista. Seria cabível uma expressão brasileira mais jocosa e indecorosa que exija alguma ação súbita como “bater as botas”, “virar presunto”, algo do gênero.

Logo mais Bianchon diz a Eugène para “[*faire*] *une farce à ces drôles là*” (BALZAC, 1971, p. 364) e “*drôles*” se torna “patifes”, “tratantes” e “engraçadinhos”. Apesar de favorecermos a tradução mais atual, “engraçadinhos” por captar o sentido da palavra, mas adicionar o tom depreciador que se demanda, achamos que o termo “palhaços” refletiria mais certamente o conteúdo original. Bianchon aconselha Eugène a fazer uma pegadinha com os genros e filhas do *Père* que não querem ajudar com os custos do enterro. Há de se utilizar de um tom de desprezo como “patifes” e “tratantes” denotam. “Palhaços” captaria o sentido da brincadeira e do menosprezo concomitantemente.

A seguir encontramos a expressão “*deux croque-morts*” que se juntam a Eugène e Christophe para acompanhar a carruagem que leva o corpo do *Père* à igreja onde será velado. Trata-se de uma expressão antiga para agente funerário que “abocanhava” o morto debaixo do nariz dos endolorados. Portanto, as duas edições mais recentes que substituíram esse nome por “agentes funerários” são mais apropriadas. Segundo as duas primeiras edições comparadas, haveria poucas outras pessoas acompanhando o cortejo fúnebre do *Père*, como sugere a expressão “dois gatos-pingados”. Contudo isso é incorreto, pois daria a entender que haveria outras pessoas de algum modo próximas que acompanhavam o cortejo, mas na verdade se tratava de agentes pagos para tanto.

Diz Christophe a Eugène no enterro do *Père* que ele “*n’a jamais dit une parole plus haute que l’autre*” (BALZAC, 1971, p. 366). Como de costume, as duas edições mais remotas trazem traduções mais literais: “Nunca disse uma palavra mais alta que outra” (BALZAC, 1954, p. 229) e “nunca teve uma palavra mais alta” (BALZAC, 1979, p. 308). Apesar de compreensível, essa colocação soa estranho em português brasileiro. Evidentemente o que se pretende é dizer que ele nunca levantou a voz, ou seja, nunca foi descortês ou mal-educado com ninguém. Christophe pinta um retrato do *Père* como sendo um homem calmo, uma atipicidade em meio ao caos parisiense em que reinam a arrogância, prepotência e altivez. Basta, para atingir esse propósito, dizer, como o fazem as versões mais modernas, que ele nunca levantou a voz, assim descrevendo o *Père* com as poucas palavras típicas do personagem de Christophe.

Por fim, mencionamos o último momento do romance em que Eugène, tomado por um misto de sentimentos (dor, raiva, angústia, complacência, tristeza, impotência, dentre outros) se encontra num momento transformador em sua vida: deve escolher entre desistir ou persistir

e, optando pela persistência, “enterra” suas expectativas românticas campestres junto com o *Père* – a própria figura romântica do *Père* precisa morrer por ser totalmente inadequada ao mundo realista e ganancioso que está por vir – e lança o desafio à sociedade parisiense: “*A nous deux, maintenant!*” (BALZAC, 1971, p. 367). O objetivo é reproduzir essa frase de efeito em português brasileiro contendo o mesmo tom desafiador e forte. Aqui também há que se favorecer as opções nas traduções mais recentes, em especial a de 2016 que não faz uso de vírgula após “agora”. No entanto, optáramos por suprimir a palavra “dois” e deixaríamos “agora é entre nós!” simplesmente por soar mais enfático e deixa o leitor imaginar a cena de Eugène se dirigindo à cidade iluminada ao fundo e falando diretamente a ela. As edições de 1954 e de 1979 traduziram mais exatamente do francês, diminuindo o impacto da frase em português brasileiro.

3.8 Números, medidas e moedas

Nas passagens analisadas encontramos diversas referências a moedas já inexistentes, medidas não mais utilizadas e números referenciando várias coisas. Na passagem de apresentação da pensão lemos o termo *toise*, medida usada na França pré-revolução equivalente a quase dois metros. Essa unidade também era utilizada em Portugal e, conseqüentemente, no Brasil, pelo que há um termo equivalente: *toesa*, de modo que todas as edições o adotaram sem qualquer problema. Nenhum tradutor optou por converter essa medida para o sistema métrico utilizado hoje a fim de possibilitar uma imagem mental mais precisa ao leitor. O mesmo ocorre com o termo *louis* – nenhum tradutor optou por converter diretamente à moeda francesa utilizada na época em que escreviam, permanecendo com a opção “luíses”. Já com o termo *sous* a maioria das edições têm a tradução para “soldo”, exceto a edição mais recente que ostenta o termo “vintém”, ou seja, faz uma tentativa de aproximar o original a uma versão mais reconhecível para o leitor moderno, já que o vintém era uma moeda portuguesa de cobre e de bronze de 20 réis.

Temos ainda:

Original	1954	1979	2002	2016
(...) pesant un certain nombres	(...) pesando um certo número de	(...) que pesava algumas onças	(...) bastante pesadas	(...) pesando certo número de marcos

de marcs	marcos			
----------	--------	--	--	--

Os pesos *marc* eram um sistema de unidades de massa usado desde meados do século XIV e sob o Antigo Regime francês que valiam oito onças ou meia libra. Na França, em unidades pré-métricas francesas, o sistema de massa era denominado pelo *Ancien Régime* "os pesos do bagaço" e o bagaço era equivalente a aproximadamente 244,75 gramas hoje. Nenhuma das edições contém nota do tradutor para esse termo. Curiosamente, a edição mais recente analisada retoma o mesmo formato da primeira edição, mesmo tendo os leitores mais distantes do possível conhecimento do termo. Na tradução de 1979 há uma tentativa de aproximação da língua de chegada com a utilização do termo "onças" que, apesar de não ser utilizado no Brasil é certamente mais reconhecível do que *marcs*. No original Balzac mostra a viúva materialista reparando e elencando alguns dos bens do *Père* que ela ajuda a desembalar e sua sagacidade para o dinheiro lhe permite notar que o peso de tudo aquilo equivale a um bom valor pecuniário. Percebe-se isso nas entrelinhas e, portanto, o peso ou a medida em si não é essencial, mas sim a transmissão da ideia de que ele possuía bens consistentes o suficiente para que se lhe considerasse bem de vida. Apreciamos a versão de 2002 acima das outras pela forma encontrada de manter fidelidade ao sentido original e, ao mesmo tempo, ajudar o leitor daquela edição a compreender bem o que se passa, pois dizer que as peças eram "bastante pesadas" já encaminha o leitor no sentido pretendido e escusa o tradutor de usar uma nota, encontrar um equivalente ou confundir o leitor.

O mesmo ocorre com a medida *pieds*. Todos os tradutores apostaram na equivalência em português, "pés", exceto as da edição de 2016, que utilizam "metro". Consideramos essa a melhor opção porque, mais uma vez, a medida só é usada no intuito de dar a entender as dimensões dos espaços, não sendo dito em nenhuma frase de relevo por algum personagem nem havendo maior significância na história. Então o ideal seria que o leitor conseguisse visualizar o espaço como é descrito e para tanto é melhor utilizar uma medida correspondente nos dias atuais. Nenhuma medida é colocada em qualquer das passagens analisadas de modo a avançar a história, esclarecer algo ou contar ao leitor um detalhe essencial de algum personagem. Assim sendo, não nos parece má escolha adaptar tudo no texto de chegada para a melhor compreensão do leitor, a manutenção do sentido original e evitar o uso de notas.

