



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA**

**MARISA BISPO DOS SANTOS**

***BOULE DE SUIF* DE GUY DE MAUPASSANT:  
TRANSFORMAÇÃO E PERMANÊNCIA NA ADAPTAÇÃO  
DE PAULO MENDES CAMPOS PARA JOVENS LEITORES**

**BRASÍLIA  
2008**

**MARISA BISPO DOS SANTOS**

***BOULE DE SUIF* DE GUY DE MAUPASSANT:  
TRANSFORMAÇÃO E PERMANÊNCIA NA ADAPTAÇÃO  
DE PAULO MENDES CAMPOS PARA JOVENS LEITORES**

Dissertação de mestrado apresentada  
como requisito parcial à obtenção do grau  
de Mestre em Literatura pelo Programa  
em Pós-Graduação em Literatura da  
Universidade de Brasília.

Orientador:

Professor Doutor Álvaro Silveira Faleiros

**Brasília  
2008**

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: LITERATURA E PRÁTICAS SOCIAIS  
LINHA DE PESQUISA: RECEPÇÃO E PRÁTICAS DE LEITURA**

**Dissertação de Mestrado:**

***BOULE DE SUIF* DE GUY DE MAUPASSANT:  
TRANSFORMAÇÃO E PERMANÊNCIA NA ADAPTAÇÃO  
DE PAULO MENDES CAMPOS PARA JOVENS LEITORES**

**Autora: Marisa Bispo dos Santos**

**Orientador: Profº Dr. Álvaro Silveira Faleiros  
(Instituto de Letras/UnB)**

**Banca examinadora:**

**Profª Drª Cristina Carneiro Rodrigues - Membro  
(Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas/UNESP)**

**Profº Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto -Membro  
(Instituto de Letras/UnB)**

**Profª Drª Válmi Hatje-Faggion -Suplente  
(Instituto de Letras /UnB)**

**Brasília, abril de 2008**

Ao meu pai, Marçal (*in memoriam*) e a  
minha mãe, Maria, por tudo, apesar  
de.

A Mário, Marquinhos e Martha, meus  
irmãos e Natália, minha sobrinha.

## AGRADECIMENTOS

Com este trabalho tive uma oportunidade ímpar de aprender mais sobre literatura, tradução, adaptação, leitura e, surpreendentemente, sobre mim mesma. Muitas pessoas me apoiaram e colaboraram neste processo. Assim, não poderia deixar de agradecer:

Ao meu orientador, Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros, por me apontar caminhos e ângulos novos, por me ajudar a estar mais aberta para as surpresas, as novas possibilidades e os imprevistos decorrentes da pesquisa. Por me encorajar sempre nos meus momentos de incertezas, por ser direto e propositivo em suas críticas e observações. Enfim, por me orientar com extrema competência.

À professora Válmi, membro da banca de qualificação que me oportunizou aprofundar no meu trabalho, além de ter me ajudado com a seleção da bibliografia.

Ao professor Vianney, pelas dicas e conselhos no projeto de qualificação.

Ao meu irmão, Mário, uma espécie de “co-orientador” que esteve presente em várias fases do meu trabalho, criticando, dialogando, apontando possibilidades.

A minha família, pelo carinho e amizade.

Ao Amarildo, pelo apoio incondicional.

A kely, minha analista, por me ajudar a dialogar comigo mesma durante este processo.

A Vera, revisora da minha dissertação, por me apoiar desde que esta dissertação era somente um embrião.

Ao Juscelino, por me apoiar sempre, lendo e criticando o meu trabalho e por ter me incentivado a não desistir de fazer o mestrado.

Ao Gerson, pela tradução do sumário e sobretudo pelo incentivo.

Ao Gleiser, amigo e companheiro de mestrado pelas nossas sempre proveitosas discussões.

Ao Luiz e a Odiné, colegas de trabalho e do mestrado, com os quais compartilhei angústias, dúvidas e alegrias.

À Cristiane, Maria Antonia, Eliane, Hélène, amigas do curso de Especialização em Literatura que me ensinaram ainda mais o valor de se estudar com método e disciplina.

A todos os meus amigos, pelo apoio incondicional e pela torcida.

Ao pesquisador Mário Feijó, pela sua extrema abertura e generosidade que tem me ajudado sempre, mesmo de longe, com suas dicas valiosas.

Ao pesquisador Diógenes Buenos Ayres, por ter me enviado sua pesquisa sobre adaptação

À Joan Mendes Campos, pela predisposição em me ajudar a descobrir um pouco sobre a face tradutora de Paulo Mendes Campos.

À Cristina Carletti, ex-coordenadora e criadora da série Reencontro da Editora Scipione, de uma generosidade excepcional, me concedeu vários depoimentos fundamentais para a consecução deste trabalho, além do envio da cópia dos manuscritos originais de Paulo Mendes Campos.

À Maria Viana, atual coordenadora editorial da série Reencontro da Editora Scipione, pela gentileza em disponibilizar todas as informações necessárias sobre a série.

À secretaria do TEL; Jaqueline, Dora e Gleice pela competência, paciência e sobretudo pela amabilidade.

Aos colegas do CIIC, pela torcida.

À Secretaria de Educação do Distrito Federal por ter concedido o afastamento remunerado para estudos, o que me possibilitou dedicação integral aos estudos de mestrado.

A todos os meus alunos, de ontem e de hoje, muitos dos quais tiveram seu primeiro contato com clássicos estrangeiros a partir de adaptações. Eles jamais saberão, mas foi ao observá-los como leitores que eu comecei a colocar em questão a natureza, o sentido daquela prática de leitura e me confrontei com as minhas próprias dificuldades e preconceitos. Este processo me impulsionou a estudar a “adaptação” em nível acadêmico.

Todo leitor é, quando está lendo, um leitor de si mesmo.

Marcel Proust

Duas vezes são o mínimo de vida.

Mikhaïl Bakhtin

## RESUMO

Estudos demonstram que parte significativa da literatura infanto-juvenil comercializada no Brasil é constituída de adaptações de clássicos da literatura universal. Atualmente dezenas de editoras veiculam coleções de adaptações para a audiência infanto-juvenil, uma das mais expressivas é a Scipione, no segmento da série Reencontro. A editora garante que uma das diretrizes principais do projeto editorial da série é manter a qualidade literária dos textos de partida nas adaptações.

O objetivo deste trabalho foi examinar a coerência dessa diretriz na tradução e adaptação de *Boule de Suif* de Guy de Maupassant realizada por Paulo Mendes Campos, ou seja, examinar até que ponto a obra corresponde às expectativas de qualidade literária contidas no projeto de tradução e adaptação da série Reencontro.

Em busca da resposta, realizou-se um estudo comparativo entre o texto de partida *Boule de Suif* e sua adaptação *Bola de Sebo*. Estudo que teve como aporte construtos teóricos da tradução literária relacionados à abordagem crítica e à recepção da tradução, considerando autores como Even-Zohar, Gideon Toury e André Lefevere. Foram considerados, ainda, os trabalhos do teórico da tradução Antoine Berman e do teórico da literatura Mikhail Bakhtin. O primeiro oferece uma metodologia de análise comparativa, o segundo, o modelo conceitual com sua abordagem semiótica.

**Palavras-chave:** projeto, adaptação, tradução, literatura infanto-juvenil, série Reencontro

## ABSTRACT

Research has shown that a relevant part of the infant-juvenile literature sold in Brazil is made up of adapted classics of the universal literature. Nowadays, dozens of publishing houses issue collections of adapted texts for the infant-juvenile readers, one of the most expressive is the *Scipione* collection, in the segment of the 'Reencontro' editions. The publishing houses guarantee that one of the main guidelines of the editorial publishing project series is to maintain the literary quality of the source texts in the adaptations.

The focus of this research was to examine the coherence of this guideline in the translation and adaptation of *Boule de Suif* of Guy de Maupassant carried out by Paulo Mendes Campos, in other words, to examine until what extent the translation corresponds to the literary quality expectations described in the project of the translation and adaptation of the issue Reencontro.

In order to answer the research question, a comparative research was carried out between the source text *Boule de Suif* and the adapted text *Bola de Sebo*. The studies carried out was based on theoretical constructs of literary translation related to a critical approach and to the literary reception, considering authors such as Even-Zohar, Gideon Toury and André Lefevere. The works from the translation theoretician Antoine Berman and from the literary theoretician Mikhail Bakhtin are also taken into consideration. The first offers a methodology of comparative analysis, the second a conceptual model with its semiotics approach.

**Key words:** project, adaptation, translation infant-juvenile literature, issue Reencontro.

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>1</b>
<b>1. ADAPTAÇÃO, SISTEMA LITERÁRIO E REESCRITURA.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1 A adaptação nos Estudos da Tradução.....</b>	<b>11</b>
<b>1.2 Polissistema Literário.....</b>	<b>16</b>
1.2.1 As contribuições de Even-Zohar.....	17
1.2.1.1 A visão sistêmica do fenômeno tradutório e literário.....	18
1.2.2 As contribuições de Gideon Toury.....	25
1.2.2.1 O fenômeno tradutório governado por normas.....	26
<b>1.3 O conceito de Reescritura de André Lefevere.....</b>	<b>30</b>
1.3.1 A tradução como interação entre culturas.....	31
1.3.2 A tradução como reescritura.....	32
<b>2. UMA VISÃO SEMIÓTICA E CRÍTICA DA ANÁLISE COMPARATIVA.....</b>	<b>38</b>
<b>2.1. A metodologia e a análise de tradução de Antoine Berman.....</b>	<b>38</b>
2.1.2 Etapas preliminares do trabalho tradutivo.....	39
2.1.3 Etapas consecutivas do trabalho tradutivo.....	39
2.1.4 Adaptações ao trajeto analítico proposto por Berman.....	41
<b>2.2 A abordagem semiótica de Mikhail Bakhtin.....</b>	<b>44</b>
2.2.1 Postulados críticos da abordagem semiótica.....	45
2.2.2 Etapas da abordagem semiótica de leitura.....	49
<b>3. UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE <i>BOULE DE SUIF</i>.....</b>	<b>51</b>
<b>3.1 Pré-análise textual de Boule de Suif .....</b>	<b>51</b>
<b>3.2 Análise textual de Boule de Suif .....</b>	<b>62</b>
3.2.1 O papel do interdiscurso irônico.....	62
3.2.2 Aspectos da interdiscursividade irônica.....	65
3.2.3 O processo de interlocução social e histórica.....	91
3.2.4 O processo de dialogia.....	94

<b>4. A ADAPTAÇÃO <i>BOLA DE SEBO</i>: RADIOGRAFIA DE UM PROJETO.....</b>	<b>97</b>
<b>4.1 A posição tradutiva de Paulo Mendes Campos.....</b>	<b>97</b>
<b>4.2 Projeto de tradução e adaptação da editora Scipione.....</b>	<b>100</b>
<b>4.3 Análise do texto adaptado.....</b>	<b>109</b>
4.3.1 Procedimentos de literalidade.....	110
4.3.2 Procedimentos de adaptação.....	112
4.3.2.1 Adaptação paratextual.....	112
4.3.2.2 Adaptação textual.....	116
<b>5. DE MAUPASSANT A CAMPOS, DE CAMPOS A MAUPASSANT.....</b>	<b>120</b>
<b>5.1 Texto de partida e adaptação.....</b>	<b>120</b>
5.1.1 A reescritura dos elementos da enunciação.....	121
5.1.2 A reformulação dos intertextos.....	130
5.1.3 A adaptação da linguagem metafórica.....	134
<b>5.2 Adaptação e texto de partida.....</b>	<b>139</b>
5.2.1 As marcas estilísticas de Campos no texto de chegada.....	139
5.2.2 <i>Bola de Sebo</i> : parte integrante do significado de <i>Boule de Suif</i> .....	148
<b><i>BOLA DE SEBO</i> E O SEU PROJETO:CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>155</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>159</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>164</b>
Anexo A- Entrevista com Maria Viana.....	165
Anexo B- Capa de <i>Bola de Sebo</i> .....	167
Anexo C- Entrevista com Cristina Carletti.....	168
Anexo D- Quem é Paulo Mendes Campos?.....	171
Anexo E- Folha de rosto de <i>Bola de Sebo</i> .....	172
Anexo F- Quem foi Maupassant ?.....	173
Anexo G- Ilustração I.....	174
Anexo H- Ilustração II.....	175
Anexo I- Ilustração III.....	176
Anexo J- Ficha de Leitura.....	177

## INTRODUÇÃO

O ponto de partida desta dissertação surgiu do estudo monográfico da minha especialização em literatura, no campo da Recepção e Práticas de Leitura, o qual focalizava a recepção dos clássicos adaptados no contexto escolar, analisando especificamente a opinião dos especialistas em literatura. As reflexões e os questionamentos construídos durante esse estudo me instigaram a prosseguir as investigações em nível de mestrado.

Já no mestrado, em virtude de ter cursado a disciplina “Contextos Intersemióticos,” direcionei meus questionamentos, não mais para a dóxa acerca dos clássicos adaptados, mas para o próprio texto adaptado, propondo-me a uma análise acerca da relação entre traduzir e adaptar na adaptação de *Boule de Suif*,<sup>1</sup> de Guy de Maupassant, realizada por Paulo Mendes Campos, à luz de modernas teorias da tradução. A possibilidade de associar os postulados tradutórios à prática de leitura denominada adaptação apontou para a necessidade de investigar outros ângulos da recepção dos clássicos adaptados.

Assim, ocorreu-me, também, analisar os parâmetros que norteiam o projeto de tradução e adaptação da editora Scipione, no segmento editorial da série Reencontro, editora esta responsável pela publicação da adaptação *Bola de Sebo*.<sup>2</sup> A série, lançada em 1984, é composta por adaptações voltadas ao mercado infanto-juvenil.<sup>3</sup> São adaptados textos, tendo como base somente obras do domínio público que integram os cânones da literatura ocidental.

A expectativa da Scipione, na condição de uma editora educativa, atuante no mercado escolar, é oferecer adaptações de clássicos da literatura mundial, feitas por escritores de talento, em edições acessíveis aos jovens leitores, mantendo a qualidade literária da obra fonte e o diálogo com a tradição (canônica).

Em 1984, com o objetivo de acompanhar as tendências do mercado editorial, a Scipione apresentou ao público sua primeira coleção de livros paradidáticos, a série Reencontro, os maiores clássicos da literatura

---

<sup>1</sup> *Bola de Sebo* é o título em português da adaptação e tradução de Paulo Mendes Campos da novela *Boule de Suif* de Maupassant.

<sup>2</sup> Utilizaremos ao longo do trabalho a seguinte nomenclatura para indicar o texto de chegada “a adaptação *Bola de Sebo*” ou “a adaptação de *Boule de Suif*.”

<sup>3</sup> Posteriormente, foi criada a série Reencontro Infantil destinada a crianças. Portanto, a editora Scipione tem atualmente duas séries de clássicos adaptados: a Reencontro clássica, direcionada ao público juvenil de doze a dezesseis anos e a infantil, para o público de nove a doze anos.

universal recontados por escritores de talento, numa linguagem acessível e agradável, que estimula e cativa o leitor. Sua aceitação no mercado foi tal que, hoje, conta com mais de 70 clássicos da literatura universal. (**Série Reencontro**. São Paulo, Scipione 2005. Catálogo de Literatura Juvenil).

Nas análises dos parâmetros da série Reencontro da editora Scipione, pude perceber quatro elementos norteadores do seu projeto de tradução e adaptação, a saber, os cânones, a reformulação, a audiência e o escritor (responsável pela reformulação).

Os cânones dizem respeito às obras que ocupam, segundo Even-Zohar (1990), o núcleo do polissistema literário, os quais são legitimados pelos estratos sociais dominantes. Os cânones associados à alta cultura e à qualidade apontam os modelos e padrões de aceitação.

Sob esta ótica valorosa, o projeto de tradução e adaptação da série Reencontro encerra um juízo de valor segundo o qual os cânones são obras que devem ser conhecidas por todos, desde cedo, porque, supõe-se, carregam alguma espécie de conhecimento indispensável para a compreensão do mundo, da cultura e para a formação do ser humano.<sup>4</sup>

A Série Reencontro consiste em adaptações, com linguagem simples e atual, de grandes histórias de aventuras, humor, mistério e amor criadas por grandes escritores de todos os tempos [...] Muitas gerações já usufruíram esse tesouro do homem e agora chega ao nosso jovem, num reencontro de muita riqueza e muito prazer. (FICHA DE LEITURA. In Maupassant, Guy **Bola de Sebo e outras histórias**. Trad. adapt. Paulo Mendes Campos. São Paulo, Scipione 1988.).

Os cânones selecionados pela editora devem passar por um processo de reformulação, de reescritura, de transformação. Para Gambier (1993), toda tradução, independentemente de seus rótulos e designações, é uma atividade de reformulação que tem como objetivo atingir determinados fins.<sup>5</sup>

A tradução, como toda outra forma de comunicação, é mediação, ou seja, ajustamento a um contexto, a certos propósitos ou intenções. [...] Ela é

---

<sup>4</sup> Ítalo Calvino (2002), na obra *Para ler os clássicos*, apresenta 14 propostas que justificam a sobrevivência dos clássicos da literatura.

<sup>5</sup> Todas as traduções da dissertação são de responsabilidade da autora, salvo indicação.

trabalho, negociação de sentidos, interação: é, necessariamente, adaptação, como toda comunicação, e não pura translação de formas (GAMBIER, 1993:424) <sup>6</sup>

De acordo com o depoimento de Maria Viana (2006),<sup>7</sup> atual editora da série Reencontro, a reformulação proposta pela Scipione é, em geral,<sup>8</sup> uma tradução e adaptação do texto de partida, ou seja, trata-se de uma transferência interlingual

*Quando contratamos um trabalho de tradução e adaptação enviamos para o colaborador um exemplar da obra em questão na língua original. Portanto, o ponto de partida é sempre o texto original e não uma tradução integral. E essa obra nunca é apenas traduzida, sempre há uma intervenção por parte do adaptador.*

Embora se trate de um processo concomitantemente tradutório e adaptatório, como afirma a editora da série, a Scipione usa como terminologia simplesmente adaptação, como aparece na capa de todas as suas edições, enquanto o termo tradução aparece na folha de rosto ao lado da palavra adaptação. No escopo desta dissertação, será adotado, em geral, o termo adaptação.

A reformulação proposta pela Scipione visa a aproximar o público-alvo de literatura infanto-juvenil (leitores em formação, crianças, pré-adolescentes e jovens em idade escolar) dos cânones, mantendo, contudo, a qualidade literária e o diálogo com a tradição. Quem garante a transformação é o tradutor/adaptador, ou utilizando a nomenclatura da Scipione, simplesmente o adaptador que é capaz desse feito porque é, antes de tudo, um escritor, uma figura autoral de talento, conhecedora dos códigos e convenções literárias.

Esse escritor /adaptador se envolverá em uma tarefa de natureza dialética, central para consumir a filosofia do projeto da série Reencontro. Pelas suas mãos, o

---

<sup>6</sup> La traduction, comme toute autre forme de communication, est médiation, c'est-à-dire ajustement à un contexte, à certaines visées ou intentions, [...] Elle est travail, négociation de sens, interaction: elle est forcément adaptation, comme toute communication, et non pure translation de formes. (GAMBIER, 1993:424).

<sup>7</sup> Em entrevista à autora desta dissertação, em 13 de dezembro de 2006, anexo A.

<sup>8</sup> Por um certo período de tempo, a Scipione publicou alguns clássicos nacionais adaptados, no entanto, de acordo com Maria Viana, editora da série Reencontro, não faz mais parte do projeto da série adaptações intralinguais, ou seja, a reescrita de um texto dentro da mesma língua.

texto terá de continuar o mesmo e ser outro, ser reformulado segundo outra ótica histórica, social e cultural.

Deve-se ressaltar que o projeto de tradução e adaptação da Scipione<sup>9</sup> e suas diretrizes não saem magicamente da cabeça do editor, mas são condicionadas pela expectativa em torno do livro (adaptação) no mercado consumidor.

Do exame dos parâmetros norteadores da série Reencontro<sup>10</sup> da editora Scipione, vieram os seguintes questionamentos: até que ponto a adaptação *Bola de Sebo* corresponde às expectativas de qualidade literária contidas no projeto de tradução e adaptação da Scipione; em outras palavras, a obra adaptada para jovens leitores mantém a qualidade literária do texto de partida, como afirma a editora? Do ponto de vista do adaptador: Paulo Mendes Campos mantém a qualidade literária da obra de Maupassant?

Desses questionamentos, surge o presente trabalho cuja proposta é analisar e confrontar a obra *Boule de Suif* e sua adaptação na tentativa de compreender em que medida uma obra, ao ser adaptada, tendo em vista o público de jovens leitores, conserva as qualidades literárias do texto de partida.

Precisar o valor e a qualidade literária de uma obra é tarefa complexa, todavia, alguns pontos podem ser definidos como balizadores. As formas como os textos são produzidos e recebidos sinalizam possibilidades de definir sua natureza, bem como seu *status*; o desvelar dos aspectos constitutivos internos do texto também é um indicativo para essa avaliação.

Todavia, não se deve esquecer que esses balizadores estão sujeitos aos juízos de valor de convenções estéticas e literárias. Ocorre que, como afirma Eagleton (2001), tais juízos são historicamente variáveis e ideologicamente definidos. Eles dizem respeito não somente ao gosto particular, mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais exercem e mantêm o poder sobre outros. “A produção do texto é mais importante do que seu nascimento. O que importa pode não ser a origem do texto, mas o modo pelo qual as pessoas o consideram”. (EAGLETON, 2001:12). Daí um dos motivos pelos quais, segundo o autor, definir o *status* literário de um texto é extremamente instável.

---

<sup>9</sup> No escopo da dissertação, será utilizado o termo “projeto de tradução e adaptação” da Scipione, tendo em vista o fato das adaptações, em geral, passarem por um processo simultâneo de adaptação e tradução, conforme informou a editora da série, anexo A.

<sup>10</sup> Quando falamos da série Reencontro, nesta dissertação, nos referimos à clássica, ou seja, a criada em 1984 para atender o público juvenil (jovens entre 12 e 17 anos).

Contudo, o fato de um texto só receber o *status* de literário mediante juízos de valor estético e de não haver uma expressão literária em si mesma não impede que se estabeleça um repertório do que é literário. Repertório este, instituído pelos grupos que detêm o poder em um dado sistema. Lefevre (1992a), ao tratar da tradução e a sua articulação com mecanismos de poder no sistema, considera que este opera por mecanismos de controle, um deles é representado por refratores ou reescritores. Seriam, dentre outros, intérpretes, críticos, revisores, professores. São eles que dizem quais obras devem ser literatura e que reprimem as que contrariam a visão prevalecente do que é literatura.

Portanto, quem estabelece o repertório literário de alto nível (cânone) de um sistema literário, bem como seus paradigmas lingüísticos e estéticos, são os leitores refratores. Eles medem o grau de literariedade, invalidando certas obras e legitimando outras. Ação que as tornam ora esquecidas e marginalizadas, ora canonizadas.

A novela *Bola de Sebo*, objeto de análise desta dissertação, é uma obra canonizada, relacionada ao prestígio, *status* e qualidade, escrita por um dos grandes expoentes da literatura francesa, Guy de Maupassant (foi considerada pelos críticos sua obra prima “*Boule de Suif*” (1880) tornando-se um clássico do gênero).<sup>11</sup> Aclamada por escritores como Gustave Flaubert e Émile Zola, a recepção da obra foi a mais favorável possível. Seu sucesso estrondoso atravessou o século e perdura até hoje.

Em razão de suas características canônicas que conservam seu valor através do tempo, *Bola de Sebo* faz parte dos 76 textos clássicos da série Reencontro da editora Scipione. Paradoxalmente, por integrar uma coleção adaptada para jovens leitores, desconfia-se que o valor e a essência literária da obra não tenham sido, necessariamente, transpostos.

Não obstante a garantia de qualidade literária proposta por algumas editoras, como a Scipione, a transposição de obras clássicas para o público infante-juvenil é, ainda, alvo de muitas desconfianças. Isso ocorre não somente porque a adaptação é uma mercadoria da cultura de massa. Mas também, porque a noção de adaptação relacionada à facilitação e acessibilidade, concretizadas por procedimentos tais como resumo, condensação e atualizações, destituiria a obra literária de sua “essência”.

---

<sup>11</sup> *Boule de Suif* é o título original em francês. A obra foi publicada originalmente na coletânea *Les Soirées de Médan*, organizada por Émile Zola. Sucesso de crítica, inaugura a fecunda carreira literária de Maupassant que publica entre 1880 e 1891 seis romances e trezentas histórias curtas (novelas e contos), tornando-se um mestre neste gênero narrativo.

Amorim (2006:16), ao discutir as possíveis razões que justificariam a escassez de estudos teóricos sobre a adaptação nos Estudos da Tradução, afirma ser comum tradutores e estudiosos da literatura associarem o conceito de adaptação a uma forma de simplificação ou empobrecimento dos textos originais que atenderia apenas aos interesses econômicos da editora, sem nenhuma preocupação com valores estéticos.

Este conceito é também relacionado a um sentido pejorativo, geralmente, atribuído a qualquer tradução que não se aproxima do texto de partida. Segundo Amorim, nesses dois pontos de vista, a adaptação torna-se um estudo no mínimo “suspeito” e quando é objeto de reflexão teórica, há uma tendência a tratá-lo de um ponto de vista prescritivo, ocupando, frequentemente, um lugar de oposição à tradução.

A discussão acima aponta para um círculo vicioso, a saber, por um lado a escassez de estudos teóricos sobre adaptações cristaliza as temeridades, desconfiças, preconceitos e dúvidas em torno delas, mergulhando-as na marginalidade, por outro lado, os estudos teóricos existentes tendem, na maioria, a cristalizar também essas idéias porque já analisam as adaptações sob uma ótica preconceituosa. Talvez, uma das possíveis formas de romper esse círculo seja problematizar as desconfiças, questionamentos e preconceitos, ou seja, tornar as “suspeitas” que pairam sobre a adaptação objeto de reflexão teórica.

Possivelmente, a maior “suspeita” que aflora sobre a adaptação é a desconfiça de que ela apaga a voz do autor original. Por esta razão, ao se deparar com uma adaptação de um clássico para jovens leitores, uma pergunta frequentemente surge: Será que a adaptação x conseguiu manter a “essência” da obra fonte?

Ora, a pergunta orientadora desta dissertação: “A obra adaptada *Bola de Sebo* conserva a qualidade literária do texto de partida?” já supõe uma “suspeita”, pois existem questionamentos, dúvidas, preocupações refletidos nela. Provavelmente, a pergunta não se colocaria, de forma ostensiva, para a tradução de *Boule de Suif* realizada por editoras<sup>12</sup> que fornecem textos integrais para o mercado literário, todavia, se coloca para edição adaptada da Scipione, porque o lugar que ela ocupa no polissistema receptor (sistema de literatura traduzida) a conduz a uma posição suspeita.

---

<sup>12</sup> Os textos mais importantes de Maupassant, entre eles *Bola de Sebo*, podem ser encontrados junto à Editora Itatiaia, numa edição em cinco volumes, organizada por Sérgio Milliet (1983), traduzidos por tradutores como Lêdo Ivo, Wilson Martins, Temístocles Linhares e José Condé. Há também uma edição de *Bola de Sebo* da editora Globo, traduzido por Mário Quintana, a de Augusto Sousa, pela Ediouro; do tradutor Léo Schlafman, na coleção "Grandes traduções", da Record, entre outras.

É necessário esclarecer que o fato de os questionamentos da dissertação focalizarem essa “suspeita” não significa um olhar preconceituoso sobre o objeto, uma vez que ela não é, aqui, encarada como mera opinião, crença e juízo que orientariam *a priori* o olhar do pesquisador, mas como a própria materialidade a ser analisada e investigada.

Portanto, natureza, origem, pertinência, verdades e ideologias das “suspeitas” que pairam sobre a adaptação devem ser enfocadas sob uma ótica teórico-reflexiva para não se correr o risco do exame acrítico e das generalizações apressadas que nada contribuirão às pesquisas nesse campo.

A discussão acima, levantada por Amorim, alerta para o fato de que somente o aumento de estudos teóricos sobre a adaptação não é suficiente para resgatá-la da sua condição de marginalidade. É preciso deslocar o olhar para os entraves que tendem a imobilizar as possibilidades de avanço nesse campo.

Esta dissertação pretende ajudar, se possível, a romper o círculo vicioso em torno dos textos adaptados, apontando para a necessidade de se realizar uma discussão teórica e sistemática que contribua para o desenvolvimento de um pensamento reflexivo acerca da recepção e produção de textos adaptados para o público de jovens leitores.

Essa ação sistemática se justifica, também, pela grande inserção dos clássicos adaptados no universo de leitura dos nossos jovens. Portanto, um fenômeno cultural da nossa sociedade, do nosso tempo, que não deve ser ignorado, ao contrário, cabe estudá-lo para entender a sua dinâmica e pertinência, partindo para uma etapa de compreensão e dinamização das suas potencialidades.

Para finalizar, acredito que as reflexões propostas nesta dissertação poderão ser úteis aos tradutores, adaptadores, especialistas em tradução, especialistas em literatura, críticos de tradução, críticos literários, professores de literatura, professores que trabalham com jovens leitores e aos pesquisadores e profissionais em geral que trabalham com práticas de leitura.

Tendo em vista a problemática proposta na dissertação, será feita uma análise comparativa entre o texto de partida *Boule de Suif* e sua adaptação com base nos construtos teóricos da tradução literária relacionados à abordagem crítica e à recepção da tradução.

No processo analítico, serão considerados teóricos como, Even-Zohar, Gideon Toury e André Lefevere que incluem nas suas abordagens o leitor e o pólo receptor, enfatizando os contextos em que a tradução ocorre. Para eles, o que determina,

fundamentalmente, a tradução de um texto e sua inserção em dado polissistema receptor, são razões ideológicas. Toury inclui outros agentes que não o tradutor nas etapas tradutórias e Lefevere discute a articulação da tradução com mecanismos de poder.

A análise comparativa seguirá voltada à elaboração literária de Maupassant na adaptação, investigando em que medida os recursos de reformulação utilizados no texto de chegada vão ser apropriados, ou não, à manutenção dos aspectos literários. O suporte à análise da elaboração literária se fundamenta no construto teórico de Bakhtin e no trabalho de estudiosos de sua teoria. A metodologia de análise comparativa baseia-se na proposta do teórico de tradução literária Antoine Berman que concebe um instrumental analítico, considerando as intenções e as escolhas do tradutor e o seu projeto de tradução.

No próximo capítulo, serão apresentados os referenciais teóricos que embasam esta dissertação. Primeiro, apresenta-se um panorama dos Estudos da Tradução e o papel da adaptação na esfera dessa disciplina. Em seguida, estuda-se a Teoria dos Polissistemas, elaborada por Even-Zohar e Toury e o conceito de Reescritura de Lefevere.

No segundo capítulo, apresenta-se a perspectiva crítica e semiótica como método para análise comparativa entre o texto de partida e a adaptação. Nessa fase, são considerados os trabalhos de Berman e Bakhtin. O primeiro oferece uma metodologia de análise do projeto de tradução e adaptação, o segundo vai oferecer o modelo conceitual com sua abordagem semiótica.

O terceiro capítulo corresponde ao trabalho analítico e interpretativo, no qual é apresentado um estudo sobre o processo de interdiscursividade irônica no texto de partida *Boule de Suif* de Guy de Maupassant, utilizando como base a semiótica bakhtiniana.

No quarto capítulo, tem-se a primeira parte da análise do projeto de tradução e adaptação de *Boule de Suif* que consiste no exame da adaptação de Paulo Mendes Campos. Finalmente, o último capítulo dá prosseguimento à análise com o próprio trabalho comparativo, a saber, a confrontação do texto de partida com o texto de chegada, a confrontação inversa: texto de chegada com texto de partida e as formas de realização do projeto.

## 1. ADAPTAÇÃO, SISTEMA LITERÁRIO E REESCRITURA

*Do ponto de vista da literatura meta, toda tradução implica em um grau de manipulação para um propósito específico.*

*Theo Hermans*

No percurso de análise da adaptação *Bola de Sebo*, são tomados como referência dois construtos, a saber, a Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar e Gideon Toury e o conceito de tradução como reescritura de André Lefevere. Ambos baseiam-se no caráter polissistêmico<sup>13</sup> da literatura, seja ela traduzida ou não, que se caracteriza por movimentos e mudanças constantes e oposições internas.

Esses construtos rompem, segundo Moya (2004), com o dogma clássico da equivalência, que postula uma máxima fidelidade ao texto de partida. Além disso, posicionam a obra traduzida e o sujeito tradutor como elementos de fundamental importância para a sobrevivência da obra literária.

Ao afastar-se de paradigmas normativos, esses modelos enfatizam o texto, visto como um todo, dentro de um sistema mais amplo. Sistema que é influenciado por um conjunto de fatores de natureza histórica, política, social, cultural, etc.

### 1.1 Estudos da Tradução

Os estudos sobre tradução desenvolvidos a partir do final dos anos setenta enfatizam a interferência promovida pelo tradutor, a relatividade da fidelidade e a transformação como inerentes ao traduzir, contrapondo-se aos estudos sobre tradução de cunho estritamente lingüístico preocupados, primordialmente, em estabelecer o processo tradutório em termos prescritivos, acentuando as relações de equivalência e fidelidade ao texto de partida.

---

<sup>13</sup> De acordo com Moya (2004), o final da década de setenta sublinha o surgimento de duas correntes que enfocam a tradução: via Amsterdam, por meio por meio dos “estudos da tradução” de James Holmes e via Tel-aviv, pela Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar e Toury. A partir de 1985 com a publicação do livro editado por Theo Hermans, *The manipulation of literature: studies in literary translation*, as duas correntes se fundiram. De acordo com Gentsler (Apud. MOYA, 2004:122), a partir da publicação de Hermans e dada as semelhanças se começa a chamar ambos os enfoques de Escola de Manipulação, entretanto há divergências entre tradutólogos de Tel-aviv que na concordam bem com esta classificação, por outro lado, de acordo como o autor, há, realmente, algumas divergências no que diz respeito a determinados postulados e pontos de vistas entre os dois movimentos. São considerados representantes da Escola de Manipulação, além dos acima citados, André Lefevere, José Lambert, Susan Bassnett, entre outros.

Os anos oitenta correspondem, segundo Bassnett (2003), ao período de consolidação da disciplina denominada Estudos da Tradução. É quando o estudo sobre tradução deixa de ser considerado uma área de pesquisa de importância secundária e sem valor científico. Ao longo dos anos oitenta, houve um crescimento constante do interesse pela teoria e prática da tradução. Na década de noventa, ela se globaliza e os Estudos da Tradução tornam-se, finalmente, uma disciplina de direito próprio. Portanto, de atividade marginal, no passado, ela passa a ser vista como um ato fundamental do intercâmbio humano. De acordo com essa autora, nunca o interesse pela disciplina foi tão grande, como na atualidade, o que se evidencia pela efervescência de trabalhos em todo o mundo.

Segundo Vieira (1996), foram os novos paradigmas formulados na teoria literária, crítica e na semiótica que contribuíram para que os Estudos da Tradução transcendessem o que ela chama de unidade operacional da palavra para a macroestrutura da história e da cultura, incorporando o papel do leitor e do pólo receptor no processo tradutório.

A teorização acerca da tradução se liberta, assim, das dicotomias tradicionais tais como fonte/alvo, palavra/sentido, fidelidade/criatividade. Além disso, como acentua Bassnett (2003:12), a ênfase que era posta na comparação do original e da tradução, na intenção de averiguar perdas e traições, no processo tradutório, se desloca para a compreensão das mudanças operadas na transferência de textos de um sistema literário para outro.

Por conseguinte, a visão do tradutor também é subvertida, já que este sai da condição de invisível a de criador e de intérprete. Venuti (1998) insiste na criatividade do tradutor e na sua presença visível na tradução. De acordo com Bassnett (2003), nos anos noventa, a figura do tradutor subserviente é substituída pelo tradutor visivelmente manipulador, um artista criativo, mediador de línguas e cultura, uma figura de importância central para a continuidade e difusão da cultura.

A incorporação do leitor e do pólo receptor se legitima à medida que os debates acentuam a importância do texto traduzido no seu contexto de recepção e o papel que a tradução representa em um sistema alvo. A pergunta “Para quem o texto traduzido é dirigido?” passa a orientar o trabalho do tradutor, de forma que a audiência torna-se um fator fundamental na aceitabilidade de uma tradução em uma cultura receptora.

Para Sager (1997:28), o leitor da tradução, chamado de secundário, é diferente daquele do original, designado de leitor primário. Esta distinção é, segundo o autor, de particular importância para a tradução e está conectada com a distinção entre mensagem e texto. O leitor primário é o sujeito que o escritor tem em mente quando produz a mensagem. Todos os leitores não incluídos neste escopo do autor são leitores secundários. Estes por sua vez lêem o texto, realizando ajustes. Leitores primários recebem mensagens, nas mãos de leitores secundários, tais mensagens são reduzidas a textos mais simples.

Especialmente, nesta dissertação que trata da adaptação literária para o público de jovens leitores, o sujeito leitor (receptor da adaptação) apresenta-se como elemento decisivo para a efetivação do processo de recriação do adaptador, de forma que é a imagem desse leitor que norteará a reformulação da obra.

Bassnett (2003), ao analisar o depoimento de Peter France, considera que os novos estudos da tradução evoluíram rumo a uma concepção menos elitista, sem pré-julgamentos do processo de traduzir. Do “maniqueísmo” anterior, cuja preocupação era separar as traduções em boas e más, passa-se ao reconhecimento do caráter subversivo e transformador da tradução que se modifica de acordo com o contexto cultural, social e histórico.

Essas novas concepções, de acordo com esses teóricos da tradução, levam as pesquisas, cada vez mais, a considerar estudos, antes ignorados, como as adaptações de textos literários para determinados públicos, por exemplo, a audiência infanto-juvenil.

### **1.1.2 A adaptação nos Estudos da Tradução**

Rodrigues (2005), no ensaio *O discurso sobre a adaptação: da fidelidade à ética*, confirma que essas novas concepções focalizam, cada vez mais, as adaptações. De acordo com a autora, elas têm focado, em geral, três aspectos: a questão da fidelidade, os limites entre traduzir e adaptar e a ética.

Na literatura dos anos oitenta, a fidelidade era o foco central dos estudiosos. Johnson (1984), por exemplo, via a relação entre tradução e adaptação a partir do pólo fidelidade versus criatividade. A tradução seria fiel ao conteúdo e a forma, ao passo que a adaptação somente ao conteúdo. Em razão disso, esta seria mais criativa que aquela.

Para Bastin (1990), a adaptação é uma tradução que se preocupa em adequar-se, o máximo possível, às aspirações do leitor e, por isto, focalizada no que ele chama de desvios. Assim, para o teórico, o pólo de delimitação é o desvio que

diferencia a adaptação da tradução, uma vez que a adaptação dirige para si desvios consideráveis em relação ao original. Por outro lado, o desvio estreita os limites entre elas, na medida em que garante fidelidade ao propósito comunicativo do texto original.

A partir dos anos noventa, o foco foi a delimitação entre o traduzir e o adaptar. De forma que uma das interrogações que se colocava era como definir adaptação, processo visto como transformador, quando se verificava que a tradução também envolvia modificação e transformação de um texto.

Para Gambier (1992), a oposição entre adaptação e tradução tende a se reduzir a classificações binárias que reproduzem oposições como literário/ não literário, literal/livre, forma/conteúdo. Para se opor a este esquema reducionista, o teórico sugere a idéia de “tradaptação” que pressupõe que toda tradução é, em certo sentido, adaptação. O que não seria uma noção oposta à tradução, justamente pelo fato de ser constitutiva de toda prática tradutória.

Amorim, em obra recente: *Tradução e adaptação: encruzilhadas da textualidade em Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carrol, e *Kim*, de Rudyard Kipling (2006), retoma essa discussão. Na obra, ele desestrutura a dicotomia tradução/adaptação, mostrando que não é possível precisar limites objetivos entre traduzir e adaptar, além disso, procura sistematizar conceitualmente as diferenças e semelhanças entre tradução e adaptação, estabelecendo como ponto de partida o espaço discursivo em que essas fronteiras são geradas. Amorim salienta, por exemplo, que o conceito de tradaptação de Gambier não apaga as distinções que práticas sociais efetivamente realizam entre o que pode ser aceito ou não como tradução.

Para debater as questões de poder e apropriação na relação de fronteiras entre tradução e adaptação, Amorim (2006) discute, em seu livro, o pensamento de Rodrigues (2002) que tal como Gambier questiona oposições como “palavra e sentido”, “literal e criativo”, “fonte e alvo.”