Outro ponto interessante é a escolha de escrever os números por extenso ou menos. Vejamos alguns exemplos:

Original	1954	1979	2002	2016
vingt pieds	setenta e dois pés	setenta e dois pés	-	-
vingt pieds	vinte pés	20 pés	vinte pés	seis metros
quarante ans	quarenta anos	40 anos	quarenta anos	quarenta anos
soixante-neuf ans	sessenta e nove anos	69 anos	69 anos	sessenta e nove anos
douze cents francs	mil e duzentos francos	1.200 francos	mil e duzentos francos	mil e duzentos francos
vingt minutes	vinte minutos	20 minutos	vinte minutos	vinte minutos

Com óbvia exceção dos anos, todos os números são escritos por extenso no texto de partida. A escrita dos numerais em textos em português não é questão gramatical, mas de estilística e uso (RAPOSO *et al.*, 2013, p. 945) Portanto, em relação à tradução das passagens que contêm números, consideramos que o mais importante é a uniformidade no texto de chegada. As edições que ostentam homogeneidade nesse quesito são a mais antiga e mais recente, de 1954 e 2016, onde os tradutores deixaram tudo por extenso, conforme o original. Concordamos com essa escolha que aparenta reproduzir certa elegância que se usava na escrita antigamente.

3.9 Materiais e objetos

Ao longo das passagens estudadas encontramos vários exemplos de materiais e objetos mencionados na língua de partida que foram traduzidos de maneiras diferentes em cada edição em português brasileiro analisada. Seguem alguns dentre inúmeros exemplos:

Original	1954	1979	2002	2016
Ruisseaux	Sarjetas	Sarjetas	Valetas	Riachos
Carreaux	Caixilhos / tijolos	- / -	Caixilhos / lajotas	Caixilhos / ladrilhos
Hangar	Telheiro	Barracão	Cabana	Alpendre
Garde-manger	Guarda-comida	-	Despensa	Despensa
Corsage	Busto	Peito	Corpete	Corpete

Rideaux en calicot	Cortinas de algodão	Cortinados de chita	Cordinhas de chita	Cortinas em percalina
Chemises en demi-hollande	Camisas de meio-holanda	Camisas de Holanda	Camisas em cambraia de linho	Camisas de Holanda
Drap noir	Pano prêto	Pano preto	Lençol negro	Lençol negro

No primeiro exemplo, vemos que todos os tradutores se serviram da palavra “sarjeta” ou o termo parecido “valeta”, exceto na última versão, em que traduziram “ruisseaux” por “riachos”, o que não seria incorreto se não fosse o contexto, pois diz a frase original: “*Là, les pavés sont secs, les ruisseaux n’ont ni boue ni eau, l’herbe croît le long des murs*” (BALZAC, 1971, p. 23). A descrição é a da rua onde se situa a pensão, pintada como uma área urbana de ruas estreitas entre as cúpulas do Val-de-Grâce e do Panthéon. Evidentemente não se trata de um córrego ou riacho, mas sim da margem pavimentada de uma rua, ao longo de um passeio, que serve para escoamento de água. Pelo contrário, não há sequer água suficiente para que haja lama. É a descrição de um lugar triste, desolado e seco. A água, fonte da vida, não combina aqui, pois o ambiente é ressecado fisicamente, como o são os sonhos e almas dos personagens que ali logo encontrará o leitor. O leitor de 2016 poderia se sentir confuso ao se deparar com a palavra “riacho” em meio a uma rua de Paris, além de perder a prefigura detalhista de Balzac sobre personagens e eventos que virão.

Ainda, no original utiliza-se a mesma palavra “*carreaux*” para indicar coisas distintas. No primeiro exemplo trata-se de janelas de vidro em pequenos quadrados e no segundo, de ladrilhos coloridos e polidos. O que as duas palavras têm em comum é o formato quadriculado. Na maioria das edições encontramos a tradução para “caixilhos”, o que não nos parece conveniente, já que caixilho se refere à moldura ou estrutura da janela e não transmite a ideia de o vidro ser dividido em pequenos quadrados. Não faria muita diferença se o tipo de janela que Balzac desenha para o leitor aqui com as persianas tortas e a palavra “*croisée*” em vez de “*fenêtre*” não remetesse a uma estrutura de casas mais antigas, primordialmente renascentistas, inexistentes no Brasil. É uma pista ulterior que data a pensão, a arquitetura é antiga, ultrapassada e, pelo que parece do estado das persianas, caótica e mal-cuidada. “*Carreaux*” é utilizado novamente para indicar os ladrilhos quadriculados e coloridos que se encontram nos degraus de madeira. “Ladrilho” e “lajota”, as opções nas duas edições mais recentes, são similares o suficiente para proporcionar a mesma ideia. Contudo, a opção do tradutor por “tijolos” na versão de 1954 passa a impressão errada e retira o leitor do interior para o exterior da pensão, pois tijolos não são usuais como decoração no ambiente interno.

Interessantemente, a edição de 1979 salta por completo esses dois momentos de uso da palavra “*carreaux*” dizendo: “As cinco janelas de cada andar têm vidraças, guarnecidas com corrediças, nenhuma das quais está levantada da mesma maneira, de sorte que no conjunto brigam entre si” e “A sala comunica com a sala de jantar, separada da cozinha pelo vão de uma escada, com degraus em madeira pintada e encerada” (BALZAC, 1979, pp. 12-13). Isso será visto mais adiante no próximo ponto.

Depois, no original se diz que há um “*hangar*” nas traseiras do prédio que serve para cortar e estocar lenha. Esse termo implica uma construção fechada para armazenamento, o que remete a “galpão”, apesar de normalmente sugerir dimensões vastas, bastaria dizer “pequeno galpão” e solucionar o problema. As alternativas apresentadas em todas as edições nos parecem questionáveis, pois “telheiro” alude a um espaço aberto recoberto por telhas, “barracão” por si já indicaria um espaço demasiado grande, “cabana” não remete a um espaço de armazenamento ou trabalho e, finalmente, “alpendre” também é descoberto e não serviria o mesmo propósito de um “*hangar*” para estocar lenha ao abrigo da chuva.

Logo, temos o termo “*garde-manger*” onde se estoca comida ao abrigo da luz e umidade. Diz o original: “*Entre ce hangar et la fenêtre de la cuisine se suspend le garde-manger, au-dessous duquel tombent les eaux grasses de l'évier*” (BALZAC, 1971, p. 25). Um “*garde-manger*” é efetivamente uma despensa, pois tem a função de estocar comida. Contudo, a ideia de despensa moderna é ou uma divisória ou um armário, algo embutido onde alimentos são guardados. Porém, a descrição na história é de algo suspenso entre o galpão e a janela da cozinha porque por baixo passam os resíduos da pia. Na edição de 1954, o tradutor apostou em uma tradução mais literal: “guarda-comida”, o precursor da despensa moderna: um armário com gavetas e transparência que, porém, não é suspenso. Talvez, a fim de fornecer um retrato mais fiel do local, poderia-se dizer “armário suspenso”, já que o fato de conter comida é menos importante do que a representação da água suja escorrendo. Logo em seguida Balzac conta como o quintal tem uma porta estreita por onde a cozinheira joga os dejetos da pensão onde, se não for bem limpo, passa a feder. A versão de 1979 omite totalmente esse termo e sobre isso também falaremos no próximo ponto.