De acordo com Amorim, para Rodrigues, a oposição entre traduzir e adaptar pressupõe de um lado linguagem estritamente objetiva e intervenções sem preocupação com o público alvo e do outro, um espaço de interpretação, de criatividade, mediação e adequação à audiência.

Entretanto, essa oposição não é tão nítida quanto parece, Rodrigues vai mostrá-lo, explorando três pontos de vista que direcionam essa distinção: o ponto de vista dogmático de Nida, o político de Venuti e o estético de Berman.

Rodrigues destaca que Nida e Taber, ao relatar a análise de duas traduções da bíblia, fazem uma distinção entre tradução lingüística, considerada legítima e a tradução cultural ou adaptação que não teria tal legitimidade Para Rodrigues (Apud. AMORIM, 2006:108), a visão dos autores não está livre de instabilidades, pois “a tradução legítima estaria, assim, em algum ponto entre o que seria adequado para quem recebe a tradução e o que estaria em conformidade com a cultura que produziu o texto original”.

As contradições se irrompem na comparação feita por Nida entre duas traduções da bíblia. Conforme Rodrigues, os exemplos dados por Nida para diferenciar entre tradução cultural e lingüística são totalmente dependentes do ponto de vista religioso, de forma que alguns aspectos sob o ponto de vista de sua religião não podem ser alterados, adaptados para a cultura receptora. Todavia, em outros casos, a naturalização é considerada legítima e mesmo aconselhada. Assim “o poder das instituições religiosas e culturais que sustentam a argumentação de Nida exerce íntima relação com a sua forma de conceber a prática tradutória e de torná-la aceitável para as comunidades que a usufruem.” (AMORIM, 2006:115)

Quanto ao ponto de vista político de Venuti, Rodrigues (apud. AMORIM, 2006:110) acentua, inicialmente, a falta de delimitação clara entre domesticar e estrangeirizar no trabalho do teórico. De acordo com a autora, Venuti reconhece a face inevitável domesticadora de toda prática tradutória, admitindo que a própria seleção de textos a serem traduzidos é um processo de domesticação, tendo em vista que uma cultura escolhe o texto de acordo com seus interesses domésticos particulares.

Reconhecer esse fato significa, no âmbito da concepção política de Venuti, o estabelecimento de uma pedagogia de literatura traduzida que estude as condições de produção das traduções, tendo em vista quem é o tradutor e a época de produção da tradução. Para Rodrigues, tal pedagogia é assumidamente política, uma vez que tradutores aprendizes e estudiosos da literatura em formação poderão perceber que a tradução, além de comunicação, é uma apropriação do texto estrangeiro a serviço de propósitos domésticos, podendo vir a questionar esta apropriação em seus próprios contatos com culturas estrangeiras.

De acordo com Amorim (2006:115), a posição política de Venuti não nega o caráter assimilativo da tradução, ou seja, que ela é a inscrição de um texto estrangeiro na integibilidade e nos interesses domésticos, mas também não deixa de demonstrar os vínculos ideológicos deste caráter com o poder *do status quo*.

Quanto ao ponto de vista estético de Berman, Rodrigues (Apud. AMORIM, 2006:113) esclarece que, em obras anteriores, o autor criticava veementemente a noção de adaptação, rejeitando qualquer adequação/adaptação ao público ou a cultura de chegada. Todavia, em sua obra mais recente: *Pour une critique de traduction: John Donne* (1995), põe em xeque os limites entre o que considerava uma tradução verdadeira e uma não tradução.

Na visão de Berman, a tradução/adaptação de Otavio Paz da obra de John Donne é um trabalho verdadeiro. A noção de adaptação, antes criticada, assume uma dimensão desejável e aceitável, porém, com uma advertência: somente ao crítico é delegado o poder de decidir entre o verdadeiro e o que não é. A verdadeira tradução, em que o tradutor explicita suas técnicas e leituras, está ligada à liberdade e à ética.

Amorim (2006) ressalta que a adaptação assume na obra mais recente de Berman, uma instância de transformação não transgressiva, na qual as escolhas efetuadas são justificadas e legitimadas pelo crítico.

Para Amorim, os discursos dos três teóricos, explorados por Rodrigues, revelam as questões de poder e de apropriação inscritas nas relações entre tradução e adaptação.

A noção de poder e a de apropriação atravessam, por assim dizer, nossas práticas culturais, na medida em que apropriar nossas leituras significa torná-la desejáveis, em consonância com um certo conceito de poder que informa nossa relação com a veiculação dessas mesmas leituras.

(AMORIM, 2006:115)

Atualmente, é o discurso sobre ética que predomina nos estudos sobre tradução e adaptação. De acordo com Rodrigues (2005:904), ao mesmo tempo em que se julga natural que haja alguma modificação da origem, vem à tona a questão do limite da aceitabilidade das alterações, ou a da ética. O olhar sobre a ética acarreta algumas conseqüências para os estudos da tradução. Os trabalhos, que se pretendem descritivos, que evitariam fazer avaliações e julgar a fidelidade, buscam uma ética que oriente o trabalho dos tradutores.

Mais precisamente, considero que a pergunta que subjaz aos trabalhos é: a qual ética os tradutores devem ser fiéis? Nesse sentido, as conseqüências da pesquisas para o estudo da tradução são limitadas, pois se guiam por

preceitos análogos aos que norteavam os trabalhos que buscavam a quem os tradutores deviam ser fiéis. (RODRIGUES, 2005:904)

De acordo com Rodrigues (2005:904), ainda que sejam abordadas questões de ideologia, de diferenças culturais, de aceitabilidade, a literatura contemporânea continua fortemente influenciada por uma tradição que confia na estabilidade dos sentidos, dos textos, buscando as intenções autorais e a preservação dos significados do texto de partida.

A análise desses textos demonstra que, embora não seja tão explícita, na literatura contemporânea, a preocupação com a fidelidade dos textos e que se manifeste cada vez mais uma atitude ética em relação às traduções e adaptações, não há efetivo deslocamento da relação ao discurso subjacente aos textos anteriores que enfocam adaptações e traduções.

(RODRIGUES, 2005:904)

Pela visão de Rodrigues, pode-se inferir que a mudança de postura no campo dos estudos da tradução dos últimos anos não conduziu, ainda, a modificações efetivas nas mentalidades no que diz respeito à prática tradutória. Por esta razão, tradutores, críticos de tradução literária, dentre outros, se ligam em visões “essencialistas” do traduzir e da literatura.

Certo, uma mudança em um campo epistemológico não acontece da noite para o dia. As novas posturas no campo da tradução e o próprio surgimento da disciplina são muito recentes, o que justificaria talvez essas instabilidades e o fato de paradigmas considerados tradicionais dos estudos da tradução continuarem seguindo sua trajetória em paralelo à emergência de novos.

Apesar dessas instabilidades, as novas visões do processo de traduzir, de acordo com Bassnett (2003), têm orientado vários estudos e suportes teóricos. Pode-se destacar a Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar e Gideon Toury, o conceito de tradução como reescritura de André Lefevere e a crítica de tradução de Antoine Berman que interessam ao escopo desse estudo.

As teorias de Even-Zohar, Toury e Lefevere que passam, agora, a serem exploradas, serão analisadas em confronto com as adaptações para jovens leitores, tendo em vista o objeto de pesquisa da dissertação. O objetivo é contextualizar a adaptação dentro do âmbito sócio-crítico da tradução elaborado por esses autores.

## 1.2 Polissistema Literário

Concebida pelo israelense Itamar Even-Zohar e desenvolvida também por Gideon Toury, a Teoria dos Polissistemas se origina dos trabalhos dos Formalistas Russos e do Estruturalismo de Praga, fundando-se no princípio segundo o qual um texto literário não pode ser estudado de forma isolada porque faz parte de um sistema dinâmico e complexo, que é, por sua vez, ligado a outros sistemas semióticos (cultural, político, econômico, etc). De acordo com essa teoria, são as normas do texto da cultura receptora que determinam os elementos linguísticos e textuais contidos na tradução. Este postulado se opõe a outros métodos de análise orientados para o texto de partida.

Para Bassnett (2002:10), até o final dos anos oitenta, os Estudos da Tradução foram dominados pela Teoria dos Polissistemas que apresentava uma proposta radical, desviando o eixo dos debates sobre fidelidade e equivalência em direção a um exame do papel do texto traduzido em seu novo contexto. Um dos méritos desta nova perspectiva foi, segundo a autora, dar espaço a investigações sobre a história da tradução, o que conduziu a uma reavaliação da tradução como força de mudança e inovação na história literária.

À luz da Teoria dos Polissistemas, as adaptações de textos literários para jovens leitores, assim como outras traduções e originais deverão ser analisados na sua heterogeneidade, por meio do seu conjunto de estruturas semióticas, tendo-se em mente que uma obra nunca é um todo coerente. Portanto, parece falso conceber uma obra baseada em um só código. Nessa perspectiva, que remete a visão de Bakhtin (1992), o texto é um conjunto de signos que se relacionam de forma dinâmica. A obra é plurisemiótica, servindo-se de vários códigos e visões, muitas vezes, incompatíveis.

De modo que um texto pode ser analisado, ao mesmo tempo, nos seus constitutivos literários (estrutura de linguagem, traços estilísticos, etc.), no seu código cultural e na sua função pragmática. Tendo em vista essa perspectiva, a análise proposta para *Bola de Sebo* não se limitará tão somente a desmembrar os constitutivos poéticos do texto de partida para saber até que ponto eles estão representados na adaptação, mas se intenciona, também, dar conta da sua heterogeneidade, dos tantos fatores que determinam uma adaptação em outros níveis semióticos, sob pena de uma análise descontextualizada e parcial.

Portanto, ao analisar a adaptação *Bola de Sebo*, é pertinente indagar qual o seu lugar no polissistema receptor, como ela funciona nesse novo contexto, que forças a

modelaram e, ainda, onde o adaptador Paulo Mendes Campos se encontra e de que lugar observa o texto de Guy de Maupassant.

### 1.2.1 As contribuições de Even-Zohar

Even-Zohar (1990) organizou a Teoria dos Polissistemas quando desenvolvia estudos sobre a formação da literatura hebraica. Nesta teoria, ele elabora uma visão de literatura como um sistema dinâmico, preocupando-se com a contextualização e o posicionamento central ou periférico da literatura traduzida no polissistema receptor. Com esta visão, ele lança as bases de uma abordagem da tradução literária de caráter descritivo e não prescritivo.

Even-Zohar (1990) propõe uma abordagem sistêmica como reação ao pensamento predominantemente positivista. Para ele, os fenômenos semióticos se organizam em sistemas heterogêneos. A fim de enfatizar este aspecto, ele cunhou o termo polissistema. “O termo polissistema é mais do que somente uma convenção terminológica. Seu propósito é tornar explícita a concepção de um sistema como algo heterogêneo e dinâmico, oposta à abordagem sincrônica” (EVEN-ZOHAR, 1990:12).<sup>14</sup>

Para o autor, o polissistema contempla tanto a idéia de um conjunto fechado de relações, no qual seus membros tomam uma posição por meio dos seus respectivos opostos, como um conjunto aberto, consistindo em várias redes concomitantes.

De acordo com Even-Zohar (1990:15), a integração é condição essencial para a compreensão de qualquer campo semiótico. Assim, a língua padrão é vista no campo da variedade não-padrão, a literatura infantil é considerada em relação à literatura de adultos, a literatura “produzida” não se desconecta da “traduzida”. Nessa ótica, um estudo sobre a adaptação para jovens leitores pode ter seu campo de reflexão em, pelo menos, dois pontos: como literatura traduzida em conexão com o seu texto de partida, como literatura infanto-juvenil em conexão com a literatura de adultos. No escopo desse trabalho, é dado ênfase à primeira conexão.

Baseado no pensamento de Tynjavov, segundo o qual é a luta permanente entre vários estratos que constitui o estado sincrônico e o que constitui a mudança no eixo diacrônico é a vitória de um estrato sobre outro, Even-Zohar (1990:15) admite as relações que se dão entre eixo periferia/centro. Dessa forma, nos movimentos

---

<sup>14</sup> Seen against such a background, the term "polysystem" is more than just a terminological convention. Its purpose is to make explicit the conception of a system as dynamic and heterogeneous in opposition to the synchronistic approach.

centrífugos e centrípetos, os fenômenos são levados do centro à periferia ou em sentido contrário. No entanto, um polissistema não é somente um centro ou uma periferia. Existem vários centros e periferias.

Para Even-Zohar, alguns estratos se canonizam ao passo que outros não. Porém, é essa tensão entre estratos canonizados e não canonizados que torna possível a transformação do sistema, de modo que os sistemas semióticos necessitam de tensões dinâmicas, sob pena de se estagnarem.

### **1.2.1.1 A visão sistêmica do fenômeno tradutório e literário**

A Teoria dos Polissistemas criada por Even-Zohar lança novos olhares sobre o fenômeno tradutório e literário. Primeiramente, ela descreve o conjunto dinâmico dos sistemas literários constituídos de forma canonizada e não canonizada em uma dada cultura. No interior do sistema, as diferentes literaturas, incluídas as traduzidas, se rivalizam para afirmar a sua posição. Estas tensões entre sistemas centrais e periféricos são benéficas à transformação dos polissistemas. Portanto, nessa perspectiva, as literaturas menos prestigiadas numa dada cultura adquirem interesse como objeto de reflexão teórica. Assim, pode-se estudar tanto a série literária canonizada, como a não canonizada (romance policial, quadrinhos, etc.), bem como a literatura traduzida, onde se inclui a adaptação.

Sob esta ótica, as literaturas periféricas e centrais não estão confinadas a um sistema fechado e estático, ao contrário, representam um sistema aberto cuja dinâmica é definida no nível do polissistema. Sendo o sistema literário aberto, conclui-se que o lugar de uma literatura original ou traduzida, no sistema literário global, nunca é fixado de uma vez por todas.

Sobre a literatura traduzida, Even-Zohar (1990) enfatiza que ela tanto pode ter uma função renovadora no polissistema receptor, ocupando uma posição central, quanto uma posição periférica, adequando-se às normas dominantes, num papel conservador. Assim, a literatura traduzida pode ocupar uma posição central, quando ela é parte integrante das forças inovadoras, e, como tal, é associada aos acontecimentos mais importantes na história literária, produzindo novos modelos e concepções, de forma que poderia não haver distinção nítida entre textos originais e traduzidos.

Essa força primária ou inovadora só se sustenta sob determinadas condições: quando um polissistema é imaturo, está em processo de construção, quando a literatura é periférica e frágil ou quando há crises ou vácuo na literatura.

Por outro lado, a literatura pode desempenhar um papel secundário no polissistema. Em tal posição, a literatura traduzida não tem influência sobre os processos mais importantes, sendo pautada pelas normas e convenções estabelecidas e pelo modelos dominantes na literatura receptora, transformando-se, assim, em uma força conservadora.

Com relação às adaptações, Gambier (1992:422) afirma que uma das formas de concebê-las é vê-las como uma atividade que visa a adaptar-se às novas condições de recepção. Como exemplo, ele cita as “belles infidèles” nos séc. XVII e XVIII na França. Nessas obras, o texto alvo tinha o mesmo efeito que o texto de partida como uma forma de se acordar aos cânones aceitáveis da época. Gambier aponta ainda como exemplo dessa prática, os textos de Lucrécio, de Catulo transpostos para o francês e de Virgílio, traduzido por Du Bellay (séc.XVI) e Klossowski (séc.XX).

De acordo com Even-Zohar, a posição da literatura traduzida no polissistema literário influencia normas e estratégias do fazer tradutório. Segundo ele, as atividades tradutoras, quando alcançam uma posição central, contribuem no processo de criação de novos paradigmas. Nessa perspectiva, o tradutor não buscará modelos já pré-estabelecidos, mas transgredirá as convenções, aproximando-se do original em termos de adequação. Ao contrário, quando a literatura ocupa uma posição periférica, a principal preocupação do tradutor é encontrar, na literatura de chegada, paradigmas pré-estabelecidos.

Ele conclui que tanto o estatuto sócio- literário da tradução, como a prática tradutória são dependentes da sua posição no polissistema. Assim, dar-se conta do que é uma tradução sem levar em conta o âmbito das operações que governam o polissistema é inútil. De modo que não se pode considerar a tradução como um fenômeno global definido de uma vez por todas, mas como uma atividade dependente das relações estabelecidas em um sistema cultural.

Uma outra visão da Teoria dos Polissistemas é tratar o fenômeno tradutório e literário como uma manifestação sócio-cultural e, como tal, não separada de outros sistemas semióticos. Tendo em vista essa perspectiva, Even-Zohar faz uma crítica às posturas de análises de caráter eminentemente lingüístico que são insuficientes para explicar outros ângulos do complexo processo de traduzir, por exemplo, as coerções, bem como as normas de dada cultura que influem nas escolhas e decisões do tradutor.

Para representar os fatores sócio-culturais, Even-Zohar (1990) aponta as esferas, abaixo relacionadas, a partir dos elementos do modelo comunicativo proposto

por Roman Jakobson.<sup>15</sup> A compreensão do funcionamento desses elementos ajuda a determinar o lugar que uma tradução ocupa no polissistema receptor. Passa-se a examiná-los, tendo em vista a adaptação literária para jovens leitores, mais especificamente a adaptação *Bola de Sebo*, na perspectiva dos quatro elementos que norteiam o seu projeto de tradução e adaptação, quais sejam, os cânones, a reformulação, o público alvo e o adaptador.

**Produtor (emissor):** elemento que não se restringe à idéia de escritor, mas suas subjetivades, sentidos e psicologias, incorporando as suas intenções ideológicas, sejam elas claras ou ocultas. A idéia de intenções ideológicas do produtor, apontada por Even-Zohar se coaduna com o pensamento de Bakhtin (1992), segundo o qual a estruturação feita pelo produtor manifesta uma visão de mundo que não pertence apenas a ele, mas reflete a expectativa do seu mundo social e do seu tempo, assim como as concepções da realidade da prática social nas quais ele está inserido.

Resumindo o pensamento de Even-Zohar e Bakhtin, pode-se dizer que o produtor não está lidando somente com objetos lingüísticos, formais e estéticos, mas também com questões oriundas da pluri-semiotividade textual e dos interdiscursos.<sup>16</sup>

O adaptador, ao reescrever uma obra, à semelhança do produtor original, também constrói significações, atribuindo sentidos aos enunciados do texto. Portanto, Campos, no ato de reformulação de *Boule de Suif*, impõe, além do seu lado criativo, as suas representações e ideologias de forma que ele torna-se, também, produtor, introduzindo outros sentidos no texto de partida.

**Consumidor (receptor):** não se restringe somente à idéia de leitor para o qual uma obra é destinada. O consumo de uma obra se procede por intermédio de outras atividades além da leitura integral. O leitor pode consumir<sup>17</sup> uma obra indiretamente e partilhar conhecimentos por meio de paratextos, enxertos, fragmentos literários, etc. Um

---

<sup>15</sup> O modelo, proposto por Jakobson (2005), postula relações de linguagem delineadas a partir das variáveis emissor, mensagem, código, contexto, canal e destinatário, que correspondem, respectivamente, às funções de linguagem emotiva ou expressiva, poética, metalingüística, referencial, fática e conativa.

<sup>16</sup> Tendo em vista a visão bakhtiniana de que um discurso está sempre e inevitavelmente atravessado pelas palavras do outro, Maingueneau (1984) explicita o conceito de interdiscurso, compreendendo três esferas: o universo discursivo, ou seja, o conjunto de formações discursivas de todos os gêneros que se interagem em uma determinada realidade; os campos discursivos que corresponde ao conjunto de formações discursivas demarcadas em uma extensão determinada do universo discursivo, como o político, o pedagógico, o filosófico, científico etc. ou subclasses desses, que dentro desses campos mais amplos constituem de forma relativamente autônoma; os espaços discursivos, por fim, seriam subconjuntos de formações discursivas.

<sup>17</sup> Na visão de Sager (1997), um texto é fabricado para atender o interesse de determinado cliente ou consumidor, portanto, o processo de tradução não somente requer a aceitação da mudança de código, mas também a necessidade de modificações do conteúdo e mudança de propósito, tendo em vista esta expectativa.

clássico como *Boule de Suif*, escrito originalmente para um público adulto, pela ótica da Scipione se transforma em consumo de literatura para jovens por meio da adaptação de Campos.

**Produto (mensagem):** os produtos literários não se restringem às obras literárias integrais, mas citações, resumos comentários críticos, dentre outros. *Boule de Suif*, obra francesa do século dezenove traz em seu conteúdo muitas referências históricas, culturais e geográficas que podem dificultar a decodificação por parte dos jovens leitores brasileiros. Transpõe-se, então, esta distância cultural entre o texto e o público a ele destinado, criando-se um aparato paratextual<sup>18</sup> no qual são dadas as informações e pistas interpretativas para os elementos mais obscuros.

A edição adaptada *Bola de Sebo*, como outras adaptações da mesma natureza, conta com um amplo espectro paratextual, no qual se destacam: biografia do autor, biografia do adaptador, notas explicativas, ficha de leitura e ilustrações que permitem uma pré-leitura do texto, um contato com enredo, personagens, situações antes da leitura propriamente dita.

**Instituição (contexto):** diz respeito ao conjunto de fatores envolvidos na manutenção da literatura como uma atividade sócio-cultural. Ela inclui as instituições sociais, críticas, instituições educativas, etc.

**Mercado (canal):** consiste no conjunto de fatores que englobam a venda e compra de produtos literários, bem como a promoção de tipos de consumo. É constituído por livraria, editoras, clubes do livro, etc.

O mercado se relaciona estreitamente com a instituição, havendo uma junção entre esses dois sistemas. Essa relação de sobreposição é útil para se compreender a função de elementos adjacentes à adaptação literária para jovens leitores, tais como espaço mercadológico, divulgadores, consumidores potenciais, clientes, além disso, possibilita perceber como estes elementos se integram e quais as forças que os constituem. Uma rápida volta ao tempo, quando começou a expansão de obras adaptadas da literatura clássica no país, ajuda a entender um pouco o papel desses elementos.

---

<sup>18</sup> Segundo Genette (1982), a paratextualidade é uma relação transtextual representada por título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas marginais, epígrafes, ilustrações, etc. Esse campo de relações é muito vasto e inclui as notas marginais, as notas de rodapé, as notas finais, advertências, e qualquer outro elemento que cerca o texto.

No Brasil, a adaptação de clássicos literários não é uma prática exatamente nova. De acordo com Lajolo e Zilberman (1999), surgiram primeiramente as traduções de obras infantis européias como “*O canário* (1856). Depois vieram adaptações, entre elas, “*Contos seletos das mil e uma noites* (1882), *Robinson Crusóé* (1885), *Viagens de Gulliver* (1888), *Dom Quixote de la Mancha* (1901).” É a partir desta tradição de adaptar e traduzir obras européias que a literatura infanto-juvenil ganhou força no país, anos mais tarde, a partir de 1915, com o surgimento de editoras especializadas na matéria.

Com esta “guinada” da literatura infanto-juvenil, escritores da literatura brasileira para adultos, passaram a escrever também para jovens leitores, outros se dedicaram sobretudo a obras infantis e adaptações. Um exemplo é o renomado Monteiro Lobato<sup>19</sup> que introduz novos conceitos e idéias do que deve ser uma adaptação.

Entretanto, a ampliação dessa prática de leitura no mercado editorial, inicia-se, de acordo com o pesquisador Mário Feijó Borges Monteiro (2006), a partir da década de 60/70, respondendo a demanda de um sistema educacional em expansão. O período de acelerado crescimento da oferta de adaptações (e de livros para adoção escolar), mais ou menos, coincide com o chamado “Milagre Econômico”, na década de 70. As condições objetivas da economia do período favoreceram a indústria editorial e a necessidade de expansão da base escolar gerou um mercado extraordinário.

Essa demanda por adaptações, por parte do sistema educacional se dava, por outro lado, em consonância com um sistema cultural que via emergir estéticas de recriação em todas as suas formas: livros literários adaptados para outros sistemas semióticos como cinema, televisão, teatro e rádio.<sup>20</sup>

De acordo com Monteiro, nos anos 60, a editora Tecnoprint (atualmente Edíouro) lançou sua coleção de clássicos estrangeiros adaptados e dentre os autores convidados para escrever as adaptações estavam: Carlos Heitor Cony, Clarice Lispector, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, Maria Clara Machado, Orígenes Lessa, Rachel de Queiroz. Como a iniciativa, que catalisava a demanda do sistema

---

<sup>19</sup> De acordo com Milton (2003), na década de 20, Lobato menciona planos de produzir uma série de livros para crianças. Ele não estava satisfeito com a linguagem usada nas traduções da época e anuncia o brasileiro da linguagem. Então sugere uma técnica de adaptação, usando uma linguagem simplificada e coloquial que pode ser facilmente compreendida pela audiência. Lobato adapta *Dom Quixote*, *Peter Pan*, *Alice no país das maravilhas*, *as Fábulas de la Fontaine*, dentre outras obras.

<sup>20</sup> Mercier e Pelletier (1999:05) indicam o trabalho de André Bazin, “Pour un cinéma impur”. Défense de l’adaptation (1958) como um marco das estéticas de transposição e adaptação. De acordo com os autores, inicialmente vistas como ameaça, elas são agora percebidas como uma prática relacionada ao funcionamento da história da arte e a transmissão do sentido.

educacional, deu certo, mostrando-se bastante rentável, outras editoras passaram a investir neste segmento editorial.

Foi a partir de 1970, segundo Monteiro, que a adoção de adaptações de clássicos estrangeiros, nas escolas brasileiras, transformou-se em um grande negócio para as editoras associado ao consumo de clássicos originais e livros didáticos. A escola nacional, e não as livrarias ou bibliotecas, tornou-se, de fato, o espaço de distribuição e consumo dos clássicos literários adaptados. A escola não é mais somente espaço da literatura como atividade sócio-cultural, mas também espaço de distribuição e consumo dos clássicos literários adaptados, se constituindo em mercado consumidor poderoso.

As obras adaptadas são comercializadas, geralmente, no mercado escola, tendo em vista um público de jovens leitores que não escolhem o livro que vão ler. São os professores, sobretudo, e algumas vezes, outros segmentos como coordenadores pedagógicos, bibliotecários, os responsáveis pela escolha dos livros que serão, no caso da escola pública, comprados pelo Ministério da Educação.<sup>21</sup>

Nos parâmetros norteadores do projeto de tradução e adaptação da série Reencontro da Editora Scipione, não está claramente explícita a figura do professor, mas pode-se identificá-lo como aquele que exige a qualidade das adaptações e o diálogo com a tradição. Naturalmente, não seria o público de jovens leitores, imaturo, ainda, para avaliar qualidade, fidelidade, status do cânone e outras questões relacionadas ao discurso literário.

Atualmente, não existem dados estatísticos oficiais sobre o mercado de adaptações, mas algumas pesquisas acadêmicas<sup>22</sup> já demonstram que parte significativa da literatura infanto-juvenil comercializada no Brasil é adaptação. Como há uma demanda de adaptação de obras clássicas para jovens, parte das editoras brasileiras<sup>23</sup> mantém, no seu projeto editorial, uma coleção para atendimento desse segmento do mercado.<sup>24</sup>

---

<sup>21</sup> A portaria do Ministério da Educação de 2005 continua a considerar a importância dos professores e outros segmentos pedagógicos no processo de escolha do livro pertinente aos Programas do Livro.

<sup>22</sup> A tese de doutorado de Carvalho (2006) faz um vasto painel das adaptações de clássicos para a audiência infanto-juvenil. Neste trabalho, ele enfoca as obras, autores, tipologias, as coleções, os adaptadores e as editoras no período de 1882 a 2004.

<sup>23</sup> De acordo com Carvalho (2006:126), No Brasil, há 87 editoras que veiculam adaptações de clássicos. Na Região Sul, apenas 06 (seis) editoras, sendo 05 (cinco) no Rio Grande do Sul e 01 (uma) em Santa Catarina. As demais se concentram na região Sudeste, especificamente, São Paulo com 51 (cinquenta e uma), Rio de Janeiro com 23 (vinte e três), Minas Gerais com 05 (cinco).

<sup>24</sup> Muitas vezes a editora tem muito mais de uma série ou coleção, como por exemplo, a Ediouro que tem, segundo Carvalho (2006), sete séries de clássicos adaptados.

O mercado das adaptações, implicado na compra e venda de produtos literários, bem como na promoção de tipos de consumo, tem como compradores principais entidades governamentais e escolas, portanto, se vale, raramente, das livrarias. Editores, professores, bibliotecários, pedagogos funcionam como seus divulgadores.

**Repertório (código):** em termos lingüísticos tradicionais, um repertório é uma combinação dos aspectos gramaticais e lexicais de uma linguagem, no contexto de uma visão sistêmica, ele denomina o conjunto de regras e materiais que governam a produção e o uso de qualquer produto. O repertório é, assim, indispensável para qualquer procedimento de produção e consumação. Existe um agregado de repertórios específicos para os vários níveis de manifestação literária.

Em manifestações literárias como adaptações para jovens leitores, supõe-se ajustamento e mediação da informação por meio da linguagem e do estilo adequado. Tendo em vista o consumidor potencial que o texto adaptado engloba, deve-se prever ou buscar uma estrutura geral do texto que colabore para acionar os seus conhecimentos prévios e repertórios. Afinal, a linguagem deve ser acessível a este jovem. Muita complexidade pode mantê-lo aprisionado no nível microestrutural, fazendo com que perca a noção da macroestrutura e, conseqüentemente, a possibilidade de acesso ao texto.

Assim, Even-Zohar proclama, a partir desses novos olhares, a necessidade de se observar a literatura traduzida em conjunto, de forma inter-relacionada, uma vez que uma literatura não pode ser explicada em sua estrutura individual, senão no nível polissistêmico. A adaptação *Bola de Sebo*, por exemplo, está associada a sistemas econômicos, políticos, culturais que se organizam por meio de seus agentes, tais como: críticos, professores, instituições culturais, educacionais, entidades governamentais, editoras e a pressões ideológicas diversas que influenciam decisivamente o seu processo.

As novas posturas em relação ao fenômeno tradutório estão imbricadas em uma linha descritiva, que em vez de prescrever como deve ser uma tradução, busca apreendê-la na esfera dos estudos descritivos das traduções já existentes. Outro teórico, Toury, prosseguindo o trabalho de Even-Zohar, vai dar contornos mais formais a esta via descritiva. que se opõe ao prescritivismo normativo de outras teorias e métodos.

---

O modelo de Toury, que passará a ser analisado, é relevante porque procura explicar as estratégias textuais que determinam a forma final da tradução e como ela funciona no sistema receptor. E, também, porque procura as razões que levam tradutores a recorrer a certas decisões e estratégias, chamando atenção para as condições sócio históricas que permeiam sua atividade.

### **1.2.2 As contribuições de Gideon Toury**

De acordo com Milton (1998), as perguntas que os seguidores da teoria de Even-Zohar fazem são diferentes de quem estuda a traduzibilidade de um texto. Eles não perguntariam se o tradutor “A” aprendeu a essência do texto melhor do que o tradutor “B”, mas quais forças literárias produziram as traduções A e B.

Esta última pergunta aponta para um modelo descritivo, no qual o pesquisador levará em conta vários elementos na natureza de uma tradução, seu desenvolvimento histórico, a influência do mercado editorial, etc.

Gideon Toury é um dos seguidores de Even-Zohar que oferece um modelo descritivo mais formal em relação a seu antecessor. De acordo com Toury (1995), os Estudos da Tradução devem buscar uma sistematicidade cujo pré-requisito é o desenvolvimento de um método explícito com bases teóricas válidas e testáveis sobre a tradução literária como um todo.

O propósito de Toury é a criação de um ramo descritivo sistemático, baseado em postulados e hipóteses, dotado de metodologias e técnicas de pesquisa, inspirado em princípios da Teoria do Polissistema de Even-Zohar. Na sua abordagem, os conceitos de norma e de leis da tradução têm um papel importante. Ele desenvolve uma teoria fundada na análise do texto a partir da hipótese de que a tradução obedece a normas, definidas como valores ou idéias partilhadas por uma comunidade.

A tradução dos valores ou das idéias gerais compartilhados por uma comunidade – do que é certo e errado, adequado e inadequado - no âmbito do desempenho de instruções apropriadas e aplicáveis a situações particulares, de modo a especificar o que é prescrito e vedado bem como o que é tolerado em certa dimensão comportamental. (TOURY, 1995:55)<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> The translation of general values or ideas shared by a community - as to what is right and wrong, adequate and inadequate - into performance instructions appropriate for and applicable to particular situations, specifying what is prescribed and forbidden as well as what is tolerated in certain behavioural dimension. (TOURY, 1995:55)

### 1.2.2.1 O fenômeno tradutório governado por normas

Toury reconhece que as regras linguísticas, textuais e outras condicionam a natureza do produto obtido pelo ato tradutório e propõe uma teoria que compreende uma série de normas que justificariam as escolhas feitas pelo tradutor. Toury considera que a tradução, enquanto atividade sócio-cultural, é condicionada por coerções de diversos tipos e em graus diferentes.

Segundo ele, estas coerções se situam fora do contexto do texto de partida. Elas estão para além das diferenças sistêmicas das línguas e textos que dizem respeito à tradução e para além, mesmo, das possibilidades e das limitações do tradutor como mediador necessário. Toury sugere uma classificação dessas normas de acordo com o grau de intensidade e seu comportamento no tempo.

Para isso, ele propõe uma escala de coerções que vão das idiossincrasias até as regras, situando-se em dois pólos. De um lado, as mais específicas e do outro, as mais gerais. Entre as duas, uma situação intermediária onde se encontram outros elementos coercitivos que ele chama de normas. Elas apresentam graus diferentes. Algumas são mais leves e outras mais rígidas.

Os limites entre as diferentes formas de coerções não são claras. Cada conceito, incluindo a ordem das normas, é um pouco relativo. Assim, o que pode ser considerado como um modo de comportamentos preferido de um grupo heterogêneo, pode tornar-se obrigatório em um grupo homogêneo. Segundo Toury, as normas são específicas a cada cultura e instáveis. Existem pressões sociais de conformidade às normas que passam por modificações contínuas. Toury observa que não é sempre fácil aos diferentes atores implicados na tradução (tradutores, editores etc.) lidarem com as normas.

A tradução, segundo Toury (1995 :56), diz respeito, inevitavelmente, ao menos a duas línguas e duas culturas e, por conseguinte, dois sistemas de normas. Estas normas são diferentes por natureza e incompatíveis. Ele considera que a tradução, em um sistema, associada a tendências próprias a sua cultura, pode ser descrita como uma atividade na qual um texto em dada língua e posição, em seu ambiente cultural, represente um outro texto, escrito originalmente em outra língua e que ocupe uma posição em sua cultura de origem.

Para esse teórico da tradução, tanto tradutor como outros segmentos têm de lidar com categorias de normas que devem reger o processo de concretização de um projeto tradutório. Ele aponta três grupos de normas aplicáveis à tradução.

### **Norma inicial**

Toury (1995) propõe a norma inicial como meio de identificar a orientação da tradução. Se a orientação é voltada para o texto de partida (source-oriented) ou para o texto de chegada (target-oriented). Se o tradutor adotou uma perspectiva orientada para o texto de partida, submetendo-se às normas do texto de partida, autoriza dizer que uma tradução é adequada em relação ao texto de partida ao passo que a submissão às normas da cultura alvo determina sua aceitabilidade. São as normas que determinam o nível e o grau de equivalência da tradução. Dessa forma, Toury não rejeita o princípio da equivalência, todavia não se pauta em conceitos da tradição prescritiva.

Toury acentua que a noção de norma inicial é flexível. Ainda que uma orientação esteja presente em uma tradução, não significa que as escolhas e decisões tradutórias foram feitas em função dessa orientação.

O reconhecimento da orientação é útil porque a distinção entre as duas orientações aponta para o reconhecimento de bases teóricas distintas que possibilitam diferenciar e justificar a natureza e o grau de compromisso que aparece em um texto traduzido. É a orientação que faz distinguir e justificar as semelhanças e variações entre as traduções e seus originais. Além disso, a norma inicial aponta para elementos linguísticos e textuais possíveis em uma tradução, seja no texto de partida, seja no texto alvo.

### **Normas preliminares**

As normas preliminares investigam a seleção de textos para tradução considerando a ação de elementos humanos como editores, revisores, etc. tanto no processo como no produto final da tradução. Elas são relacionadas a dois tipos de considerações interligadas. A política de tradução faz referências a fatores que governam a seleção e escolha dos textos, ou de textos isolados, para importação a partir de um processo tradutório, que serão traduzidos para uma determinada cultura, em um determinado momento histórico. Políticas diferentes se aplicam em subgrupos distintos, considerando-se tipos textuais (textos literários vs. textos não literários) ou agentes humanos (diferentes editores).

A relação desses subgrupos fornece um solo fértil para a elucidação de políticas de tradução. O fato de a tradução ser direta ou indireta envolve o nível de tolerância de se traduzir a partir de uma língua que não aquela em que o texto foi

originalmente produzido. A questão fundamental diz respeito a ser aceita ou não, em um determinado polissistema.

As normas preliminares, no tipo de tradução/adaptação como o efetuado pela Scipione, estão ligadas às decisões do editor. Pensemos, a título de exemplo, na seleção dos textos canônicos a serem traduzidos e adaptados. O editor deve ter em mente questões, tais como: os mais adequados ao público, os mais propícios à adaptação, os gêneros dos cânones- aventura, suspense, humor; quais autores serão selecionados, quais as línguas e culturas de partida.

Assim, o tradutor/adaptador é limitado pela figura do editor no que diz respeito às normas preliminares. Dele espera-se que opere e que torne consistente o projeto de tradução do editor por meio das normas operacionais

### **Normas Operacionais**

As normas operacionais fazem referência às decisões e escolhas tradutórias que envolvem o processo de tradução. Elas afetam diretamente a matriz do texto, sua constituição e a própria formulação verbal, governam direta ou indiretamente as relações entre o texto de partida e o texto alvo. As normas operacionais podem ser matriciais quando se referem à existência de material na língua alvo para substituir o material correspondente da língua fonte e, assim, determinam também a plenitude da tradução, a posição ou distribuição desse material no texto e a sua segmentação textual.

As normas lingüístico-textuais, por sua vez, governam a seleção do material para a formulação do texto alvo, ou substituem o material textual e lingüístico original das normas. Podem ser gerais ou específicas, que no caso pertencem a um texto-tipo e/ou modalidade particular da tradução.

Como pode ser observado, as normas operacionais referentes às decisões tradutórias específicas estariam mais na esfera do tradutor, ainda que em projetos como os da Scipione, o editor esteja presente em todas as etapas de tomadas de decisões acerca do projeto de tradução e adaptação, o que influencia o agir do adaptador.

Nesse caso, ele vai operar sobre o texto de partida, utilizando de várias técnicas de adaptação/tradução, de acordo com normas operacionais, segundo seus objetivos, mas, também, segundo diretrizes editoriais, audiência e regras da sua própria língua.

### **Outras considerações sobre normas**

Como foi visto, a tradução é, antes de tudo, um processo sócio-cultural, no qual as decisões do tradutor não são condicionadas somente por sua visão pessoal, ideologias, conhecimentos, mas por normas e coerções sociais e culturais. De forma que o construto teórico de Toury permite a seguinte indagação. Quais são as normas envolvidas em um processo tradutório? Com relação ao objeto de pesquisa, quais as normas envolvidas no processo de reformulação de *Boule de Suif*?

Para responder a essa indagação, é necessário reconstruir a trajetória que envolve as decisões de Paulo Mendes Campos em relação à forma como ele conduz o processo tradutório. A orientação dada à tradução, as escolhas e os procedimentos devem ser analisados nesse processo.

Ao definir a tradução, como uma atividade sócio-cultural regida por normas e, também, como um processo de tomada de decisões, Toury propõe caminhos que possibilitam reconstruir o processo tradutório e formular hipóteses sobre as coerções linguísticas textuais e metodológicas sobre as quais as decisões são tomadas.

Uma tradução orientada para o texto de partida é marcada por normas da língua e cultura do texto de partida enquanto que uma tradução orientada para o texto alvo é determinada por normas da língua e cultura alvo.

Nessa perspectiva, como já foi acentuado acima, a noção de equivalência não é vista como uma relação entre o texto de partida e o texto alvo. A equivalência concebida por Toury leva a determinar o que é adequado ou inadequado na tradução linguística e textual da cultura receptora. Dessa forma, Toury não rejeita o princípio da equivalência, contudo, sua noção não se baliza por conceitos prescritivos.

De acordo com Bassnett (2003:11), o modelo teórico de Toury, cujo pilar é a necessidade de estabelecer padrões de regularidade do comportamento tradutivo por meio do estudo sobre normas e coerções, tem sido mote para elaboração de vários trabalhos nos anos 90, embora muitos olhem “atravessado” para o fato de ele valorizar a cultura de chegada como objeto legítimo de investigação.

Além disso, a maior formalização da Teoria dos Polissistemas empreendida por Toury, que visa ao desenvolvimento de um método explícito, com bases teóricas que permitam generalizações válidas e testáveis acabou exigindo um maior teor científico aos estudos da tradução efetuados na década de 90.

Segundo Moya (2004), com Toury são esquecidas metafísicas e idealismos anteriores, instaurando-se na teoria da tradução um método mais empírico. É André

Lefevere, porém, que traz um antagonismo a esse modelo, alertando para o fato de que sempre haverá um sujeito observador que modifica o observado. Assim, livre da pretensão de objetividade de toda disciplina científica, ele se afasta do nível de abstração das teorias sistêmicas.

No modelo de Lefevere, que passará a ser analisado, a linha descritiva de Toury evolui rumo a posturas teóricas que se centram em torno da idéia de manipulação a partir de uma orientação mais ideológica. De acordo com Moya (2004), Lefevere suspeita que a tradução não é somente uma tradução, mas uma empresa de erudição e sabedoria sempre em serviço de outra coisa e que toda reescritura implica uma manipulação. Assim os questionamentos básicos do seu modelo são: Qual o papel da tradução na literatura e cultura receptora? Qual a sua função? Como o texto é reescrito ou manipulado?

### **1.3 O conceito de reescritura de André Lefevere**

Como observa Vieira (1996), Lefevere compartilha concepções e noções da Teoria dos Polissistemas que priorizam o referencial do pólo receptor, concebendo a tradução como um sistema interagindo com vários outros sistemas semióticos e como uma força modeladora da literatura. Todavia, ele acrescenta novas visões e introduz novas dimensões como a do “poder”. Segundo a autora, ele enfatiza o papel dos agentes de continuidade cultural no contexto receptor, na transformação de textos e criação de imagens de autores e culturas estrangeiras, bem como na tradução e criação de cânones literários.

Essa mudança de orientação se reflete em discussões que apontam a necessidade de se construir um modelo menos formal e mais cultural que atente às articulações de poder no polissistema cultural. Lefevere acentua a interação entre tradução e cultura e a noção de que as traduções não se realizam no vácuo.

Os textos não são escritos em um vácuo. Como a língua, a literatura preexiste a seus criadores. Os escritores nascem em dada cultura e tempo. Herdam a língua de cultura, suas tradições (literárias), suas características conceituais e materiais - Em suma, seu "universo de discurso"- e seus modelos (LEFEVERE, 1992b: 86).<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Texts are not written in a vacuum. Like language , literature pre-exists its practitioners. Writers are born into a certain culture at a certain time. They inherit that culture’s language ,its literary traditions( its

Nessa orientação mais ideológica, Lefevere (1992a) amplia as abordagens de análise do texto traduzido, introduzindo o conceito de reescritura. Para o autor, a reescritura é força motriz do gosto literário e da literatura. Isso só se torna real em função dos leitores profissionais que legitimam os textos literários dentro de uma ordem poética ou a partir de restrições ideológicas.

Assim, os leitores não-profissionais, entendidos como aqueles que não fazem da literatura seu objeto de trabalho, lêem a literatura que passou pela observação meticulosa das instituições responsáveis por sua legitimação como editoras e escolas, por exemplo. Nesse sentido, os leitores lêem as obras de forma indireta, o que está em questão é a produção dos reescritores antes que dos escritores.

Lefevere (1992a: 02) observa que o processo resultante na aceitação ou rejeição, canonização ou não-canonização dos trabalhos literários é dominado não por fatores vagos, mas concretos que são fáceis de serem discernidos quando se decide analisá-los, quando se afasta da interpretação como o núcleo dos estudos literários e se começa a tratar questões como as de poder, ideologia, instituição e manipulação.

Lefevere (1992a: 07) acentua ainda que a importância dos estudos sobre a reescritura e o impacto delas sobre a evolução das literaturas não devem ser negligenciados. Aqueles que se engajarem nesse estudo terão de se perguntar sobre quem, por que, sobre que circunstâncias, para que audiência se reescreve.

### **1.3.1 A tradução como interação entre culturas**

Na obra *Constructing Cultures* (1998), Lefevere e Bassnett fazem uma crítica às teorias lingüísticas de tradução, em defesa de uma tradução que constitua uma interação entre culturas. Eles propõem um modelo teórico baseado em três modelos clássicos de tradução: o modelo de São Jerônimo, de Horácio e Schleiermacher. Segundo eles, a combinação dos três paradigmas é extremamente pertinente para compreender as relações entre culturas.

No modelo de Jerônimo, a tradução deve “reproduzir fielmente” o texto de partida, noção central do conceito de equivalência. No modelo de Horácio<sup>27</sup>, a

---

poetics), its material and conceptual characteristics - In a word, its “universe of discourse”- and its standarts. (LEFEVERE, 1992b: 86).

<sup>27</sup> Para Furlan (2001:21), há quem afirme que não existe um modelo de tradução de Horácio. Alguns estudiosos apontam um equívoco na interpretação dos versos horácianos. Ao escrever estes versos, não se dirigia a tradutores, mas a escritores. Horácio não estava dando preceitos para a tradução.

negociação ocupa um lugar central, sempre tendendo para a língua de prestígio, de forma que a negociação não ocorre de forma igualitária. Já, Schleiermacher acentua o caráter exótico da tradução como reação à posição dominante da cultura alvo no intento de preservar a peculiaridade do texto de partida.

Bassnett e Lefevere (1998:09) acreditam que a combinação dos modelos de Horacio e Schleiermacher ajude a responder questões fundamentais na análise das traduções no que diz respeito à dominação, submissão e resistência. De acordo com eles, dever-se-ia enfatizar que essas questões necessitam ser respondidas na tradução de qualquer texto e na análise de todo tipo de tradução. O relativo poder e prestígio das culturas é extremamente relevante para a seleção dos textos a serem traduzidos, asseguram eles.

Com relação à adaptação, a seleção de textos não se dá unicamente pelos supostos valores literários, mas a partir de títulos dos polissistemas literários de prestígio como o francês e o inglês/americano. No caso da Editora Scipione, a maioria dos títulos da coleção Reencontro origina destes polissistemas A justificativa da editora, no nível ideológico, é de que estes textos são parte de uma herança cultural comum. “criadas por grandes escritores de todos os tempos [...] muitas gerações já usufruíram esse tesouro do homem e agora ele chega ao nosso jovem. (FICHA DE LEITURA Maupassant, Guy **Bola de Sebo e outras histórias**. Trad. adapt. Paulo Mendes Campos. São Paulo Scipione 1988.).

A perspectiva cultural de Lefevere tem o mérito de tornar consciente a importância de aspectos culturais no processo tradutório. Os estudos da tradução constituem, assim, um espaço de interação entre culturas baseada no pressuposto de que a literatura traduzida e, também a original, são produtos culturais condicionados por fatores sociais e políticos.

Especialmente em relação à tradução, é fundamental, em uma pesquisa, que se leve em conta as instituições que tomam parte da construção cultural para se observar como a tradução funciona nesse contexto.

### 1.3.2 A tradução como reescritura

André Lefevere e Susan Bassnett (1995) afirmam que toda tradução é uma reescritura <sup>28</sup> do texto original. Nesses termos, as diversas formas de reescrituras

---

<sup>28</sup> Lefevere e Bassnett seguem a linha de Theo Hermans (1985) que relaciona tradução e manipulação. De acordo com este autor, toda tradução implica um grau de manipulação. Tendo em vista este pensamento, a

existentes, entre as quais, além da tradução, estão incluídas as antologias críticas e resenhas literárias que constituem manipulações ideologicamente comprometidas. A tradução como reescritura significa que ela atua dentro de um sistema ou conjunto de elementos inter-relacionados que compartilham certas características capazes de distingui-los de outros elementos não pertencentes ao sistema.

Os sistemas, aos quais Lefevere (1992a:14) se refere, operam por dois mecanismos de controle. O primeiro é representado por profissionais (intérpretes, críticos, revisores e professores), ou seja, elementos de autoridade que rejeitam certas obras e canonizam outras de acordo com a visão que prevalece de literatura naquela sociedade. Eles reescrevem os textos originais com o objetivo de fazer com que se ajustem ou não à poética e ideologia dominantes de sua época.

O segundo elemento é denominado patronagem, compreendido como o poder exercido por pessoas e instituições (editores, jornais, revistas, televisão, etc.), que permite o que é lido ou não lido, escrito ou reescrito. Estes elementos atuam por meio de instituições que regulam a escrita e a distribuição da literatura, tais como, academias, editoras, estabelecimento educacional e instituições governamentais.

A patronagem se atém à ideologia da literatura e concede poder aos reescritores ou refratores no que diz respeito à poética. Segundo Lefevere (1992a: 16), ela consiste em três elementos que se interagem: ideológico, o econômico e o de *status*.

O ideológico age como elemento limitador na escolha e no desenvolvimento tanto da forma quanto do conteúdo, ao passo que o econômico diz respeito à remuneração que os patronos pagam aos seus escritores e reescritores, em retribuição ao serviço prestado. O componente de *status* significa que a aceitação da patronagem leva à integração do escritor ou reescritor a determinado grupo ou estilo de vida. “A aceitação da patronagem implica que escritores e reescritores trabalhem dentro do estabelecido pelo “patrono” e que se legitimem seu poder e *status*”. (LEFEVERE, 1992a: 18)<sup>29</sup>

Como pode ser observado, a patronagem impõe coerções, sobretudo ideológicas, à literatura de uma cultura. Além das coerções impostas pela patronagem,

---

dupla de teóricos utiliza o termo “reescritura”, afirmando que toda tradução é uma reescritura do original, se constituindo uma manipulação ideologicamente comprometida.

<sup>29</sup> “Acceptance of patronage implies that writers and rewriters work within the parameters set by their patrons and that they should be willing and able to legitimize both the status and the power of those patrons” (LEFEVERE, 1992a:18)

Lefevere acrescenta outras impostas a qualquer reescritura: o universo do discurso, ou seja, os conceitos, os lugares e as pessoas presentes no texto. A própria língua na qual o texto deve ser reescrito. O que significa que uma reescritura toma forma a partir de vários parâmetros coercitivos.

Portanto, a idéia “essencialista” de que as obras são frutos de um gênio criador, com um sentido determinado e, assim, intocável, não se sustenta, porque as transformações de um texto são inevitáveis e os textos em geral, originais e traduções, são adaptados ao público de modo a influenciar a maneira de ler.

Ao tratar da Teoria dos Polissistemas, foram colocadas as seguintes perguntas com relação à adaptação *Bola de Sebo*: Qual o seu papel na literatura e cultura receptora? Mas também: Qual a sua função? O conceito de reescritura leva a essas interrogações: Como o texto de *Bola de Sebo* é reescrito, por quem, para quem, por quê?

No projeto de tradução e adaptação da editora Scipione, no segmento da série Reencontro, o reescritor Paulo Mendes Campos, também é um escritor, e, como tal, ocupa um espaço próximo ao escritor do original, Maupassant. Na capa da edição de *Bola de Sebo*,<sup>30</sup> aparece o nome dos dois escritores em caixa alta, com idênticos caracteres. Esse fato está implicado em questões como prestígio, face autoral, audiência e mercado.

Campos, que, aliás, exercia o ofício de tradutor, foi escolhido para traduzir e adaptar *Bola de Sebo* não somente pela sua capacidade de retextualizar um cânone de forma satisfatória ou pela facilidade que tem de operar códigos e convenções literárias, mas também porque seu prestígio de escritor funciona como uma estratégia de marketing para vender a mercadoria, oferecendo credibilidade aos consumidores e clientes.

Para Amorim (2006), a reverência ao adaptador/tradutor que inclui o seu nome na capa e uma biografia no final do livro pode significar a necessidade de fornecer alguma garantia ao público, apesar das alterações que se supõem em adaptações que buscam oferecer uma linguagem acessível. “Ora quem está recontando um clássico universal? É a pergunta silenciosa que sustenta a exposição do nome do adaptador.” (AMORIM, 2006:135). Nesse caso, supõe-se que o escritor Paulo Mendes Campos tenha certa liberdade e legitimação para desenvolver sua face autoral no texto.

---

<sup>30</sup> Ver Anexo B

Certamente, ele traz confiabilidade à adaptação *Bola de Sebo* no mercado, não sendo meramente um profissional recrutado pelo editor para fazer um serviço de tradução e adaptação. Todavia, o prestígio de escritor não lhe confere total autonomia frente ao projeto da editora.

Tendo em vista o pensamento de Toury, anteriormente examinado, Campos, na posição de adaptador, tem de se ater às normas e diretrizes do projeto do editor. Ele não toma parte de várias decisões importantes no que concerne às normas preliminares. É esperado que ele opere que torne consistente o projeto do editor. A patronagem implica que ele trabalhe dentro do estabelecido pelo “patrono” e legitime suas propostas.

Além das coerções impostas pela patronagem, Campos tem de lidar com conceitos, lugares, pessoas presentes no texto, ou seja, o universo do discurso da obra. A atitude de Campos em relação ao universo do discurso do texto de partida é influenciada tanto pelo estatuto canônico e o valor literário de *Boule de Suif* que, aliás, ele deve preservar, como pelo público alvo e seus roteiros culturais.

Com relação especificamente ao público receptor, Lefevre (1992b: 86) afirma que aspectos do universo do discurso do autor podem tornar-se ininteligíveis para a audiência. Nesse caso, os tradutores podem substituir por aspectos, supostamente, análogos da cultura alvo do universo de discurso ou tentar recriá-los, da melhor forma possível, nos prefácios e em notas de rodapé. Em geral, eles fazem os dois.

O universo de discurso de *Boule de Suif*, obra francesa do século dezanove, não é, facilmente, filtrado pelos jovens leitores brasileiros. Assim, o pano de fundo histórico, a pluralidade geográfica, as referências extratextuais, culturais e a linguagem de *Bola de Sebo* na cultura de origem são “atenuados” na cultura de chegada por meio de estratégias adaptatórias que envolvem, além de mecanismos de adaptação, a aplicação de regras da língua alvo. O objetivo é tornar a adaptação mais fluente ao leitor, de forma a não sobrecarregá-lo, porque ele não teria uma “bagagem” cultural capaz de decodificar o texto de forma satisfatória.

Essas adaptações realizadas por Campos levam a indagar sobre quais as motivações de reescrever um texto, tendo em vista um determinado público. Por que *Boule de Suif* é reescrita? Quais as conseqüências sobre o original?

De acordo com Vieira (1996:144), a reescritura influencia os destinos das obras, a historiografia, por exemplo, faz com um conjunto de obras o que a crítica faz com textos individuais, ou ela encaixa as obras nas correntes poetológica e ideológica

ou as reduz a escritas menores. A antologização, por sua vez, tende a refletir os julgamentos da história literária e moldar o gosto do público.

E reescrituras, como adaptações infanto-juvenis, como influenciam as obras originais? De acordo com Amorim (2006), a adaptação desperta polêmica e divide opiniões que são dicotomizadas pela noção de empobrecimento ou enriquecimento da obra. No primeiro caso, as adaptações, pela acessibilidade e simplificação, distorcem o significado da literatura. Estes mesmos processos levam ao enriquecimento, ao introduzir obras com universos de discursos e linguagem muito distantes do leitor.

No nível da poética dominante na cultura receptora (polissistema receptor brasileiro), poder-se-ia dizer que existe um “certo consenso” entre os refratores que a maioria das adaptações é escrita menor que, em grau maior ou menor, fere a obra original. Claro que este consenso está entre aspas. No âmbito da poética, existem as disputas. Para Bourdieu (1990:172), o campo literário tem seus dominantes, dominados, conservadores, sua vanguarda, suas lutas subversivas e seus mecanismos de reprodução. “Na verdade, digo que, a exemplo do campo político ou de qualquer outro campo, o campo literário é lugar de lutas.”

Assim no campo literário, a utilização, a função da literatura adaptada, bem como seu *status* estão sujeitos a percepções conflitantes por parte dos refratores. Alguns acreditam que certas adaptações são releituras literárias que reafirmam a tradição e valorizam os cânones.<sup>31</sup> Outros acreditam que clássicos adaptados, em vez de divulgarem os cânones e torná-los próximos dos leitores, denigrem e mutilam a própria literatura.<sup>32</sup>

Apesar desses pontos de vista e de outros diversos que, na visão de Bourdieu, tornam-se objeto de disputa dentro do campo literário, existe um certo consenso, entre os refratores, de que obras adaptadas da literatura para jovens leitores, na sua maioria, não se adequam às regras predominantes do que deve ser literatura e não são, tampouco, modelos de aceitabilidade a serem seguidos pelos que querem ter reconhecimento no campo.

Fora do nível da poética, as adaptações são cada vez mais reconhecidas como um meio de ajudar a sobrevivência dos clássicos junto aos jovens e como uma alternativa à literatura facilitadora e redutora dos catálogos de literatura infantil das

---

<sup>31</sup> Amorim (2006) cita os refratores Nelly Coelho, J. Ceccantini e Carlos Heitor Cony como defensores desse ponto de vista.

<sup>32</sup> Amorim (2006:16) afirma ser comum tradutores e estudiosos da literatura associarem o conceito de adaptação a uma forma de simplificação ou empobrecimento dos textos originais.

editoras. Além disso, elas desenvolveriam a capacidade leitora dos jovens porque estes textos têm todas as vantagens trazidas pela leitura de forma geral, ou seja, maior interlocução com diferentes culturas e épocas, aumento da competência interpretativa e discursiva do leitor.

Pode-se dizer, dentro desta visão pragmática, que as adaptações têm uma função educativa, de formação de leitores, de preparação para leituras dos originais e de textos literários mais complexos. E, mais ainda, uma função social, pois as adaptações de clássicos podem ser a única forma, para alguns leitores, de entrar em contato com alguns personagens, com certas tramas e histórias que fazem parte do patrimônio cultural literário.

Esses fatos vêm mostrar, mais uma vez, que as forças literárias que modelam as adaptações para jovens leitores são construídas em consonância com outros sistemas semióticos, como o educacional, cultural e o econômico.

Enfim, numa perspectiva lefevereana, as adaptações literárias para jovens leitores são reescrituras que se inscrevem e funcionam em uma dada construção cultural e que fazem movimentar a literatura e os adaptadores /tradutores que reescrevem esses clássicos são tão ou mais responsáveis do que aqueles que escrevem no que diz respeito à sobrevivência dessas obras literárias e a sua recepção.

## 2. UMA VISÃO SEMIÓTICA E CRÍTICA DA ANÁLISE COMPARATIVA

*Toda tradução coerente é guiada por um projeto ou um propósito articulado.*

*Antoine Berman*

Tendo em vista a problemática proposta na dissertação, será feita uma análise comparativa de um corpus formado pela tradução/adaptação *Bola de Sebo* de Paulo Mendes Campos, editada pela Scipione em 1988, e pela obra fonte *Boule de Suif* de Guy de Maupassant, lançada, originalmente, em 1880, na coleção *Les Soirées de Médan*. A edição utilizada, neste trabalho, é uma coletânea da editora Gallimard (2003).

Nessa fase, são considerados os trabalhos de Berman, teórico da tradução literária e Bakhtin, teórico da literatura. O primeiro oferece uma metodologia de análise de tradução, ou melhor, como ele diz um trajeto analítico possível e, suficientemente flexível, que possa se adaptar às finalidades particulares de cada analista e ao construto teórico utilizado. Aliás, Berman (1995:70) considera o caráter necessariamente científico das análises de traduções. O crítico de tradução está mais ligado às ciências: a lingüística, a poética, a estilística, etc. do que o tradutor, já que deve produzir um discurso conceitual rigoroso.

No escopo desta pesquisa, é Bakhtin que vai oferecer o modelo conceitual com sua abordagem semiótica, centrada na dialética dos processos de enunciação verbal refletidos nos enunciados. Para o autor, o signo refrata a realidade que representa, trazendo em si cargas subjetivas em conflitos que produzidas por vozes e sujeitos inscritos no discurso modelam um jogo constitutivo de redes discursivas que ele chamou de dialogismo.

### 2.1 A metodologia e a crítica de tradução de Antoine Berman

Em *Pour une critique des traductions: John Donne*, Berman (1995) anuncia o seu método de análise de tradução, inspirada por um lado nas formas elaboradas por Meschonnic e a escola de Tel-aviv (Zohar, Toury) e por outro, em metodologias e conceitos próprios, dialogando com o conceito benjaminiano de crítica de tradução.

### 2.1.2 Etapas preliminares do trabalho tradutivo

O método de Berman inicia-se pelas leituras e releituras da tradução e do original. Previamente à análise concreta do texto traduzido, deve ser efetuada uma pré-análise do texto de partida, selecionando um certo número de traços estilísticos (em sentido amplo) fundamentais do original. Trata-se de uma leitura crítica da tradução, efetuada somente para preparar o confronto com as traduções que, salvo em caso de textos curtos, deve se apoiar em exemplos, em uma seleção das passagens significativas do texto onde a obra se condensa.

Depois dessa fase, ainda não se dá o confronto entre original e tradução. Segundo Berman (1995:72) “se conhecemos o ‘sistema’ estilístico do original, ignoramos tudo do sistema do texto traduzido.”<sup>33</sup> Para ele, existe um sistema próprio da tradução, mas ignoramos o como, o porquê e a lógica dele. Para desvendá-lo, é necessário ir ao trabalho tradutivo e, para além, ir ao tradutor porque ele tem a sua sistemática, a sua coerência.

### 2.1.3 Etapas consecutivas do trabalho tradutivo

Para chegar ao tradutor, Berman cria uma trajetória que apresenta três processos, nem sempre conscientes, com os quais o tradutor se defronta no ato tradutório, a saber, a posição tradutiva, o projeto de tradução e o horizonte tradutivo.

A posição tradutiva diz respeito à relação específica que o tradutor mantém com sua própria atividade. É o que o tradutor se impõe, tendo em vista à tradução. Ela não é fácil de ser verbalizada, mas quando ocorre se transforma em representações. Todavia, não exprimem sempre a verdade da posição tradutiva, principalmente quando aparecem em prefácios ou entrevistas. “Nesse caso, o tradutor tende a deixar falar nele a *dóxa* predominante e reproduzir estereótipos impessoais sobre a tradução.” (BERMAN 1995:75).<sup>34</sup>

O projeto de tradução se constrói a partir da relação entre a posição tradutiva e as necessidades impostas pela obra a ser traduzida. O projeto define o campo de ação do tradutor e estabelece o modo pelo qual ele vai efetuar a tradução.

Para Berman (1995:77), a noção de projeto de tradução estabelece um círculo absoluto, mas não vicioso, no qual o crítico deve entrar e o qual deve percorrer.

---

<sup>33</sup> Si nous connaissons le “système stylistique de l’original”, nous ignorons tout de celui du texte traduit.

<sup>34</sup> Le traducteur, ici, a tendance à laisser parler en lui la *dóxa* ambiante et les *topoi* impersonnelles sur la traduction.

Segundo ele, deve-se ler uma tradução a partir do seu projeto, todavia, o que de fato é o projeto só é acessível a partir da própria tradução, pois tudo o que um tradutor pode dizer e escrever sobre seu projeto só se torna real na tradução.

De acordo com o autor, a tradução revela a verdade de um projeto, explicitando o modo como ele foi realizado (e não se ele foi realizado) e quais as conseqüências do projeto em relação ao original. Por esta razão, conclui-se que não é possível atestar que tal projeto é bom ou ruim, é preciso ver os resultados que são decorrentes do projeto. Nessa perspectiva, o papel do crítico de tradução não é, portanto, atestar um projeto, ou avaliá-lo a partir de juízos preconcebidos, mas examinar a forma como ele foi realizado.

A posição tradutiva e o projeto de tradução devem ser considerados a partir de um horizonte tradutivo, definido por Berman (1995:80) como um conjunto de parâmetros de linguagem, literários, culturais e históricos que determina o sentir, o agir e o pensar de um tradutor. A noção de horizonte tem dupla natureza, pois designa o campo de ação do tradutor e mostra o espaço aberto no qual esta ação acontece ao mesmo tempo em que fecha o tradutor num círculo de possibilidades limitadas.

Esses três momentos, de acordo com o autor, não se sucedem linearmente. Se a análise do horizonte é, em princípio, preliminar, a posição tradutiva e o projeto dificilmente podem ser separados. A análise do projeto, em virtude do círculo evocado antes, comporta duas fases. A primeira se funda, ao mesmo tempo, na leitura da tradução que faz aparecer radiograficamente o projeto e no que o tradutor pode ter dito em materiais como prefácio e artigos, quando houver. A segunda fase corresponde ao próprio trabalho comparativo que é uma análise da tradução, do original e das formas de realização do projeto. “Assim, a verdade (e a validade) do projeto é atestada, ao mesmo tempo, por ela mesma e por seu produto.” (BERMAN, 1995: 83).<sup>35</sup>

A segunda fase é o momento de confrontar texto de partida e de chegada. O confronto se opera, em princípio, de quatro formas: uma confrontação dos elementos e passagens selecionadas no original com os da tradução; uma confrontação inversa; uma confrontação com outras traduções e finalmente o confronto da tradução com seu projeto.

Por último, o fundamento da avaliação, que, para Berman, se baseia em dois critérios: o poético e o ético. A poeticidade de uma tradução se concretiza na realização

---

<sup>35</sup> La vérité (et la validité) du projet se mesure ainsi à la fois en elle-même et dans son produit.

de um verdadeiro trabalho textual que corresponde de forma mais ou menos estreita ao original. A eticidade, por sua vez, se relaciona a um “certo respeito” que se deve ter pelo original.

Em resumo, a metodologia proposta por Berman compreende uma etapa preliminar: leituras e releituras, uma pré-análise do original, a seleção de passagens significativas do texto e uma etapa propriamente crítica: o trabalho tradutivo, o confronto entre original e tradução ou traduções que culmina com a avaliação.

#### **2.1.4 Adaptações ao trajeto analítico proposto por Berman**

Nesta dissertação, será seguido o método de análise proposto por Berman, acima descrito, com algumas alterações nas etapas propostas, além de adaptações no sentido de adequar algumas visões e idéias ao propósito deste trabalho. Berman propõe uma metodologia de análise que não está absolutamente livre das suas impressões e concepções sobre o ato tradutório e a tradução. Por exemplo, ele considera um tipo de tradução estrangeirizante<sup>36</sup> que procura destacar as qualidades do original na tradução, sendo ética e poética. Ele analisa traduções que supõem grande autonomia e poder de decisão do tradutor.

Em sua perspectiva, um projeto de tradução relaciona-se com o propósito e objetivos que o tradutor visa alcançar com dada tradução. Esse posicionamento é válido para o que Milton (2002:14) chama de tradução “aristocrática” ou “artesanal”, ou seja, traduções fora do circuito comercial, às quais o tradutor se dedica integralmente. Ocorre que grande parte das traduções é produto, mercadoria implicados na economia global da sociedade. Na esfera desse circuito, as decisões do projeto de tradução não são inteiramente do tradutor.

O projeto de tradução e adaptação da série Reencontro da editora Scipione, por exemplo, não é determinado inteiramente pela figura do adaptador. Os livros da série são encomendados, visando um mercado específico; o profissional é contratado para concretizar a proposta de tradução e adaptação de determinada obra, da qual muitos pontos já estão previamente definidos.

---

<sup>36</sup>Neste tipo de tradução, o tradutor deve se abrir para o que vem de fora e tentar proporcionar ao leitor, por meio da tradução, a idéia daquilo que é estrangeiro. Nesse sentido, o leitor do texto de chegada reconhece o elemento estrangeiro naquilo que lê e adquire conhecimentos que vão para além do seu mundo social.

Claro, mesmo nesse tipo de tradução, não se inviabiliza a possibilidade do tradutor de vislumbrar o seu próprio projeto ou de estar representado na obra. Um projeto de tradução, mesmo tendo seus parâmetros gerais definidos por outros elementos, envolve uma posição tradutiva.

Como foi visto com Toury (1995) e Even-Zohar (1990), a determinação de uma obra traduzida não é estabelecida somente pelo projeto de tradução de dado tradutor, mas também, pela posição que a obra vai ocupar no polissistema receptor. Uma tradução compreende uma sobreposição de elementos humanos e institucionais, tais como o público leitor, editores, clientes, editoras e livrarias. Além disso, é uma atividade orientada por normas sócio-culturais, sendo determinada, também, por fatores ideológicos.

Mesmo que a tradução seja em si uma atividade individual e isso parece dar a idéia de autonomia face a um projeto tradutório, o que pode eventualmente ocorrer nas traduções ditas aristocráticas e artesanais, as decisões do tradutor são, na perspectiva de Lefevere (1992a), relacionadas às normas, diretrizes determinadas por mecanismos de controle interno e externo ao polissistema literário.

Assim, tendo em vista as adaptações da Scipione, ressalta-se mais uma vez que o trabalho textual em si cabe ao adaptador, todavia o processo de tradução/adaptação como um todo é de responsabilidade da editora. Cabe à instituição, na figura do seu editor, decidir as etapas do trabalho, entre outras, definir autor, obra, adaptador, o tipo de texto e de apresentação, o projeto gráfico, os meios de circulação e divulgação dos textos de acordo com a audiência pretendida.

Tendo como referência a instituição editora como um mecanismo de controle do polissistema literário, no capítulo 04 da dissertação, serão apresentadas algumas discussões e pontos de vistas acerca das adaptações da editora Scipione, no segmento da série Reencontro, a partir principalmente das entrevistas (anexos A e C) com duas editoras da Scipione, a saber, Cristina Carletti a primeira e uma das criadoras da série e Maria Viana, atual editora.

A entrevista com as duas buscou, entre outros, analisar aspectos como o estatuto da tradução e adaptação na perspectiva da série, os procedimentos de adaptação e a manutenção da voz do autor original nas obras adaptadas. Neste sentido, optou-se por uma entrevista na qual foram propostas perguntas similares à Cristina Carletti e à Maria Viana até onde foi possível (três eram similares), uma vez que as duas editoras se encontram em situações e tempos diferentes. A primeira respondeu nove questões, a

segunda quatro questões. Segundo Marconi & Lakatos (2002, p. 93, 94), a padronização de perguntas em entrevistas acontece pela necessidade de se obter respostas a essas mesmas perguntas, sendo possível a comparação posterior entre os participantes.

A entrevista com Cristina Carletti abrangeu outros aspectos, além dos acima citados, estreitamente ligados ao contexto de criação da série Reencontro, bem como questões ligadas ao papel do tradutor na editora, especificamente relacionado a Paulo Mendes Campos. Com Maria Viana, foi realizada, ainda, uma entrevista informal, não estruturada, pelo telefone, quase uma conversa, na qual ela descreve as regras de como a série Reencontro funciona na atualidade.

Vale salientar que não se objetivou com essas entrevistas um estudo sistematizado e comparatório de análise de questões e dados, mas a obtenção do testemunho vivo dos editores como material para reflexão acerca do projeto de tradução e adaptação da editora Scipione. As entrevistas pretendem captar a percepção dos sujeitos em questão, considerando seus diferentes pontos de vista a fim de iluminar a dinâmica interna desse mecanismo de controle que é a instituição editora, muitas vezes encoberto ao olhar externo.

Voltando ao modelo de Berman, vale salientar que apesar de propor um instrumental analítico, considerando certa soberania do tradutor nas suas escolhas e no projeto de tradução, Berman não deixa de reconhecer esses fatores determinantes e limitadores do trabalho do tradutor, que na sua crítica, ele denomina horizonte tradutivo, aspecto a partir do qual a posição tradutiva e o projeto de tradução devem ser analisados.

Assim, a perspectiva de Berman, embora altamente pertinente, tende, de certo modo, a minorar o papel de outros elementos do ato tradutório que, como já foi visto, são fundamentais no processo de adaptação de *Boule de Suif*. Dessa forma, foi ampliada, no escopo deste trabalho, a idéia de projeto de tradução bermaniano, incluindo outras instâncias fundamentais para analisar o projeto de tradução/adaptação de *Boule de Suif*.

Feitas essas observações e adaptações no trajeto analítico proposto por Berman, segue-se a exposição do instrumental metodológico e analítico com os aspectos conceituais da semiótica de Bakhtin que fundamentarão a abordagem de leitura dos textos.

## 2.2 A abordagem semiótica de Mikhail Bakhtin

A abordagem semiótica de leitura e análise servirá tanto para o texto de partida como para o texto de chegada, mas com objetivos e nuances diversas. No primeiro, a leitura terá como objetivo reconstruir o percurso da elaboração literária de Maupassant, tendo em vista os procedimentos estilísticos (apresentados na pré-análise) utilizados pelo autor, ao passo que no segundo, o objetivo é reconstruir a trajetória que envolve as decisões e escolhas de Campos no processo de reformulação do texto, neste caso, a leitura volta-se aos mesmos aspectos da elaboração literária de Maupassant na adaptação.

Deve-se esclarecer que uma leitura baseada em paradigmas bakhtinianos, sejam quais forem as suas conclusões e desdobramentos, nunca será unânime. O pensamento bakhtiniano, compartilhado, também, por Zohar, Toury e Lefevere, segue o princípio de que nenhum ato comunicativo é neutro, portanto, não possui um só sentido. Quando um sujeito se dirige a outro, utilizando um sistema de signos para veicular dada mensagem, sempre se posiciona em termos de ideologia. Para Bakhtin (2004), a linguagem demonstra um jogo ideológico de interesses que impede a neutralidade dos signos e dos textos produzidos.

De acordo com Fiorin (2005), o conceito de força centrípeta e centrífuga em Bakhtin aponta para a existência de jogos de poder. “Não há uma neutralidade na circulação das vozes [...] As vozes não circulam fora do exercício do poder; não se diz o que quer, quando se quer e como se quer” (2005:73).

O exercício de leitura de uma obra literária constitui-se, pois, a interpretação das intenções dos sujeitos da enunciação nessa arena ideológica. Ocorre que quem interpreta também está imerso nesse jogo. De modo que tenho consciência que, na condição de autora e intérprete desta dissertação, estarei intervindo na construção dos sentidos por meio das minhas próprias intenções.

A leitura baseada nos fundamentos semióticos estudados por Bakhtin pressupõe um instrumental analítico para a compreensão ideológica dos enunciados textuais. Para Faraco (2005:39), “os processos semióticos ao mesmo tempo em que refletem, sempre refratam o mundo. A semiose não é, portanto, uma reprodução do mundo objetivo, mas a remissão a um mundo múltiplo e heterogêneo” Portanto, o instrumental analítico possibilita efetuar a semiose de uma obra, desvelando os valores ideológicos das significações e construções formais do texto, verificando-se o seu caráter plurissignificativo ou unívoco.

### **3.2.1 Postulados críticos da abordagem semiótica**

O instrumental analítico deve levar em conta conceitos chave da semiótica bakhtiniana, tais como a não neutralidade do signo, o dialogismo, a polifonia, os gêneros do discurso, os quais serão apresentados abaixo de forma bastante sucinta.

#### **A não neutralidade dos signos**

Como já foi mencionado, para Bakhtin, a linguagem não é neutra, uma vez que ela é o espaço da multiplicidade de sentidos, das diferentes vozes sociais que se colidem, das consciências diferenciadas, dos embates, tendo em vista à manutenção de certas significações e a exclusão de outras. Na relação social entre dois ou mais sujeitos, o jogo pelo poder pode ser resolvido em conformidade entre as partes, pelo uso do convencimento, da força, ou, simplesmente, pela manutenção da discordância.

Esta visão da não neutralidade da linguagem possibilita vê-la constituída de signos ideológicos capazes de assumir nuances múltiplas nas diferentes esferas da sociedade. É por meio da linguagem não neutra que são manifestadas as intolerâncias, as diferenças, os preconceitos, os conflitos de classes, as disputas de poder, etc.

Nesse sentido, todo ato de linguagem é um diálogo de ideologias que se torna possível pela presença do outro. Dessa forma, um texto, incluindo o literário, traz de um lado o interesse do produtor e do outro o do consumidor. Aqui, produtor/consumidor são tomados no sentido amplo dado por Zohar.

Em se tratando, especificamente, da significação literária, os signos podem ter sentidos diferentes conforme os interesses que direcionam sua leitura. Assim, pensando na permanência e canonização de um texto literário, pode-se inferir que uma obra se mantém viva, também, enquanto responde aos interesses dos leitores/consumidores ou enquanto ela os provoca esteticamente e rebate seus códigos, irrompendo um jogo de significações que os obriga a participarem da constituição de outras significações, transformando-os.

Iser (1999), teórico da estética da recepção, estudioso do efeito estético, afirma que a obra literária valiosa será aquela capaz de gerar estas modificações de comportamento no leitor, devendo encaminhá-lo, durante o processo de leitura, a uma consciência crítica dos códigos que governam a literatura e os horizontes de expectativas. Assim, ocorrerá uma transgressão dos modos normativos, e o leitor estará transformando o texto e a si mesmo com suas estratégias de leitura.

## **Dialogismo**

Conforme foi visto, a linguagem humana é um produto eminentemente social, decorrente do contato entre seres humanos e portador dos valores das diversas classes e grupos.

Bakhtin (1992) entende o signo como intencional, ou seja, carregados de ideologias, um segmento da realidade que possui um significado e remete a algo fora de si mesmo. O signo não existe, apenas como parte de uma realidade, ele também refrata uma outra, estando sujeito aos critérios de avaliação ideológica.

As práticas lingüísticas devem ser vistas, não na neutralidade de um sistema ideal, mas dentro de um contexto social. Dessa forma, a palavra é sempre um diálogo. Comporta duas faces. Ela é determinada tanto pelo fato que procede de alguém, como pelo fato de que se dirige para alguém.

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem são auto-suficientes: conhecem uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhe determinam o caráter. O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunidade verbal. (BAKHTIN, 1992:316)

Essa relação entre um enunciado e outros é o que Bakhtin denomina dialogismo, noção central do seu construto teórico.

A maioria dos comentadores concorda quanto à importância da noção de dialogismo no pensamento e no método de Bakhtin. Esta preponderância concedida a apenas uma das muitas idéias inter-relacionadas do autor se reflete na ampla utilização do qualificativo dialógico dentro do discurso crítico. (STAM. 1992:72)

Segundo Bakhtin, o dialogismo é constitutivo de toda e qualquer linguagem, pois mesmo entre produções monológicas, há uma relação entre enunciados, portanto, todo gênero é dialógico. O dialogismo não se confunde com a polifonia. Esta se refere naturalmente a ele, mas de outra forma, caracterizando-se por vozes polêmicas em um discurso.

## **Polifonia**

A diversidade de sentidos que transitam no texto é que determina a sua polifonia, conceito proposto por Bakhtin para descrever o modelo enunciativo do romance. Esse conceito se faz em referência ao romance de Dostoiévski, onde uma pluralidade de vozes e consciências diferenciadas se manifestam simultaneamente. As vozes que se fazem ouvir no texto Dostoiévskiano não obedecem a um narrador que centraliza a narrativa. Além disso, não existe conclusibilidade, nem proposta alguma de acabamento.

O conceito de polifonia de Bakhtin, uma analogia com o conceito musical denominado polifônico, se atém ao romance, gênero que para Bakhtin, apresenta diferentes vozes sociais que se entrecrocaram, manifestando diferentes pontos de vista acerca da realidade, constituindo-se, assim, gênero polifônico por natureza.

O conceito de polifonia original de Bakhtin e o seu surgimento, como sublinha Bezerra (2005), está associado à lógica do capital e ao surgimento na Rússia de estratos sociais diversificados que entraram em conflito. Todavia, o conceito de polifonia não se congelou neste contexto, mas acompanhou todo um movimento histórico, ganhando novas configurações e intenções de discurso.

Assim, a idéia de polifonia gestada em Dostoiévski se transformou em uma doutrina e generalizou-se a partir de então. Como acontece, em geral, com os paradigmas e teorias dos grandes mestres quando são disseminadas pelo mundo afora e pelo tempo, a polifonia se dissolveu e incorporou outros sistemas conceituais. Em síntese, o conceito de polifonia não pertence mais exclusivamente a Bakhtin.

O conceito de polifonia desenvolvido, mais recentemente, por vários estudiosos da linguagem, não é exatamente aquele da obra de Dostoiévski, mas é herdado dele. O conceito de polifonia utilizado por bakhtinianos como Maingueneau (1984), Stam (1992) e Brait (1996), apresenta várias nuances dentro dos seus respectivos objetos de estudo.