Em continuação, diz a frase no original: “(...) *son corsage trop plein et qui flotte*”. A palavra “*corsage*” foi substituída por “corpete” nas duas edições mais recentes enquanto na de 1954 colocou-se: “o busto amplo e oscilante” e na de 1979 “o peito demasiado cheio e flácido”, o que omite de todo a presença do corpete. Neste momento, Balzac descreve madame Vauquer fisicamente e com suas vestimentas para dar a impressão de alguém feio, estropiado e pobre que dê aversão ao leitor. Ele diz nitidamente que ela explica a pensão

como a pensão explica a sua pessoa. A ideia é de um corpete pequeno demais para ela e oscila porque ela o usa descuidadamente, sem o devido aperto para que pudesse praticar bem a sua função. É característico do personagem toda ela repulsiva nos modos, na personalidade e, logicamente, nas vestimentas. Sendo “o busto amplo e oscilante” ou “o peito cheio e flácido” não ajuda o leitor a visualizar esse detalhe do corpete que não lhe cabia nem lhe ajudava, aliás, fazia o oposto da sua função. Madame Vauquer se apresenta assim: com todas as devidas formalidades, mas tudo capenga e mal-posto. Dá mera ilusão de harmonia, quando por baixo também escoia, figuradamente, a podridão.

Ademais, “*rideaux en calicot*” se transformou em “cortinas de algodão”, “cortinados de chita”, “cordinhas de chita” e “cortinas em percalina”. Consideramos que “algodão” não ajuda a identificar a baixa qualidade do tecido em questão. “Chita” é a melhor equivalência por transmitir a aspereza e pobreza do material usado nas cortinas da casa. Também não compreendemos o termo “cordinhas” no lugar de “cortinas” na edição de 2002, pois dão uma ideia totalmente diferente do original. “Percalina” como descrito na edição mais recente também traz conotação diferente da pretendida, sendo um material mais utilizado em revestimento e não próprio para cortinas. O intuito aqui é destacar a pobreza e, mais uma vez, o ser *vs.* dever ser, pois a princípio o material dá falsa impressão de beleza e suavidade, quando, na verdade, é áspero e de baixa qualidade.

Em contraste, as camisas do *Père* são feitas de um tecido de linho muito fino denominadas então “*Hollande*” (COSTA, 2004, pp. 137-161). Apenas na edição de 2002 optou-se por traduzir como “cambraia de linho”, enquanto as outras mantiveram a nomenclatura “Holanda” ou “meio-holanda” que, infelizmente, relata muito pouco ao leitor moderno que provavelmente vai permanecer sem compreender o alto contraste entre os materiais espalhados pela pensão e o padrão mais elevado da roupa do *Père*.

Por fim, na passagem de enterro do *Père*, lê-se que Eugène “*ne put retenir une larme quando il aperçut à cette porte bâtarde la bière à peine couverte d’un drap noir, posée sur deux chaises dans cette rue déserte*” (BALZAC, 1971, pp. 364-365). Acreditamos que as versões mais antigas que dizem “pano” traduzem melhor o sentido do que das duas mais recentes que incluem “lençol”, pois “pano” transmite uma maior noção de precariedade do que “lençol”. O pano mal chega a cobrir todo o caixão, é um substituto grosseiro para a mortalha fúnebre decente que ele sente o *Père* merecedor. Já o termo “lençol” remete diretamente a roupa de cama que nos parece descabido nesse contexto, até porque lençóis coloridos eram muito mais caros e raros à época.

3.10 Informações adicionadas, omissões no texto de chegada e erros

Há uma série de momentos nas traduções das passagens aqui comparadas em que os tradutores optaram por retirar ou acrescentar informações ou interpretaram distorcidamente o texto de partida. Passemos a análise por edição de alguns exemplos que se destacaram.

Original	1954
“L’homme le plus insouciant s’y attriste comme tous les passants (...)”	“O homem mais despreocupado ali se sente constrangido, os transeuntes mostram-se tristes (...)”
“Nul quartier de Paris n’est plus horrible, ni, dison-le, plus inconnu”	“Nenhum bairro de Paris é mais horrível, e, digamos de passagem, mais desconhecido”
“Le long de chaque muraille, règne une étroite allée qui mène à un couvert de tilleuls (...)”	“Ao longo de cada parede corre uma alameda estreita, de cerca de setenta e dois pés que leva a um caramanchão de tílias (...)”
“Cette première pièce exhale une odeur sans nom dans la langue, et qu’il faudrait appeler <i>l’odeur de pension</i> . Elle sent le renfermé, le moisi, le rance ; elle donne froid, elle est humide au nez, elle pénètre les vêtements ; elle a le goût d’une salle où l’on a dîné ; elle pue le service, l’office, l’hospice.”	“Esta primeira peça exala um odor sem nome na língua e que se deveria chamar o <i>odor de pensão</i> . Tresanda a coisas fechadas, bolorentas, rançosas; tem um cheiro que causa frio, parece úmido ao nariz, penetra nas vestes. Tem o gosto duma sala onde se jantou, faz pensar em utensílios de louça, cozinha e hospital.”
“Peut-être l’insouciant générosité que mit à se laisser attraper le père Goriot (...) le fit-elle considérer comme um imbecile, qui ne connaissait rien aux affaires.”	“Talvez a displacente generosidade com que se deixou lograr o pai Goriot (...) tenha feito com que o considerassem um imbecil que nada entendia de negócios.”
“Avant de se coucher, Rastignac, ayant demandé des renseignements à l’ecclésiastique sur le prix du servisse à faire et sur celui des convois, écrivit um mot au baron de Nucingen et au comte de Restaud em les priant d’envoyer leurs gens d’affaires afin de pouvoir à tous les frais de l’enterrement (...) Deux heures après, aucun des deux gendres n’avait envoyé d’argent, personne ne s’était présenté em leur nom, et Rastignac avait été demandé dix francs pour ensevelir le	“Antes de deitar-se, Rastignac, tendo pedido informações ao eclesiástico sobre o preço do seu serviço e do entêro, escreveu um bilhete ao Barão de Nucingen, solicitando-lhe que mandasse seus procuradores a fim de atender às despesas do sepultamento (...) Duas horas depois, nenhum dos genros havia mandado dinheiro e ninguém se apresentou em seu nome, de modo que Rastignac foi obrigado a pagar os serviços do padre. Como Sílvia pedisse dez francos para amortilhar o

bonhomme et le coldre dans um linceul, Eugène et Bianchon calculèrent que, si les parents du mort ne voulaient se mêler de rien, ils auraient à peine de quoi pourvoir aux frais.”	velho, Eugênio e Bianchon calcularam que, como os parentes do morto não queriam auxiliar em nada, teriam apenas com que atender às despesas.”
“(…) il regarda la tombe et y ensevelit sa dernière larme de jeune homme, cette larme arrachée par les saintes émotions d’un coeur pur (…)”	“(…) Eugênio contemplou a sepultura e enterrou nela sua derradeira lágrima de rapaz, aquela lágrima arrancada pelas puras emoções dum coração puro (…)”
“Il se croisa les bras, contempla les nuages (…)”	“Cruzou os braços e admirou as nuvens.”

Na frase “*L’homme le plus insouciant s’y attriste comme tous les passants (…)*” (BALZAC, 1971, p. 23), havia a oportunidade de traduzir quase que literalmente com a retenção total de sentido. No entanto, o tradutor optou por inserir o termo “constrangido” *apropos* nada, pois não se encontra no texto de partida. O homem dos mais despreocupados ali se entristece, como todos os que por ali passam – tanto o homem quanto os outros pedestres sentem-se tristes com aquele ambiente pesado, escuro, aprisionante e não um que se constrange e os outros que se entristecem. Não se trata de um grande equívoco que tenha sérias consequências na inteligibilidade do texto, mas o tradutor deve se ater mais fielmente ao texto original, especialmente numa passagem como esta em que é fácil de o fazer. Logo em seguida, temos a frase “*Nul quartier de Paris n’est plus horrible, ni, dison-le, plus inconnu*” e o tradutor transformou “*dison-le*” em “digamos de passagem”, o que altera um pouco a frase inicial, uma vez que o autor quer dizer que nenhum bairro de Paris é mais horrível e, verdade seja dita, mais desconhecido. “Digamos de passagem” faz parecer que o fato de ser um bairro desconhecido é uma reflexão posterior e não o cerne da questão. O narrador cria um vínculo com o leitor que se estabelece por meio de “*dison-le*” que “digamos de passagem” não cumpre.