Tendo em vista as categorias de Bakhtin, o que esses estudiosos tomam como polifonia é um dialogismo polemizado, a saber, um dialogismo que intensifica e acirra mais os conflitos. Em outras palavras, sendo a polifonia, de acordo com Bezerra (2005:193), a forma suprema do dialogismo, o que esses autores consideram polifonia é, na verdade, um dialogismo em um grau altíssimo de desenvolvimento. O conceito de polifonia de Brait (1996) que será adotado neste trabalho deve ser entendido nessa perspectiva.

### **Gêneros do discurso**

Segundo Bakhtin, na esfera lingüística, o falante/ouvinte produz uma estrutura enunciativa em forma-padrão relativamente estável de um enunciado, marcada a partir de contextos da atividade humana, denominada gênero do discurso. “Cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, sendo isso que denominamos gêneros do discurso” (Bakhtin, 1992: 279).

Devido à heterogeneidade dos gêneros, Bakhtin os dividiu em dois tipos: Os gêneros primários são aqueles que fazem parte do mundo cotidiano da linguagem e que podem ser controlados diretamente na situação discursiva, tais como: bilhetes, cartas, diálogos, relato familiar. Os gêneros secundários são textos, geralmente mediados pela escrita, que fazem parte de um uso mais oficial da linguagem; dentre eles, o romance, o teatro e o discurso científico. Eles representam o uso mais elaborado da linguagem para construir uma ação verbal em situações de comunicação mais complexas e relativamente mais evoluídas, tais como a artística, cultural, política. Esses gêneros, chamados mais complexos, absorvem e modificam os gêneros primários.

O discurso literário, por exemplo, notadamente a prosa, absorve vários gêneros primários, no entanto, segundo Bakhtin, no interior do gênero secundário, estes se transformam e adquirem uma característica particular, perdendo sua relação com a realidade existente e com a realidade dos enunciados alheios.

Inseridas no romance, a réplica de um diálogo cotidiano ou carta, conservando sua forma e significado cotidiano apenas no plano do conteúdo do romance, só se integram à realidade existente através do romance considerado como um todo, ou seja, do romance concebido como fenômeno da vida literário-artística e não da vida cotidiana (BAKHTIN, 1992:281)

A compreensão de um gênero passa pela competência dos sujeitos participantes de refletirem acerca das funções e objetivos de uma prática social. Isso funciona também no caso de gêneros secundários como a literatura, cuja elaboração da linguagem exige dos sujeitos um olhar multifacetado. Assim, tanto a decodificação de gêneros primários como secundários acontece dentro de um evento social. De forma que é fundamental ver o gênero como uma atividade social e, portanto, variado e mutável.

Brait (2005:88) salienta que na obra de Bakhtin, o estilo está de forma indissolúvel ligado aos gêneros e quando se passa o estilo de um gênero para outro, não nos limitamos a modificar a ressonância desse estilo, graças a sua inserção num gênero que não lhe é próprio, mas destruímos e renovamos o próprio gênero.

Nesse sentido, para a autora, uma adaptação pode implicar uma mudança de gênero provocada pela mudança na esfera de produção, circulação e recepção e, por conseguinte, uma mudança de estilo, mesmo que o adaptador procure permanecer o mais fiel à obra.

A adaptação *Bola de Sebo*, destinada ao público juvenil, implica mudanças nas três esferas: produção, circulação e recepção, o que implica na visão bakhtiniana, em mudança de gênero. No entanto, esse ponto de vista não tem sido muito enfocado nos estudos sobre adaptação, muito embora historiadores da literatura como Lajolo e Zilberman (1985, 1999) e pesquisadores como Monteiro (2006) apontem para o fato de que o conceito de literatura para jovens e crianças, no Brasil, está inevitavelmente ligado às adaptações e traduções.

Há alguns estudiosos que sugerem uma mudança de gênero nas adaptações para a audiência infanto-juvenil. É o caso de Torres (2003), que ao discutir a noção de adaptação, também como uma passagem de um modo de expressão a outro, reconhece que a adaptação sugere reformulações e modificações, mais freqüentemente, quando ela vai de um gênero a outro: romance para o cinema e o teatro, romance e literatura para criança.

### **2.2.2 Etapas da abordagem semiótica de leitura**

A primeira fase da abordagem semiótica corresponde a uma leitura dos procedimentos de Maupassant na obra definidos na etapa da pré-análise. O objetivo é entender os princípios que regem seu sistema de linguagem. Nessa fase, serão observados como esses procedimentos compõem o sistema e estilo maupassanteano, como eles se combinam e o efeito que produzem. Os textos de partida e chegada devem ser cotejados a partir dessa perspectiva, tendo em vista evidenciar o enfoque dado por cada linguagem e sistema estilístico.

A segunda fase da abordagem corresponde à busca das representações do escritor, que não se constrói somente pelos elementos estilísticos, mas por tudo que o circunda: seu mundo social, seu tempo, prática social, de forma que Maupassant ao escrever *Boule de Suif*, não aponta para o leitor somente um encadeamento de fatos narrativos, mas lhe diz a respeito de um acontecimento social que teve lugar em um

tempo e espaço definido. O leitor que lê e interpreta a obra, por sua vez, também constrói suas próprias representações, atribuindo significado aos enunciados do texto.

A respeito da historicidade de um texto, Fiorin (2006) argumenta que é na relação com o outro que se aprende a história que perpassa o discurso.

A análise histórica de um texto deixa de ser a descrição da época em que o texto foi produzido e passa a ser uma fina e sutil análise semântica que leva em conta confrontos sistêmicos, deslizamento de sentido, apagamento de significados, etc. (FIORIN, 2006:191)

A fase final da abordagem se centra na dialética dos processos de enunciação verbal refletidos nos enunciados do texto. O autor impõe uma visão una do mundo, sem se abrir a discursos divergentes? A composição do texto faz esquecer a dimensão do dizer do outro, tendendo para o monologismo ou, o contrário, ele cria uma obra que permite várias leituras, suscitando sentidos vários, apresentando uma pluralidade de visões, na qual os enunciados do texto recorrem a outros enunciados que foram estabelecidos pelo texto, nutrindo seu sentido com a voz dos outros?

Por fim, é necessário salientar que este percurso de leitura, aqui apresentado, não visa oferecer um modelo pronto e uma palavra final sobre os textos a serem analisados, já foi dito que não existem leituras unânimes, uma obra é sempre inacabada e passível de transformação.

### 3 UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE *BOULE DE SUIF*

“*Les grands artistes sont ceux qui imposent à l’humanité leur illusion particulière*”

*Guy de Maupassant*

O trabalho analítico e interpretativo apresenta um estudo sobre o processo de interdiscursividade irônica no texto fonte *Boule de Suif* (*Bola de Sebo*) de Guy de Maupassant, utilizando como base teórica a semiótica de Bakhtin. Para tal, a análise interpretativa foi dividida em duas etapas. A primeira, denominada de pré-análise textual é, conforme Berman, uma etapa anterior à análise do texto de partida e do texto de chegada cujo objetivo é preparar a confrontação entre eles. Nessa etapa, são selecionados componentes significativos da obra fonte. A segunda etapa corresponde à análise propriamente dita, na qual os elementos selecionados são aprofundados.

#### 3.1 Pré-análise textual de *Boule de Suif*

Tendo em vista a questão norteadora desta pesquisa, na pré-análise de *Boule de Suif*, foram selecionados elementos marcantes da elaboração literária de Maupassant.

A permanência de *Boule de Suif* deve-se, segundo a crítica,<sup>37</sup> a riqueza literária da obra e a maestria com a qual Maupassant escreveu a novela. Calcado na aguda observação da realidade,<sup>38</sup> ele focaliza a confluência de discursos e o cruzamento de diferentes vozes no espaço social. Por meio da ironia, procedimento característico da sua linguagem literária, efetua o desmascaramento das ideologias por detrás desses discursos. Com base nisso, foram selecionados, para a pré-análise, elementos que informam as relações interdiscursivas da poética maupassanteana.

No corpo da pré-análise, serão incluídas, ainda, uma síntese da obra e uma pequena incursão pela poética de Maupassant, destacando seus aspectos gerais e o lugar que a obra *Boule de Suif* ocupa no horizonte literário do autor.

<sup>37</sup> Segundo Forrestier (1995), mesmo tendo havido um desinteresse de 1930 a 1970 pelo conjunto de obras de Maupassant, a obra *Bola de Sebo* nunca deixou de despertar interesse.

<sup>38</sup> Segundo Forrestier (1995:161), a idéia central da poética de Maupassant não é propor uma reprodução fiel da realidade, mas proporcionar ao leitor uma ilusão do real.

### **Síntese da obra**

*Bola de Sebo*, escrita por Guy de Maupassant, foi publicada em 1880, em uma coletânea organizada por Émile Zola. O sucesso imediato da obra transformou-o em um escritor conhecido e festejado.

A obra focaliza, durante a guerra franco-prussiana de 1870, uma prostituta, Bola de Sebo, que pressionada por seus “respeitáveis” companheiros de viagem, aceita se entregar a um oficial prussiano em troca da liberdade deles.

Durante o inverno de 1870, a cidade de Ruão, na Normandia, é invadida pelos prussianos. Para fugir desta ocupação um grupo de dez pessoas toma uma diligência rumo a Dieppe: Três casais (de comerciantes, industriais e nobres), duas freiras, um democrata revolucionário e uma prostituta (Bola de Sebo).

A viagem é difícil, se estendendo por mais tempo do que o esperado. Os viajantes têm fome e somente Bola de Sebo teve a idéia de trazer provisões, que ela prontamente divide com eles.

A diligência faz uma parada em um albergue ocupado pelos prussianos e um oficial, que ocupa o lugar, proíbe os passageiros de partir se Bola de Sebo não dormir com ele. Patriota, ela se recusa apoiada, inicialmente, por seus companheiros de viagem. Todavia, um complô se trama contra ela.

Bola de Sebo aceita, finalmente, se sacrificar e no quinto dia, a diligência parte. Todos os viajantes a tratam com desprezo e recusam partilhar suas provisões com ela.

### **Aspectos do estilo e da linguagem maupassanteana**

Henry René Guy de Maupassant nasceu em 05 de agosto de 1850 na Normandia, norte da França, em uma família da pequena nobreza. Viveu a sua infância e juventude no campo, em companhia da mãe, uma mulher culta, depressiva que fora abandonada por um marido infiel. Em 1870, ele dirigiu-se a Paris, onde se destacou como contista e manteve relações com os grandes escritores da época: Zola, Flaubert e o russo Turgueniev.

No período que vai de 1875 e 1885, ele produziu a maior parte de seus romances e contos. Escreveu pelo menos 300 histórias curtas, das quais algumas se tornaram célebres, como *Bola de Sebo*, *O colar*, *Uma aventura parisiense*, *Mademoiselle Fifi*, entre outras.

Maupassant conhece o sucesso, o dinheiro e a fama. Lançado no mundo das celebridades, as portas dos salões aristocráticos e da sociedade cosmopolita, que ele

descreve em *Bel Ami*, lhe são abertos. Ele se entrega a uma intensa vida amorosa. No entanto, a partir de 1884, a sífilis tomou conta de seu organismo, causando-lhe uma doença nervosa que o levou a crises de depressão, de violência e alucinações. Muitas dessas emoções estranhas e opressivas foram transpostas para contos como *O Horla*. Em 1882, após terríveis sofrimentos, tentou o suicídio. Hospitalizado, veio a morrer no ano seguinte, após uma longa agonia, com apenas 43 anos de idade.

Maupassant encontra, sobretudo, nas narrativas curtas, uma forma de expressar o real em toda a sua gama, criando um universo fecundo, múltiplo e ilimitado. De acordo com Forrestier (1995:12), esta fecundidade apresenta pelo menos duas vantagens: a possibilidade da continuação de certos motivos no conjunto das obras do autor. Permite, além disso, abordar uma série de problemas diferentes em ordens diversas. Entre eles, o tema da guerra franco-prussiana tratado em *Boule de Suif* e em outros contos. De acordo com o autor, ao tematizar a guerra, ele alcança uma originalidade que o distingue dos seus contemporâneos.

Para além dos conflitos bélicos, Maupassant escreve e aborda questões sempre freqüentes em sua obra, como o fascínio frente à mulher e o amor, a vida corriqueira dos pequenos burgueses, a loucura e o mundo fantástico. Tudo isso por meio de uma linguagem acurada e precisa, em um estilo objetivo e irônico que o distancia dos temas que trata.

Apontado por alguns críticos como um pintor impressionista, no sentido que se faz dele um criador sensível aos jogos de cores, espaço e luz, Maupassant pinta as luzes das cidades, os movimentos das águas, o movimento dos barcos na água, as cores do mundo rural. Segundo Bury (1994), quer se trate de descrições ou de retratos, o olhar do artista dá a ver o mundo sem, contudo, se deter muito sobre ele para que o leitor receba a impressão da realidade, como se estivesse em contato direto com o instantâneo da impressão.

De acordo com a autora, Maupassant encontra na forma breve o instrumento adequado a sua visão pessimista de mundo. A experiência existencial da desilusão que envolve seus personagens nas malhas da solidão, do tédio, da morte e do desencantamento impede os longos desenvolvimentos. Recusando os valores estéticos ligados a uma visão otimista do mundo, Maupassant busca a eficácia na expressão do real que passa pela narrativa curta.

O gênero breve era para Maupassant uma necessidade criadora o qual ele dá o nome indiferentemente de narrativa, conto ou novela. O essencial a seus olhos era que a

intriga e os efeitos fossem suficientemente condensados mediante a máxima economia de detalhes, a linguagem seca e direta e o diálogo coloquial de modo a reproduzir o real.

Não se trata, porém de tudo dizer, de reproduzir a realidade com extrema exatidão. É necessário proporcionar ao leitor a ilusão do real. Maupassant deixou um texto crítico intitulado *Le Roman*, conhecido como *La préface à Pierre e Jean*, onde mostra o seu distanciamento do Realismo e Naturalismo e expõe a sua doutrina de representação do real: “O realista, se ele é um artista, procurará não mostrar-nos a fotografia banal da vida, mas dar-nos a visão mais completa, mais cativante, mais convincente que a própria realidade”<sup>39</sup> (MAUPASSANT, 1989:42).

Reproduzir o real corresponde a proporcionar a ilusão completa do real que contraria a simples transcrição dos fatos, de onde o autor conclui “Eu concluo de tudo isso que os Realistas de talento deveriam chamar-se de preferência, Ilusionistas”.<sup>40</sup> (MAUPASSANT, 1989:43). O autor acentua que, tendo em vista o fato de que cada um de nós é constituído por sua própria ilusão subjetiva do mundo, o escritor não faz senão reproduzir esta realidade mediante os procedimentos artísticos dos quais dispõe.

Em suma, Maupassant propõe uma estética realista que não fosse uma cópia pretendida do real, mas uma ilusão do real. Esta estética vai reger tanto seus romances como seus contos e novelas.

### ***Boule de Suif* na obra de Maupassant**

Com *Boule de Suif*, que inaugura uma longa série de contos e novelas, Maupassant se notabiliza como um grande escritor. Inicialmente, publicada em 17 de abril de 1880, em uma seleção de contos intitulada *Les Soirées de Médan*, uma espécie de manifesto do movimento naturalista, a novela de Maupassant foi tida como o melhor trabalho do volume e considerada pela unanimidade da crítica como uma obra prima.

Para Émile Zola (apud. FORRESTIER 1995:134), organizador e escritor de uma obra da seleção, *Boule de Suif* “Tem um equilíbrio, um porte, uma sutileza e uma

---

<sup>39</sup> Le réaliste, s'il est un artiste, cherchera, non pas à nous montrer la photographie banale de la vie, mais à nous en donner la vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même.(MAUPASSANT, 1989 :42)

<sup>40</sup>J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes.(MAUPASSANT, 1989 :43)

clareza de análise que fazem dela uma pequena obra-prima. De resto, foi suficiente, para colocar Maupassant no primeiro time entre os jovens escritores promissores.”<sup>41</sup>

Eis o que Gustave Flaubert fala da obra em uma carta a Maupassant.

Mas não via a hora de lhe dizer que considero *Bola de Sebo* uma obra-prima. Sim! Rapaz! Nem mais, nem menos, isto é coisa de um mestre. É bem original a concepção, muito bem concebido e de um excelente estilo. [...] Resumindo, estou encantado; duas ou três vezes, eu ri muito alto [...] Este pequeno conto permanecerá, esteja certo disso! Que belas figuras as dos seus burgueses, Nenhum fora de prumo. Cornudet é imenso e verdadeiro! A religiosa marcada pelas cicatrizes de varíola, perfeito, e o Conde “minha querida menina”, e o final! A pobre moça enquanto o outro canta a Marselhesa, sublime. [...].<sup>42</sup>

(<http://flaubert.univ-rouen.fr/03corres/conard/lettres/80a.html>)

O seu mentor não se equivocou, a obra permaneceu. O nome da novela *Boule de Suif* dará título nos anos após sua publicação a uma série de coleções e antologias. De acordo com Forrestier (1995), em 1901, oito anos após a morte de Maupassant, seu editor, desejoso de aproveitar-se de um sucesso que não parecia ter fim, publicou, sob o título geral de *Boule de Suif*, uma coletânea de contos.

As críticas positivas em relação à obra continuaram no século XX. Para o escritor francês André Gide (Apud. FORRESTIER, 1995:171), muitas narrativas curtas do autor são de um trabalho admirável, de uma extraordinária habilidade [...] “Poder-se-ia tomá-las como modelo [...] Em particular, *Bola de Sebo* é, no seu gênero, uma obra prima.”<sup>43</sup>

Ao longo destes mais de 100 anos, seguiram-se dezenas de edições com o título de *Boule de Suif*, por outro lado a coletânea original de 1880 não teve tantas

<sup>41</sup> “Il a un aplomb, une tenue, une finesse et une netteté d’analyse qui en font un petit chef-d’oeuvre. Du reste, il a suffi, pour mettre Maupassant au premier rang parmi les jeunes écrivains d’avenir” (FORRESTIER, 1995:171)

<sup>42</sup> Mais il me tarde de vous dire que je considère *Boule de Suif* comme un *chef-d’oeuvre*. Oui ! Jeune homme ! Ni plus, ni moins, cela est d’un maître. C’est bien original de conception, entièrement bien compris et d’un excellent style.[...] Bref, je suis ravi ; deux ou trois fois j’ai ri tout haut [...] Ce petit conte *restera*, soyez-en sûr ! Quelles belles binettes que celles de vos bourgeois ! Pas un n’est raté. Cornudet est immense et vrai ! La religieuse couturée de petite vérole, parfaite, et le comte “ma chère enfant”, et la fin ! La pauvre fille qui pleure pendant que l’autre chante la *Marseillaise*, sublime. ( <http://Flaubert.univ-rouen.fr/03corres/conard/lettres/80/html>)

<sup>43</sup> Nombre de courts récits de Maupassant sont d’un métier admirable, d’une extraordinaire habileté [...] On pourrait les prendre comme modèles [...] En particulier, *Boule de Suif*, est, dans son genre, un chef d’oeuvre. (FORRESTIER,1995:171)

reedições, a última foi publicada na França pela Editeur Grasset na coleção *Les Cahiers Rouges*, em 1990 e reeditada em 2003.

*Boule de Suif* inaugura, também, um conjunto de narrativas do autor de caráter ao mesmo tempo realista e satírico. Segundo Barthes (2000:59), o realismo de Maupassant, bem como o de Zola e de Daudet produziu uma subscrita derivada de Flaubert, mas adaptada ao estilo naturalista. A escritura de Maupassant, assim como a dos outros dois escritores que poderia se chamar escritura realista é um combinado de signos formais da literatura, tais como passado simples, estilo indireto ritmo escrito e de signos não menos formais do realismo, oriunda da linguagem popular, palavras fortes e dialetais.

Ancorado nestas formas de expressão citadas por Barthes, o realismo de Maupassant se apóia ainda em um quadro geográfico, histórico, social, cultural real. No texto de *Boule de Suif*, o espaço geográfico da região da Normandia é evocado com muita propriedade pelo autor, ele remonta à atmosfera da região tomada pela guerra.

Les derniers soldats français venaient enfin de traverser la Seine pour gagner Pont-Audemar par Saint Sever et Bourg-Achard; et, marchant après tous, le général désespéré [...](MAUPASSANT,2003:33)

Puis un peu plus tard, une masse noire descendit de la côte Sainte Catherine, tandis que deux autres flots apparaissaient par les routes de Darnetal et de Bois-guillaume [...] (MAUPASSANT, 2003:33)<sup>44</sup>

O exército francês é descrito por meio de um realismo considerado extremamente cru para a época.

Pendant plusieurs jours de suite des lambeaux d'armée en déroute avaient traversé la ville. Ce n'était point de la troupe, mais des hordes débandées. Les hommes avaient la barbe longue et sale, des uniformes en guenilles, et ils avançaient d'une allure molle, sans drapeau, sans régiment. Tous semblaient accablés, éreintés, incapables d'une pensée ou d'une résolution, marchant seulement par habitude, et tombant de fatigue sitôt qu'ils s'arrêtaient.(MAUPASSANT, 2003:31)

---

<sup>44</sup> Como se trata da análise do texto fonte, os exemplos são transcritos na língua original do texto, no caso o francês.

Fontes verídicas inspiraram Maupassant a descrever as diferentes classes e estratos sociais que se opõem em *Boule de Suif*. A atitude hipócrita dos burgueses e nobres de Rouen corresponde a uma realidade vivida pelo autor.

Les vainqueurs exigeaient de l'argent, beaucoup d'argent. Les habitants payaient toujours; ils étaient riches d'ailleurs. Mais plus un négociant normand devient opulent et plus il souffre de tout sacrifice, de toute parcelle de sa fortune qu'il voit passer aux mains d'un autre. (MAUPASSANT, 2003:36)

Ele participou da guerra na região da Normandia e foi testemunha ocular, por isto sua aguda observação sobre os fatos da guerra e a modificação que ela efetua no comportamento do povo. Para além do determinismo e cientificismo de Zola, Maupassant procede por uma experiência e percepção direta do real.

Cependant, à deux ou trois lieues sous la ville, en suivant le cours de la rivière, vers Croisset, Dieppedalle ou Biessart, les mariniers et les pêcheurs ramenaient souvent du fond de l'eau quelque cadavre d'Allemand gonflé dans son uniforme, tué d'un coup de couteau ou de savate, la tête écrasée par une pierre, ou jeté à l'eau d'une poussée du haut d'un pont. (MAUPASSANT, 2003:36)

As particularidades pitorescas do seu tempo e lugar também são descritas com muita propriedade, por exemplo, o pão “Régence”, que Boule de Suif come dentro da diligência, é uma referência cultural a um pão que se comia na Normandia.

Elle prit une aile de poulet et délicatement, se mit à la manger avec un de ces petits pains qu'on appelle "Régence" en Normandie. (MAUPASSANT, 2003:49)

Em *Boule de Suif*, Maupassant censura violentamente a superioridade dos poderosos, a hipocrisia religiosa e a política. A sátira é feroz, os valores são invertidos e a honrada sociedade francesa é posta a nu em sua desonra moral ao passo que uma prostituta é elevada no seu patriotismo e nobreza de espírito.

Para construir a sátira social, Maupassant utiliza-se de um procedimento característico em suas obras: a ironia. Pela dinâmica irônica, ele desvela o que está para além da luta social, dos interesses políticos, burgueses, dos interesses materiais, da religião e também dos sentimentos e paixões de toda uma sociedade.

### **Pré-análise textual da obra**

*Boule de Suif* é uma obra da literatura que foi canonizada, dentre outras razões, pela sua interdiscursividade, concretizada pela capacidade de Maupassant de trabalhar com diferentes vozes, operando um texto que tem um enfoque social, histórico e psicológico e na sua capacidade de desmistificar os discursos oficiais e denunciar discursos supostamente neutros.

A interdiscursividade é um conceito central no construto teórico de Bakhtin que aparece na sua obra sob o nome de dialogia. Segundo Fiorin (2006:191), embora Bakhtin jamais utilize diretamente o termo interdiscursividade, nem intertextualidade, a compreensão destes termos pode ser depreendida da distinção entre texto e enunciado.

Este pode ser aproximado do que se chama interdiscurso, constituído nas relações dialógicas, enquanto aquele é a manifestação do enunciado. Em resumo, a interdiscursividade é qualquer relação ideológica entre enunciados e a intertextualidade e um tipo particular de interdiscursividade, caracterizada pelo encontro de duas materialidades textuais distintas. Por materialidade textual, entende-se um texto em sentido estrito ou um conjunto de fatos lingüísticos que configura um estilo, um jargão, uma variante lingüística.

Para operar a interdiscursividade do texto, Maupassant utiliza como procedimento a ironia. Em *Boule de Suif*, a ironia não é somente um dos recursos estilísticos, mas também, estruturadora do processo interdiscursivo da técnica literária utilizada por Maupassant: a sátira. Na obra, ele ridiculariza os assuntos sérios e as pessoas "respeitáveis", a fim de denunciar a hipocrisia da sociedade francesa do final do século XIX.

Brait (1996) em *Ironia em perspectiva polifônica*, apoiada, dentre outros construtos teóricos, no conceito de polifonia de Bakhtin e na sua articulação com o pensamento de outros teóricos, focaliza a ironia como confluência de discursos, como cruzamento de vozes. Assim, a ironia é tida como um procedimento intertextual, interdiscursivo, portanto um processo de meta-referencialização, de estrutura do fragmentário que se organiza a partir de recursos significantes, podendo provocar efeitos

de sentido tais como a dessacralização do discurso oficial ou o desmascaramento de discursos tidos como neutros.

Em outras palavras, para a autora, a ironia é considerada como uma estratégia da linguagem, que ao participar da constituição do discurso como fato histórico e social, mobiliza diferentes vozes, instaurando a polifonia<sup>45</sup> (dialogia polemizada), ainda que esta não signifique necessariamente a democratização dos valores veiculados ou criados.

A dupla leitura mobilizada por um enunciado irônico envolve formas de interação entre os sujeitos, bem como a relação com o objeto da ironia e com as estratégias lingüístico-discursivas que põem em movimento o processo. (BRAIT, 2005:105)

Em *Boule de Suif*, Maupassant faz ecoar as vozes sociais por uma espécie de condensação da sociedade que ele objetiva satirizar, de modo que os personagens representam um estrato social e falam de um lugar social. Este ecoar de vozes, por si só, não constitui ainda a polifonia, esta é dada pelo artifício da ironia, que ao instaurar as ambigüidades e contradições por detrás dessas vozes, produz os conflitos e polêmicas.

No discurso polifônico instaurado na obra, o narrador é o orquestrador. Ele vai, pelo artifício da ironia, desvelando as ideologias que estão atrás dessas vozes e a maneira como outros discursos, outros sujeitos vão atravessando o seu. Torna-se, pois, importante analisar a enunciação desse narrador, concretizada em elementos da estilística da enunciação: discurso direto, discurso indireto e discurso narrativizado.

Para Bakhtin (2004:145), a enunciação do narrador, tendo integrado na composição uma outra enunciação, elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais para assimilá-la parcialmente, associando às suas próprias regras, embora conservando, mesmo de forma rudimentar o discurso de outrem, sem o qual ele não pode ser completamente apreendido.

O estilo direto não é regra em *Boule de Suif*, em geral, o narrador conta o que dizem os personagens. Ele retém somente o que interessa ao seu propósito. A palavra é

---

<sup>45</sup> Deve ser lembrado que o conceito de polifonia desenvolvido por Brait não é exatamente aquele da obra de Dostoiévski, descrito por Bakhtin, embora seja herdado dele. Tendo em vista as categorias deste autor, o que Brait denomina como polifonia é um dialogismo polemizado, a saber, um dialogismo que intensifica e acirra mais os conflitos.

mais dele do que dos personagens. O discurso indireto, por exemplo, é uma forma de o narrador agir sobre o leitor, de guiar sua leitura.

Para Bakhtin, a diluição da palavra citada no contexto narrativo não se efetua e não poderia efetuar-se completamente. O discurso do outro permanece palpável. Então, mesmo que o espaço do narrador seja dominante em *Boule de Suif*, existirão sempre duas tendências: um comentário efetivo de um lado e uma réplica do outro. É justamente daí que é possível insurgir ou não a ironia de um texto. O seu efetivo surgimento, porém, depende da orientação da inter-relação da enunciação do discurso citado.

Bakhtin distingue duas orientações para a dinâmica de inter-relação da enunciação e do discurso citado. A primeira é o estilo linear de citação do discurso de outrem que tende a criar contornos exteriores nítidos à volta do discurso citado, correspondendo a uma fraqueza do fator individual interno.

A segunda é o estilo pictórico, pelo qual a língua elabora meios mais sutis e versáteis para permitir ao autor infiltrar suas réplicas e seus comentários no discurso de outrem. Ao contrário do linear, sua tendência é atenuar os contornos exteriores nítidos da palavra de outrem.

De acordo com Bakhtin (2004:150), no estilo pictórico pode-se ter uma variedade de tipos, por exemplo, “O narrador pode deliberadamente apagar as fronteiras do discurso citado, a fim de colori-lo com suas entoações, o seu humor, a sua ironia, o seu ódio, com seu encantamento ou desprezo.” Este narrador é característico do Renascimento, do fim do século XVIII e de quase todo o século XIX. É o tipo de narrador eleito por Maupassant que aparece, mais nitidamente, por meio do discurso indireto e narrativizado e utiliza-se da ironia como recurso retórico principal para apagar as fronteiras do discurso citado.

No discurso narrativizado, o conteúdo apresentado sofre uma qualificação por parte do enunciador que informa sobre o discurso exterior e interior de um sujeito sem reproduzir o vocabulário, nem a forma verbal, nem o seu estilo. O enunciado se integra ao discurso do enunciador como um elemento a mais.

De acordo com Sillam (1999:64), este discurso oferece ao narrador de *Boule de Suif* uma grande margem de liberdade para agir, o que lhe permite reproduzir os discursos, resumindo, desenvolvendo, reduzindo ou ampliando de acordo com seu interesse. Este procedimento o conduz a se apropriar dos discursos dos personagens e formulá-lo segundo os propósitos da intriga, às intenções do autor e a sua preocupação em caracterizar os protagonistas da novela.

A necessidade de marcar a presença do narrador que utiliza Maupassant indica em parte a sua preocupação de estabelecer, graças ao narrador, um contato com o leitor. Para Sillam, mais do que em outras obras de Maupassant, em *Boule de Suif* as intervenções do narrador visam estabelecer uma cumplicidade entre ele e o leitor.

A ironia é a forma principal do narrador de *Boule de Suif* chamar a atenção do enunciatário (leitor) para o discurso e, através deste procedimento, poder contar com a sua cumplicidade sem a qual, aliás, a ironia não se estabelece. Tomando como ponto de partida a perspectiva de Brait sobre o papel da ironia em um texto, pode-se dizer que o conteúdo de *Boule de Suif* está subjetivamente determinado por valores atribuídos pelo enunciador (narrador), mas construídos de forma a exigir a participação do enunciatário (leitor), chamando atenção não somente para o que está dito, mas para a forma de dizer e para as contradições entre as duas dimensões.

O discurso ambíguo do narrador desejoso de um enunciatário que o concretize é disseminado, em *Boule de Suif*, por meio de vários recursos lingüístico-discursivos: além dos elementos da enunciação: discurso direto, indireto, narrativizado acima discutidos, têm-se as figuras de linguagem, uso das aspas, enunciados de outros locutores (intertextos), no nível da estrutura da narrativa: o efeito circular das peripécias.

O trabalho analítico e interpretativo do texto de partida será feito, explorando esses recursos lingüístico-discursivos (que deflagram a ironia do texto) em passagens significativas que abrangem a totalidade da obra.

Para finalizar a pré-análise da obra, retomemos o questionamento desta dissertação: É possível adaptar a profundidade e ambigüidade do texto de *Boule de Suif* aos jovens leitores brasileiros? O estilo de Maupassant pode ser reconduzido ao plano expressivo de uma adaptação com qualidades análogas?

Na perspectiva bakhtiniana, o estilo de Maupassant não é só uma expressão individual, mas uma interlocução recíproca com outros domínios da cultura. De acordo com Brait (2005:96), as reflexões sobre estilo em vários trabalhos de Bakhtin não podem se separar da idéia de que se olha um enunciado, um gênero, um texto, um discurso como participantes de um tempo, de uma cultura, de uma história.

Brait argumenta que foi esta a perspectiva do estudo estilístico de Dostoievski e Rabelais feito por Bakhtin, “para estudá-los, ele recorre à tradição literária e não literária e nela encontra os elementos para, polemizados, esmiuçar as singularidades de ambos e inaugurar uma nova perspectiva estilística e uma nova leitura destas produções literárias” (BRAIT, 2005:81).

A partir do conceito bakhtiniano de estilo, Brait<sup>46</sup> sugere várias perguntas que permitem avaliar uma adaptação. Adequando-as ao objeto de pesquisa em questão, pode-se formular as seguintes questões: O estilo que vai para adaptação de Campos dialoga de que maneira com o texto de Maupassant? Sobre esse questionamento, é interessante rever a proposta de Berman. Em sua crítica de tradução, ele reconhece dois sistemas estilísticos: o do autor original e do tradutor, como eles mantêm este diálogo é o projeto de tradução que vai dizer. O importante é que ele seja pautado pelo poético e pelo ético, diz o autor. Onde Campos se encontra e de onde observa o texto de Maupassant? A Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar e Toury e o conceito de Reescritura de Lefevere já adiantaram vários pontos sobre a questão.

Em relação ao texto, mais questões: O que Campos descarta, o que transforma, o que destrói em *Boule de Suif*? Como negocia com outros discursos que percorrem o texto? Quais os recortes? Resta espaço na adaptação para o texto do autor insurgir? Como ele recupera os eixos fundamentais do universo de Maupassant no plano da expressão? Essas questões, aqui antecipadas, serão pontuadas no quarto e quinto capítulo da dissertação.

### **3.2 Análise textual de *Boule de Suif***

A etapa de análise textual de *Boule de Suif* está dividida em três partes. A primeira corresponde a um exame dos procedimentos lingüístico-discursivos relevantes para a construção da interdiscursividade irônica da obra. A segunda parte focaliza seu processo de interlocução social e histórica, tendo em vista que os discursos não constroem somente uma representação dos aspectos formais do texto, mas também uma representação do contexto pragmático, social, histórico e cultural. Por último, verifica-se como se centra a dialética dos processos de enunciação verbal refletidos nos enunciados do texto.

#### **3.2.1 O papel do interdiscurso irônico**

Como foi visto na etapa de pré-análise, em *Boule de Suif*, Maupassant projeta as vozes sociais pela condensação da sociedade francesa de modo que os personagens

---

<sup>46</sup> Brait propõe, originalmente, essas questões para analisar o que acontece quando se passa o estilo de um gênero para outro. Ela exemplifica com a adaptação intersemiótica de um texto de Guimarães Rosa adaptado para o cinema.

representam estratos de um microcosmo social. A projeção das vozes sociais, mediada pelo jogo irônico, instaura a polifonia da obra.

De acordo com Brait (1996:107), as formas de recuperação do já dito com objetivo irônico constituem um fenômeno dialógico e interativo. Elas se apresentam como um meio de contestação da autoridade, de subversão de valores estabelecidos que pela interdiscursividade instauram e qualificam o sujeito da enunciação, ao mesmo tempo em que desqualificam determinados elementos.

Assim, por detrás da profusão de vozes, no texto de Maupassant, subjaz um sujeito enunciador que busca colocar a nu toda uma sociedade, analisando, contestando e subvertendo os seus discursos. O seu jogo irônico interdiscursivo procede como um mecanismo de análise das construções ideológicas presentes em cada grupo, estrato, ou representante social.

Maupassant coloca uma rede social na diligência que parte de Rouen à Tôtes: a nobreza representada pelo conde e a condessa de Bréville; a alta burguesia, representada pelo industrial Carré-Lamadon e sua esposa; a pequena burguesia, pelo comerciante Sr. Loiseau e esposa. Estes personagens são representantes da ordem civil e moral.

Ces six personnes formaient le fond de la voiture, le côté de la société rentée, sereine et forte, des honnêtes gens autorisés qui ont de la Religion et des Principes. (MAUPASSANT, 2003:43)

Para Forrestier (1995:130), Maupassant segue uma ordem de apresentação que vai do menos importante ao mais importante, do geral ao particular. A este microcosmo, ele acrescenta as divergências políticas e ideológicas entre os três estratos. As divergências são, contudo, relativizadas em nome do conservadorismo que os une e em nome do dinheiro.

Les trois hommes aussi, rapprochés par un instinct de conservateurs à l'aspect de Cornudet, parlaient argent d'un certain ton dédaigneux pour les pauvres (MAUPASSANT, 2003:46)

Et tous les trois se jetaient des coups d'oeil rapides et amicaux. Bien que de conditions différentes, ils se sentaient frères par l'argent, de la grande

franc-maçonnerie de ceux qui possèdent, qui font sonner de l'or en mettant la main dans la poche de leur culot. (MAUPASSANT, 2003:46)

Duas freiras dentro da diligência representam a ordem religiosa. O lugar de onde elas falam e por quem elas falam serão ferozmente questionados por Maupassant ao longo da narrativa.

Deux bonnes soeurs qui égrenaient de longs chapelets en marmottant des Pater et des Ave. L'une était vieille avec une face défoncée par la petite vérole comme si elle eût reçu à bout portant une bordée de mitraille en pleine figure. L'autre, très chétive, avait une tête jolie et malade sur une poitrine de phtisique rongée par cette foi dévorante qui fait les martyrs et les illuminés.(MAUPASSANT, 2003:44)

Enfim, é dado a conhecer as duas personagens que atraem a atenção de todos. São apresentadas como os dois marginalizados, antagonistas das pessoas respeitáveis. Representam a desordem. O primeiro é o democrata Cornudet.

L'homme, bien connu, était Cornudet le démocrate, la terreur des gens respectables. Depuis vingt ans, il trempait sa barbe rousse dans les bocks de tous les cafés démocratiques. (MAUPASSANT, 2003:44)

Boule de Suif é apresentada e reconhecida como prostituta.

[...] La femme, une de celles appelées galantes, était célèbre par son embonpoint précoce qui lui avait valu le surnom de Boule de suif. (MAUPASSANT, 2003:45).

O apelido Boule de Suif constitui ao mesmo tempo o título da novela e uma alusão à gordura da personagem cujo verdadeiro nome Élisabeth Rousset é pouco citado no texto. O que vem provar o seu deslocamento da sociedade de gente honrada, onde o nome é considerado como uma marca de distinção e respeito.

Petite, ronde de partout, grasse à lard, avec des doigts bouffis, étranglés aux phalanges, pareils à des chapelets de courtes saucisses, avec une peau luisante et tendue, une gorge énorme qui saillait sous sa robe, elle

restait cependant appétissante et courue, tant sa fraîcheur faisait plaisir à voir. (MAUPASSANT, 2003:45)

Além destes grupos e estratos que estavam viajando na diligência, Maupassant explora o discurso da ordem ou desordem social, a questão moral e religiosa por intermédio do casal Follenvie, do soldado prussiano, do Beato e do exército prussiano e francês.

A forma perpetrada por Maupassant para analisar e confrontar todas estas vozes é, como já foi mencionado, o jogo irônico. A ironia é, pois, uma categoria estruturadora da novela de Maupassant o que vai lhe permitir dessacralizar os discursos oficiais e desnudar discursos tidos como neutros ou sérios.

### 3.2.2 Aspectos da interdiscursividade irônica

No discurso polifônico instaurado na obra, o narrador é o componente principal. Por meio da interdiscursividade irônica, ele aponta as ideologias que estão subjacentes aos discursos dos personagens e a maneira como outros discursos cruzam o seu. A sua posição não é absolutamente de neutralidade. O narrador faz questão de mostrar a sua opinião e sentimentos em relação aos personagens. A sua ironia firme revela a baixeza moral, a hipocrisia e o senso comum dos estratos sociais da sociedade francesa.

Vejamos uma passagem da novela em que os viajantes encontram em plena campanha de convencer Boule de Suif a dormir com o oficial prussiano. Para tal, eles utilizam o discurso da predisposição natural que as mulheres têm para o sacrifício, reportando-se a exemplos ilustres, de mulheres corajosas que se devotaram pela pátria. Aparecem a voz social, histórica, mítica e imaginativa, nas quais a imagem da mulher na história, na sociedade, na cultura e no imaginário coletivo está associada ao sacrifício.