Depois, diz o texto de partida “*Le long de chaque muraille, règne une étroite allée qui mène à un couvert de tilleuls (…)*” (BALZAC, 1971, p. 25). A versão de 1954 diz que “Ao longo de cada parede corre uma alameda estreita, de cêrca de setenta e dois pés que leva a um caramanchão de tílias (…)” (BALZAC, 1954, p. 17). Primeiramente, “*muraille*” implica uma parede mais grossa e alta. Não nos parece que essa palavra seja usada aqui em vão. A mesa no jardim onde os pensionistas podem saborear um café, o lugar que deveria ser dos mais agradáveis da pensão, se encontra oprimido por uma muralha que constrange e remete a prisão – são antigas, defensivas. É importante lembrar que para Balzac todos os

componentes dos espaços retratados são atmosfera moral e física que se reproduzem nos personagens e na sociedade como um todo. Efetivamente, o uso da palavra “muralha” restaria descabido aqui, pois a associação que se faz talvez chocasse demais com a imagem mental que se está retratando nesta cena. Para tanto, usaríamos o termo “muro” que também pode passar a ideia de pedras e de peso. Fato é que o termo “parede” empregado na tradução oprime todas essas conotações que são automaticamente geradas no leitor do texto na língua original, empobrecendo, desse modo, o romance traduzido. Além disso, o tradutor acrescenta a informação de que a alameda estreita teria cerca de setenta e dois pés, o que não é especificado no texto de partida e não fornece ao leitor muito esclarecimento, pois para tanto haveria que se usar metros ou inserir uma nota explicativa. Alongou-se o texto por nenhum motivo aparente que se refletisse numa melhora qualitativa da leitura.

Mais tarde há uma passagem lindamente descritiva, um sublime exemplo de estilo balzaquiano. Vejamos: “*Cette première pièce exhale une odeur sans nom dans la langue, et qu’il faudrait appeler l’odeur de pension. Elle sent le renfermé, le moisi, le rance ; elle donne froid, elle est humide au nez, elle pénètre les vêtements ; elle a le goût d’une salle où l’on a dîné ; elle pue le service, l’office, l’hospice*”. Temos aqui um ótimo exemplo de quebra de ritmo. O cheiro da pensão é o sujeito que pratica todos os atos seguintes. É fundamental manter o ritmo, a cadência da frase para tentar reproduzir ao máximo o tom original. Quando o tradutor insere termos como “tresanda a”, “tem um cheiro que”, “parece”, ele está fissurando esse ritmo de listagem. Seria preferível utilizar nomes no lugar de adjetivos, por exemplo, “é um cheiro de fechado, de mofo, de ranço. Dá frio, umedece o nariz, penetra na roupa (...)” para que, desse modo, pareça mais uma lista de horrores do que uma descrição, consoante o aparente intuito do autor. O mesmo se aplica para o fim impactante da locução. “(...) *elle pue le service, l’office, l’hospice*” rima em francês. O ideal seria encontrar termos que imitassem o som, a fim de manter a qualidade e não desmerecer o texto. Nesse momento da narrativa a transmissão do som e da enumeração talvez sejam mais relevantes do que encontrar correspondências literais. Diríamos algo como “fede a serviço, copa, hospício”, pois o efeito da literalidade com a manutenção do som serve mais ao propósito da história.

Já na passagem de apresentação do *Père*, diz o texto que a generosidade despreocupada dele fez com que madame Vauquer o considerasse um imbecil que não entendia nada de negócios. Pela sua honestidade e desprendimento, o *Père* acaba por ser continuamente tomado por ingênuo e tolo no romance. Contudo, nesse momento quem o considera assim é especificamente madame Vauquer que o ludibriou gastando a mais numa “reforma” caquética do seu alojamento. No entanto, a tradução diz que talvez sua generosidade “tenha feito com

que o considerassem um imbecil” – sujeito indeterminado. É outro pequeno momento que não altera o curso da história contada, mas a que o tradutor deve atenção, pois várias pequenas distorções do gênero fazem com que o leitor deixe de ler Balzac para efetivamente ler um trabalho novo.

Na passagem de enterro do *Père*, o tradutor coloca que Eugène escreveu um bilhete apenas ao Barão de Nucingen pedindo-lhe dinheiro, enquanto no original ele escreve para ambos os genros do *Père*. Não fica claro porque o Conde de Restaud foi omitido nesta passagem, especialmente já que, logo em seguida, diz que “duas horas depois, nenhum dos genros havia mandado dinheiro”, o que pode confundir o leitor, pois, segundo a tradução, ele havia escrito a apenas um deles. Ainda, segundo o texto de chegada, é madame Vauquer que pede dez francos para amortilhar o *Père*, o que não está explícito no texto de partida. Ao contrário da passagem descrita anteriormente, é no texto original que está indeterminado o autor do pedido dos dez francos e o texto de chegada o expõe. Por fim, há ainda a expressão “*se mêler de rien*” que poderia ter encontrado uma equivalência mais colorida no texto de chegada. Diz no original que caso os parentes lavassem as mãos da situação, mal teriam o suficiente para as despesas. Porém, a tradução coloca como fato que os parentes não queriam auxiliar em nada, perdendo uma boa oportunidade de dar vida ao texto.

Após o enterro do *Père*, em português brasileiro lê-se que a lágrima de Eugène foi “arrancada pelas puras emoções dum coração puro”, enquanto o original diz que o foi pelas santas emoções de um coração puro. Não faria diferença se não fosse pela repetição desnecessária da palavra “puro” que causa certa redundância. O próprio texto original aponta outro caminho com o termo “*saintes*”, facilmente correspondido em português brasileiro. Também encontramos um problema parecido na descrição que segue em que Eugène cruza os braços e “admira” as nuvens, sendo que no original ele as “contempla”, o que, hemos de convir, tem significado totalmente diferente. No final do romance, enquanto o leitor assiste ao fim da transformação de Eugène, à morte do Romantismo e da bondade em si, o personagem não apenas admira a beleza das nuvens, que tem um tom mais superficial, mas as contempla em profundo pensamento.

Vejamos agora alguns exemplos de discrepâncias na edição de 1979:

Original	1979
“L’homme le plus insouciant s’y attriste comme tous les passants (...)”	“O homem mais despreocupado sente-se ali pouco à vontade, os transeuntes passam tristes (...)”

<p>“Le long de chaque muraille, règne une étroite allée qui mène à un couvert de tilleuls (...)”</p>	<p>“Ao longo de cada muro vê-se um estreito passeio com cerca de setenta e dois pés, que leva a um caramanchão de tílias (...)”</p>
<p>“Là, durant les jours caniculaires, les convives assez riches pour se permettre de prendre du café viennent le savourer (...)”</p>	<p>“É aí que, nos dias de canícula, os hóspedes suficientemente ricos para se permitirem o luxo de tomar café (...)”</p>
<p>“Naturellement destiné à l’exploitation de la pension bourgeoise (...)”</p>	<p>“Obviamente destinado à exploração da pensão familiar (...)”</p>
<p>“Cette première pièce exhale une odeur sans nom dans la langue, et qu’il faudrait appeler <i>l’odeur de pension</i>. Elle sent le renfermé, le moisi, le rance ; elle donne froid, elle est humide au nez, elle pénètre les vêtements ; elle a le goût d’une salle où l’on a dîné ; elle pue le service, l’office, l’hospice.”</p>	<p>“Esse primeiro aposenta exala um cheiro que não tem correspondência idiomática e que é forçoso designar por <i>odor de pensão</i>. cheira a mofo, a ranço, faz frio, o nariz sente-lhe a umidade que penetra nas roupas; tem o odor de uma sala onde se comeu; fede a serviço, a copa, a hospício.”</p>
<p>“Dans un angle est placée une boîte à cases numérotées qui sert à garder les serviettes, ou tachées ou vineuses, de chaque pensionnaire.”</p>	<p>“A um canto fica um móvel com gavetas numeradas, que serve para guardar os guardanapos – sempre manchados de nódoas de vinho – de cada pensionista.”</p>
<p>“Ce salon communique à une salle à manger qui est séparée de la cuisine par la cage d’un escalier dont les marches sont en bois et en carreaux mis en couleur et frottés.”</p>	<p>“A sala comunica com a sala de jantar separada da cozinha pelo vão de uma escada, com degraus em madeira pintada e encerada.”</p>
<p>“Peut-être l’insouciantte générosité que mit à se laisser attraper le père Goriot (...) le fit-elle considérer comme un imbécile, qui ne connaissait rien aux affaires.”</p>	<p>“Talvez a descuidada generosidade que o tio Goriot revelou, ao deixar-se enganar (...) o tivesse feito passar por imbecil que nada sabia de negócios.”</p>
<p>“Et pour première act de défi qu’il portait à la Societé, Rastignac alla dîner chez madame de Nucingen.”</p>	<p>“Voltou a pé à Rua d’Artois e foi jantar na casa da senhora Nucingen”</p>

Tal como na edição de 1954, nesta versão também lemos que o homem dos mais despreocupados se sente pouco à vontade na rua da pensão enquanto os pedestres passam tristes. É apenas um dos momentos em que há certa semelhança entre estas duas versões. Talvez os tradutores tenham usado o trabalho anterior como referência. Fato é que o mesmo dito para a edição de 1954 se sustenta aqui. O homem se entristece como todos que por ali passam, sem ficar “constrangido” ou “pouco à vontade”. Exatamente o mesmo acontece com o “estreito passeio com cerca de setenta e dois pés”, informação inexistente no texto original, mas idêntico à versão de 1954. Ademais, nesta versão também não é madame Vauquer quem considera o *Père* imbecil por ser facilmente enganado, pois diz que a descuidada generosidade o fez passar por imbecil que nada entendia de negócios. Por outro lado, na passagem de descrição do dito “odor de pensão”, o tradutor da edição de 1979 encontra saídas mais coerentes para as questões acima levantadas e consegue fornecer uma tradução adequada da passagem que contempla a cadência e o retrato pintado pelo autor.

Ainda, ao mencionar o café que pode ser saboreado no jardimzinho, o tradutor diz que podem se permitir o “luxo” de tomar café somente os hóspedes suficientemente ricos para tanto. Houve um enobrecimento do texto com essa palavra adicionada talvez para maior ênfase. Isso contraria um tanto a sutileza do autor que apenas refere que aproveita o café quem puder.

Também discordamos do uso da palavra “obviamente” como equivalência de “*naturellement*”, eis que possui um sentido mais forte de um modo evidente, inegável, enquanto pretende-se dizer que o térreo é a área mais logicamente adapta para ser usada como parte de uma pensão.

Ainda, os guardanapos de cada pensionista estão sempre “*ou tachées ou vineuses*” que pode ser difícil de reproduzir em português brasileiro, sendo necessário alongar ligeiramente o texto, talvez explicitando que as manchas são de comida ou vinho. No entanto, a versão de 1979 traz apenas “nódoas de vinho”, sobrepassando os outros tipos de manchas e fazendo parecer que acompanham especificamente quem bebe e não todos à mesa. Também omite esta edição os ladrilhos coloridos e pulidos que compõem a escada além da madeira, e diz ao leitor que a escada é de madeira pintada e encerada, alterando a imagem mental que se faz da cena. Várias lacunas acabam por criar uma visão bastante diferente da pretendida pelo original e por isso o tradutor deve se atentar, pois, apesar de possuir liberdade criativa na tradução de um texto literário, não é chamado para reescrevê-lo como se fosse um original.

Finalmente, é forçoso mencionar a desilusão do que deveria ser o ápice do romance. Diz em francês: “*Et pour première act de défi qu’il portait à la Société, Rastignac alla dîner chez madame de Nucingen*” (BALZAC, 1971, p. 367). A última frase do romance é enérgica e transmite o estado de espírito de Eugène que não se rendeu, decide persistir e conquistar aquela cidade ingrata. Comparemos com a tradução nesta edição: “Voltou a pé à Rua d’Artois e foi jantar na casa da senhora Nucingen” (BALZAC, 1979, p. 309). Há uma óbvia quebra de dinamismo: Não menciona o primeiro ato de desafio que Eugène lança à Sociedade (com maiúscula proposital) parisiense ao terminar sua metamorfose de rapaz a homem e adiciona informações desnecessárias e inexistentes no texto original. Na tradução ele volta a pé até a rua específica para jantar na casa da senhora Nucingen, além de faltar “de”, pois Nucingen não é seu sobrenome, mas título. Deforma, dessa forma, as entrelinhas tão bem escondidas por Balzac. Como primeiro ato de desafio à Sociedade, Rastignac foi jantar à casa da senhora de Nucingen, ou seja, ele escolheu jogar o jogo e iniciar sua escalada social. A tradução comprime e torna um momento grandioso do personagem e do romance como um todo numa exposição plácida.

Trazemos poucos exemplos no que tange à edição de 2002:

Original	2002
<p>“Sa tabatière, également en or, contenait un médaillon plein de cheveux qui le rendaient en apparence coupable de quelques bonnes fortunes.”</p>	<p>“Sua tabaqueira, igualmente de ouro, continha um medalhão cheio de cabelos que aparentemente lhe traziam boa sorte.”</p>
<p>“- Comment avez-vous osé prendre ça ? Lui dit-il. - Pardi ! fallait-il l’enterrer avec ? répondit Sylvie, c’est en or. - Certes ! reprit Eugène avec indignation, qu’il emporte au moins avec lui la seule chose qui puisse représenter ses deux filles.”</p>	<p>“Como ousou pegar isso? – perguntou. - O que, vão enterrá-lo com a medalha? – respondeu Sylvie. – É de ouro! - É claro que é! – tornou Eugène, indignado. – Que pelo menos leve consigo a única coisa que pode representar suas filhas!”</p>

O primeiro exemplo já foi mencionado. Trata-se da passagem em que madame Vauquer ignora a existência das filhas do *Père* e acha que os cabelos contidos em seu medalhão

indicariam um passado repleto de aventuras amorosas. No entanto, na tradução percebe-se que trata os cabelos não como indício de algo passado, mas sim como amuleto de sorte, o que altera por inteiro o sentido original. E o momento em que Eugène se dá conta de que madame Vauquer tomou o medalhão para si contém uma discrepância significativa. Ela diz que o pegou sim, afinal é de ouro e, no original, Eugène fala “*Certes!*” em resposta ao inquérito dela sobre a necessidade de enterrá-lo com o *Père*. Contudo, na tradução Eugène diz “É claro que é!”, mas em resposta ao fato de o medalhão ser de ouro e não mais ao fato de dever ser enterrado com o corpo. É outro momento de empobrecimento do original. Não afeta o curso da história, mas com certeza altera de modo decisivo as palavras do autor que, num texto literário, faz toda a diferença.

Passemos, por fim, a algumas passagens da edição mais recente, de 2016.