Aussitôt à table, on commença les approches. Ce fut d'abord une conversation vague sur le dévouement. On cita des exemples anciens: Judith et Holopherne, puis, sans aucune raison, Lucrece avec Sextus, Cléopâtre faisant passer par sa couche tous les généraux ennemis, et les y réduisant à des servilités d'esclave. Alors se déroula une histoire fantaisiste, éclos dans l'imagination de ces millionnaires ignorants, où les citoyennes de Rome allaient endormir, à Capoue, Annibal entre leurs bras, et avec lui, ses lieutenants, et les phalanges des mercenaires. On cita toutes les femmes qui ont arrêté des conquérants, fait de leur corps

un champ de bataille, un moyen de dominer, une arme, qui ont vaincu par leurs caresses héroïques des êtres hideux ou détestés, et sacrifié leur chasteté à la vengeance et au dévouement. (MAUPASSANT, 2003:78)

Os burgueses tentam persuadir Boule de Suif de que o sacrifício é um ato de heroísmo dessas mulheres. Os exemplos da argumentação são escolhidos a partir dos registros do heroísmo patriótico. O que faz referência direta à situação de Boule de Suif, uma patriota que enfrenta o inimigo prussiano. Os exemplos tentam convencer a suposta heroína como alguém que pode fazer parte deste grupo de mulheres.

Imediatamente o narrador polemiza, de uma forma sutil, como que desmascarando o engodo de todas essas histórias de sacrifício feminino veiculadas pelo discurso oficial.

On aurait pu croire, à la fin, que le seul rôle de la femme ici-bas était un perpétuel sacrifice de sa personne, un abandon continu aux caprices des soldatesques. (MAUPASSANT, 2003: 79)

Sua voz insurge-se contra as vozes oficiais, que desde sempre, constituem a imagem da mulher como uma eterna doadora, nos papéis de esposa, santa ou prostituta. Observe o corpo da mulher como instrumento de guerra, um meio de dominar, uma arma. Assim, Boule de Suif que já usava seu corpo para ganhar a vida, pode, na visão dos burgueses, agora usá-lo como forma de derrotar os conquistadores, empregando-o numa tarefa gloriosa.

Em outra passagem que se sucede a esta, os viajantes não contemplados no argumento do sacrifício feminino, partem para o sacrifício religioso, outra retórica para convencer a prostituta.

Mais au dîner la coalition faiblit. Loiseau eut trois phrases malheureuses. Chacun se battait les flancs pour découvrir des exemples nouveaux et ne trouvait rien, quand la comtesse sans préméditation peut-être, éprouvant un vague besoin de rendre hommage à la Religion, interrogea la plus âgée des bonnes soeurs sur les grands faits de la vie des saints. Or, beaucoup avaient commis des actes qui seraient des crimes à nos yeux; mais l'Eglise absout sans peine ces forfaits quand ils sont accomplis pour la gloire de Dieu, ou pour le bien du prochain. C'était un argument puissant; la comtesse en profita. Alors, soit par une

de ces ententes tacites, de ces complaisances voilées, où excelle quiconque porte un habit ecclésiastique, soit simplement par l'effet d'une inintelligence heureuse, d'une secourable bêtise, la vieille religieuse apporta à la conspiration un formidable appui[...] Elle trouvait tout simple le sacrifice d'Abraham, car elle aurait immédiatement tué père et mère sur un ordre venu d'en haut; et rien, à son avis, ne pouvait déplaire au Seigneur quand l'intention était louable.( MAUPASSANT, 2003:80)

Atrás do discurso deles, está o subterfúgio da voz religiosa que impele ao sacrifício, legitimado pelas mitologias bíblicas. Mais uma vez, a voz do narrador ergue-se contra as vozes do discurso oficial, denunciando o vale tudo, o quão maquiavélicas podem ser elas.

A intertextualidade (a relação de um discurso com outro) por meio da citação do Príncipe de Maquiavel permite o efeito irônico.

La comtesse, mettant à profit l'autorité sacrée de sa complice inattendue, lui fit faire comme une paraphrase édifiante de cet axiome de morale: "La fin justifie les moyens."( MAUPASSANT, 2003:80)

O narrador busca nestas intervenções destacar como os discursos reproduzidos pelos burgueses e a religiosa tendem a amarrar os seus significados. Eles se colocam na posição daqueles que têm completo poder e controle sobre os discursos, sem perceberem, no entanto, que muitas vezes estes são carentes de significado ou equivocados. A ironia do narrador revitaliza estes discursos, sobrepondo-os, concedendo-lhe novos significados.

Como já foi salientado na etapa de pré-análise, Maupassant busca marcar a presença do narrador e por meio dele, manter uma cumplicidade com o leitor, mesmo de orientar sua opinião em favor do que ele defende. Pode-se notar que Maupassant reflete uma visão crítica que deve ser feita mediante leitores críticos.

Esta cumplicidade é manifestada no texto, principalmente, na utilização da ironia. O que significa que ele exige que o interlocutor se posicione de um determinado modo, sob pena, simplesmente, de que o efeito esperado não seja produzido já que a construção do sentido irônico depende, além do ironista, também do interlocutor.

Segundo Brait (1999:109), no processo discursivo irônico, a interação entre sujeito enunciador e sujeito enunciatário se particulariza pelo fato do enunciatário necessariamente ser previsto e instaurado na e pela enunciação, tal qual o enunciador e

como tal funcionar como enunciador intérprete. Nesta relação enunciador/enunciatário, a ironia constitui a conciliação das subjetividades, na medida em que ironista acredita que seu auditório seja capaz de reconstruir a citação e a contestação.

Com base nisso, pode-se dizer que o dialogismo polifônico em *Boule de Suif*, estruturado pelo recurso da ironia, está em potencial, podendo ser dado a ver por este enunciador intérprete que instaura a interdiscursividade do texto. Somente ele poderá operar as relações ambíguas que subjazem ao texto, deslocando o não dito para a constituição de novos textos.

Portanto, as vozes instauradas pela ironia em *Boule de Suif* só podem ser observadas com a presença de um leitor ativo, capaz de desvelar a presença de outros enunciados e das vozes inconscientes. Como assinala Brait, para esse tipo de leitura intertextual é preciso, acima de tudo, que o leitor tenha repertório suficiente para estabelecer essas relações, demandadas pelo enunciador e por ele esperadas.

Como acentua a autora, ao jogar essencialmente com a ambigüidade, o discurso irônico convida o receptor a, no mínimo, uma dupla descodificação: lingüística e discursiva. O convite à participação ativa coloca o receptor na condição de co-produtor da significação, o que implica necessariamente sua instauração como interlocutor.

A interdiscursividade irônica é articulada em *Boule de Suif*, em uma dimensão contextualizada, ou seja, o enunciado irônico se coloca no nível discursivo-textual mediante vários recursos lingüístico-discursivos: elementos da enunciação: discurso direto, indireto, narrativizado, uso das aspas, enunciados de outros locutores (intertextos); no nível da estrutura da narrativa: o efeito circular das peripécias, além da função que a palavra desempenha no texto.

### **Elementos da enunciação**

Como já foi visto na etapa de pré-análise, a dinâmica de inter-relação da enunciação e do discurso citado predominante em *Boule de Suif* é o estilo pictórico, ou seja, o narrador apaga deliberadamente as fronteiras do discurso citado a fim de expressar o tom irônico que deseja conferir à obra. Para tal, ele utiliza, principalmente, o discurso indireto e narrativizado que permitem melhor a sua presença insurgir. Contudo, a citação direta, embora menos freqüente no texto, proporciona, algumas vezes, o efeito irônico buscado pelo narrador. Foi incluído neste bloco o mecanismo das aspas que também inscreve o outro na seqüência do discurso.

### Discurso direto

No discurso direto, há um afastamento entre os discursos citante e citado. Nesta forma de citação, o enunciador citante reproduz na íntegra o discurso citado, funcionando como intermediário do discurso alheio. Todavia, mesmo que haja uma integridade da palavra do outro, deve-se refletir sobre o fato de que o enunciador, ao citar diretamente um texto qualquer, o faz por critérios próprios.

Nos exemplos que seguem, serão analisadas algumas citações diretas dos personagens Loiseau e de sua esposa. Ele se destaca como o personagem que tem mais citação direta no texto.

Contrariamente a M. Carré-Lamadon, nascido na alta burguesia, Loiseau é um homem do povo sem dignidade e educação que ficou rico de forma desonesta, comercializando vinhos de péssima qualidade. É seu êxito econômico que lhe permite estar próximo dos burgueses e nobres. Ele seria o que se chama de “emergente” ou novo rico. Com este personagem e sua esposa madame Loiseau, Maupassant ironiza os emergentes e sua posição de servir ao *status quo* da boa sociedade francesa.

Constituindo o lado humorístico da novela, a vulgaridade e a falta de compostura do emergente Loiseau provocam o riso no leitor, o que poderia atrair para si a simpatia dele. No entanto, as vilesas, baixeiras e ridículos das suas ações e discursos o desqualificam frente a ele. Por exemplo, na cena do jantar final, em comemoração à decisão de Boule de Suif, ele utiliza de várias brincadeiras sexuais bem cruéis, revelando o seu sadismo em relação ao sofrimento da vítima Boule de Suif, conforme mostra a passagem abaixo.

Par moments il prenait un air triste pour soupirer: "Pauvre fille!" ou bien il murmurait entre ses dents d'un air rageur : "Gueux de Prussien, va!" Quelquefois, au moment où l'on n'y songeait plus, il poussait, d'une voix vibrante, plusieurs: "Assez! assez!" et ajoutait, comme se parlant à lui-même: "Pourvu que nous la revoyions; qu'il ne l'en fasse pas mourir, le misérable!" (MAUPASSANT, 2003:84)

Para enfatizar o caráter e as ações de Loiseau, o narrador tenta reproduzir o tom teatral dele, de modo a introduzir a voz do personagem mediante a indicação cênica dos seus gestos, ações e emoções.

Nesta outra passagem, no início da novela, Loiseau, já sem suportar a fome, toma a iniciativa de aceitar a comida oferecida por Boule de Suif:

"Ma foi, franchement, je ne refuse pas, je n'en peux plus. À la guerre comme à la guerre, n'est-ce pas, Madame?" (MAUPASSANT, 2003:50)

Ao aceitar, Loiseau profere: "À la guerre comme à la guerre". O que ele diz diretamente já é uma citação de um bordão popular. Ele a utiliza para ironizar a situação, ou seja, em um contexto de crise, pode se agir e fazer coisas que em uma situação normal seria sem cabimento ou imoral. Por exemplo, aceitar comida de uma prostituta como ele fez. Esta máxima moral que Loiseau profere à Boule de Suif para justificar a aceitação da sua ajuda, vai mais tarde, ironicamente, orientar a ética dos burgueses, nobres e religiosos no complô contra a própria Boule de Suif, quando ela se recusa a dormir com o oficial prussiano.

Em outra citação direta, Loiseau argumenta enfaticamente que, em situações difíceis, todo mundo é irmão e deve se ajudar, assim convida a todos a aceitar a comida de Boule de Suif.

"Eh, parbleu, dans des cas pareils tout le monde est frère et doit s'aider. Allons, Mesdames, pas de cérémonie, acceptez, que diable! Savons-nous si nous trouverons seulement une maison où passer la nuit?" (MAUPASSANT, 2003: 50)

A utilização de um bordão popular e de clichês na voz de Loiseau é uma forma de ironizar o seu caráter plebeu, o seu senso comum, sua rudeza, seu linguajar, por outro lado, também, acentua o seu caráter de iniciativa, o seu jeito despachado em contrapartida ao jeito contido dos outros viajantes.

Mais na frente, o discurso de Loiseau se entrelaça com o da sua esposa, também, em uma citação direta. O narrador faz questão de mostrar, na forma de um enunciado vivo, sem dissimulações, o temperamento vulgar e a baixa moral da esposa de Loiseau, no fragmento abaixo, quando ela se irrita ao descobrir que a prostituta se recusa terminantemente a dormir com o oficial prussiano.

Alors le tempérament populacier de Mme Loiseau éclata  
 "Nous n'allons pourtant pas mourir de vieillesse ici. Puisque c'est son métier, à cette gueuse, de faire ça avec tous les hommes, je trouve qu'elle n'a pas le droit de refuser l'un plutôt que l'autre. Je vous demande

un peu, ça a pris tout ce qu'elle a trouvé dans Rouen, même des cochers !  
oui, Madame, le cocher de la préfecture! [...] Et aujourd'hui qu'il s'agit  
de nous tirer d'embarras, elle fait la mijaurée, cette morveuse!

(MAUPASSANT, 2003:75)

Como já foi dito antes, mesmo no discurso direto, o critério de escolha é ainda do narrador, portanto ele permite citar diretamente a fala em que marca nitidamente as características que ele deseja destacar no temperamento de madame Loiseau. Não por acaso, ele utiliza como verbo introdutório do discurso citado “*éclater*,” revelando a sua intenção comunicativa.

Mais na frente, o narrador sublinha que o pensamento de Madame Loiseau, citado de forma brutal e grosseira, faz eco na cabeça dos viajantes, despertando inclusive os sentimentos libidinosos de madame Carré-Lamadon. Para acentuar a força do discurso de madame Loiseau, ele interpõe nesta passagem a citação *ipsis litteris* e entre aspas da personagem.

la pensée brutalement exprimée par sa femme dominait tous les esprits:  
"Puisque c'est son métier à cette fille, pourquoi refuserait-elle celui-là  
plus qu'un autre?" La gentille Mme Carré-Lamadon semblait même  
penser qu'à sa place elle refuserait celui-là moins qu'un autre.

(MAUPASSANT, 2003:77)

O autor mostra que a baixeza moral e a vulgaridade com que o casal Loiseau expressa sua opinião tem reflexo no comportamento e nas atitudes dos outros. Madame Loiseau, por exemplo, diz claramente e secamente o que pensa da situação de Boule de Suif, antecipando, o que, no fundo todos pensavam. A sua fala que atualiza os discursos escondidos (veja no exemplo abaixo) é o “ponta pé” inicial para o movimento de conspiração que se levantará contra Boule de Suif.

On en voulait presque à cette fille, maintenant, de n'avoir pas été  
trouver secrètement le Prussien, afin de ménager, au réveil, une bonne  
surprise à ses compagnons. Quoi de plus simple? Qui l'eût su, d'ailleurs?

Elle aurait pu sauver les apparences en faisant dire à l'officier qu'elle prenait en pitié leur détresse. Pour elle, ça avait si peu d'importance! Mais personne n'avouait encore ces pensées.

(MAUPASSANT, 2003:72)

No trecho acima, o narrador nos permite ouvir o pensamento secreto dos personagens. Essa forma de retomada da voz alheia reproduzindo as falas citadas tais como seriam pronunciadas por eles possibilita ao narrador sintetizar as vozes de todos os personagens em um único enunciado.

Outro exemplo do discurso direto que introduz uma ironia são as falas do oficial prussiano.

Il invita en français d'Alsacien les voyageurs à sortir, disant d'un ton raide: "Foulez-vous descendre, Messieurs et Dames?"

(MAUPASSANT, 2003:69)

No exemplo, é enfatizado o sotaque alemão, se referindo ao francês que fala um alsaciano, por coincidência, a Alsácia é uma região disputada pela França e a Prússia durante a guerra franco-prussiana

O narrador transcreve as dificuldades que o prussiano tem em distinguir as fricativas do francês a labiodental, sonora (v) da labiodental, surda (f) e também, a pós-alveolar sonora(j) da pós-alveolar, surda (ch). O destaque para o dialeto alsaciano no sotaque do prussiano reforça a ironia e o sarcasmo do texto caracterizados por uma caricatura dos militares prussianos.

A transcrição do sotaque do militar evidencia mais a presença e dominação prussiana, bem como seu autoritarismo, como nesta passagem em que os viajantes sobem aos aposentos do oficial prussiano para pedirem a sua liberação.

— Au bout de quelques instants il dit enfin: "Qu'est-ce que fous foulez?" Le comte prit la parole: "Nous désirons partir, Monsieur.

Non. — Oserai-je vous demander la cause de ce refus

— Parce que che ne feux pas.

— Je vous ferai respectueusement observer, Monsieur, que votre général en chef nous a délivré une permission de départ pour gagner Dieppe [...]

— Che ne feux pas...foilà tout...Fous poufez tescentre.

(MAUPASSANT,2003:69)

### O discurso indireto

Se o discurso direto possibilita a enunciação de uma personagem cujo discurso se deseja mostrar claramente ou chamar atenção para ele como no exemplo do casal Loiseau. O estilo indireto é, ao contrário, uma interpretação do discurso citado. O narrador passa a subordinar a si, o personagem, retirando-lhe a forma própria da expressão. Para Bakhtin.

As palavras e expressões de outrem integrados no discurso indireto e percebidos na sua especificidade (particularmente quando são postas entre aspas) sofrem um “estranhamento”, para usar a linguagem dos formalistas, um estranhamento que se dá justamente na direção que convém as necessidades do autor: elas adquirem relevo, sua “coloração se destaca melhor (BAKHTIN 2004:163)

No exemplo abaixo, ainda focalizando Loiseau irritado com a prostituta.

Loiseau, qui comprenait la situation, demanda tout à coup si cette "garce-là" allait les faire rester longtemps encore dans un pareil endroit. Le comte, toujours courtois, dit qu'on ne pouvait exiger d'une femme un sacrifice aussi pénible, et qu'il devait venir d'elle-même.  
(MAUPASSANT, 2003,73)

A mesma atitude irônica em relação a Loiseau se verifica no estilo indireto. Pela via indireta as aspas, em "*garce-là*" que destacam a palavra vulgar de Loiseau, chamam atenção para o enunciado. Elas apresentam o aspecto teatralizador e atualizador do discurso direto, retomando a fala real de Loiseau que o narrador adapta ao seu próprio discurso para conseguir o efeito desejado que é ridicularizar o personagem. Além disso, as aspas sublinham no contexto do discurso citado, a oposição entre o discurso vulgar de Loiseau e o polido do conde. Esta mesma estrutura anterior se repete no fragmento abaixo:

Les hommes, qui discutaient à l'écart, se rapprochèrent. Loiseau, furibond, voulait livrer "cette misérable" pieds et poings liés à l'ennemi. Mais le comte, issu de trois générations d'ambassadeurs, et doué d'un physique de diplomate, était partisan de l'habileté. (MAUPASSANT, 2003: 76).

Um traço forte do jogo irônico nestes dois exemplos é a relação do discurso vulgar de Loiseau e o diplomático do Conde. Aparentemente parecem falar de dois lugares

diferentes, parecem distintos pela classe social, mas como aponta sutilmente o narrador, os dois estão juntos na sordidez. Seus interesses de conspirar contra Boule de Suif se convergem.

Neste exemplo, o narrador apresenta o discurso de um personagem que somente é citado no texto. O seu nome é M.Tournel

Sa réputation de filou était si bien établie, qu'un soir à la préfecture, M. Tournel, auteur de fables et de chansons, esprit mordant et fin, une gloire locale, ayant proposé aux dames qu'il voyait un peu somnolentes de faire une partie de "Loiseau vole", le mot lui-même vola à travers les salons du préfet, puis, gagnant ceux de la ville, avait fait rire pendant un mois toutes les mâchoires de la province. (MAUPASSANT, 2003:41)

Nessa passagem, Maupassant ironiza a forma desonesta de Loiseau, trazendo à tona o já dito de M. Tournel que sugere um jogo, uma brincadeira, que na verdade reporta a um trocadilho baseado no fato do nome Loiseau ter o mesmo som de “l’oiseau” (pássaro) e nos dois significados do verbo “voler” (voar e roubar).

No exemplo abaixo, o discurso indireto marca uma atitude analítica na apreciação da fala da freira, apontando para o seu argumento falacioso que não ocorre pela citação da passagem bíblica, mas pela forma que ela enuncia esta passagem, tentando demonstrar a Boule de Suif que todo sacrifício é muito simples e fácil. Com a utilização dos advérbios “tout simple” e “immédiatement,” a subjetividade do narrador se sobrepõe ao discurso da freira para ironizá-lo.

Elle trouvait tout simple le sacrifice d'Abraham, car elle aurait immédiatement tué père et mère sur un ordre venu d'en haut; et rien, à son avis, ne pouvait déplaire au Seigneur quand l'intention était louable. (MAUPASSANT, 2003:80)

### **Discurso narrativizado**

Genette (1972), no seu estudo da narrativa, distingue dois modos de narração: a de evento, que se refere, por exemplo, ao que faz o personagem e o discurso narrativo, em que se relata o que diz ou pensa o personagem. Este último é caracterizado por uma hierarquia entre os três estados do discurso, a saber, o discurso direto, o discurso

narrativizado e o indireto e indireto livre. Genette acentua que o discurso narrativizado é o mais redutor e que implica uma maior distância narrativa.

De acordo com Genette, o herói de *Em busca do tempo perdido* ao invés de reproduzir o seu diálogo com sua mãe simplesmente diz “eu informei a minha mãe minha decisão de casar com Albertina”. Neste exemplo, não se trata mais das suas palavras, mas dos seus pensamentos. As palavras ou as ações das personagens são integradas e condensadas à narração que os representa como fatos.

Ducrot e Shaeffer (1995), em seu dicionário das ciências da linguagem, seguem a classificação de Genette. De acordo com o verbete, o discurso narrativizado é a simples apresentação de um sumário de conteúdo do discurso relatado, distinguindo-se do discurso indireto pela ausência da subordinada, substituída, ao menos em francês, pelo uso do infinitivo ou por uma nominalização do conteúdo do discurso relatado. Do ponto de vista da fidelidade mimética, não tem diferença de princípio entre os dois, mesmo se o discurso indireto pode mais facilmente introduzir marcas lingüísticas do personagem cujas palavras são citadas.

O discurso narrativizado do qual não se conhece o conteúdo real é uma outra forma do narrador deslocar o discurso citado, concedendo-lhe novos e ambivalentes sentidos.

Et elles continuaient ainsi, démêlant les volontés de Dieu, prévoyant ses décisions, le faisant s'intéresser à des choses qui, vraiment, ne le regardaient guère. Tout cela était enveloppé, habile, discret.

(MAUPASSANT, 2003: 81)

Pela narrativização do discurso, o leitor pode imaginar que os argumentadores repetiram os mesmos discursos e argumentos acerca dos valores religiosos como uma forma de convencer Boule de Suif. Os verbos “démêler” e “prévoir” são traços semânticos que apontam para a forma duvidosa como a condessa e a freira conduziram a argumentação. Com estes verbos, o narrador desqualifica o discurso delas. O advérbio “ainsi” e o uso do gerúndio marcam o discurso ininterrupto, arrastado e enfadonho.

A narrativização desloca o sentido, permitindo ao leitor perceber o já dito dos personagens como um discurso autoritário, circular e esvaziado. O narrador ironiza esses discursos, considerados por ele, totalmente fora de propósito, sem nenhuma ligação com objetivos divinos.

Há, no exemplo, dois universos de significados representados pelo discurso da condessa e da freira de um lado e as réplicas do narrador do outro. Os sentidos atribuídos pelo narrador entram em choque com o discurso, marcando a interdiscursividade irônica do texto. Em outras palavras, o narrador ironiza tudo que está estabelecido discursivamente, reconduzindo o seu significado a outro patamar.

Nos exemplos abaixo, a narrativização do discurso leva a indagar sobre qual o real conteúdo das intervenções dos argumentadores. O narrador de *Boule de Suif* sumariza e resume o texto de acordo com seus propósitos de forma que a integralidade do discurso dos personagens é afastada do leitor. Não reproduzir o discurso deles é uma forma de desvalorizá-lo frente ao leitor.

Mais au dîner la coalition faiblit. Loiseau eut trois phrases malheureuses. Chacun se battait les flancs pour découvrir des exemples nouveaux et ne trouvait rien, quand la comtesse sans préméditation peut-être, éprouvant un vague besoin de rendre hommage à la Religion, interrogea la plus âgée des bonnes soeurs sur les grands faits de la vie des saints. (MAUPASSANT, 2003:80)

No exemplo acima, o autor resume algumas conversas dos personagens que conspiram contra Boule de Suif, ignora-se qual o conteúdo das frases infelizes de Loiseau e as questões postas pela condessa. O narrador retém o que é interessante ao seu propósito que é desqualificar a argumentação dos burgueses, no caso, a precariedade argumentativa de Loiseau em contrapartida ao oportunismo da condessa, aliás, o tom irônico recai sobre o oportunismo dela, reconhecidamente manipuladora e premeditada, ela é apresentada sobre um prisma positivo: “sans préméditation peut-être”, “éprouvant un vague besoin de rendre hommage à La Religion”

Ce fut d'abord une conversation vague sur le dévouement. On cita des exemples anciens: Judith et Holopherne, puis, sans aucune raison, Lucrece avec Sextus, Cléopâtre faisant passer par sa couche tous les généraux ennemis, et les y réduisant à des servilités d'esclave. Alors se déroula une histoire fantaisiste, éclosse dans l'imagination de ces millionnaires ignorants, où les citoyennes de Rome allaient endormir, à Capoue, Annibal entre leurs bras, et avec lui, ses lieutenants, et les phalanges des mercenaires. (MAUPASSANT, 2003:78)

Aqui, são ignorados detalhes acerca do conteúdo da conversa. O narrador permite mostrar aquilo que é interessante ao seu propósito que é minar a argumentação dos personagens, apontando, por exemplo, a ignorância dos personagens em relação aos fatos da História e a sua falta de coerência argumentativa.

### **O uso das aspas**

Como foi visto nos exemplos anteriores, as aspas são capazes de mostrar a posição do enunciador a respeito do assunto apresentado. De acordo com Maingueneau (2001), colocar entre aspas significa manter os termos à distância, numa operação em que o enunciador faz uma imagem do seu leitor e mostra também uma imagem de si mesmo, da posição que ocupa com as aspas. Em outras palavras, para se compreender o significado das aspas é necessário um mínimo de cumplicidade entre o enunciador e o leitor. O enunciador deve ter em mente uma representação dos seus leitores para antecipar sua capacidade de interpretação.

Maingueneau argumenta que os discursos relatados em discurso direto são postos entre aspas para marcar a sua alteridade e acrescenta ainda que o locutor coloca aspas para proteger-se antecipadamente de uma crítica do leitor, que supostamente, espera um distanciamento frente à determinada palavra ou ao que está sendo exposto. Um enunciado aspeado é uma forma de se manter distância do que se diz, colocando a responsabilidade para o outro, como no exemplo abaixo.

Il parla à son tour d'un ton doctrinaire, avec l'emphase apprise dans les proclamations qu'on collait chaque jour aux murs, et il finit par un morceau d'éloquence où il étrillait magistralement cette "crapule de Badinguet".

(MAUPASSANT, 2003:54)

Aqui, o narrador tenta se distanciar da ofensa feita a Napoléon III "crapule de Badinguet", ao marcar entre aspas uma fala de Cornudet. Ele enfatiza a oposição do personagem em relação ao império e em relação à Boule de Suif que é bonapartista. A França do século XIX convivia com muitas disputas políticas entre republicanos, monarquistas, bonapartistas, etc. Mas o narrador de Maupassant opta sempre por não

tomar posição. As aspas estão aí para lembrar que são os personagens que têm preferências políticas.

Neste fragmento, o narrador evidencia algo que se repete em outros momentos da narrativa que é confrontar as posições políticas dos seus personagens. No entanto, nunca se sabe qual a sua verdadeira posição porque ele não isenta nenhuma facção da sua sátira.

Todavia, ao trazer entre aspas o já dito de Cornudet com o termo “Crapule de Badinguet”, extremamente depreciativo, o narrador pode sutilmente estar querendo chamar atenção para o fato de NapoleãoIII ser realmente crápula e merecer a alcunha dada pelo democrata. A ambigüidade está instalada. De qualquer forma no nível da enunciação, as aspas livram o narrador de evidenciar qualquer posição política.

Na passagem que segue, as aspas vão indicar que a expressão não pertence a quem a pronúncia, mas a um outro enunciador, podendo este ser identificado ou não no texto. Ao utilizar este recurso, o narrador tenta eximir-se ou distanciar-se da responsabilidade sobre o que está sendo dito.

Pendant tout l'après-midi, on la laissa réfléchir. Mais, au lieu de l'appeler "madame", comme on avait fait jusque-là, on lui disait simplement "mademoiselle", sans que personne sût bien pourquoi, comme si l'on avait voulu la faire descendre d'un degré dans l'estime qu'elle avait escaladée, lui faire sentir sa situation honteuse.

(MAUPASSANT, 2003:79)

As aspas em "madame" e "mademoiselle" chamam à atenção para a oposição entre os dois termos. Na cultura francesa do séc.XIX e ainda hoje, existe uma fronteira nítida entre estes dois termos: “madame” é o título dado geralmente a uma mulher que é ou foi casada enquanto “mademoiselle” se refere a mulheres solteiras. Muitas feministas, na França atual, pedem o fim desta distinção que se faz machista, uma vez que divide as mulheres em disponíveis e indisponíveis.

A idéia, de estar disponível ou não, que irrita as feministas francesas, está subjacente no “madame e mademoiselle” entre aspas do texto. A mudança de tratamento faz parte da conspiração contra Boule de Suif, uma argumentação indireta dos conspiradores que, com o tratamento “mademoiselle” colocam Boule de Suif na lista das mulheres disponíveis, ou seja, disponível para o oficial prussiano que, não por acaso,

sempre a tratou como “mademoiselle”. Com as aspas, o narrador chama atenção do leitor para a armadilha dos conspiradores, explicitando a duplicidade do discurso deles.

Il lui parla de ce ton familier, paternel, un peu dédaigneux, que les hommes posés emploient avec les filles, l'appelant: "ma chère enfant", la traitant du haut de sa position sociale[...] "Donc, vous préférez nous laisser ici, exposés comme vous-même à toutes les violences qui suivraient un échec des troupes prussiennes, plutôt que de consentir à une de ces complaisances que vous avez eues si souvent en votre vie?"  
Boule de suif ne répondit rien. Il la prit par la douceur, par le raisonnement, par les sentiments. Il sut rester "monsieur le comte", tout en se montrant galant quand il le fallut, complimenteur, aimable enfin.  
(MAUPASSANT, 2003:83)

Na passagem acima, o tratamento à Boule de Suif, que passou do respeitoso “madame” para o suspeito “mademoiselle”, chega ao ingênuo "ma chère enfant", tratamento dispensado pelo conde que sabe utilizar a palavra e o tom adequado ao seu destinatário. Ele trata Boule de Suif do alto da sua posição social, mas tendo o cuidado de ser sempre diplomático. O tratamento destacado entre aspas, embora pareça digno, na verdade, revela, em um nível mais sutil, o seu desprezo pela personagem.

Mesmo parecendo não sensibilizar Boule de Suif com seu argumento, ele não se enfurece, manteve-se sempre “o senhor conde”. Como os outros personagens, o conde transfere seu poder social ao discurso. Como representa o topo dessa sociedade, ele seria também o máximo da autoridade, por isto o responsável por ter a conversa final com a prostituta. As aspas chamam atenção inicialmente para o seu *status* e, em um nível mais sutil, ao seu poder abusivo que tenta coagir Boule de Suif. Nesse caso, Maupassant ironiza o abuso do poder do conde que se esconde por detrás de uma suposta educação e diplomacia.

### **Intertextos**

Uma forma de trazer os discursos alheios, as vozes outras, no jogo interdiscursivo irônico, é a utilização de intertextos. No fragmento abaixo, o narrador adapta a lenda da mitologia grega à intenção do seu discurso irônico.

Alors, entourés de gens qui mangeaient, suffoqués par les émanations des nourritures, le comte et la comtesse de Bréville, ainsi que M. et Mme Carré-Lamadon souffrirent ce supplice odieux qui a gardé le nom de Tantale. (MAUPASSANT, 2003:51)

As lendas gregas estão sempre a falar dos castigos que os Deuses impõem a aqueles que o traem ou desapontam ou que não são dignos, ou são petulantes ou orgulhosos. Tântalo, por exemplo, querendo se igualar aos Deuses, abusou da confiança com que era distinguida por eles, a punição foi estar preso por toda a eternidade. Tântalo sofria incessantemente de fome e de sede, mas quando tentava mergulhar e beber, a água fugia dele; quando levantava os braços para pegar os frutos, os galhos da árvore se moviam para fora de seu alcance.

A expressão “suplício de Tântalo” se refere ao sofrimento daquele que deseja algo aparentemente próximo, porém, inalcançável, o narrador utiliza a lenda como uma forma de ilustrar a cena patética dos burgueses e nobres famintos próximos ao cesto de provisões de Boule de Suif, mas sem poder alcançá-lo por causa do seu orgulho.

A alta burguesia e a nobreza representada pelos Carré-Lamadon e os Bréville mantiveram-se firmes por algum tempo no seu propósito de não aceitar as provisões de Boule de Suif até não agüentarem mais e o próprio Conde, passando por cima do seu orgulho, decidir aceitar.

Outros exemplos de textos de outros interlocutores, como um meio de ironizar, aparecem no livro no momento em que a condessa e a religiosa tentam convencer *Boule de Suif* com o argumento religioso.

La comtesse, mettant à profit l'autorité sacrée de sa complice inattendue, lui fit faire comme une paraphrase édifiante de cet axiome de morale: "La fin justifie les moyens." (MAUPASSANT, 2003:80)

Esta frase é proveniente da interpretação do pensamento do italiano Maquiavel, na obra *O príncipe*. O princípio de que os fins justificam os meios foi criticado por Pascal, no século XVIII que reprovava o abuso da teologia moral dos jesuítas (Casuística) ao tentar julgar as piores ações por argumentos enganosos, evocando nobres motivos. A voz dos jesuítas é retomada pela resposta da freira.

"Alors, ma soeur, vous pensez que Dieu accepte toutes les voies, et pardonne le fait quand le motif est pur?"

— Qui pourrait en douter, Madame? Une action blâmable en soi devient souvent méritoire par la pensée qui l'inspire."

(MAUPASSANT, 2003:81)

O pensamento de Pascal, segundo o qual o cristão deve pautar seu comportamento e consciência mediante a vontade de Deus e não pela razão religiosa, é compartilhado pelo narrador, nesta passagem, quando ele reconhece que o que a freira discute com a condessa não tem nada a ver com a vontade de Deus.

Et elles continuaient ainsi, démêlant les volontés de Dieu, prévoyant ses décisions, le faisant s'intéresser à des choses qui, vraiment, ne le regardaient guère.(MAUPASSANT, 2003:81)

No final, o narrador avalia o modo como a freira enuncia os princípios religiosos, evidenciando o mascaramento do real fundamento das suas idéias.

Tout cela était enveloppé, habile, discret. (MAUPASSANT, 2003:81)

Um intertexto relevante da novela para a produção da interdiscursividade irônica é a letra da Marselhesa, o hino revolucionário francês que o democrata Cornudet canta ao final da narrativa.

Alors Cornudet, qui digérait ses oeufs, étendit ses longues jambes sous la banquette d'en face, se renversa, croisa ses bras, sourit comme un homme qui vient de trouver une bonne farce, et se mit à siffloter la Marseillaise Il s'en aperçut, ne s'arrêta plus. Parfois même il fredonnait les paroles:

Amour sacré de la patrie,  
Conduis, soutiens, nos bras vengeurs,  
Liberté, liberté chérie,  
Combats avec tes défenseurs!

(MAUPASSANT, 2003:91)

A ironia amarga do final da novela é sublinhada por Cornudet que canta e assovia a “Marseillaise”. O hino patriótico soa como um comentário do comportamento hipócrita dos viajantes salvos por Boule de Suif, a heroína humilhada. A música provoca a ira dos viajantes, como uma outra voz ironicamente trazida para evocar a polêmica, entrando em choque com o seu discurso conservador e o seu antipatriotismo.

Toutes les figures se rembrunirent. Le chant populaire, assurément, ne plaisait point à ses voisins. Ils devinrent nerveux, agacés, et avaient l'air prêts à hurler comme des chiens qui entendent un orgue de barbarie.

(MAUPASSANT, 2003:92)

### **Efeito circular das peripécias**

Embora seja a organização discursiva o mais flagrante da dinâmica irônica do texto, a forma de organização da estrutura da narrativa também contribui para o efeito irônico por meio do efeito circular das peripécias. A cena inicial da novela, quando os viajantes estão na diligência e dividem a comida trazida por Boule de Suif, é retomada no final da narrativa.

A diligência parte de Rouen para Tôtes, viagem longa, o fantasma da fome passa a rondar todos, eis que Boule de Suif traz um cesto repleto de comida. Enfim, a possibilidade do diálogo entre a gente de bem e a prostituta. Este élan forçado pelas circunstâncias se revelará mais tarde mentiroso e hipócrita. Os passageiros cedem ao interesse imediato de saciar sua fome. Boule de Suif é somente aceita momentaneamente. Eles se aproveitam dela agora e se aproveitarão mais tarde, se servindo dela em função do seu estrato social.

Ao final da novela, a história ironicamente se repete. O autor retoma novamente a cena da “comilança” e sublinha o cair das máscaras dos passageiros que ignoram e desprezam Boule de Suif.

Personne ne la regardait, ne songeait à elle. Elle se sentait noyée dans le mépris de ces gredins honnêtes qui l'avaient sacrifiée d'abord, rejetée ensuite, comme une chose malpropre et inutile. Alors elle songea à son grand panier tout plein de bonnes choses qu'ils avaient goulûment dévorées, à ses deux poulets luisants de gelée, à ses pâtés, à ses poires, à ses quatre bouteilles de bordeaux; et sa fureur tombant soudain, comme une corde trop tendue qui casse, elle se sentit prête à pleurer. Elle fit des

efforts terribles, se raidit, avala ses sanglots comme les enfants; mais les pleurs montaient, luisaient au bord de ses paupières, et bientôt deux grosses larmes, se détachant des yeux, roulèrent lentement sur ses joues.  
(MAUPASSANT, 2003:90)

Somente neste momento, a prostituta se dá conta que o seu pior inimigo não era o prussiano, mas os seus compatriotas franceses. A oposição entre Boule de Suif, uma prostituta desclassificada e os representantes da ordem civil fica clara nesta manobra na estrutura da narrativa que volta ao seu estado inicial.

### **A modalidade da palavra**

Os discursos resultam da combinação de palavras que podem assumir vários sentidos segundo determinadas intenções. Em *Boule de Suif*, o narrador busca na composição da narrativa uma forma de argumentação indireta como meio de marcar a ambigüidade do discurso, criando um efeito irônico. Portanto, a escolha da palavra está submetida a esses propósitos.

Uma forma de o narrador chamar atenção para a duplicidade do discurso é a utilização da conjunção “car”, por exemplo, considerada como uma palavra vazia, ou seja, sua significação só é apreendida no contexto, exprimindo, em geral, uma justificação ou explicação, neste caso o primeiro membro da frase corresponde a um ponto de vista.

Em *Boule de Suif*, cada vez que ela é utilizada, faz remissão ao universo de valores que o narrador deseja ironizar. A conjunção “car” parece introduzir uma proposição de verdade ou razão quase absoluta que justifica este ou tal comportamento, mas a forma que aparece na enunciação já denota o seu caráter duvidoso. Como nestes exemplos.

Elles devaient faire, leur semblait-il, comme un faisceau de leurs dignités d'épouses en face de cette vendue sans vergogne; car l'amour légal le prend toujours de haut avec son libre confrère.  
(MAUPASSANT, 2003: 46)

Na primeira proposição, a conversa entre as três sugere que elas deveriam mostrar a Boule de Suif o quanto são mulheres dignas, superiores pelo fato de serem mulheres casadas. A justificativa introduzida pelo conectivo remete ao universo de valores

delas e da sociedade que representam, na qual a instituição do casamento é legitimadora de uma certa posição de *status* e poder. Assim, há uma oposição entre o amor legal representado pelas mulheres honradas e o amor livre representado pela prostituta.

Cornudet, en l'écoutant, gardait un sourire approbateur et bienveillant d'apôtre; de même un prêtre entend un dévot louer Dieu, car les démocrates à longue barbe ont le monopole du patriotisme comme les hommes en soutane ont celui de la religion.

(MAUPASSANT, 2003:53)

Aqui, a segunda proposição da frase é uma justificativa irônica ao comportamento de Cornudet, ao seu tom arrogante e doutrinário aprendido nas proclamações democráticas. Na primeira proposição, o verbo “garder” na expressão “garder un sourire approbateur” denota que o narrador não aprova a sua falta de modéstia. Cornudet vangloria-se de que somente os democratas sabem realmente o que é ser patriota.

Há, na segunda proposição, uma caricatura dos democratas como homens de longa barba em uma comparação com os homens de batina, uma alusão ao discurso político dos democratas e dos religiosos, ambos extremamente fechados a outras vozes, a palavra “monopole” marca o caráter autoritário e dogmático dos dois discursos.