Original	2016
<p>“L’homme le plus insouciant s’y attriste comme tous les passants (...) Nul quartier de Paris n’est plus horrible, ni, dison-le, plus inconnu.”</p>	<p>“O mais indiferente dos homens ali se entristece como todos os caminhantes (...) Nenhum bairro de Paris é mais horrível, nem, digamos, mais desconhecido.”</p>
<p>“Néanmoins, elle est <i>bonne femme au fond</i>, disent les pensionnaires, qui la voient sans fortune en l’entendant geindre et tousser comme eux.”</p>	<p>“Ainda assim, <i>ela é no fundo boa pessoa</i>, dizem os pensionistas, que a imaginam sem fortuna ao ouvi-la gemer e tossir como eles.”</p>
<p>“Eugène ne suivit le conseil de son ami qu’après avoir été infructueusement chez monsieur et madame de Nucingen et chez monsieur et madame de Restaud. Il n’alla plus loin que la porte. Chacun des concierges avait des ordres sévères. – Monsieur et madame, dirent-ils, ne reçoivent personne ; leur père est mort, et ils sont plongés dans la plus vive douleur.”</p>	<p>“Eugène apenas decidiu seguir o conselho de seu amigo depois de ter ido em vão à casa do sr. e da sra. de Restaud. Não conseguiu passar da porta. Os dois zeladores tinham ordens severas. – O senhor e a senhora não estão recebendo ninguém; o pai da senhora está morto, e eles estão entregues à dor mais profunda.”</p>
<p>“- Comment avez-vous osé prendre ça ? Lui</p>	<p>“- Como a senhora tem coragem de pegar</p>

dit-il.	isso? – perguntou-lhe.
- Pardi ! fallait-il l’enterrer avec ? répondit Sylvie, c’est en or.	- Claro! E deveríamos enterrá-lo com isso? – respondeu Sylvie. – É de ouro.
- Certes ! reprit Eugène avec indignation, qu’il emporte au moins avec lui la seule chose qui puisse représenter ses deux filles.”	- Certamente! – continuou Eugène com indignação. – Que ao menos ele leve com ele a única coisa que possa representar suas duas filhas.”

Encontramos duas passagens já descritas em comparações feitas acima. O homem dos mais despreocupados se torna o mais “indiferente” nesta edição, apesar de ele se sentir entristecido como todos os que passam e não mais se sentir “constrangido” ou “pouco à vontade”, o que já tem mais a ver com o original. Porém, “*dison-le*” se torna “digamos” que persiste na mesma questão já discutida anteriormente de romper com a cumplicidade entre autor e leitor ao reconhecer algo talvez um tanto indelicado. “Digamos” faz parecer que se está buscando um eufemismo e não reconhecendo uma verdade. Há também uma alteração de sentido quando as tradutoras dizem que os pensionistas imaginam ser madame Vauquer “sem fortuna” como eles, uma correspondência bastante literal para o original “*sans fortune*”. No caso, em português brasileiro essa opção soa como ausência de recursos financeiros, o que não é a intenção do original que quer dizer desventurada, marcada pela desgraça.

Encontramos, ainda, mais um exemplo de omissão que incide na boa compreensão do leitor. Segundo a tradução, Eugène vai apenas à casa dos Restaud e não também à dos Nucingen, embora encontre dois zeladores. No original, um porteiro em cada casa lhe oferece a mesma resposta. Na edição de 2016, todavia, a casa do Conde de Restaud aparenta ter dois zeladores. Poderia o leitor se perguntar por que ele não foi até a casa da outra filha, além de estragar a ideia de que ambos os casais, em conluio, deram a mesma ordem aos porteiros e não pretendem atender às necessidades do *Père* nem após a morte. Ainda, no original o pai de ambos marido e esposa faleceu, enquanto na tradução apenas da senhora de Restaud que pode sugerir menos assertividade do marido. O pior é que em sequência Eugène escreve uma carta a Delphine pedindo para que venda alguma joia a fim de possibilitar um enterro decente ao pai e a entrega ao porteiro do barão de Nucingen, apesar de Eugène, a princípio, se encontrar apenas na casa do Conde de Restaud. Há claramente um lapso na narrativa do texto de

chegada. Além de ser confuso para o leitor, diminui o brilho do autor e a qualidade da obra, fazendo o leitor do texto de chegada crer que o original também é mal explicado.

Por último, quando Eugène confronta madame Vauquer por ter tomado para si o medalhão, o faz em tempo presente: “Como a senhora tem coragem de pegar isso?”, ocasionando certo dano à sistemática. É mais uma das alterações produzidas no texto de chegada que apresentam ampla liberdade do tradutor quando a fidelidade ao texto de origem seria plenamente possível.

É possível chegarmos a algumas conclusões ante as comparações feitas no presente capítulo. Percebemos que houve uma clara evolução nas escolhas tradutórias ao longo das décadas. Há linhas gerais que foram seguidas consoante as melhores práticas internacionais. A edição mais antiga é visivelmente datada, não apenas pela ortografia, mas principalmente pela escolha de traduzir nomes e incluir inúmeras notas do tradutor. Preza-se pela fidelidade e literalidade máximas – maior domesticação – que, apesar de intencionar a inserção do leitor no mundo da obra, acaba por arrancá-lo de lá com construções que não soam naturais na língua de chegada e demasiadas notas que interrompem o fluxo de leitura. A edição seguinte da década de 70 apresenta nítida evolução nesse sentido, contudo peca um pouco no sentido contrário, pois toma liberdades com construções mais soltas que diluem o conteúdo original. As duas edições mais recentes já apresentam escolhas contemporâneas como a manutenção dos nomes dos personagens, de ruas e monumentos. No entanto, encontramos diversos momentos, supracitados ou não, em que as tradutoras escolheram trabalhar no sentido mais estrangeirizante da tradução, trazendo ao leitor brasileiro a cultura da época em que se passa *Le père Goriot*. Mesmo considerando isso um avanço positivo para a tradução literária brasileira, há que se preocupar com o meio-termo. O que se pretende é aproximar o leitor da cultura do texto de partida, lhe fornecendo os instrumentos para compreendê-lo. Existem questões ainda de difícil resolução nas edições mais novas. Concordamos, por exemplo, com a manutenção dos nomes originais, inclusive de ruas e monumentos, mas o que fazer a respeito do sentido escondido por trás dessas escolhas como no caso específico de Balzac que utiliza os mais minuciosos detalhes para contar a história? Seus romances são quase como um filme moderno: cada imagem apresentada está ali propositalmente e revela algo nas entrelinhas para o bom entendedor. Transpor isso para outra língua é realmente muito complicado e escolhas difíceis devem ser feitas. No caso da combinação francês-português, torna-se um pouco mais fácil. Podemos respeitar o original e contar com a aproximação para que o leitor capte muitos dos sentidos ali escondidos.

O principal no caso de um autor como Balzac é tentar retratar a imagem com a maior fidelidade possível, respeitando o tom, os ritmos, a ironia, em suma, os detalhes que definem sua maestria. Devemos deixar embaralhado o que estava embaralhado originalmente, não clarificar o que não foi clarificado no original, reduzir o número de palavras para se assemelhar ao original, não florear o que não foi floreado no original. Retomando o pensamento de Britto (2016) com o qual estamos plenamente de acordo, é impossível recriar um texto, em especial um texto literário, contudo, isso não deve impedir o tradutor de tentar. No fundo, a questão que o tradutor de *Le père Goriot* deve se pôr é simples: o que pretendeu Balzac? Como tudo que é simples, é difícil de se fazer. É um questionamento a ser feito a cada passagem, cada frase, cada palavra. O tradutor cambaleia constantemente entre o querer e o poder: O que é fundamental para a compreensão que precisa ser reconstituído com outros códigos e o que pode, de fato, ser reconstituído com outros códigos. Uma tradução “melhor” do que outra implica na reconstituição mais detalhista e fiel. Por mais que hoje aceitemos que o trabalho do tradutor tenha cunho creativo, o leitor procura ler Balzac e não o tradutor, que deve ser apenas o instrumento da manifestação do autor na língua de chegada e não seu substituto.

Tecendo essas considerações, as edições analisadas mais acertam do que erram, apesar de ostentar faltas, a nosso ver, evitáveis como omissões de detalhes descritivos, acréscimos de termos que não constam no original, não apresentar uniformidade, adicionar notas desnecessárias que supõem ignorância do leitor, e, principalmente, interpretação evidentemente equivocada do intuito do autor.

Considerações finais

Este trabalho ambiciona analisar a evolução nas escolhas tradutórias nas traduções em português brasileiro da obra *Le père Goriot* de Balzac. Acreditamos que a criação literária é um processo irrepetível e, portanto, a análise da tradução de uma obra literária deve ser focada no processo que levou às escolhas do tradutor e não necessariamente na obra finalizada. Sendo uma criação original, toda obra literária é perfeita por si só, enquanto a mesma perfeição na tradução é impossível. Por mais que hoje consideremos a tradução como um processo também criativo – graças aos esforços da Teoria de Manipulação – após séculos de discussões sobre o que é mais aceitável, se uma maior literalidade para representar fielmente o

pensamento do autor ou uma total domesticação para aproximar o texto do leitor na língua de chegada, a singela conclusão que podemos subtrair da análise feita no presente trabalho é que quase toda imperfeição é permitida a um tradutor, desde que não haja adulteração de sentido pretendido pelo autor da obra de partida.

Portanto, na tentativa de responder à questão motriz da investigação, sim, a temporalidade impacta, de fato, as escolhas do tradutor literário, considerando o que foi possível analisar no decorrer deste trabalho. Houve uma evolução clara de *connaissanceur* da língua francesa e de Balzac a tradutor profissional e nítida tendência moderna à estrangeirização em comparação com uma domesticação mais recorrente nas primeiras publicações. Todavia, o trabalho do tradutor literário permanece impregnado de arbitrariedade que deve ser reconhecida e compreendida pelo tradutor – o processo tradutório exige conhecimentos que extrapolam aos linguísticos e gramaticais. O tradutor precisa se transportar para o lugar do autor, tentando desvendar qual mensagem ele visou transmitir e qual o melhor modo da sua transmissão. Assim, é exigido do tradutor uma gama de conhecimentos que transcendem as noções linguísticas da obra em análise, sendo imprescindível que ele possua uma noção de cultura abrangente, tanto da de partida quanto da de chegada.

O bom tradutor do texto literário deve deixar sua assinatura em tinta invisível no texto por onde passa. Nesse sentido, é possível ser fiel às pretensões do autor sem atropelar a cultura da língua de chegada. Do mesmo modo que há falsificadores de quadros capazes de produzir falsificações mais perfeitas que outros, o melhor tradutor deve captar ao máximo as pinceladas, uso de cores, detalhes, forma, encontrando equivalências estéticas de referenciais que não mais existem, porém, a aproximando de maneira mais fiel ao original. Isso porque, se a falsificação for facilmente notada, não foi bem-feita. Diante de uma reprodução de um Rembrandt queremos ter a impressão de que estamos vendo um Rembrandt, um detalhe fora de lugar, uma cor imprecisa, uma abstração nos arranca dessa impressão e nos faz ter consciência de que estamos diante de uma mera interpretação de Rembrandt feita por outro pintor.

Da mesma forma, o leitor que escolhe um título de Balzac em outra língua que não francês não quer ser lembrado de que não está lendo Balzac, mas sim um texto original de um terceiro. A tradução literária é necessariamente promíscua nesse aspecto.

Mas essa é uma visão absolutamente contemporânea da tradução e a temporalidade importa significativamente, pois afeta diretamente as escolhas tradutórias. À medida que os Estudos da Tradução foram tomando forma e se impondo como ciência, repercutiu na

qualidade das traduções analisadas. As considerações dos estudiosos balizam as possibilidades das escolhas.

Tais escolhas são suggestionadas pela cultura e local em que são realizadas, ocasionando diversos modos individuais de traduzir. Ou seja, o processo tradutório não está imune às influências do período em que ele é realizado. Contudo, Berman ressalta que é necessário ao tradutor a ponderação dessas “interferências culturais” do texto de partida, evitando-se a perspectiva etnocêntrica, eis que comumente terá como resultado traduções iconoclastas.

Foi nesse contexto em que se embasou a análise da obra de Balzac, que ao se deparar com forças deformadoras, os tradutores não se abstiveram totalmente na integração da cultura de chegada aos elementos da obra, mesmo que de alguma forma tenha resultado em modificações do texto original.

Em contrapartida, verificou-se que, como bom representante do Realismo, Balzac retratava objetivamente a realidade da sociedade parisiense, preocupando-se na caracterização dos personagens, capaz de situar o leitor no exato momento histórico descrito.

Diante disso, percebe-se que o trabalho do tradutor de Balzac é deveras complexo. Além das considerações ordinárias do intérprete, ele deverá conjugar uma equivalência entre o texto de partida e o de chegada, incorporando elementos culturais, contornando as forças deformadoras, sem abdicar do enlevo causado pela obra literária clássica de cunho eminentemente romântico e realista, de forma a tornar o produto harmônico e aprazível ao leitor.

Bibliografia

- Agnolin**, Adono. 2007. *Jesuítas e selvagens: A negociação da fé no encontro catequético-ritual americano-tupi (séc. XVI-XVII)*. São Paulo: Humanitas.
- Albalat**, Antonio. 1944. *A Formação do Estilo pela Assimilação dos Autores*. Lisboa: Livraria Clássica Editora.
- Arrojo**, Rosemary. 2007. *Oficina de tradução: A teoria na prática*. São Paulo: Ática.
- . 1993. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago.
- Auerbach**, Erich. 2013. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva.
- Baker**, Mona. 1998. *Encyclopedia of Translation Studies*. Londres e Nova York: Routledge.
- . 1999. “Linguística e Estudos Culturais: Paradigmas complementares ou antagônicos nos Estudos da Tradução?” Em: *Tradução e Multidisciplinariedade*, por Márcia A. P. Martins. Rio de Janeiro: Lucerna.
- . 2006. *Translation and Conflict*. Londres e Nova York: Routledge.
- Balzac**, Honoré de. 2012. *A comédia humana: Estudos de costumes: Cenas da vida privada*. 3ª ed. Tradução de Vidal de Oliveira. São Paulo: Globo.
- . 1971. *Le Père Goriot*. Paris: Gallimard.
- . 2002. *O pai Goriot*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade.
- . 2016. *O pai Goriot*. Tradução de Celina Portocarrero e Ilana Heineberg. São Paulo: Mediafashion.
- . 1954. *O pai Goriot*. Tradução de Gomes da Silveira. Porto Alegre: Globo.
- . 1979. *O tio Goriot*. Rio de Janeiro: Otto Pierre.
- Bassnett**, Susan. 2003. *Estudos de Tradução: Fundamentos de uma disciplina*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- . 2003. *Translation Studies*. Londres: Routledge.
- Benjamin**, Walter. 1999. *The Task of the Translator*. (Eds.) Marcus Bullock e Michael W. Jennings, Cambridge: Harvard University Press.