Bien que ces plaisanteries fussent d'un goût déplorable, elles amusaient et ne blessaient personne, car l'indignation dépend des milieux comme le reste, et l'atmosphère qui s'était peu à peu créée autour d'eux était chargée de pensées grivoises. (MAUPASSANT, 2003:84)

No exemplo acima, a proposição, ao mesmo tempo em que justifica o comportamento dos burgueses, nobres e religiosos, traz uma crítica severa ao seu relativismo moral. O universo de valores deles, aparentemente rígido, é, na verdade, volátil e hipócrita. Em um momento de festa, de comemoração da rendição de Boule de Suif, todos revelam os seus pensamentos mais primários e sensuais.

Observando o texto de Maupassant, verifica-se a necessidade de chamar atenção para determinadas palavras, sendo perceptível, no enunciado, por algum recurso gráfico, como as aspas ou o uso de letras maiúsculas, tal qual neste fragmento.

Ces six personnes formaient le fond de la voiture, le côté de la société rentée, sereine et forte, des honnêtes gens autorisés qui ont de la Religion et des Principes.( MAUPASSANT, 2003:43)

As maiúsculas chamam atenção para duas palavras: “Religion” e “Principes”. Elas constituem um recurso expressivo para ampliar a significação do termo, conferindo-lhe um valor absoluto, grande, transcendente. A gente honrada da sociedade se guia por estes dois pilares: Religião e Princípios. No decorrer do texto, no entanto, é visto que isso nunca foi verdadeiro. A religião e os princípios são deturpados e relativizados. Essas palavras vão ganhando outras conotações menos dignas, no curso da narrativa.

É, entretanto, com a linguagem figurada, largamente utilizada na obra, que as palavras ganham mais relevo no texto e servem mais eficazmente à dinâmica irônica. Logo no início do texto, a situação de desolação da invasão prussiana é descrita por meio de metáforas. Neste fragmento, o narrador aponta para uma visão apocalíptica da guerra, que é descrita como um cataclisma natural. O desastre bélico evoca o fim do mundo. A ironia dos termos “Dieu au son du canon”, “fléaux effrayants qui déconcertent toute croyance à la justice éternelle” apontam para o horror da guerra.

Le tremblement de terre écrasant sous des maisons croulantes un peuple entier; le fleuve débordé qui roule les paysans noyés avec les cadavres des boeufs et les poutres arrachées aux toits, ou l'armée glorieuse massacrant ceux qui se défendent, emmenait les autres prisonniers, pillant au nom du Sabre et remerciant un Dieu au son du canon, sont autant de fléaux effrayants qui déconcertent toute croyance à la justice éternelle, toute la confiance qu'on nous enseigne en la protection du ciel et en la raison de l'homme. (MAUPASSANT, 2003:35)

As metáforas do texto remetem à dimensão simbólica da narrativa. A personagem Boule de Suif é uma representação figurativa da resistência francesa contra os prussianos. Há no trabalho estilístico de Maupassant uma relação entre o contexto da guerra e a conspiração que se trama contra a prostituta.

As expressões metafóricas do campo semântico de guerra como “fortresse investie” e “citadelle vivante”, no exemplo abaixo, visam a inscrever Boule de Suif como a heroína da resistência que é presa pelos seus inimigos. A conspiração que se arma contra

ela objetiva forçá-la a dormir com o oficial prussiano, como reforça a metáfora sexual encerrada na frase “pour forcer cette citadelle vivante à recevoir l'ennemi dans la place.”

On prépara longuement le blocus, comme pour une forteresse investie. Chacun convint du rôle qu'il jouerait, des arguments dont il s'appuierait, des manoeuvres qu'il devrait exécuter. On régla le plan des attaques, les ruses à employer, et les surprises de l'assaut, pour forcer cette citadelle vivante à recevoir l'ennemi dans la place. ( MAUPASSANT, 2003:77)

A conspiração contra Boule de Suif consiste, inicialmente, em fazê-la beber do seu próprio veneno. Para tal, os burgueses usam o seu próprio patriotismo, incitando-a por meio de um discurso tão enfático quanto dramático. No exemplo abaixo, o narrador ironiza a duplicidade do discurso dos personagens com suas hipérboles e exageros, além disso, os ridiculariza, sublinhando a sua ignorância quanto aos fatos da história. Os argumentadores cometem erros sobre os personagens citados e fatos históricos que não é perceptível por Bola de Sebo. Os termos “histoire fantaisiste” e “ces millionnaires ignorants” desqualificam o discurso e a argumentação deles.

Alors se déroula une histoire fantaisiste, éclore dans l'imagination de ces millionnaires ignorants, où les citoyennes de Rome allaient endormir, à Capoue, Annibal entre leurs bras, et avec lui, ses lieutenants, et les phalanges des mercenaires. On cita toutes les femmes qui ont arrêté des conquérants, fait de leur corps un champ de bataille, un moyen de dominer, une arme, qui ont vaincu par leurs caresses héroïques des êtres hideux ou détestés, et sacrifié leur chasteté à la vengeance et au dévouement. (MAUPASSANT, 2003:78)

O argumento do patriotismo heróico não é suficiente para abalar as convicções de Boule de Suif, então, tenta-se sensibilizá-la pela religião. É a condessa de Bréville que detona o argumento, contando com a colaboração de uma das freiras. Aqui a crítica de Maupassant aponta para a aliança entre a igreja os nobres e burgueses para dominar Boule de Suif. Dessa forma, a igreja, mais uma vez, se aproxima das classes dominantes para dar suporte as suas estruturas de poder.

La vieille religieuse apporta à la conspiration un formidable appui.  
(MAUPASSANT, 2003:80)

O discurso religioso é legitimado pela freira que é, afinal, o representante religioso, aquela que fala pela voz de Deus. Sua doutrina funciona como uma barra de ferro. Aliás, a símile “barre de fer” remete ao caráter autoritário do discurso religioso, um discurso que não permite ser contestado. A remissão que a freira faz ao sacrifício de Abraão é uma estratégia para ganhar a confiança da prostituta, pela credibilidade do texto bíblico, tido como verdade indiscutível para pessoas religiosas como Boule de Suif.

On la croyait timide, elle se montra hardie, verbeuse, violente. Celle-là n'était pas troublée par les tâtonnements de la casuistique; sa doctrine semblait une barre de fer; sa foi n'hésitait jamais; sa conscience n'avait point de scrupules. Elle trouvait tout simple le sacrifice d'Abraham, car elle aurait immédiatement tué père et mère sur un ordre venu d'en haut; et rien, à son avis, ne pouvait déplaire au Seigneur quand l'intention était louable. (MAUPASSANT, 2003:80)

Nesta outra passagem, a duplicidade do discurso é marcada pelo cruzamento do campo semântico de religião e guerra. Esta ligação tenta desacreditar o discurso religioso, revelando a sua incoerência.

C'était sa spécialité, à elle, de soigner les militaires; elle avait été en Crimée, en Italie, en Autriche, et, racontant ses campagnes, elle se révéla tout à coup une de ces religieuses à tambours et à trompettes qui semblent faites pour suivre les camps, ramasser des blessés dans les remous des batailles, et, mieux qu'un chef, dompter d'un mot les grands soudards indisciplines une vraie bonne soeur Ran-tan-plan.  
(MAUPASSANT, 2003:81)

A ligação entre a religiosa e a guerra é dada pela aproximação metafórica entre o campo de batalha e o rosto da freira. O narrador apresenta a duplicidade da freira em um tom sarcástico.

Une vraie bonne soeur Ran-tan-plan, dont la figure ravagée, crevée de trous sans nombre, paraissait une image des dévastations de la guerre.  
(MAUPASSANT, 2003:81)

Boule de Suif tendo resistido à argumentação do sacrifício heróico das grandes mulheres perpetrado pelos burgueses, sucumbe ao argumento do discurso religioso, assinando assim a sua rendição.

Chaque parole de la sainte fille en cornette faisait brèche dans la résistance indignée de la courtisane. (MAUPASSANT, 2003:81)

Há uma clara antítese entre os termos “sainte fille en cornette” e “la résistance indignée de la courtisane”. O contraste que se estabelece serve, essencialmente, para dar uma ênfase aos conceitos envolvidos, ou seja, a conspiração e a resistência de Boule de Suif. Para Maupassant, os representantes da religião, inspiram desconfiança e manobra, o sujeito marginal, ao contrário, a grandeza moral.

Esta supremacia moral de Boule de Suif que, se constitui simbolicamente como um bastião francês, é construída, ao longo da narrativa, pela oposição às outras mulheres ditas como “mulheres de bem”.

Já no início da narrativa, parece haver uma oposição entre as mulheres honradas e a prostituta, como acentua o jogo de antíteses no fragmento abaixo.

Elles devaient faire, leur semblait-il, comme un faisceau de leurs dignités d'épouses en face de cette vendue sans vergogne.

(MAUPASSANT, 2003:46)

Entretanto, no decorrer da narrativa, essa oposição se enfraquece e a ironia do narrador revela que a virtuosidade dessas mulheres é uma mera aparência. O contraste entre “subtilités d'expression charmantes” e “choses les plus scabreuses” e as metáforas “la légère tranche de pudeur” e “la surface” sublinham esta constatação.

Les femmes se serrèrent, le ton de la voix fut baissé, et la discussion devint générale, chacun donnant son avis. C'était fort convenable du reste. Ces dames surtout trouvaient des délicatesses de tournures, des subtilités d'expression charmantes, pour dire les choses les plus scabreuses. Un étranger n'aurait rien compris, tant les précautions du langage étaient observées. Mais la légère tranche de pudeur dont est bardée toute femme du monde ne recouvrant que la surface, elles

s'épanouissaient dans cette aventure polissonne, s'amusaient follement au fond, se sentant dans leur élément, tripotant de l'amour avec la sensualité d'un cuisinier gourmand qui prépare le souper d'un autre.

(MAUPASSANT, 2003:76)

Maupassant faz ressaltar o lado manipulador delas, como na referência à condessa de Bréville.

La comtesse, plus assouplie que les autres aux duplicités des salons, l'interrogea : "Était-ce amusant, ce baptême?"

(MAUPASSANT, 2003:77)

No trecho abaixo, a leviandade de Madame Lamadon é denunciada não menos que por madame Loiseau, de caráter também para lá de duvidoso. Com a metáfora “de la nature des orties”, o narrador antecipa a sagacidade dela em observar e tripudiar sobre a frivolidade de madame Carré – Lamadon que sente atraída pelo oficial prussiano e chega a invejar a sorte de Boule de Suif. Madame Loiseau a coloca na lista das mulheres que não podem ver um uniforme.

On se sépara là-dessus. Mais Mme Loiseau, qui était de la nature des orties, fit remarquer à son mari, au moment où ils se couchaient, que "cette chipie" de petite Carré-Lamadon avait ri jaune toute la soirée: "Tu sais, les femmes, quand ça en tient pour l'uniforme, qu'il soit français ou bien prussien, ça leur est, ma foi, bien égal. Si ce n'est pas une pitié, Seigneur Dieu!" ( MAUPASSANT, 2003:86)

Também a dignidade da prostituta é realçada em relação às freiras. As duas não oferecem comida à Boule de Suif na volta da diligência, negando-lhe toda a virtude cristã que foi pregada para convencê-la.

Les deux bonnes soeurs s'étaient remises à prier, après avoir roulé dans un papier le reste de leur saucisson. (MAUPASSANT, 2003:91)

A supremacia moral de Boule de Suif e sua dignidade não encontram reflexo em nenhum outro personagem. Eles, simplesmente, não compartilham os mesmos valores que ela. Por isto, a sacrificam, sem problemas, em nome dos seus interesses. A rendição e

queda de Boule de Suif remetem à idéia de um mundo ou sociedade cujos valores se perderam. O seu choro solitário, dentro da diligência, atravessando a escuridão, sublinha essa desesperança em relação ao mundo.

Et Boule de Suif pleurait toujours; et parfois un sanglot, qu'elle n'avait pu retenir, passait, entre deux couplets, dans les ténèbres.  
(MAUPASSANT, 2003:92)

A última palavra da narrativa “ténèbres” é a metáfora que evidencia a visão pessimista de mundo construído na novela que se estende à moral, à religião e à política. Para Bury (1999), Maupassant exprime um sentimento de niilismo, fundado sobre a dupla influência do filósofo Shopenhauer e de Flaubert. A novela *Boule de Suif* se abre com “Des lambeaux d’armée en déroute e termina com “dans les ténèbres”

A batalha que Boule de Suif enfrentou e perdeu é simbólica, no sentido que se deu pela abstração da palavra, pelo discurso. Não existem armas, espadas, bombas. Boule de Suif luta contra a palavra dos burgueses, dos religiosos, dos nobres.

Chaque parole de la sainte fille en cornette faisait brèche dans la résistance indignée de la courtisane.  
(MAUPASSANT, 2003:81)

Nesta passagem, há uma analogia entre o poder da palavra e da arma, a palavra (parole) da freira é tão cortante quanto à lâmina de uma espada, tão poderosa quanto uma arma destruidora, capaz de fazer “brèche”, que no sentido bélico significa um rompimento conseguido numa frente de combate.

A brecha acontece porque a voz de Boule de Suif é frágil. Apesar da sua grandeza moral, ela não consegue rejeitar o discurso engendrado pelo complô organizado e impor o seu próprio. Ela é incapaz de mostrar para eles que a palavra não é neutra, que há um jogo ideológico de interesses subjacente a qualquer discurso.

Não sendo capaz de fazer valer a sua voz, é o autor, que por intermédio do narrador e do seu jogo irônico, vai tomar para si a tarefa de Boule de Suif, e, em sentido geral, de todos os que não têm voz e que ela simboliza, mostrando que os discursos podem ter sentidos diferentes conforme os interesses que os direcionam.

Para fazer isso, o narrador instaura um conflito pela/na enunciação com o objetivo de reorientar o discurso dito como neutro, deslocando-o para outra relação de significação e contando com a ajuda do seu leitor, o enunciatário intérprete de quem Brait fala, também previsto e instaurado na e pela enunciação.

### 3.2.3 O processo de interlocução social e histórica

De acordo com Bakhtin (2004), toda e qualquer linguagem só se realiza se inserida em um contexto histórico e social. De forma que todo discurso é uma construção social, não individual, que reflete uma visão de mundo determinada, necessariamente vinculada à do seu autor e à sociedade da qual toma parte. Assim, a leitura de *Boule de Suif* permite observar que a poética maupassanteana atua de forma determinante no modo de representação histórico-social.

A novela analisada remonta à França do século XIX e apresenta a guerra franco-prussiana, da qual o próprio Maupassant participou. *Boule de Suif* se desenvolve durante o período caótico entre a queda do segundo império e a rendição humilhante dos franceses à Prússia.

Nesta passagem do texto, Maupassant descreve a imagem desoladora da derrota do exército francês: um exército desorganizado, sem chefia, sem identidade. De acordo com Sillam (1999), Maupassant impõe a sua descrição um tom épico como forma de ampliar a dimensão catastrófica do evento bélico.

Pendant plusieurs jours de suite des lambeaux d'armée en déroute avaient traversé la ville. Ce n'était point de la troupe, mais des hordes débandées. Les hommes avaient la barbe longue et sale, des uniformes en guenilles, et ils avançaient d'une allure molle, sans drapeau, sans régiment. Tous semblaient accablés, éreintés, incapables d'une pensée ou d'une résolution, marchant seulement par habitude, et tombant de fatigue sitôt qu'ils s'arrêtaient. (MAUPASSANT, 2003:31)

O quadro desolador do exército francês, já enfraquecido por tantas investidas fracassadas sob o comando de Napoleão III, joga uma pá de cal sobre o orgulho francês.

Les derniers soldats français venaient enfin de traverser la Seine pour gagner Pont-Audemer par Saint-Sever et Bourg-Achard; et, marchant après tous, le général désespéré, ne pouvant rien tenter avec ces loques

disparates, éperdu lui-même dans la grande débâcle d'un peuple habitué à vaincre et désastreusement battu malgré sa bravoure légendaire, s'en allait à pied, entre deux officiers d'ordonnance.

(MAUPASSANT, 2003:33)

A devastação causada pela guerra, bem como suas conseqüências produzem uma total descrença.

Sont autant de fléaux effrayants qui déconcertent toute croyance à la justice éternelle, toute la confiance qu'on nous enseigne en la protection du ciel et en la raison de l'homme. (MAUPASSANT, 2003:35)

Como já foi salientado, anteriormente, o conflito bélico entre França e Prússia é simbolizado no nível individual pela batalha de Boule de Suif contra os poderosos. Para Sillam (1999), o conflito nacional, que se torna individual, se reveste de um caráter simbólico quando o país está devastado de modo que o combate toma outra forma porque os indivíduos querem resistir. Por outro lado, esta ação individual, como o sacrifício de Boule de Suif, se mostra inútil. Já que a França está esfacelada, tanto no plano material quanto moral.

O aniquilamento do exército francês causado pela inconsciência dos dirigentes políticos e chefes militares e a perda de valores éticos e cívicos provocam o afundamento de outros valores, como o patriotismo. Assim, em *Boule de Suif*, os que representam a honrada sociedade francesa não lutam contra o inimigo real que são os prussianos, mas se voltam contra Boule de Suif, entregando-a ao oficial prussiano. Dessa forma, a guerra assume caráter fratricida.

Na verdade, a guerra é nociva a todos eles, não somente por que eles têm que fugir de Rouen, mas porque ela implica a ética do “na guerra como na guerra” e como sublinha Forrestier (1995:36), a guerra os priva da sua honra e priva Boule de Suif do seu livre arbítrio.

A guerra franco-prussiana não é somente pano de fundo da obra, ela adentra e ocupa a narrativa. Toda a composição formal e artística do texto se organiza para encenar a guerra. A guerra serve como um subterfúgio para reunir estratos sociais que jamais estariam juntas em época de paz. É assim, pelo evento da guerra, que Maupassant consegue fazer o pequeno mundo francês conversar, focalizando as suas posições políticas, seus discursos, ideologias, o lugar social de onde eles falam.

Poder-se-ia argumentar, nesse microcosmo social, a ausência de vozes oriundas da classe mais popular. Então, esbarra-se na questão da verossimilhança da obra, muito cara a escritores realistas como Maupassant. Um elemento desta classe jamais teria recursos para pegar uma diligência e fugir de Rouen.

Boule de Suif, embora de origem popular, tinha casa, empregada, ou seja, tinha renda, por isto pode seguir viagem naquela diligência. Ainda assim, Boule de Suif representa, na obra, a voz do excluído, do marginalizado. Era uma prostituta, portanto, não tinha nem prestígio, nem poder.

Observa-se, dessa forma, no texto de Maupassant, a interdiscursividade surgida dos vários estratos sociais de diferentes contextos histórico-sociais da sociedade que ele desenha. O autor usa da interdiscursividade irônica para confrontar estas vozes e construir a real imagem da França no contexto da guerra.

O seu jogo irônico funciona como desnudamento e revelação do oculto, do que está para além das mentiras oficiais destinadas a mascarar a realidade do desastre bélico, as atrocidades cometidas em seu nome e as manobras que visavam acalmar o orgulho francês.

Pela interdiscursividade irônica, é pintado um país totalmente desordenado, no qual as regras e padrões sociais, morais, ideológicos são subvertidos ou postos de lado, em favor de estímulos ligados aos instintos e a sobrevivência. Assim, como afirma Forrestier (1999:36), a guerra acaba por destituir certos homens do verniz da civilização e faz mostrar sua natureza mais medíocre, instintiva e covarde.

A vitória da conspiração contra Boule de Suif, que encena a rendição da França frente ao inimigo, mostra a covardia e a hipocrisia dos que têm prestígio, dinheiro e poder. Como acentua Sillam (1999) a derrota é total, o isolamento dos viajantes dentro da diligência na viagem de volta e sua incapacidade de comunicar simbolizam a inversão de valores da França em guerra, ocupada pelos prussianos.

Enfim, Maupassant pinta, em *Boule de Suif*, um universo sem consistência e sem objetivos, um universo de dominação, corrupção, exclusão e guerra. Por isso, a visão pessimista e a falta de perspectiva que a novela encerra, mesmo a sensibilidade irônica do autor não é capaz de diminuir esse pessimismo. A consciência irônica de Maupassant consegue ver as escolhas imperfeitas, pode ver suas conseqüências e discutir sobre elas, mas esse conhecimento não é nem reparador, nem evitável.

### 3.2.4 O processo de dialogia

Se não é possível para Maupassant melhorar a sociedade, é possível, ao menos, se permitir infiltrar no discurso daqueles que a compõe, confrontar as vozes sociais, trazer as vozes que estão caladas, enfim, mostrar a cacofonia dos discursos para fazer emergir deles suas próprias réplicas e comentários. Nesse caso, poderia se perguntar sobre quais são as vozes que se deixam ouvir no texto e quais são as vozes ausentes.

Foi visto que o autor introduz na obra, por meio da ironia, uma significação oposta à palavra do outro, na medida em que prenuncia um jogo entre o que o enunciado diz e o que enunciação faz dizer com o objetivo de, ao mesmo tempo, ocultar e revelar, sustentar um discurso, mas também subvertê-lo.

Conforme Brait (1999), o processo irônico envolve formas de interação entre os sujeitos. O que pressupõe conhecimentos compartilhados, pontos de vistas, valores pessoais, culturais, sociais, etc. Nessa perspectiva, a ironia é tida como um procedimento intertextual, interdiscursivo, podendo servir como forma de contestação e desnudamento de valores e discursos. Isso não significa que ela sirva somente a fins nobres. Segundo a autora, a ironia pode ter por função manipular e conquistar adesão por objetivos não tão dignos, como em um discurso racista, por exemplo.

De acordo com Voese (2005), a voz do leitor, que o interdiscurso irônico chama à participação, torna-se cúmplice da voz que ironiza. Essa cumplicidade potencializa a força de uma voz irônica. O que faz da ironia uma manifestação de outra voz social de que o narrador apoderou-se para apoiar a posição de que ele também não está de acordo com certos valores e finalidades.

É, pois, segundo a autora, diante de uma realidade complexa e tensa, atravessada por lutas e repressões, que se posiciona o ironista ao discordar de determinadas finalidades ou de certos valores, portanto, o enunciadador busca, na ironia, um modo de crítica. Dessa forma, o contexto histórico-social, onde foi produzido o discurso de Maupassant, o compelia a intervir na realidade, denunciando ao seu interlocutor os absurdos cometidos em nome da guerra.

De acordo com a autora, a ironia parece comprovar o poder dessa radicalização social sobre as atividades dos indivíduos, sinalizando que, em determinadas circunstâncias, o indivíduo pode escolher um modo de organizar seus enunciados para defender determinados valores.

Entretanto, de acordo com Voese (2005), a vítima do ironista não tem nenhuma possibilidade de reação responsiva, já que o produtor da ironia parece não ter

em vista, especificamente, o processo interativo, mas uma cumplicidade que deve silenciar a voz de alguém, o que corresponde, de acordo com a autora, a um obstáculo à dimensão dialógica do discurso.

Sob esta ótica, em *Boule de Suif*, o narrador buscaria uma interlocução não com a voz discordante, mas com uma outra, com qual busca uma cumplicidade. Assim, cúmplices, narrador e leitor juntariam suas forças para que a ironia se produzisse, alcançando o objetivo desejado.

Ainda que Maupassant não deixe abertura para dialogar com as vozes que ele critica em *Boule de Suif*, a sua postura nunca é dogmática. Na perspectiva de Bakhtin (2000:153) que descreve quatro tendências a partir das quais se organizam o discurso citado, a saber, o dogmatismo autoritário, o dogmatismo racionalista, o individualismo realista crítico e o individualismo relativista, Maupassant seria um individualista realista crítico que usa o estilo pictórico, ou seja, faz com que o narrador se infiltre no discurso citado para fazer suas réplicas e comentários.

Assim, seu narrador integra a voz do outro em sua própria voz, permitindo a ele legitimidade para falar diferente. Por outro lado, ele mantém sua identidade, expressando no discurso a sua entoação, como estratégia para tal, utiliza particularmente a ironia. Enfim, o estilo pictórico permite ao narrador reconhecer o discurso do outro como fazendo parte do seu.

Se o apagamento da voz responsiva não se deve a uma postura dogmática, ou a uma recusa ao diálogo e às diferenças, tendo em vista a postura crítica de Maupassant. Então, o que poderia determinar essas vozes silenciadas?

De acordo com Voese (2005), que remonta a Bakhtin, os modos de enunciação correspondem a modos de estruturação social, de maneira que o uso da ironia pode ser avaliado como pista das relações sociais que estruturam o contexto da interação. Assim uma possível hipótese seria que o enunciador, ao atuar do modo como o faz na ironia, apenas estaria correspondendo a uma interpretação do contexto social e das condições de manifestação de sua voz.

De fato, as condições de produção que determinaram a forma de enunciação da novela podem estar na origem da explicação para este silenciamento. *Boule de Suif*, como as demais obras da coleção *Les Soirées de Médan*, tematiza a guerra franco-prussiana, ou seja, havia uma preocupação em voltar à guerra e refletir sobre ela, sobre suas conseqüências, insurgindo-se contra os discursos oficiais que mascararam a realidade do

desastre. Uma forma de fazê-lo era a denúncia e a crítica social. Falar o que não foi dito estaria na ordem do dia, mais do que tentar um diálogo.

Portanto, a consciência catastrófica da guerra, do momento caótico que vivia a França, exigia uma atitude ética que implicava se apropriar do código literário como meio de intervenção e de crítica da realidade social. De forma que Maupassant convida ao embate, não ao debate, por isso a ausência das réplicas da voz discordante.<sup>47</sup>

Este embate está instaurado na enunciação do texto de *Boule de Suif*. De um lado, as vozes oficiais, do outro a argumentação do narrador, se contrapondo a elas, tendo em vista à manutenção de certas significações e a exclusão de outras.

Ao instaurar o embate, Maupassant busca revelar a verdade profunda da sociedade do seu tempo, onde são manifestadas as diferenças, os preconceitos, os conflitos de classes, o jogo pelo poder, etc., inscrevendo em *Boule de Suif* uma pluralidade de significações ideológicas capazes de assumir nuances múltiplas.

O caráter plural, subversivo, desnudador e crítico da obra *Boule de Suif* sempre a convidar o leitor para tomar parte em um projeto emancipador parece justificar a sua permanência em várias publicações na França ao longo destes 127 anos bem como a sua liberação das limitações de seu contexto para ser reconstruído de outro modo em tantas traduções pelo mundo afora. No Brasil, entre as várias traduções da obra, destaca-se a adaptação de Paulo Mendes Campos, como objeto de análise desta dissertação.

A adaptação de *Boule de Suif*, reconstruída no horizonte de expectativa do jovem leitor brasileiro, pressupõe o intercurso de outras vozes. Por isto, o princípio necessariamente dialógico da adaptação. Resta saber como Campos opera este processo, ou seja, de que forma ele interpõe outras vozes, inclusive a sua, no universo maupassanteano, quais os significados que ele traz? A sua *Bola de Sebo* consegue trazer, neste novo horizonte de expectativa, a sensibilidade irônica e a pluralidade discursiva que jogou *Boule de Suif* para além do seu tempo?

---

<sup>47</sup> Para Bakhtin, “o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio, etc.” (BAKHTIN, 2004:123).

#### 4. A ADAPTAÇÃO *BOLA DE SEBO*: RADIOGRAFIA DE UM PROJETO

*Tradutores não traduzem somente palavras. Eles também traduzem o universo do discurso, a poética e uma ideologia.*

*André Lefevere*

Foi visto na metodologia de tradução proposta por Berman que a análise de um projeto tradutório pressupõe dois momentos. O primeiro tem seu ponto de partida na leitura do texto reescrito que faz aparecer radiograficamente o projeto e no que o reescritor pode ter dito em materiais como prefácios e artigos. O segundo é o próprio trabalho comparativo, ou seja, a confrontação entre texto de partida e de chegada e as formas de realização do projeto, o qual será visto no próximo capítulo.

Neste capítulo, portanto, dá-se início à primeira parte de análise do projeto de tradução e adaptação de *Boule de Suif* de Guy de Maupassant. Esta fase divide-se em três etapas. Primeiramente, focaliza-se a posição tradutiva de Paulo Mendes Campos, em seguida, é feita uma análise da adaptação que consiste em algumas reflexões gerais sobre o projeto de tradução e adaptação da Scipione no segmento da série Reencontro e finalmente, a análise dos elementos paratextuais e textuais do texto adaptado.

##### 4.2 A posição tradutiva de Paulo Mendes Campos

Apesar de todas as normas e regras que Campos deve seguir no projeto de tradução e adaptação de *Boule de Suif*, ele tem o seu espaço de subjetividade preservado pela sua posição tradutiva. Segundo Berman (1995:74), todo tradutor tem certa percepção do traduzir, do seu sentido, de suas finalidades, de suas formas e modos que não são puramente pessoais já que o tradutor é efetivamente marcado por todo um discurso histórico social, literário e ideológico sobre a tradução.

Paulo Mendes Campos (1922-1991), poeta da geração de 1945, foi também cronista, jornalista, roteirista, tradutor e adaptador. De acordo com Carvalho (2006), Campos desenvolve o trabalho de adaptação de obras de diferentes autores, épocas e estéticas, como, por exemplo, a tragédia de William Shakespeare, em *Contos de*

*Shakespeare*, o romance romântico, em *Orgulho e preconceito*, de Jane Austen, e *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, a ficção científica de Júlio Verne.

São trabalhos editados pela Ediouro, a partir da década de 1970, para as coleções “Calouro”, “Elefante” e “Clássicos para o Jovem Leitor”, e pela Editora Abril, para a coleção “Clássicos para a Juventude”, e pela Editora Scipione, a partir da década de 1980, para a “Série Reencontro.” Nesta série, ele adapta e traduz Flaubert, Maupassant, e Daudet, entre outros.

Aliás, pela tradução e adaptação de obras desses autores, ele ganha alguns prêmios: em 1988, o Jabuti de melhor tradutor de obra literária “Menção honrosa” por *Bouvard e Pécuchet*; o mesmo prêmio em 1989 por *Bola de Sebo* e da FNLIJ - Fundação Nacional de Livros Infanto-Juvenis, o prêmio Monteiro Lobato por *Cartas do meu moinho*

Pouco se escreveu sobre Paulo Mendes Campos como reescritor, mas os trabalhos críticos existentes o apontam como excepcionalmente talentoso. Ele mesmo pouco falou sobre o seu trabalho na área. Certa vez, teria mencionado que “traduzir é a minha forma de descansar carregando perdas.”<sup>48</sup> Com relação à tradução, Campos diz em uma entrevista: “Traduzo poemas porque gosto de criar. Quando me dá vontade de traduzir um poema me sinto completamente deslumbrado pelas soluções.” (Paulo Mendes Campos por P.M. C in *Pasquim* Rio de Janeiro, 1970). Nota-se, a partir destes depoimentos, que em sua posição tradutiva, o ato de traduzir é concebido como um processo criativo e transformador, uma intervenção ativa do sujeito tradutor.

Willer (2002) lembra a ênfase que Octavio Paz dá, em seus ensaios, à afinidade ou às analogias entre leitura, tradução e criação na poesia moderna e também em seus ensaios sobre tradução, ao insistir que tradução e criação são operações gêmeas. De acordo com Willer, Paulo Mendes Campos tinha consciência da relação íntima entre essas três operações, como fica evidente na obra *Diário da Tarde*, pelo modo como alternou, dentro de cada capítulo, artigos, crônicas, traduções e epigramas.

Nesta perspectiva de homologia entre tradução e criação como mote da posição tradutiva de Campos, pode-se concluir que muito do seu lado de escritor está presente nos seus trabalhos de tradução e adaptação.

Uma faceta da sua escritura que os críticos apontam em sua obra é a união que faz entre poesia e prosa, especialmente nas suas crônicas. Para Jorge de Sá (1985),

---

<sup>48</sup> Esta informação vem dos paratextos de divulgação do livro *Peter Pan*, da Ediouro, traduzido e adaptado por Paulo Mendes Campos.

Paulo Mendes Campos coloca a poesia como suporte de suas crônicas. Para ele, descrever um objeto não é o bastante. Faz-se necessário examinar, recriar, penetrar e buscar a essência do objeto. Campos rompe as conceituações, buscando exatamente aquilo que caracteriza a poesia que é a imagem.

Segundo Sá (1985), é por esta razão que muitas de suas crônicas se aproximam do poema em prosa, onde o jogo de analogias faz nascer todo um imaginário, resultante das experiências individuais do artista e que se transforma num somatório de emoções, por outro lado, o seu leitor também recria, também atribui significado às frases que compõem as imagens poéticas.

O próprio Paulo Mendes Campos, ao falar sobre a crônica, admite que ela pode ser um poema. “Crônica não é crônica. Um dia ela é conto, outro dia um poema ou uma piada [...] Crônica é uma página livre onde o sujeito escreve o que quiser” (Paulo Mendes Campos por P.M. C in *Pasquim* Rio de Janeiro, 1970).

Esse enlace entre poesia e prosa faz com que a obra de Campos se caracterize pela imagética aliada à linguagem simples, urbana, coloquial que tem influência no seu trabalho de tradução e adaptação de narrativas, conforme mostra o artigo do crítico de arte Marcelo Castilho Avellar.

Em seu artigo, intitulado *A arte de traduzir*, Avellar [ca.2004] compara as reformulações de Monteiro Lobato e Paulo Mendes Campos no livro *Peter Pan* de James Barrie. De acordo com o crítico, um dos trunfos do trabalho de Campos é a reprodução do estilo coloquial que acontece de forma extremamente elaborada. Para ele, a reformulação do autor, escrita, ainda na década de 70, sobreviveu a mais dura prova que uma obra em linguagem popular precisa enfrentar: o tempo. A linguagem cotidiana muda todo o tempo, apesar desta instabilidade, a tradução e adaptação de *Peter Pan* feita por Campos parece aos leitores de hoje (2004) <sup>49</sup> tão coloquial quanto provavelmente pareceu à geração anterior, diz o crítico.

E com relação à *Boule de Suif*? Campos transporta aspectos do seu estilo para a tradução e adaptação da obra? A resposta é sim. Todavia, não adiantaremos nada a este respeito, deixando que o projeto mostre por si só. O que importa mencionar, neste momento, é a intenção de Campos em relação à tradução e adaptação da obra. De

---

<sup>49</sup> Esta obra faz parte da coleção *A Volta ao Mundo em 80 Dias*, da Ediouro, que reúne traduções e adaptações dos grandes clássicos da literatura mundial feitos pelo poeta Paulo Mendes Campos. Entre as obras estão: *A Volta ao Mundo em 80 Dias*, de Júlio Verne (2004) e *O Príncipe Feliz e outros contos*

acordo com a ex-coordenadora editorial da Scipione Cristina Carletti (2007),<sup>50</sup> responsável pela edição de texto e revisão da adaptação *Bola de Sebo*, além da admiração que tinha por Maupassant, Campos via na adaptação da sua obra uma oportunidade de expor a intolerância, a hipocrisia e o egoísmo para um público incomum.

O projeto de tradução e adaptação de *Boule de Suif* forma-se, pois, a partir da relação entre a posição tradutiva de Campos e as necessidades impostas pela obra a ser traduzida e adaptada e somente pode ser descrito de forma contundente na própria obra adaptada, como ressalta Berman.

Aqui, um círculo absoluto, mas não vicioso, se apresenta para o crítico. Deve-se ler a tradução a partir do seu projeto, mas a verdade somente nos é, finalmente, acessível a partir da própria tradução e do tipo de translação literária que ela efetiva. Pois tudo o que um tradutor pode dizer e escrever a respeito de seu projeto somente se consolida na tradução.

(BERMAN, 1995:77)<sup>51</sup>

## 4.2 Projeto de tradução e adaptação da editora Scipione

Conforme foi visto em Berman, o projeto de tradução relaciona-se com propósitos e objetivos que o tradutor almeja alcançar com dada tradução. Em sua obra, ele analisa as diversas etapas da crítica de tradução, na qual interroga o sujeito tradutor e mais precisamente seu projeto de tradução.

Ainda que seja pertinente indagar sobre a postura do tradutor frente a suas escolhas de projeto e horizontes tradutivos no ato da tradução, é preciso indagar, igualmente, sobre a postura de outros sujeitos que viabilizam o processo tradutivo como a figura do editor<sup>52</sup>. No projeto de tradução e adaptação de *Boule de Suif*, várias

<sup>50</sup> Cristina Carletti foi uma das criadoras da série Reencontro. Foi coordenadora editorial da Scipione e responsável pela edição e revisão de texto. Em entrevista (anexo C) à autora desta dissertação, ela informou sobre os propósitos de Paulo Mendes Campos na adaptação de *Boule de Suif*.

<sup>51</sup> Ici apparaît pour le critique un cercle absolu, mais non vicieux; il doit lire la traduction à partir de son projet, mais la vérité ne nous est finalement accessible qu'à partir de la traduction, elle même et du type de translation littéraire qu'elle accomplit. Car tout ce qu'un traducteur peut dire et écrire à propos de son projet n'a réalité que dans la traduction. (BERMAN, 1995:77)

<sup>52</sup> Ana Luisa Guímaro (1986), ao falar sobre as várias funções do editor, avalia o editor como um adaptador e tradutor em sentido lato. "Ele trabalha na adequação da informação com o público alvo da publicação, buscando o estilo, o conteúdo, a linguagem ideal para o produto." (GIZZO, 1986:61)

tomadas de decisões são de responsabilidade dele. O que influencia o agir de Paulo Mendes Campos.

O projeto de tradução e adaptação de *Boule de Suif* é mais um projeto do editor, que representa a linha editorial da Scipione e os seus interesses, que do adaptador. Não que este ocupe uma posição marginal, ao contrário, o trabalho é de colaboração e interação entre as partes.

Na visão de Lefevere (1992a), quem determinaria, em primeiro lugar, um projeto de tradução e adaptação de uma dada obra, seriam grupos e agentes institucionais que mantêm o poder em um sistema e que regulam o trabalho dos tradutores e direcionam o gosto do público.

O termo utilizado por Lefevere para este mecanismo de controle é, como já foi visto, patronagem, exercida por pessoas, classes sociais, editores, dentre outros que atuam nas instituições reguladoras da escrita e distribuição da literatura, tais como academias, periódicos, editoras.

Uma instância<sup>53</sup> desse poder que paira sobre os tradutores, adaptadores, autores e público é a figura do editor, presente em todos os processos da intenção editorial, determinando, censurando, sistematizando, mediando tudo.

Portanto, focalizando o projeto de tradução e adaptação de *Boule de Suif* da série Reencontro, pode-se falar, primordialmente, do projeto do editor.<sup>54</sup> O projeto de Campos está submetido a este. O poder do editor não apaga, contudo, a importância dele, nem o coloca em uma situação de submissão, ao contrário, a linha editorial da Scipione mantém uma reverência a ele, porque seu prestígio de escritor funciona como um chamariz para vender a mercadoria, oferecendo credibilidade aos consumidores e clientes.

Assim, é a linha editorial da Scipione, encarnada, principalmente, pela figura do editor, que determina quais as diretrizes do projeto de tradução e adaptação. Ao estabelecer que quer determinada tradução/adaptação e como ela deve ser, o editor se põe naturalmente como um supervisor, avaliando e participando de todas as etapas do processo.

---

<sup>53</sup> Para Jonh Dessauer (1979), o editor é aquele que, por meio do seu julgamento, gosto, visão, integridade e perspicácia comercial modelam não somente a indústria do livro, como significativamente, a literatura e a cultura geral que fomenta esta indústria.

<sup>54</sup> Quando nos referimos ao editor, não estamos especificando um editor x ou y, mas uma estrutura institucional.

No caso específico do projeto da série *Reencontro*, é esperado que o editor supervisione nas etapas do processo de reescritura do texto, a adequação entre a manutenção da voz do autor da obra fonte e a linguagem facilitadora. Portanto o editor, no confronto com o texto adaptado, se envolve em um trabalho complexo que implica em avaliar as soluções de compatibilização entre o pólo de compreensão do leitor e o pólo de complexidade do texto canônico encontradas pelo adaptador.

Dessa forma, enquanto o editor funciona como o gerente do produto final,<sup>55</sup> avaliando as soluções de compatibilização encontradas. O adaptador, por sua vez, funciona como um operacionalizador, tendo que efetivamente compatibilizar os dois pólos.

Na visão de Toury (1995), tanto um como outro tem de lidar com categorias de normas que devem reger o processo de concretização de um projeto tradutório. Com Even-Zohar (1990) e Lefevere (1992a), constata-se que essas normas não são controladas somente por uma instância, mas por todos os subsistemas: a cultura, a sociedade, a política, a economia, etc. que determinam o contexto no qual a atividade de tradução vai se desenrolar.