- . 2002. *Selected Writings*, vol. III. (Eds.) Howard Eiland e Michael W. Jennings, pp. 32-49. Cambridge: Harvard University Press.
- Berman**, Antoine. 2002. *A prova do estrangeiro, tradução e cultura na Alemanha romântica*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Baurú: EDUSC.
- . 2007. *A Tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Tradução de Marie-Helène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/ PGET.
- . 2009. *A tradução e seus discursos*. Rio de Janeiro: Alea - Estudos Neolatinos.
- . 1999. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Le Seuil.
- Britto**, Paulo Henriques. 2016. *A Tradução literária*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Carpeaux**, Otto Maria. 2008. *História da literatura ocidental*. Brasília: Conselho Editorial do Senado Federal.
- Cary**, Edmond. 1962. *Pour une théorie de la traduction*. n.p.: Diogène.
- Coseriu**, Eugenio. 2010. “O Falso e o verdadeiro na teoria da tradução”. vol. I. Em: *Antologia Bilíngue: Clássicos da Teoria da Tradução*, por Werner Heidermann. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução.
- Costa**, M. 2004. “Glossário de termos têxteis e afins” Em: *Revista da Faculdade de Letras, Ciências e técnicas do património* 137-161. Universidade de Lisboa.
- Delisle**, Jean, e **Woodsworth**, Judith. 1998. *Tradutores na história*. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Ática.
- Deslile**, Jean. 1993. *La Traduction Raisonnée*. Ottawa: Les Presses Universitaires d'Ottawa.
- Engels**, Friedrich. 1888. “Carta à Margaret Harkness”. Londres, abril.
- Fairon**, Cédric, **Simon**, Anne-Catherine e **Grevisse**, Maurice. 2018. *Le petit Bon usage de la langue française*. Paris: De Boeck Supérieur.
- Filho**, Plínio Martins. 2018. *Manual de editoração e estilo*. São Paulo: UNICAMP e UFMG.
- Furlan**, Mauri. 2001. “Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente - I. Os Romanos.” Em: *Cadernos de Tradução* 2: 11-28. doi:10.5007/5881.
- . 2005. “Brevíssima História da Teoria da Tradução no Ocidente - II. A Idade Médida.” Em: *Cadernos de Tradução* XII: 09-28.
- Guinsburg**, Jacób. 1958. *Romantismo, historicismo e história*. São Paulo: Perspectiva.

- Herman**, Theo. 2014. *The Manipulation of Literature Studies in Literary Translation*. Nova York: Routledge.
- Holmes**, James S. 1988. *The Name and Nature of Translation Studies*. Amsterdam: Rodolpi.
- Jakobson**, Roman. 1971. “Aspectos lingüísticos da tradução”. Em: *Lingüística e Comunicação*. São Paulo : Cultrix.
- Lefevere**, André. 1992. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Nova York: Routledge.
- . 2003. *Translation/History/Culture*. Londres: Routledge.
- Levý**, Jiří. 2011. *The Art of Translation*. Tradução de Patrick Corness e John Benjamins. Amsterdam e Filadélfia: Publishing Company.
- Lukács**, György. 2011. *Arte e sociedade*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ.
- . 2011. *O romance histórico*. São Paulo: Boitempo.
- Lyra**, Regina. 1998. “Explicar é preciso? Notas do tradutor: Quando, como e onde”. Em: *Fragmentos*, jul-dez: 73-87.
- Milani**, Sebastião Elias. 2011. *Aspectos historiográficos-lingüísticos do século XIX*. Jundiaí: Paco Editorial.
- Milton**, John, e **Martins**, Márcia. 2010. “Apresentação — Contribuições para uma historiografia da tradução”. Em: *Tradução em Revista* 01-10.
- Mounin**, Georges. 1963. *Les Problèmes Théorique de la Traduction*. Paris: Gallimard.
- Moura**, Carlos. 1992. “O teatro em Goiás no século XVIII”. Em: *Revista da Universidade de Coimbra XXXVIII*, Universidade de Coimbra.
- Nida**, Eugene, e **Taber**, Charles. 1982. *The Theory and Practice of Translation*. Leiden: E.J. Brill.
- Nietzsche**, FRIEDRICH. 1962. *Obras em três volumes*. vol. 2. Munique: Hanser.
- Niranjana**, Tejaswini. 1992. *Sitting Translations: History, Post-Structuralism and The Colonial Context*. Berkley: University of California Press.
- Nord**, Christiane. 2003. “Proper Names in Translation for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point, Meta: Journal des traducteurs”. Em: *Translators’ Journal* 48: 182-196.
- Otoni**, Paulo. 2005. *Tradução Manifesta: double bind e acontecimento*. Campinas: UNICAMP.

- Paes**, José Paulo. 1990. *Tradução: a ponte necessária. Aspectos e problemas da arte de traduzir*. São Paulo: Ática S.A.
- Pinilla**, José. 2019. “Por que a Teoria da Tradução é Útil para os Tradutores?” Em: *Cadernos de Tradução* 39. <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2019v39n3p595>.
- Pommier**, Jean. “Comment Balzac a nommé ses personnages.” Em: *Cahiers de l’AIEF*, nº 3-5 (1953): 223-234.
- Raposo**, E., **Nascimento**, M., **Mota** M., **Segura**, L., **Mendes**, A. e **Andrade**, A. 2013. *Gramática do Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Robinson**, Douglas. 1998. “22 Theses on Translation”. Em: *Journal of Translation Studies* 92-117.
- . 1996. *Translation and Taboo*. Northern Illinois: University Press.
- Ronái**, Paulo. 1988. “A Comédia humana no Brasil: História de uma edição”. Em: *Revista Travessia*, 272-278.
- . 1990. *A tradução vivida*. Rio de Janeiro: Educom.
- Rónai**, Paulo. 1999. *A Vida de Balzac - uma biografia ilustrada*. Rio de Janeiro: Ediouro.
- Rònai**, Paulo. 2012. *Balzac e a Comédia humana*. 4ª ed. Biblioteca Azul.
- Ronai**, Paulo. 2012. “Prefácio da Obra”. Em: *A comédia humana: Estudos de costumes: Cenas da vida privada*, por Honoré de Balzac. São Paulo: Globo.
- Savory**, Theodore H. 1957. *The Art of Translation*. London: Jonathan Cape.
- Toury**, Gideon. 1978. “The Nature and Role of Norms in Translation”. Em: *The Translation Studies Reader*, por Lawrence Venuti, 198-211.
- Tymoczka**, Maria. 1999. “Post-colonial writing and literary translation”. Em: *Post-Colonial Translation Theory and Practice*, (Ed.) Susan Bassnett e Harish Trivedi. Nova York: Routledge.
- Venuti**, Lawrence. 2000. *The Translation Studies Reader*. Londres e Nova York: Routledge.
- . 1995. *The Translator’s Invisibility*. Londres: Routledge.
- Villalta**, Luiz Carlos. 1999. *Reformismo ilustrado, censura e prática de leitura: Usos do livro na América portuguesa*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Wagner**, Emma, e **Chesterman**, Andrew. 2002. *Can Theory Help Translators?* Manchester: St. Jerome Publishing Ltd.

Wylér, Lia. 1999. “Um modo de traduzir brasileiro?” Em: *Cadernos de Tradução*, 263-275.

—. 2003. *Línguas, poetas e bacharéis: Uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco.

Sitografia

Decreto n.º 35 228, de 8 de Dezembro de 1945. 08. *Priberam*. 1945 de dezembro . Acesso em 16 de julho de 2021. https://www.priberam.pt/docs/AcOrtog45_73.pdf.

Decreto nº 6.583, de 29 de Setembro de 2008. 2008. *Câmara Legislativa*. 29 de Setembro. Acesso em 16 de julho de 2021. https://www.camara.leg.br/internet/reformaortografica/decreto_e_texto_do_acordo.pdf

Somerset, Richard. 2002. *The Naturalist in Balzac: The Relative Influence of Cuvier and Geoffroy Saint-Hilaire*. Vers. French Forum 27, no. 1, pp. 81-111. Acesso em 03 de 06 de 2021. <http://www.jstor.org/stable/40552296>