Como acentua Toury (1995), a tradução é primordialmente um processo sócio-cultural, no qual as decisões do tradutor não são condicionadas somente por sua visão pessoal, ideologias, conhecimentos, mas por normas e coerções sociais e culturais. Assim, o adaptador Paulo Mendes Campos deverá operar as normas referentes ao tipo de reescritura realizada, no caso uma tradução e adaptação de um texto literário, e trabalhar com as normas específicas do meio no qual a adaptação será distribuída e com as regras impostas por seus clientes.

A Scipione é uma editora educativa cujas adaptações, comercializadas no mercado escola, são dirigidas a professores e a alunos da educação básica. O propósito da série é a publicação de obras clássicas em estímulo ao desenvolvimento da leitura literária.

A série *Reencontro* é reconhecidamente um sucesso editorial, com adaptações de clássicos da literatura mundial feitas por escritores consagrados, garantindo a qualidade literária dos textos. Professores de língua portuguesa, história e geografia certamente encontrarão títulos que

---

<sup>55</sup> Milton (2002) usa este termo para designar a posição privilegiada do editor no que ele chama de tradução de fábrica.

proporcionam a oportunidade de um trabalho integrado (**Série Reencontro**. São Paulo, Scipione. Catálogo de Literatura Juvenil on line).

De acordo com Cristina Carletti (2007), uma das criadoras da série e primeira editora, em entrevista a autora da dissertação<sup>56</sup>, a série Reencontro foi concebida com o objetivo de enfatizar as adaptações como uma introdução aos textos literários clássicos. A própria estratégia de *marketing* e o nome da série apontavam para este intuito, como relata a entrevistada.

*Foi o Prof. Anderson Fernandes Dias, então proprietário das editoras Ática e (da recém-adquirida) Scipione quem propôs a criação da série Reencontro. Na época 1983 o mercado editorial carecia de literatura clássica adaptada para jovens. O nome da série é da lavra de José de Souza Pessoa, bibliotecário. [...] Ele foi muito feliz ao pensar em Rreencontro”, na medida em que o marketing da série enfatizaria a adaptação como um preâmbulo preparatório para a leitura da versão integral (no espírito norteador de obras congêneres que há muito tempo se publicava na Europa e EUA e lançado aqui por Monteiro Lobato).*

Maria Viana (2006), atual editora da série Reencontro, em entrevista a autora da dissertação,<sup>57</sup> corrobora o pensamento da primeira editora. De acordo com ela, as adaptações são formas de propiciar ao leitor, em formação, um contato inicial com o enredo, os personagens do romance e o estilo do autor.

Para as duas editoras entrevistadas, a pertinência e a necessidade dos livros adaptados se justificam, sobretudo, por fatores pragmáticos. Um fator pragmático marcante, assinalado pelas duas, é de que a adaptação se constitui em um caminho ao suposto original. De acordo com Maria Viana “*O desejo é que esse primeiro contato desperte nesse leitor o interesse de ler o original na íntegra no futuro.*” Para Cristina Carletti

*A adaptação é um subterfúgio. Sem ela a literatura clássica não chega aos jovens. A fórmula é antiga e, nos países que investem em ensino, ela se dá em níveis crescentes de complexidade para que no ensino médio o jovem enfrente a obra original sem susto.*

---

<sup>56</sup> Anexo C

<sup>57</sup> Anexo A

De acordo com Amorim (2006), este original nada mais é do que a tradução, “é pouco provável que a maioria daqueles leitores que foram introduzidos aos clássicos por meio das adaptações tenham contato com a leitura de textos estrangeiros posteriormente” (AMORIM, 2006:121). Segundo o autor, esse contato se dará pelos textos publicados como tradução. Para ele, esta visão do original como sendo a tradução sustenta a tradução como um espelho do original e, portanto, original também em oposição à adaptação que, por sua vez, pressupõe transformações no texto de partida para atender a determinados públicos. No entanto, como assevera o autor, muitos textos publicados como traduções, mesmo sendo integrais, promovem transformações nos originais, tendo em vista o público alvo.

De qualquer forma, parece existir uma aura sobre este suposto original que, de acordo com Maria Viana, é insubstituível “*Contudo, ressalto que definitivamente a leitura da adaptação não substitui a leitura do original na íntegra*”. Segundo Cristina Carletti, a adaptação despe o texto dessa aura, dessacralizando o original: “*Principalmente por isso, a melhor função da adaptação é dessacralizar, fazer perder a aura de literatura para o intelectual, e o leitor poder assim ouvir o autor. Essa voz, não lhe soando hermética, permanece*”

Foi visto, com Even-Zohar (1995), que os produtos literários não se restringem às obras literárias integrais. O consumo de uma obra pode ocorrer por meio de outras atividades além da leitura integral. O leitor pode consumir uma obra indiretamente e partilhar conhecimentos por meio de paratextos, enxertos, fragmentos literários, etc. Maria Viana corrobora este pensamento de que a adaptação, como produto literário considerado não integral, permite ao leitor partilhar conhecimentos sobre a obra e o autor. “*A adaptação é uma forma de propiciar ao leitor em formação um primeiro contato com o enredo da obra em questão, as personagens do romance, o estilo do autor.*”

Para Cristina Carletti, até mesmo paratextos que acompanham a edição adaptada da série Reencontro, como a biografia do autor, permitem ao leitor ouvir a voz do autor e partilhar conhecimentos sobre a obra e o universo que a circunda.

*Às vezes, até a biografia do autor auxilia esse processo. Recebi uma carta de um presidiário, por exemplo, que solicitava um volume do código penal. Respondi que a Scipione não publicava esse gênero de livro, mas enviei a ele um exemplar da adaptação de Dom Quixote, ressaltando que foi um*

*livro escrito na prisão (o que é dito na apresentação). Depois de ler e reler a adaptação, ele se interessou pela obra original e por outras parecidas.*

Indagadas sobre a permanência da voz do autor na obra de chegada, as duas concordam que esta permanece nas adaptações. De acordo com Maria Viana, tudo depende da adequação entre o título original e a faixa etária e do grau de intervenção do adaptador. Para ela, as adaptações não são necessariamente infieis, mas há sempre uma perda, mesmo na tradução, diz ela, reconhecendo o caráter também transformador da tradução.

*Mesmo no caso de uma tradução perde-se muito do original. Mas como foi dito no item anterior, se escolhermos o título mais adequado para determinada faixa-etária o nível de intervenção do adaptador tende a ser menor e conseqüentemente “a voz do autor” será mais preservada*

De acordo com Cristina Carletti, a adaptação não somente é um produto literário que mantém a voz do autor, como é, também, uma forma textual capaz de permitir que a voz de um autor clássico seja ouvida pelo jovem leitor, é necessário que haja realmente uma adaptação na tessitura da obra fonte, sem ela o jovem leitor fica impossibilitado de ouvi-la.

*Principalmente por isso, a melhor função da adaptação é dessacralizar, fazer perder a aura de literatura para intelectual, e o leitor poder assim ouvir o autor. Essa voz, não lhe soando hermética, permanece. Às vezes, até a biografia do autor auxilia esse processo.*

A visão pragmático-ideológica predominante de que as adaptações têm uma função educativa, de formação de leitores, de preparação para leituras dos originais e de textos literários mais complexos não significa que os textos traduzidos e adaptados da Scipione não sejam reescritos também a partir de outros parâmetros, como os da poética. Claro que analisada do ponto de vista pragmático, a adaptação é mais aceita e não sofre o “patrulhamento ideológico” da poética, sob o crivo dela, ou seja, sob a ótica de leitura dos refratores,<sup>58</sup> a adaptação é alvo de muitas críticas, tida, muitas vezes, como redutora e empobrecedora do texto de partida.

---

<sup>58</sup> Como já foi visto, na perspectiva de Lefevere (1992a), são os leitores profissionais encarregados de legitimar os textos literários ou dentro de uma ordem poética ou submetê-los a restrições ideológicas.

De acordo com Cristina Carletti, para se resguardar da crítica dos leitores refratores, denominados por ela de “formadores de opinião,” que tentavam desqualificar as adaptações, a Scipione contratou, para realizar as suas adaptações, escritores da literatura que tivessem respeito e credibilidade no campo literário.

*Em 1983 o mercado editorial carecia de literatura clássica adaptada para jovens. Havia também bastante resistência dos “formadores de opinião” contra adaptações, julgadas empobrecedoras do texto original. Para que as adaptações fossem respeitadas, escritores respeitáveis deviam ser contratados.*

Reescritas a partir de parâmetros pragmático-ideológicos e poéticos, as adaptações da Scipione da série Reencontro invadem o mercado e se tornam um sucesso comercial. A Reencontro permanece como uma das séries de clássicos adaptados mais fecunda, somando 76 publicações da série clássica para o público juvenil e 113 publicações se for somada com a série Reencontro Infantil.<sup>59</sup>

Como produto da indústria editorial, no circuito comercial, as adaptações obedecem às normas e leis do seu mercado consumidor, no caso específico delas, o mercado escola. Um dos elementos que influencia as regras desse mercado são os professores que exigem um produto (adaptação) de estímulo à leitura dos clássicos, em edições acessíveis, mas que mantenha a qualidade literária do texto de partida. De acordo com Monteiro (2005), a confiança na fidelidade ao cânone é vital para os professores que adotam as adaptações.

Assim, embora fatores pragmáticos como facilidade e acessibilidade que envolvem a adoção de um livro adaptado motivem os professores, estes não abrem mão de uma ética de “respeito” aos originais que se concretiza na preservação do estilo e da voz do autor e dos significados do texto de partida.

De forma que a homologação com o cânone acaba sendo uma das diretrizes primeiras do projeto de tradução e adaptação da série Reencontro porque, como aponta Monteiro (2005), se a confiança que o professor deposita nela for posta em dúvida, arrisca-se a legitimidade do propósito editorial no segmento das adaptações.

Portanto, as adaptações da Scipione são encomendadas tendo em vista as regras desses profissionais, de modo que os parâmetros que regem o projeto de tradução

---

<sup>59</sup> De acordo com Carvalho (2006), a Scipione só perde para a Ediouro/Tecnoprint em número de publicações.

e adaptação da série Reencontro obedecem a um acordo tácito entre o adaptador, o editor e o professor.

Esse poder de influência dos professores se explica porque eles representam, de acordo com Lefevere (1992a: 14), um mecanismo de controle interno ao polissistema literário. Eles, assim como outros profissionais, tais como críticos, revisores, tradutores, são responsáveis por controlar, selecionar, separar os produtos literários segundo a poética e ideologia dominante no sistema. Isso é feito a partir da repressão a obras e textos que divergem do cânone ou a sua transformação por meio de reescrituras até que eles sejam aceitáveis dentro da ordem poética e ideológica da época.

Para os professores, o prestígio do texto de partida e de seu autor são fatores determinantes na escolha das adaptações. O posicionamento deles nos remete ao pensamento de Lefevere e Bassnett (1995), segundo o qual, o relativo poder e prestígio das culturas é extremamente relevante para a seleção dos textos a serem traduzidos. Assim, a adaptação de *Boule de Suif*, publicada em 1988,<sup>60</sup> foi encomendada pela editora Scipione a um adaptador porque a obra é um clássico da literatura mundial e faz parte de um polissistema literário de prestígio.

Assim como o professor, a figura do adaptador também influencia o mercado de adaptações. Uma norma da editora Scipione é que ele seja, preferencialmente, um escritor talentoso e, se possível, consagrado no polissistema literário, como é o caso de Paulo Mendes Campos, o que garante uma melhor aceitação da obra no mercado escola. Nesse caso, o adaptador atua como um divulgador do produto, emprestando o seu nome a ele.

A série Reencontro apresenta ainda algumas outras normas em relação às suas adaptações. De acordo com o ex-editor da série, Ângelo Alexandref Stefanovits em entrevista a Milton (2002), a linguagem das adaptações deveria ser simples, contemporânea e de acordo com a norma gramatical, evitando períodos complexos, notas de rodapé e referências sexuais.

De acordo com Cristina Carletti (2007), que trabalhou na coordenação da série até 1996, as obras muito extensas eram necessariamente reduzidas para se adequar ao número máximo de páginas, cerca de duzentas. Acima disso, o livro teria que ser vendido a um preço mais alto que a média de paradidáticos juvenis de literatura.

---

<sup>60</sup> Foi publicada em 1988 com o título *Bola de Sebo e outras histórias*. De acordo com Maria Viana, atual editora da Scipione, a obra deixou de ser publicada desde mais ou menos 2004.

Portanto, uma regra era que os livros originais, além do limite estabelecido, passassem por uma condensação.

Maria Viana (2006), atual editora da série, aponta mais algumas outras normas. De acordo com ela, as obras são adaptadas tendo como ponto de partida sempre o texto fonte e não uma tradução integral e essa obra nunca é apenas traduzida, sempre há uma intervenção por parte do adaptador e o grau dessa intervenção dependerá do estilo do autor, da linguagem usada no texto original e do volume de páginas.

Segundo Maria Viana, em geral, não há uma norma fixa estabelecida pelo editores de como se deve processar a adaptação. Mas, antes de contratar o trabalho, o editor seleciona o texto mais adequado para aquela faixa-etária e discute com o responsável pela adaptação os procedimentos específicos para aquela obra em questão. O responsável pelo projeto de adaptação tem uma margem de liberdade dentro do limite de páginas e o formato da edição que obedece a um intervalo entre 80 e 160 páginas.

As normas da editora Scipione em relação à série dizem respeito também à feição ideológica do futuro texto que pode sofrer algumas censuras prévias, caso venha a ferir os valores dos professores e dos leitores (alunos).

Como esclarece Maria Viana, a adaptadora Laura Bacellar de *Signo dos quatro* de Conan Doyle suprimiu um diálogo entre Sherlock Holmes e o Dr. Watson, pois nele havia uma alusão ao fato de o famoso detetive consumir cocaína e essa informação não seria interessante para o público escolar.

Segundo Cristina Carletti, *Cândido* de Voltaire, adaptado por José Arrabal, teve a extensão da sua apresentação ampliada para contextualizar o anticlericalismo do autor já que isso poderia, na época da publicação, em 1984, justificar a recusa do livro por educadores católicos.

Tendo em vista o pensamento de Lefevere acerca da patronagem, pode-se dizer que a censura perpetrada aos textos é um mecanismo de poder imposta por agentes institucionais sob formas de coerção, de caráter ideológico, funcionando como elemento limitador e modificador do texto, tanto no seu aspecto formal como de conteúdo.

É nesse horizonte, pontuado por uma série de predeterminações, que Paulo Mendes Campos vai operar sobre o texto *Boule de Suif*. A primeira predeterminação com a qual ele se confronta é de que a obra deve passar por um processo concomitante de adaptação e tradução.

Apesar de a série intitular todas as suas edições de adaptação (assim aparece nas capas), muitas delas vêm publicadas como “tradução/adaptação”. *Bola de Sebo e*

*outras histórias*, por exemplo, faz parte destas edições, na sua folha de rosto aparece exibido: “tradução e adaptação em português de Paulo Mendes Campos.”.

A proposta atual da linha editorial no segmento da série Reencontro é de que se trabalhe somente com textos originais que passam por um processo simultâneo de tradução e adaptação, conforme foi mencionado pela atual editora Maria Viana.

Outra nomenclatura que a editora vem usando, de acordo com Maria Viana, é o “reconto” que seria usado para narrativas que foram recolhidas da tradição oral e que não foram registradas por apenas um autor. Ela cita *O mito de Ícaro*, pois nesse caso, o adaptador foi em várias fontes. No caso de títulos como *O signo dos quatro*, em que a adaptadora partiu do texto original inglês de Conan Doyle, veicula-se como tradução e adaptação.

Amorim (2005), comparando duas adaptações da Scipione, observa que uma adaptação de *Dom Quixote*, que reduz as 560 páginas do livro a 134 e elimina as histórias paralelas da obra fonte, é veiculada somente como adaptação na capa e na folha de rosto ao passo que a adaptação de *Alice no país das Maravilhas*, em que não há tantas alterações no modo de organização do texto de partida, é veiculada como tradução e adaptação na folha de rosto.

Pelas observações de Amorim, parece que, para a editora Scipione, uma adaptação “pura” seria aquela que passa por um processo contínuo e sistemático de modificações, cortes e omissões, ou seja, há um processo de condensação. Se o texto mantém mais ou menos o mesmo número de páginas do original, sem muitas omissões e cortes, ele é considerado “tradução/adaptação”.

Mas isso também é controverso porque a Scipione já publicou obras que passaram por um processo de condensação à semelhança de *Dom Quixote* e, ainda assim, foi publicada como tradução e adaptação que é o caso de *Bouvard e Pécuchet* de Flaubert realizada por Paulo Mendes Campos.

De qualquer modo, a exibição de tradução e adaptação na folha de rosto de *Bola de Sebo* leva à discussão sobre qual o estatuto da adaptação face à tradução e o que significaria um texto adaptado e traduzido.

### **4.3 Análise do texto adaptado**

Como foi visto no primeiro capítulo, existe uma polêmica nos Estudos da Tradução em relação às fronteiras entre traduzir e adaptar e nada ainda foi conclusivo.

Para muitos estudiosos contemporâneos, como Gambier, Amorim e Rodrigues, não é possível demarcar diferenças nítidas entre “tradução” e “adaptação.”

Para Gambier (1993), a quem foi feita referência no primeiro capítulo, é entendido que a tradução pressupõe em certo sentido, adaptação. O que não seria uma noção oposta à tradução, justamente pelo fato de ser constitutiva de toda prática tradutória. Para este processo, o autor sugere o termo “tradapatação”.

Segundo Gambier (1993:424), toda tradução, seja qual for a sua natureza, é uma atividade de reformulação. Dessa forma, ela pode apresentar partes “traduzidas,” constituindo-se em procedimentos mais aproximativos e literais e partes “adaptadas” com a finalidade de responder à cultura de chegada.

No processo de operacionalização de *Bola de Sebo*, Campos (1988) cria estratégias de transposição mais “literais” quando mantém, por exemplo, as estruturas frasais e o léxico arcaizante do texto de partida. Por outro lado, para atender a cultura de chegada e ao seu leitor, ele efetua omissões, cortes e adaptações de referências geográficas, históricas culturais do texto e transformações na linguagem. Além disso, a obra é modificada pela inserção de suportes paratextuais.

#### **4.3.1 Procedimentos de literalidade**

Seguindo as normas da Editora, Campos faz uma atualização da linguagem e usa um vocabulário próximo do seu jovem leitor do final dos anos 80. Entretanto, em algumas passagens da obra, ele encerra registros mais arcaicos, preferindo não adaptar a linguagem para um registro mais próximo deste leitor, optando por manter construções e vocabulário próximos do texto de partida.

Na passagem abaixo, há exemplos desse procedimento. Nela é narrada uma imagem vista pela fechadura por Loiseau. Ele espia Bola de Sebo segurando uma vela e conversando com Cornudet no corredor.

Il se tut. Cette pudeur patriotique de catin qui ne se laissait point caresser près de l'ennemi, dut réveiller en son coeur sa dignité défaillante, car, après l'avoir seulement embrassé, il regagna sa porte à pas de loup. Loiseau, très allumé, quitta la serrure, battit un entrechat dans sa chambre, mit son madras, souleva le drap sous lequel gisait la dure carcasse de sa compagne qu'il réveilla d'un baiser en murmurant

M'aimes-tu chérie? (MAUPASSANT, 2003:64).

Ele ficou calado. Aquele pudor patriótico de vagabunda, que não queria saber de carícias na vizinhança do inimigo, deve ter reavivado a chama da sua dignidade: deu um beijinho nela e voltou para o quarto na ponta dos pés. Loiseau, muito excitado, deixou a fechadura, fez uma pirueta de balé, enfiou a toca, levantou a coberta sobre a qual jazia a dura carcaça da sua companheira, que ele despertou com um beijo, murmurando.

Gostas de mim, querida? (MAUPASSANT, 1988:28).

Na reformulação de “souleva le drap sous lequel gisait la dure carcasse de sa compagne”, Campos transpõe termos complicados para o seu leitor, como o verbo *jazer*, pouco usual na língua de chegada. A opção de “carcasse” por “carcaça” pode criar uma ambigüidade que pode tanto remeter ao corpo rígido deitado sobre a cama ou a uma mulher magra, velha e feia.

O mais provável é que o leitor remeta, numa leitura imediata, ao sentido pejorativo de carcaça, mais próximo de sua linguagem. Neste caso, o contexto salva o leitor da ambigüidade. De qualquer forma a frase “jazia a carcaça da minha companheira” da forma que é empregada no texto é “erudita” para o jovem leitor.

A aproximação com o texto de partida é observada também na última frase desse fragmento. Na tradução de “M'aimes-tu chérie?” por “Gostas de mim, querida?”, é preservada a forma de tratamento do francês por meio do pronome “tu”, o que os franceses chamam de “tutoiement” pela flexão da segunda pessoa do plural.

Outro procedimento de “literalidade” se dá em consequência da não condensação sistemática. Campos não usa a técnica de condensação, embora ele efetue muitos cortes e omissões ao longo do texto. Segundo Milton (2002), que estuda processos de condensação no livro *O Cube do Livro e a Tradução*, a técnica de condensação<sup>61</sup> mantém somente os elementos essenciais dos personagens e da narrativa.

No exemplo acima, Campos mantém praticamente todas as informações, o conteúdo e as seqüências sintáticas. Somente em “dut réveiller en son coeur sa dignité défailante”, ele faz algumas adaptações, como a supressão de “en son coeur.”

---

<sup>61</sup> Amorim considera que a técnica de condensação sistemática empregada em muitas adaptações, como as chamadas histórias recontadas não deve ser confundida com a noção de condensação que pode ocorrer quando o tradutor, por exemplo, sintetiza uma frase ou um período.

### 4.3.2 Procedimentos de adaptação

A novela *Boule de Suif*, obra francesa do século dezenove, traz em seu conteúdo muitas referências históricas, culturais e geográficas que dificultam a decodificação por parte dos jovens leitores brasileiros. Para operar esta distância entre texto e leitor, a obra passa por uma adaptação que se divide em dois pólos: um paratextual que visa adaptar o leitor à obra e outro textual que visa adaptar o texto ao leitor.

Em outras palavras, para atender a cultura alvo, o texto passará por manipulações efetuadas pelo adaptador e por outros agentes, tendo em vista a demanda do leitor: o texto sofre omissões, cortes, apagamentos e adaptações de referências geográficas, históricas e culturais, adaptações de vocabulário, etc. Além disso, a obra é adensada por vários suportes paratextuais.

#### 4.3.2.1 Adaptação paratextual

A necessidade de um suporte paratextual ocorre quando o leitor apresenta dificuldades em decodificar o texto por desconhecer aspectos culturais que o cercam. Transpõe-se, então, esta distância cultural entre o texto e o público a ele destinado, criando-se um aparato paratextual no qual são dadas as informações e pistas interpretativas de modo a facilitar a leitura do texto.

A edição de *Bola de Sebo*, conta com um espectro paratextual, no qual se destacam: biografia do autor, biografia do adaptador, notas explicativas, ficha de leitura e ilustrações. Todo este aparato é obra conjunta do adaptador, editor e ilustrador. As funções de todos esses paratextos são variáveis, mas todos são mediadores entre o texto e o leitor e podem potencialmente influenciar a leitura e a recepção do texto, conforme será visto a partir da análise dos paratextos da novela.

A capa de *Bola de Sebo*<sup>62</sup> é composta pela ilustração da personagem título na parte inferior da capa, constituindo uma antecipação da descrição física do personagem que efetivamente acontecerá nas páginas 13 e 14, além do mais a ilustração clarifica a compreensão do título da obra.

Na parte superior da capa, bem no alto o nome da série Reencontro, mais abaixo o nome de Guy de Maupassant em caixa alta, depois o nome da obra: *Bola de Sebo e outras histórias*, em letras garrafais para o nome da história principal e menos

---

<sup>62</sup> Anexo B

destaque para outras histórias, abaixo, vem escrito adaptação em português e o nome do adaptador Paulo Mendes Campos também em caixa alta.

O destaque para o adaptador virá, também, em outro paratexto, no final do livro, que se chama: “Quem é Paulo Mendes Campos”<sup>63</sup> o qual enfatiza o brilhantismo de Campos como poeta e escritor da literatura brasileira, mas também como um tradutor fértil. O paratexto destaca as suas lembranças da infância, o seu lado criança na personalidade de adulto e o interesse de Campos em também escrever para o público infanto-juvenil. Esta ênfase procura proporcionar um clima de empatia entre ele e seus leitores jovens. Há uma única menção à obra fonte na biografia do adaptador. Nesta menção é informado aos leitores que Campos considerava os contos e novelas selecionados para a adaptação como “imperdíveis”.

A folha de rosto<sup>64</sup> se assemelha à capa, mas apresenta algumas distinções fundamentais para entender a ideologia da obra e da editora. Não há ilustração, o que é de praxe em folha de rosto, entretanto, no lugar de somente “adaptação em português”, está “tradução e adaptação em português”, um asterisco no pé da página vem escrito “traduzido e adaptado” e o nome das obras originais, coleções e editoras.<sup>65</sup>

De acordo com Amorim (2005), essas designações e diferenças entre a capa e a folha de rosto têm várias implicações. A primeira seria que há interesse por parte da editora Scipione de colocar em relevo, na capa, uma relação de autoria entre o adaptador e a obra fonte. Paulo Mendes Campos precisa ser visível, veja o seu nome em caixa alta, como o de Maupassant e o espaço da biografia acentua mais sua visibilidade. Por outro lado, o nome tradução na folha de rosto ocultaria de certa forma a face tradutória que deve, nas palavras de Amorim, ser silenciada para que a voz de contador do adaptador possa insurgir sua visibilidade.

Outro fator, de acordo com Amorim (2005:153), é que a apresentação na capa, somente com o nome “adaptação,” confere ao discurso interpretativo da série Reencontro certa legitimidade na medida em que se justificaria optar por determinados recursos que poderiam ser considerados abusivos caso fossem associados à tradução.

A biografia do autor que se intitula “Quem foi Maupassant”<sup>66</sup> mostra informações que articulam o leitor ao texto, por exemplo, o fato de Maupassant ter tomado parte na guerra franco-prussiana, pano de fundo da obra. A biografia acentua a

---

<sup>63</sup> Anexo D

<sup>64</sup> Anexo E

<sup>65</sup> A edição de *Boule de Suif* utilizada por Paulo Mendes Campos é da Albin Michel de 1984

<sup>66</sup> Anexo F

genialidade e a fertilidade de Maupassant e a sua canonização. De acordo com Cristina Carletti, ex-editora da série Reencontro, a biografia do autor pode, às vezes, ajudar o leitor a melhor ouvir a voz do autor da obra fonte, facilitando a leitura do texto.

Uma nota explicativa sobre o contexto histórico e político de *Bola de Sebo* está na primeira página do texto da obra, provavelmente preparada pelo adaptador, vai permitir que o leitor entre no texto sem estranhamentos e munido de informação que pode ajudá-lo a se situar dentro do contexto da obra. A nota remete à origem da guerra franco-prussiana e os efeitos negativos sobre a França e destaca as questões políticas do país.

Outro paratexto a ser analisado é a ilustração. De um modo geral, pode-se dizer que uma ilustração é uma imagem pictórica, utilizada para acompanhar, explicar e acrescentar informação a um texto. Além disso, ela sintetiza ou caracteriza conceitos, situações, ações, etc.

Em *Bola de Sebo*, as ilustrações são assinadas por Célia Seybol. Além da capa, são apresentadas três ilustrações no interior do texto. Como acontece em geral, em obras para o público infanto-juvenil, as ilustrações fazem referências às passagens do livro consideradas importantes e marcantes.

A primeira ilustração<sup>67</sup> do texto de *Bola de Sebo* (MAUPASSANT, 1988:15) sintetiza a situação em que os viajantes transidos de frio são convidados a subir até a diligência pelo homem da lanterna. A imagem possibilita ao leitor visualizar os flocos brancos, a cidade tomada pela neve e o corpo dos personagens agigantados pelas roupas de inverno. “Com aquelas pesadas roupas de inverno, os viajantes pareciam padres gordos dentro das batinas”. (MAUPASSANT, 1988:09)

A segunda ilustração<sup>68</sup> (MAUPASSANT, 1988:29) revela uma imagem vista pela fechadura por Loiseau. Ele espia a rechonchuda Élisabeth segurando uma vela e conversando com Cornudet no corredor. Nesta passagem, o democrata tenta seduzi-la, mas ela não aceita. Para evidenciar as formas roliças de Bola de Sebo, “mais cheia no roupão azul, de rendas brancas”, Seybol desenha a personagem ocupando três quartos da imagem, Cornudet aparece espremido no lado esquerdo da imagem. A ilustradora consegue deixar transparecer a exuberância e sensualidade do personagem tão vivamente conclamada por Maupassant. A Bola de Sebo descrita por Maupassant é

---

<sup>67</sup> Anexo G

<sup>68</sup> Anexo H

charmosa e sensual. Esta apologia ao seu aspecto físico é mantida na ilustração de Seybol.

A terceira ilustração<sup>69</sup> (MAUPASSANT, 1988: 47) sintetiza esta passagem da adaptação.

Só esperavam Bola de Sebo. Que por fim apareceu. Parecia um pouco sem jeito, envergonhada. Com timidez, caminhou na direção dos outros que, num movimento único, olharam para outro lado como se não a tivessem visto. (MAUPASSANT, 1988:46)

Pra criar o efeito de distanciamento entre Bola de Sebo e o restante do grupo e a indiferença deste grupo em relação a ela, Seybol cria dois planos na imagem, Bola de Sebo no segundo plano, cabisbaixa, triste, saindo do albergue, a neve caindo ao fundo. No primeiro plano, os burgueses e as freiras, formando uma antítese.

Outro importante paratexto é a ficha de leitura<sup>70</sup> que tem como objetivo aprofundar a compreensão e o desfrute da obra. A ficha de leitura que deve ser respondida após, durante a leitura ou no processo de releitura induz a um tipo de interpretação e a supervalorização da obra.

A ficha de leitura faz a seguinte questão: Por que tanta gente acha esta obra tão importante? Trata-se de uma pergunta que serve somente para instigar o leitor. Ela não deve ser respondida. Em tese, porque já foi respondida. A resposta a esta pergunta é depreendida em parte da biografia do autor e do adaptador e das informações sobre a série Reencontro que se encontra na própria ficha de leitura. A pergunta que já encerra um juízo de valor positivo em relação à obra tem um efeito também positivo sobre o leitor: a certeza de que ele está lendo uma grande obra e que adquiriu um bom produto.

Além desta questão chave, há mais outras três questões. A primeira pede para que o leitor evidencie as diferentes posições políticas dos viajantes da diligência. A segunda se refere ao comportamento dos soldados prussianos e a última aos argumentos que fizeram Bola de Sebo ceder ao alemão.

Estas questões conduzem o olhar do leitor sobre o texto em uma direção mais analítica da obra. A última questão, por exemplo, o obriga a analisar a argumentação dos personagens, bem como seu grau de persuasão. A primeira questão

---

<sup>69</sup> Anexo I

<sup>70</sup> Anexo J

também exige do leitor que ele se debruce sobre o que os personagens discutem para então identificar suas posições políticas.

Aparentemente, pode parecer que a edição de *Bola de Sebo* tenha um número excessivo de paratextos, todavia, se comparado a edições de obras integrais de texto literários para o mercado escola, observa-se que esse juízo é errôneo. Algumas edições desses textos trazem dezenas de notas explicativas e notas de rodapé, direcionando toda a leitura do texto.

Faz parte das normas da Scipione não usar, nas suas adaptações, a nota de rodapé como paratexto, senão em casos raros. A explicação para tal é a fluidez do texto. A ausência delas implica em transformações textuais que facilitam a compreensão do texto e na eliminação de elementos que provoquem estranhamento ao leitor e, algumas vezes, mesmo na manutenção desses elementos, conforme será visto ao longo das análises comparativas.

#### **4.3.2.2 Adaptação textual**

O segundo procedimento em questão é adaptar o texto ao leitor. Nesse caso, o adaptador vai operar sobre o texto de partida, utilizando-se de várias técnicas de adaptação,<sup>71</sup> segundo seus objetivos, diretrizes editoriais e a audiência. Vale ressaltar que não nos estenderemos muito sobre esta fase, tendo em vista que na etapa de análise comparativa, são retomadas as reformulações textuais da obra. Por hora, são feitas algumas observações gerais e importantes sobre o processo de adaptação textual de *Boule de Suif*.

Adaptar o texto aos leitores é missão restrita a Paulo Mendes Campos. A sua técnica de adaptação consiste em acompanhar o texto de partida parágrafo por parágrafo, em alguns casos, efetuando omissão de palavras, frases e períodos. Em outros, ampliando e acrescentando palavras e períodos. Ele junta muitos parágrafos, mas não chega a eliminar nenhum por completo, de modo que a extensão da adaptação não muda tanto em relação à obra fonte. Campos faz cortes e omissões em diferentes partes do livro, que são geralmente apagamentos de algumas referências geográficas e histórico-culturais, efetuados no texto. Vejamos dois exemplos desse processo:

---

<sup>71</sup> Bastin aponta os principais procedimentos aos quais recorre o adaptador. As modalidades observadas são as seguintes a transcrição do original, a omissão, a expansão, a exotização, a atualização, a equivalência de situações e a criação.

No texto de partida, o espaço geográfico da região da Normandia é evocado com muita propriedade pelo realismo de Maupassant. Na reformulação do texto, esses elementos são suprimidos.

Les derniers soldats français venaient enfin de traverser la Seine pour gagner Pont-Audemar par Saint Sever et Bourg-Achard; et, merchant après tous, le général désespéré.

(MAUPASSANT, 2003:33)

Puis un peu plus tard, une masse noire descendit de la côte Sainte Catherine, tandis que deux autres flots apparaissaient par les routes de Darnetal et de Bois-guillaume.

(MAUPASSANT, 2003:33)

Os últimos soldados franceses acabavam enfim de cruzar o rio Sena, desaparecendo; marchando atrás de todos foi-se o general desesperado.

(MAUPASSANT, 1988:06)

Um pouco mais tarde, uma massa escura desceu duma colina, enquanto outras ondas surgiam por duas estradas.

(MAUPASSANT, 1988:07)

O pitoresco do seu tempo e lugar também é descrito, por exemplo, o pão “Régence” que Boule de Suif come dentro da diligência é uma referência cultural a um pão que se comia na Normandia. Esta referência cultural é suprimida.

Elle prit une aile de poulet et, délicatement, se mit à la manger avec un de ces petits pains qu'on appelle "Régence" en Normandie.

(MAUPASSANT, 2003:49)

Bola de Sebo, delicadamente começou a comer uma asa de frango com um pãozinho. (MAUPASSANT, 1988:17)

Observa-se que as adaptações textuais, empreendidas por Campos, visam tirar o leitor do território estrangeiro e oferecer-lhe um texto mais fluente. Por outro

lado, o apagamento de referências geográficas e culturais pode significar também o distanciamento da identidade, da origem do texto.<sup>72</sup>

Outra técnica de adaptação textual que Campos emprega é a atualização que se dá no nível da linguagem, mais adaptada ao jovem leitor do final dos anos 80. Como foi visto com Even-Zohar (1990), existe um agregado de repertórios específicos para os vários níveis de manifestação literária. Em adaptações para jovens leitores, é necessário ajustamento e mediação da informação por meio da linguagem e do estilo adequado.

Campos ajusta o texto de Maupassant, que na sua origem se caracterizava pelo uso de um discurso coloquial, ao coloquialismo dos seus leitores: “daquela criatura,” “continuou azeda,” “aqueles porções,” “fritavam os miolos,” “saiu logo com um jogoço,” “passar por pobretões,” “prussiano duma figa”.

Os períodos curtos, incisivos, também, se atêm ao coloquialismo original e atendem à espontaneidade dos leitores.

Quiseram falar com o oficial, mas isso era de todo impossível, embora ela morasse no albergue. Apenas Follenvie estava autorizado a falar com ele, no tocante a assuntos de interesse público. O jeito era esperar. As mulheres subiram para os quartos, onde se ocuparam de coisas miúdas.

(MAUPASSANT, 1988:31)

On voulut voir l'officier, mais cela était impossible absolument, bien qu'il logeât dans l'auberge. M. Follenvie seul était autorisé à lui parler pour les affaires civiles. Alors on attendit. Les femmes remontèrent dans leurs chambres, et des futilités les occupèrent.

(MAUPASSANT, 2003:66)

A predominância de frases curtas impõe um ritmo acelerado à história. O impacto da brevidade, característica das narrativas curtas, acentuam as impressões pensamentos e sentimentos acerca da obra. É o tipo de linguagem rápida e ágil, exigida pelos jovens.

---

<sup>72</sup> Esta tentativa de neutralização do elemento estrangeiro na reformulação do texto é o que Berman (1999) denomina etnocentrismo. Segundo ele, uma tradução desta natureza se preocupa em traduzir a obra estrangeira de modo que não se sinta a tradução. O autor considera que a postura etnocêntrica é passível de crítica, porque ao produzir textos fluentes, como se tivessem sido escritos na língua da cultura de chegada, torna invisível o elemento estrangeiro pertencente à obra.

Pela análise da adaptação de *Boule de Suif*, depreende-se radiograficamente um projeto cujo modelo paratextual objetiva transformar a feição da obra fonte com o intuito de colocar o leitor dentro do texto e ajudá-lo na reflexão sobre o mesmo, facilitando a sua leitura. A adaptação textual dá continuidade a este intento por meio da atualização da linguagem e pela “atenuação” de referências extratextuais de difícil acesso ao destinatário ou que lhes causem estranhamento.

A visão radiográfica do projeto remete ao que foi dito aqui, logo no início da dissertação, a saber, que a reformulação de *Boule de Suif* é uma tarefa de natureza dialética: o texto terá de continuar o mesmo, o cânone, e ser outro, ser reformulado segundo outra ótica histórica, social e cultural.

Dessa forma, existem aspectos da obra que serão negados e outros que serão mantidos. A expectativa da editora é que a voz do autor seja mantida por Campos, mesmo com as modificações que são feitas em função de um terceiro elemento: o jovem leitor. Ele é a negação (antítese) desse jogo dialético. De acordo com Bakhtin (2004:146), a orientação para este terceiro elemento é primordial porque reforça a influência das forças sociais organizadas sobre o modo de apreensão do discurso.

Há diferenças essenciais entre a recepção ativa da enunciação de outrem e sua transmissão no interior de um contexto. É conveniente levar isso em conta. Toda transmissão, particularmente sob forma escrita, tem seu fim específico: narrativa, processos legais, polêmica científica, etc. Além disso, a transmissão leva em conta uma terceira pessoa – a pessoa a quem estão sendo transmitidas as enunciações citadas. Essa orientação para uma terceira pessoa é de primordial importância: ela reforça a influência das forças sociais organizadas sobre o modo de apreensão do discurso. (BAKHTIN, 2004:146)

Resta saber agora se o projeto de tradução e adaptação de *Boule de Suif* ao instaurar um outro leitor, implicando em várias transformações, ainda atende a questão da “qualidade literária” da obra fonte, inscrita nos parâmetros editoriais da série Reencontro.

## 5. DE MAUPASSANT A CAMPOS, DE CAMPOS A MAUPASSANT

*Se a noção de adaptação se aplica a uma relação entre dois objetos e uma relação, à primeira vista, orientada do objeto inicial em direção ao objeto final, ela se revela rapidamente um processo muito mais dinâmico que se opera nas duas direções.*

*Andrée Mercier*

A segunda parte de análise do projeto centra-se na confrontação entre texto de partida e texto de chegada. O confronto se opera em princípio de duas formas: uma confrontação dos elementos e passagens selecionadas no texto de partida com os da adaptação; uma confrontação inversa, tendo como ponto de partida da análise o texto de chegada.

### 5.1 Texto de partida e adaptação

Como já foi esclarecido na metodologia, a abordagem semiótica de leitura e análise perpetrada no texto de partida será base para a confrontação entre os textos de partida e chegada. No confronto, não serão utilizadas todas as passagens e exemplos reportados no capítulo 03. A apresentação da análise integral se alongaria por muitas páginas.

Neste primeiro momento da confrontação, é analisado como os elementos lingüístico-discursivos relevantes na construção da interdiscursividade irônica da obra fonte funcionam no texto de chegada, a saber, elementos da enunciação: discurso direto, indireto e narrativizado, as aspas e mais os intertextos e a linguagem metafórica.

### 5.1.1 A reescritura dos elementos da enunciação

Paulo Mendes Campos mantém no texto de chegada o estilo pictórico do narrador e a organização discursiva que valoriza sobretudo o discurso indireto e narrativizado, mas, também o discurso direto que proporciona, algumas vezes, o efeito irônico. Como no exemplo a seguir.

On hésitait à comprendre, mais bientôt un sourire passa. Au bout d'un quart d'heure il recommença la même farce, la renouvela souvent dans la soirée; et il faisait semblant d'interpeller quelqu'un à l'étage au-dessus, en lui donnant des conseils à double sens puisés dans son esprit de commis voyageur. Par moments il prenait un air triste pour soupirer: "Pauvre fille!" ou bien il murmurait entre ses dents d'un air rageur: "Gueux de Prussien, va!" Quelquefois, au moment où l'on n'y songeait plus, il poussait, d'une voix vibrante, plusieurs: "Assez! assez!" et ajoutait, comme se parlant à lui-même: "Pourvu que nous la revoyions; qu'il ne l'en fasse pas mourir, le misérable!"  
(MAUPASSANT, 2003:84)

Ficaram em dúvida se haviam entendido o bem, mas logo se abriram num sorriso. Quinze minutos depois, ele repetiu a farsa; e voltou a repeti-la várias vezes; fingia estar interpelando alguém no andar de cima, dava conselhos de duplo sentido, por vez assumia um ar de tristeza, suspirando: “Pobre moça”. Ou então, com uma cara de raiva, murmurando entre os dentes: “Prussiano duma figa!”. Quando menos se esperava, dizia: “Chega! Chega”. E, como se estivesse pensando alto, falava: “Espero que esse safado não acabe matando a moça!”.  
(MAUPASSANT, 1988:44)

A falta de compostura do “*nouveau riche*” representado pelo personagem Loiseau é ocasião para o narrador de Maupassant ironizá-lo em vários momentos do texto. Sabe-se, porém, que a ironia maupassanteana não é ao indivíduo em si, mas à sociedade e à posição que ele ocupa nela. Ao encenar as várias brincadeiras de mau gosto de Loiseau, na cena do jantar final, O narrador subverte, de tal modo, a fanfarrice do personagem que ele perde o crédito frente ao leitor.

No seu texto, Campos transpõe a construção teatral e os elementos emocionais e afetivos que são expressos no discurso direto. Como se sabe, o valor semântico nesse

discurso vem expresso mais na sua forma de enunciação do que no conteúdo: repare os pontos de exclamação que são reforçados pelas rubricas como “assumia um ar de tristeza”, “com uma cara de raiva”. Na adaptação de Campos, também, o importante é teatralizar e ridicularizar o fanfarrão Loiseau.

Além disso, Campos preserva o coloquialismo do texto de partida no texto de chegada, trazendo a linguagem próxima à oralidade de hoje (dos seus leitores dos anos 80), com termos como “prussiano de uma figa,” “esse safado.”

Outro exemplo do discurso direto que introduz uma ironia são as falas do oficial prussiano.

Il invita en français d'Alsacien les voyageurs à sortir, disant d'un ton raide: "Foulez-vous descendre, Messieurs et Dames?"

(MAUPASSANT, 2003:57)

Num francês carregado, o alemão convidou os viajantes a descer, em tom ríspido. ( MAUPASSANT,1988:33)

Au bout de quelques instants il dit enfin: "Qu'est-ce que fous foulez?" Le comte prit la parole: "Nous désirons partir, Monsieur.

— Non. — Oserai-je vous demander la cause de ce refus

—Parce que che ne feux pas.

— Je vous ferai respectueusement observer, Monsieur, que votre général en chef nous a délivré une permission de départ pour gagner Dieppe[...]

— Che ne feux pas... foilà tout... Fous poufez tescentre.

(MAUPASSANT, 2003:69)

Depois de algum tempo, acabou falando.

— Qual é o caso?

O conde tomou a palavra:

— Desejamos partir, senhor.

— Não.

— Posso querer saber a causa de tal negativa?

É porque eu não quero.

— Respeitosamente, quero lembrar-lhe que o comandante nos deu a licença para ir a Dieppe. [...]

— Eu não quero... É isso aí. Podem descer.  
(MAUPASSANT, 1988:33)

No texto de partida, são transcritas as dificuldades que o prussiano tem em distinguir as fricativas do francês, o que reforça a ironia e o sarcasmo do texto, caracterizados por uma caricatura dos militares prussianos.

Campos optou por transcrever, em português, todas as falas dos personagens, sem utilizar um artifício análogo que caracterizasse a incorreção fonética nas citações diretas do prussiano no texto de chegada, ou seja, Campos não sugere uma aproximação direta que marque a ironia sobre o dialeto do prussiano, por exemplo, a reprodução do sotaque alemão no português, mantendo a idéia da variação dialetal do texto de partida para tentar um efeito análogo.

Se esta fosse a sua escolha, nada garantiria, porém, que o efeito irônico e sarcástico do texto de partida se produzisse no texto de chegada porque como sublinha Mateo (1995), a concepção de tradução como um processo de transposição de sentido não dá conta da complexidade que envolve a tradução de um enunciado irônico, uma vez que ele inclui, entre outros, as intenções do enunciador, a bagagem cultural do enunciador e do enunciatário, as pressuposições e implícitos do texto, as conotações das palavras.

No seu texto, o que Campos faz é assinalar para o leitor a forma como o locutor (o prussiano) enuncia: “Num francês carregado, o alemão convidou os viajantes a descer, em tom ríspido”. Dessa forma, o leitor é informado, além do conteúdo proposicional do seu enunciado, do modo da enunciação, a saber, que o personagem está falando francês com forte sotaque alemão em tom ríspido.

Em outro exemplo, o estilo pictórico do texto é enfatizado pelo discurso indireto.

Loiseau, qui comprenait la situation, demanda tout à coup si cette "garce-là" allait les faire rester longtemps encore dans un pareil endroit. Le comte, toujours courtois, dit qu'on ne pouvait exiger d'une femme un sacrifice aussi pénible, et qu'il devait venir d'elle-même.  
( MAUPASSANT, 2003,73)

Loiseau perguntou de repente se “aquela piranha” iria forçá-los a ficar ainda por muito tempo naquele lugar medonho. O conde sempre cortês, disse que

não se podia exigir de uma mulher um sacrifício tão penoso, se ela mesma podia resolver.

(MAUPASSANT, 1988:36)

Campos mantém exatamente a mesma estrutura enunciativa: o discurso indireto com destaque entre aspas em “aquela piranha”. Apresentando o aspecto teatralizador e atualizador da fala de Loiseau que o narrador utiliza para ironizar o personagem e opor seu discurso vulgar ao polido do conde.

Como assiná-la Bakhtin (2004:159), a tendência analítica do conteúdo do discurso indireto manifesta-se principalmente pelo fato de que os elementos emocionais e afetivos do discurso direto não são literalmente transpostos para o discurso indireto, na medida em que não são expressos no conteúdo, mas nas formas da enunciação.

De acordo com o autor, as abreviações, elipses, etc., possíveis no discurso direto por motivos emocionais e afetivos, não são possíveis no discurso indireto por causa da sua tendência analítica. No entanto, de acordo com o autor, na variante analisadora da expressão do discurso indireto,<sup>73</sup> a subjetividade de outrem é percebida e, na maioria das vezes, é colocada entre aspas, como nos textos de Maupassant e Campos, no qual a voz indignada de Loiseau integra-se ao discurso indireto por meio das aspas.

A vulgaridade de Loiseau é marcada, no texto de partida, pelo termo chulo “garce”. Na transposição, Campos mantém a mesma carga semântica, optando pelo vocábulo “piranha”, um termo considerado chulo, pesado e de intenso insulto na cultura receptora. Essas expressões carregadas de tom e ofensivas que se caracterizam como palavrões não são comuns em adaptações para o público infanto-juvenil. Portanto, a sua utilização constitui uma transgressão do adaptador.

No próximo exemplo, tem-se o já dito de um personagem que somente é citado no texto. O seu nome é M.Tournel.

Sa réputation de filou était si bien établie, qu'un soir à la préfecture, M. Tournel, auteur de fables et de chansons, esprit mordant et fin, une gloire locale, ayant proposé aux dames qu'il voyait un peu somnolentes de faire une partie de "Loiseau vole", le mot lui-même vola à travers les salons du préfet, puis, gagnant ceux de la ville, avait

---

<sup>73</sup> Bakhtin (2004:161) distingue duas variantes: o discurso indireto analisador do conteúdo e o discurso indireto analisador da expressão.

fait rire pendant un mois toutes les mâchoires de la province.(MAUPASSANT, 2003:41)

Sua fama de trapaceiro era sólida. (MAUPASSANT, 1988:11)

Na passagem, o narrador ironiza a forma desonesta de Loiseau, trazendo à tona o já dito de M. Tournel que sugere um jogo, uma brincadeira, que na verdade reporta um trocadilho baseado no fato do nome “Loiseau” ter o mesmo som de “l’oiseau” (pássaro) e nos dois significados do verbo “voler” (voar e roubar).

Campos não transpõe essa parte do texto, senão a primeira frase. Há uma dificuldade de uma aproximação com o trocadilho e sem uma nota de rodapé, o leitor não tem acesso à intenção irônica. Neste caso, o apagamento da anedota no texto de chegada é a solução encontrada pelo adaptador.

As diferenças entre as culturas fazem com que fenômenos presentes em uma cultura estejam ausentes em outra. Conforme Lefevere (1992b), no nível do universo do discurso, tradutores podem ser confrontados com coisas, costumes e conceitos que foram imediatamente inteligíveis para os leitores primários, mas são ininteligíveis para a audiência secundária. Nesse caso, segundo o teórico, os tradutores podem substituí-los por aspectos, supostamente, análogos da cultura alvo do universo de discurso ou tentar recriá-los, da melhor forma possível, nos prefácios e em notas de rodapé. Em geral, eles executam as duas ações, diz o autor.

No texto, porém, Campos não optou por nenhuma das possibilidades descritas por Lefevere, no primeiro caso, talvez, pela percepção de que este aspecto do universo do discurso da obra original fosse inalcançável pelos seus leitores, pela impossibilidade de uma analogia inteligível. De forma que ele opta por apagar do seu texto o discurso de M. Tournel. Com isso, a ironia também desaparece.

A nota de rodapé poderia ser uma solução para explicar a ironia do trocadilho, Campos a rejeita também, talvez porque ela também não reproduziria a idéia irônica do texto de chegada. Afinal, uma ironia que é explicada perde, em grande medida, sua capacidade de ironizar. De qualquer forma, não é possível dizer ao certo porque Campos não optou por nenhum efeito de “equivalência”.

Mateo (1995) observa que o problema com as teorias baseadas no “efeito equivalente” é que o efeito só pode ser mensurado ou previsto por meio de uma intuição

peçoal. Na ausência de bases de avaliação objetiva, a reação do leitor da língua meta não é mais predizível do que a reação do leitor da língua de origem é mensurável.

No exemplo abaixo, a ironia em relação ao discurso religioso de Maupassant é transposta por Campos no discurso indireto também pela ênfase na utilização de “muito natural” e “sem pestanejar.” Os termos pressupõem uma atitude avaliativa do narrador sobre a enunciação.

Elle trouvait tout simple le sacrifice d'Abraham, car elle aurait immédiatement tué père et mère sur un ordre venu d'en haut; et rien, à son avis, ne pouvait déplaire au Seigneur quand l'intention était louable

(MAUPASSANT, 2003:80)

A freira achava, por exemplo, muito natural o sacrifício de Abraão, solicitado por Deus, a matar o filho único; também ela teria matado pai e mãe sem pestanejar, se a ordem viesse do Alto. Nada, a seu ver, podia desagradar o Senhor, quando boa era a intenção.

(MAUPASSANT, 1988:41)

No texto de partida, são empregados dois advérbios. Na transposição, Campos substitui o advérbio pela locução “sem pestanejar” que procura enfatizar o sentido de decisão da freira. A opção pela locução torna o texto mais coloquial.

Na adaptação, observa-se uma ordenação que procura indicar com mais clareza ao leitor do que se trata o sacrifício de Abraão com acréscimo, de caráter informacional, do período “solicitado por Deus, a matar o filho único”, já que no texto de partida pode haver uma ambigüidade, levando o leitor a uma interpretação errada do que poderia ser o sacrifício de Abraão.

Ao adaptar a sentença à intenção do leitor, o produtor da adaptação espera que ele (re)conheça a história da Bíblia (o sacrifício de Abraão). Campos espera compartilhar um conhecimento com os leitores, uma vez que a intertextualidade está ligada ao “conhecimento de mundo” que deve ser comum ao produtor e ao receptor dos textos.

As transformações no texto de Campos intensificam o argumento religioso no discurso da freira. Por exemplo, a utilização de três vocábulos de mesmo teor

semântico: “Deus” (acréscimo do adaptador), “Alto” (em letras maiúsculas, remetendo a questão do divino) e “Senhor.”

A intensificação do discurso da freira é alcançada, também, no texto de Campos pela anteposição do adjetivo “boa”. O adaptador faz uma alteração na sintaxe da frase que provoca também alterações de sentido. A reformulação feita acentua o adjetivo e, por conseguinte, a idéia de boa intenção que a freira tenta passar, qual seja, de que não importa o propósito, se é considerado bom pelo argumentador. Por isso, o exemplo do velho testamento: não importa se o propósito de Abraão matar o seu filho, mas a boa razão por trás disso, a saber, o pedido de Deus.

Portanto, o argumento da boa intenção incita Bola de Sebo a aceitar o oficial prussiano, a cometer algo que ela acha reprovável para salvar seus compatriotas (boa intenção). O final da novela mostrará, ironicamente, o quanto este argumento é falacioso.

No próximo exemplo, tem-se a transposição do discurso narrativizado utilizado que integra as palavras da freira e da condessa ao discurso do narrador com o objetivo de deslocar o sentido, permitindo ao leitor perceber o já dito dos personagens como um discurso duvidoso e hipócrita.

Et elles continuaient ainsi, démêlant les volontés de Dieu, prévoyant ses décisions, le faisant s'intéresser à des choses qui, vraiment, ne le regardaient guère. Tout cela était enveloppé, habile, discret.

(MAUPASSANT, 2003: 81)

E assim continuaram as duas, desembrulhando a vontade de Deus, prevendo suas decisões, fazendo-o interessado em coisas que na verdade, não lhe dizem respeito. Tudo isto velado, hábil e discreto.

(MAUPASSANT, 1988:41)

Nessa passagem do discurso narrativizado, Campos mantém o propósito do discurso que é rechaçar a linha de raciocínio que justifica a razão religiosa da freira. Os verbos “démêler” e “prévoir” que sublinham a argumentação suspeita das duas e desqualificam seu discurso são transpostos respectivamente por “desembrulhar” e “prever”. O advérbio “assim,” deslocado para o início, e o uso do gerúndio marcam o discurso ininterrupto, arrastado e enfadonho. O advérbio de modo é substituído por Campos pela locução “na verdade,” mais coloquial.

No exemplo abaixo, o narrador resume algumas conversas dos personagens que conspiram contra Boule de Suif, ignora-se qual o conteúdo das frases infelizes de Loiseau e as questões postas pela condessa. O narrador de *Boule de Suif* sumariza e resume o texto de acordo com seus propósitos.

Mais au dîner la coalition faiblit. Loiseau eut trois phrases malheureuses. Chacun se battait les flancs pour découvrir des exemples nouveaux et ne trouvait rien, quand la comtesse sans préméditation peut-être, éprouvant un vague besoin de rendre hommage à la Religion, interrogea la plus âgée des bonnes soeurs sur les grands faits de la vie des saints. (MAUPASSANT, 2003: 79)

Na hora do jantar, a conspiração contra Bola de Sebo enfraqueceu. Loiseau largou três frases infelizes. Cada um ia procurando qualquer exemplo novo para citar, nada encontrando. Foi quando a condessa, talvez sem premeditação, sentindo só um vago desejo de homenagear a religião, interrogou a freira mais velha sobre os grandes atos das vidas dos santos. (MAUPASSANT, 1988:40)

Em seu texto, Campos transpõe a narrativização do discurso dos personagens, mantendo o mesmo sumário do texto de partida, como em Maupassant, o narrador do texto de Campos retém o que é interessante à desqualificação da argumentação dos burgueses, por exemplo, a ênfase irônica ao caráter manipulador e oportunista da condessa que fica implícito nas expressões que marcam suas supostas boas intenções “talvez sem premeditação”, “sentindo só um vago desejo de homenagear a religião”

Com relação ao uso das aspas, que se destacam como suportes para a exposição do discurso citado e como uma forma de explicitar a ironia no texto de chegada, Campos as transpõe no seu texto, como neste fragmento em que as aspas nos enunciados sugerem uma ironia do narrador em relação à figura do Conde.

Il lui parla de ce ton familier, paternel, un peu dédaigneux, que les hommes posés emploient avec les filles, l'appelant: "ma chère enfant", la traitant du haut de sa position sociale [...] "Donc, vous préférez nous laisser ici, exposés comme vous-même à toutes les

violences qui suivraient un échec des troupes prussiennes, plutôt que de consentir à une de ces complaisances que vous avez eues si souvent en votre vie?"

Boule de suif ne répondit rien. Il la prit par la douceur, par le raisonnement, par les sentiments. Il sut rester "monsieur le comte", tout en se montrant galant quand il le fallut, complimenteur, aimable enfin. (MAUPASSANT, 2003:83)

Conversou com ela nesse tom familiar, paternal, um pouco superior, que os homens importantes empregam com essas moças, dando-lhe o nome de “querida menina”, tratando-a do alto da sua posição social. [...]

— Quer dizer que você prefere deixar-nos aqui, expostos, como você mesma, a todas as violências que fatalmente acontecerão, no caso de um fracasso prussiano? Prefere isso a consentir numa *complacência* que você já teve tantas vezes na vida?

Bola de Sebo nada disse. Ele apelou para a doçura, para o raciocínio, para o sentimento. Manteve-se sempre “o senhor conde”, galante, quando preciso, atencioso, amável. (MAUPASSANT, 1988:42)

Campos transpõe as aspas e os enunciados de forma que mantém a ironia maupassanteana à suposta diplomacia do conde que oculta o fato de ser um hipócrita que abusa do seu poder de nobre.

Todavia, a transposição das aspas feita por Campos no texto de chegada pode não provocar o efeito irônico análogo ao do texto de partida, como no exemplo que segue.

Pendant tout l'après-midi, on la laissa réfléchir. Mais, au lieu de l'appeler "madame", comme on avait fait jusque-là, on lui disait simplement "mademoiselle", sans que personne sût bien pourquoi, comme si l'on avait voulu la faire descendre d'un degré dans l'estime qu'elle avait escaladée, lui faire sentir sa situation honteuse. (MAUPASSANT, 2003:79)

Bola de Sebo nada dizia. Deixaram-na assim a refletir. Agora, entretanto, no lugar de “senhora” ou “madame”, era chamada de

“senhorita”, sem que ninguém soubesse realmente a razão disso: talvez quisessem fazê-la descer um degrau na estima que havia conquistado

(MAUPASSANT, 1988:40)

Campos transpõe as aspas do original e acrescenta um vocábulo sinônimo, *madame*, por sinal um galicismo, já incluído no léxico da língua meta. A inclusão do termo reforça o respeito e a distinção. As aspas marcam no texto de partida a argumentação indireta dos conspiradores. A mudança de tratamento faz parte da conspiração contra Boule de Suif. Com as aspas, o narrador chama atenção do leitor para a armadilha dos conspiradores, explicitando a duplicidade do discurso deles.

No texto de partida, os termos "madame" e "mademoiselle" chamam a atenção para a oposição entre os dois termos, explicitando que na cultura de partida existe uma fronteira nítida entre estes dois termos. Já na cultura de chegada, a distinção entre senhora e senhorita não se dá exatamente da mesma maneira e o próprio termo “senhorita” está em desuso no Brasil e quando usado evoca, muitas vezes, respeitabilidade e tratamento cerimonioso, o mesmo dispensado para senhora. Portanto a idéia de “disponibilidade” que “mademoiselle” tem na cultura de partida pode não estar tão clara em “senhorita” para o jovem leitor.

De forma que sem nota de rodapé ou outro artifício para esclarecer melhor as diferenças culturais, a ironia pode não funcionar para o jovem leitor brasileiro pela dificuldade de intersecção entre as duas culturas. A conseqüência, neste caso, pode ser o distanciamento cultural e a estranheza do leitor. Tal fato vem mostrar o quanto as palavras estão envolvidas de cultura e ideologia.

### **5.1.2 A reformulação dos intertextos.**

Com relação aos intertextos ou as vozes de outros locutores que aparecem no texto de partida como forma de mostrar a interdiscursividade irônica, Campos opta por mantê-los, na sua maioria.

Alors, entourés de gens qui mangeaient, suffoqués par les émanations des nourritures, le comte et la comtesse de Bréville, ainsi que M. et Mme Carré-Lamadon souffrirent ce supplice odieux qui a gardé le nom de Tantale. (MAUPASSANT, 2003:51)

Rodeados de pessoas que comiam sufocados pelas emanções da comida, o conde e a condessa de Bréville, o Sr. e a Sra. Carré-Lamadon sofreram o odioso suplício que guardou o nome de Tântalo\*.

(MAUPASSANT, 1988:19)

No intertexto que remete ao mito de Tântalo, Campos escreve um paratexto, uma nota de rodapé, para explicar melhor ao leitor. Lembramos que é um caso excepcional por que não faz parte das normas de tradução/adaptação da editora Scipione o emprego de notas de rodapé.

\*Tântalo= entidade mitológica grega, condenada aos infernos pelo crime de tentar igualar-se aos deuses do Olimpo. Seu suplício consistiria em ser eternamente torturado pela fome e pela sede, estando cercado de água e árvores frutíferas que se afastavam ao toque das suas mãos.

(MAUPASSANT, 1988:19)

O paratexto, no entanto, não neutraliza completamente a ironia em relação aos burgueses por que não explica como ela funciona, o que seria o caso do trocadilho “Loiseau vole”, caso houvesse nota de rodapé, do item já aqui analisado. Neste caso, a nota de rodapé traz para o leitor o conteúdo do intertexto. Este, por sua vez, deve fazer sua própria inferência.

Os próximos exemplos se referem às vozes de outros interlocutores: a frase de Machiavel e os argumentos da teologia moral dos Jesuítas no discurso da freira e da condessa. Essas vozes, no entanto, não falam livremente, surge a voz responsiva no texto que as ironiza.

La comtesse, mettant à profit l'autorité sacrée de sa complice inattendue, lui fit faire comme une paraphrase édifiante de cet axiome de morale: "La fin justifie les moyens."

(MAUPASSANT, 2003:80)

Aproveitando-se da santa autoridade de sua cúmplice inesperada, a condessa forçou-a a desenvolver esta verdade *indiscutível* do comportamento moral: "O fim justifica os meios"

(MAUPASSANT, 1988:41)

Campos mantém o intertexto que ele destaca de verdade *indiscutível*, o adjetivo “indiscutível” vem marcado no texto pelo uso do itálico, com isso, Campos procura chamar atenção para a semântica da palavra que remete ao dogmatismo e a cristalização do discurso que se coloca de tal forma e se impõe com tal evidência que exclui qualquer discussão.

A reformulação de Campos destaca o adjetivo puro, no exemplo abaixo, que está anteposto para marcar a intenção do discurso da freira, desta vez a idéia é de que não importa o motivo, mas a sua pureza. O princípio da “Casuística” trata de determinar o quanto a pureza de uma intenção neutraliza um motivo não nobre.

“Alors, ma soeur, vous pensez que Dieu accepte toutes les voies, et pardonne le fait quand le motif est pur?”

— Qui pourrait en douter, Madame? Une action blâmable en soi devient souvent méritoire par la pensée qui l'inspire.”

(MAUPASSANT, 2003:81)

— Assim irmã, acha que Deus aceita todos os caminhos e perdoa o ato quando puro é o motivo?

— Quem poderia ter dúvida sobre isso? Uma ação condenável em si muitas vezes torna-se de alto merecimento pelo bom pensamento que a inspirou.

(MAUPASSANT, 1988:41)

Enfim, as reformulações feitas por Campos procuram acentuar ainda mais o caráter da razão religiosa que sustenta o discurso da Casuística que as freiras defendem para tentar convencer a prostituta. Elas tentam com esses discursos o mascaramento do real fundamento das suas idéias.

O outro intertexto vem na forma de um discurso narrativizado, do qual alguns elementos já foram desvendados na reformulação de Campos, na parte que se tratou sobre os elementos da enunciação do narrador. Como foi visto, naquela ocasião, as transformações feitas pelo adaptador inscreveram elementos muito próximos do original que visou desqualificar o discurso religioso na voz da freira.

Et elles continuaient ainsi, démêlant les volontés de Dieu, prévoyant ses décisions, le faisant s'intéresser à des choses qui, vraiment, ne le regardaient guère. (MAUPASSANT, 2003:81)

E assim continuaram as duas, desembrulhando a vontade de Deus, prevendo suas decisões, fazendo-o interessado em coisas que na verdade, não lhe dizem respeito. Tudo isto velado, hábil e discreto. (MAUPASSANT, 1988:41)

Considerou-se a passagem acima como um exemplo de intertextualidade porque a voz responsiva do narrador traz sutilmente a voz daqueles que se opõem ao princípio da Casuística. Por exemplo, o pensamento de Pascal segundo o qual o cristão deve pautar seu comportamento e consciência mediante a vontade de Deus e não em nome de uma razão religiosa oportunista e enganosa.

O que a condessa e a freira fazem é, como Campos diz, “desembrulhar” a vontade de Deus, ou seja, desfazer os princípios fundamentais de fé e a moralidade cristã em nome de circunstâncias empíricas e cotidianas

Outro intertexto é a letra da Marselhesa, ausente na adaptação de Campos. Com a ausência não se produz o efeito da ironia, a saber, o patriotismo, a luta, a dignidade do cidadão que a letra evoca em contrapartida à covardia dos viajantes.

Alors Cornudet, qui digérait ses oeufs, étendit ses longues jambes sous la banquette d'en face, se renversa, croisa ses bras, sourit comme un homme qui vient de trouver une bonne farce, et se mit à siffloter la Marseillaise. Il s'en aperçut, ne s'arrêta plus. Parfois même il fredonnait les paroles:

*Amour sacré de la patrie,  
Conduis, soutiens, nos bras vengeurs,  
Liberté, liberté chérie, Combats avec tes défenseurs!*

Toutes les figures se rembrunirent. Le chant populaire, assurément, ne plaisait point à ses voisins. Ils devinrent nerveux, agacés, et avaient l'air prêts à hurler comme des chiens qui entendent un orgue de barbarie. (MAUPASSANT, 2003:92)

Foi neste momento que Cornudet, que digerira seus ovos, espichou as pernas compridas, ajeitou-se, cruzou os braços, sorriu como quem acaba de achar uma boa piada, e começou a assoviar a *Marselhesa*. Todas as caras ficaram amarradas. O hino do povo não agradou os companheiros. Mais ainda, ficaram nervosos, irritados pareciam prontos a ganir como de cães quando ouvem um realejo. Cornudet percebeu tudo, mas não parou de assoviar, chegando mesmo a cantarolar certas passagens. (MAUPASSANT, 1988:50)

### 5.1.3 A adaptação da linguagem metafórica

Foi observado que é com a linguagem figurada ou metafórica utilizada na obra por Maupassant que as palavras ganham mais relevo no texto e servem mais eficazmente à interdiscursividade irônica do texto.

As metáforas do texto remetem à dimensão simbólica da narrativa. A personagem Boule de Suif é uma alegoria da resistência francesa contra os prussianos. Assim, há, no trabalho estilístico de Maupassant, uma relação entre o contexto da guerra e a conspiração que se trama contra a prostituta. Há na adaptação de Campos uma busca pela recuperação do eixo alegórico do texto de partida, conforme será visto nos exemplos que seguem.

As expressões metafóricas do campo semântico de guerra como “fortresse investie” “citadelle vivante” apontam para a heroína da resistência encurralada por seus inimigos.

On prépare longuement le blocus, comme pour une forteresse investie. Chacun convint du rôle qu'il jouerait, des arguments dont il s'appuierait, des manoeuvres qu'il devrait exécuter. On régla le plan des attaques, les ruses à employer, et les surprises de l'assaut, pour forcer cette citadelle vivante à recevoir l'ennemi dans la place.

(MAUPASSANT, 2003:77)

Prepararam minuciosamente o assalto à “fortaleza”. Cada um estudou o papel que desempenharia os argumentos nos quais se apoiariam as manobras que executaria. Todos os planos e artimanhas do ataque foram assentados. (MAUPASSANT, 1988:39)

No seu texto, Campos desfaz a símile original “On prépare longuement le blocus, comme pour une forteresse investie” e transpõe uma metáfora “Prepararam

minuciosamente o assalto à “fortaleza”. O termo militar está entre aspas possivelmente para acentuar o seu caráter metafórico.

Neste fragmento, entretanto, ele não transpõe a última metáfora, uma referência sexual, “pour forcer cette citadelle vivante à recevoir l'ennemi dans la place.” É provável que esta omissão se justifique mais pela complexidade vocabular da metáfora com o termo “citadelle vivante” do que pelo seu conteúdo interdito ao jovem leitor. Os processos metafóricos mais complexos, muitas vezes, são percebidos apenas por leitores maduros. A audiência juvenil, em geral, não tem mapas culturais elaborados que os permitam desvendar as metáforas quando elas são muito sofisticadas.

A conspiração contra Boule de Suif consiste, inicialmente, em convencê-la pelo argumento do patriotismo. O narrador ironiza a duplicidade dos personagens com suas hipérboles e exageros sórdidos, além disso, os ridiculariza, ironizando a sua ignorância quanto aos fatos da história. No texto de partida, é reportado o exemplo histórico usado por eles.

Alors se déroula une histoire fantaisiste, éclore dans l'imagination de ces millionnaires ignorants, où les citoyennes de Rome allaient endormir, à Capoue, Annibal entre leurs bras, et avec lui, ses lieutenants, et les phalanges des mercenaires. On cita toutes les femmes qui ont arrêté des conquérants, fait de leur corps un champ de bataille, un moyen de dominer, une arme, qui ont vaincu par leurs caresses héroïques des êtres hideux ou détestés, et sacrifié leur chasteté à la vengeance et au dévouement (MAUPASSANT, 2003:78)

Dos cérebros daqueles milionários ignorantes saltavam fantásticos acidentes históricos, com numerosas mulheres fazendo de seus corpos as armas que derrotavam os conquistadores. (MAUPASSANT, 1988:40)

No texto de Campos, o exemplo histórico é omitido. Campos narrativiza o discurso para condensar o texto e fazer desaparecer o exemplo. Mas especifica que o exemplo se refere às mulheres no papel de sedutoras heroínas, reforçado pela metáfora “armas”, se referindo ao corpo das heroínas como instrumento de guerra.

Apesar de não citar o exemplo original, ele avalia para o leitor os modos de enunciação e intenção dos personagens, a saber, o caráter hiperbólico e exagerado e mesmo a falta de veracidade no exemplo dos burgueses no texto de partida. Para desqualificar o discurso fantasioso e exagerado deles, Campos utiliza o adjetivo “fantásticos”.

No texto de chegada, ele vem anteposto, formando uma dupla adjetivação “fantásticos acidentes históricos.” O adjetivo histórico é mais objetivo enquanto fantástico é de caráter subjetivo. Este último acaba por aglutinar, juntamente com os termos “milionários ignorantes”, “numerosas mulheres” toda a carga irônica no texto de Campos.

Dessa forma, Campos interfere no conteúdo e na estilística do texto de partida para atender, ao mesmo tempo, ao leitor e ao texto original. Para atender ao leitor, ele opta pelo apagamento de referências extratextuais (marcador histórico) que poderiam ser complicadas para a sua compreensão. Para atender à obra, ele mantém a intenção irônica do autor.

O segundo passo da conspiração contra a heroína é tentar sensibilizá-la pela religião. É a condessa de Bréville que detona o argumento, contando com a colaboração de uma das freiras. A Igreja, mais uma vez se aproxima das classes dominantes para dar suporte as suas estruturas de poder. O anticlericalismo que Maupassant passará a mostrar na obra é expresso na adaptação.

On la croyait timide, elle se montra hardie, verbeuse, violente. Celle-là n'était pas troublée par les tâtonnements de la casuistique; sa doctrine semblait une barre de fer; sa foi n'hésitait jamais; sa conscience n'avait point de scrupules. (MAUPASSANT, 2003:80)

Parecia tímida, mas revelou-se ousada, palavrosa, violenta. Não se atrapalhava com rodeios de pensamento: sua doutrina parecia uma barra de ferro: sua fé não sofria hesitações; sua consciência não se perdia em escrúpulos. (MAUPASSANT, 1988:41)

Na passagem acima, Campos transpõe as gradações do texto de partida que visam construir o perfil argumentativo da nova cúmplice da conspiração que é a freira. Campos introduz a conjunção adversativa “mas” que estava somente subentendida no texto de chegada e sublinha a transformação da tímida freira em uma peça fundamental

na conspiração. A primeira gradação consiste numa seqüência de adjetivos que intensificam uma mesma idéia de ofensiva de uma conspiração: “ousada”, “palavrosa”, “violenta”. A segunda gradação remete à força argumentativa da freira: “sua doutrina. uma barra de ferro”, “sua fé não sofria hesitações,” “sua consciência não se perdia em escrúpulos.

Nesta outra passagem, a duplicidade do discurso da freira é marcada pelo cruzamento do campo semântico de religião e guerra. A ligação acentua o discurso anticlerical de Maupassant.

C'était sa spécialité, à elle, de soigner les militaires; elle avait été en Crimée, en Italie, en Autriche, et, racontant ses campagnes, elle se révéla tout à coup une de ces religieuses à tambours et à trompettes qui semblent faites pour suivre les camps, ramasser des blessés dans les remous des batailles, et, mieux qu'un chef, dompter d'un mot les grands soudards indisciplines une vraie bonne soeur Ran-tan-plan. (MAUPASSANT, 2003:81)

Sua especialidade era tratar de militares: estivera na Criméia, na Itália, na Áustria. Contanto suas campanhas de guerra, revelou-se uma dessas religiosas de tambor e corneta, que parecem nascidas para os acampamentos, para escolher feridos e impor disciplina. Era uma verdadeira *Irmã Rataplã*. (MAUPASSANT, 1988:42)

Aqui, Campos mantém uma construção próxima a de Maupassant, a qual enfatiza a duplicidade do discurso da freira e seu jogo de interesse na conspiração que consiste com o seu poder de autoridade em manipular Bola de Sebo. No exemplo acima, ela abandona o discurso do sacrifício religioso e se coloca agora como uma serva do senhor e da pátria, uma forma de fazer Bola de Sebo sentir-se culpada

No exemplo abaixo, Campos transpõe os marcadores geográficos Criméia, Itália, Áustria que se referem aos lugares onde a freira lutou e as marcas irônicas do narrador em relação à freira patriota “uma dessas religiosas de tambor e corneta” “*Irmã Rataplã*”

A ligação entre a religiosa e a guerra é dada pela aproximação metafórica entre o campo de batalha e o rosto da freira. Campos transpõe a leitura sarcástica do

texto de partida no tocante à duplicidade da freira pela preservação da *símile* e do tom hiperbólico original.

une vraie bonne soeur Ran-tan-plan, dont la figure ravagée, crevée de trous sans nombre, paraissait une image des dévastations de la guerre. (MAUPASSANT, 2003:81)

Era uma verdadeira Irmã *Rataplã*, cujo rosto, com inúmeras cicatrizes parecia uma imagem das destruições da guerra. (MAUPASSANT, 1988:42)

O argumento do discurso religioso convence finalmente a heroína da resistência que assina a sua rendição.

Chaque parole de la sainte fille en cornette faisait brèche dans la résistance indignée de la courtisane.(MAUPASSANT, 2003:81)

Cada palavra da santa freira ia abrindo nova brecha na indignada resistência da mulher da vida. (MAUPASSANT, 1988:41)

Campos acrescenta ao texto o adjetivo “nova” que enfatiza o poder simbólico da palavra que a cada vez desferia um novo golpe contra a combalida heroína. Campos muda, neste trecho, a sintaxe para uma forma mais gerundial, mais próximo da língua de chegada, o que muda sutilmente o tom do original, explicitando e modulando o processo de convencimento que não se dava de forma paulatina, mas lenta e gradual na consciência do personagem.

A antítese entre a palavra da santa freira e a (resistência) indignada da mulher da vida no texto de Campos deflagram a contradição: os representantes da religião inspiram desconfiança e manobra em oposição à grandeza moral da prostituta.

No fragmento abaixo, a rendição e queda de Boule de Suif remetem a idéia de um mundo ou sociedade cujos valores se perderam. Seu choro solitário, dentro da diligência, atravessando a escuridão, sublinha esta desesperança em relação ao mundo.

Et Boule de Suif pleurait toujours; et parfois un sanglot, qu'elle n'avait pu retenir, passait, entre deux couplets, dans les ténèbres.

(MAUPASSANT, 2003:92)

Bola de Sebo continuava chorando. Às vezes um soluço, que ela não pudera segurar, numa pausa do assovio, atravessando a escuridão.

(MAUPASSANT, 1988:50)

No texto de chegada, a metáfora pessimista do final é transposta por “escuridão.” A ênfase no gerúndio acentua o caráter durativo, arrastado e melancólico da cena final. A semântica do verbo “atravessar” contribui para esta idéia de prolongamento e demora.

## **5.2 Adaptação e texto de partida**

Nesta etapa da confrontação, o ponto de partida da análise é o texto de chegada. Primeiramente, é analisado como os procedimentos estéticos do sistema estilístico de Paulo Mendes Campos funcionam na adaptação e em que medida eles são relevantes à reconstrução da interdiscursividade irônica do texto de partida no texto de chegada. Em seguida, será visto como as reformulações e os processos de reescritura do texto interferem também no destino histórico do texto de partida.

### **5.2.1 As marcas estilísticas de Campos no texto de chegada**

A adaptação *Bola de Sebo*, reconstruída no horizonte de expectativa do jovem leitor brasileiro, pressupõe o intercurso de outras vozes. Por isso, o princípio necessariamente dialógico da adaptação. Campos impõe a sua voz e a de outros locutores ao processo interpretativo e reformulador, desempenhando, ao mesmo tempo, a função de leitor e reescritor.

Na função de leitor, ele adota o papel de leitor primário, no sentido de Sager (1997), quando lê a obra fonte de modo a entender os seus propósitos e significados. Como sublinha Bassnett (2003:132), o tradutor é primeiramente um leitor e só depois um escritor, por esta razão deve tomar uma posição no processo de leitura.

No processo efetivo de tradução e adaptação, como reescritor do texto, Campos acessa as intenções e os significados do texto e os direciona de acordo com a audiência prevista no projeto, instaurando na tessitura da obra a voz de um novo leitor. É igualmente como reescritor que ele impõe o seu estilo à obra e também impõe suas ideologias e as do seu patrono.

Quanto às imposições ideológicas, foi visto com Lefevere (1992a: 18) que tradutores que aceitam trabalhar para o sistema têm que se submeter às regras e normas estabelecidas pela patronagem, quais sejam, transpor obras tidas como aceitáveis para um dado sistema cultural e ajustá-las à ideologia e à política vigentes. Paulo Mendes Campos, ao aceitar adaptar *Boule de Suif*, recria o universo de Maupassant para os seus leitores de acordo com a ideologia do seu tempo e por princípios pré-determinados pela patronagem, conforme se tem visto ao longo da dissertação.

Quanto ao estilo, não é só uma expressão individual de Campos, mas uma interlocução recíproca com outros domínios. O reescritor modela o seu texto a partir de um tempo, uma cultura, uma história. Como manifestação individual, o estilo de Campos lhe possibilita dizer de um certo modo e não de outro nos espaços de enunciação da adaptação, permitindo sobressair feições de sua singularidade.

Na adaptação de *Boule de Suif*, se inscrevem, pois, dois estilos: o do autor e do reescritor. Berman (1995), em sua crítica de tradução, reconhece a existência desses dois sistemas estilísticos: o do autor original e do tradutor. A dinâmica do diálogo entre os dois é determinada pelo projeto de tradução.

A análise do projeto de tradução e adaptação de *Boule de Suif* já permite ver, até o momento, que o estilo de Campos na adaptação dialoga com o estilo irônico de Maupassant e apóia a interdiscursividade irônica construída no texto de partida.

Como observa Bakhtin (1999), a expressividade do nosso enunciado é determinada não somente pelo teor do objeto do nosso enunciado, mas também por enunciados do outro sobre o mesmo tema aos quais respondemos e com os quais polemizamos. Na adaptação, o enunciado de Maupassant não é determinado somente pelo teor do objeto do seu enunciado, mas pelo enunciado de Campos sobre o mesmo tema.

De acordo com Bakhtin, são os enunciados dos outros que determinam também a insistência sobre certos pontos, a reiteração, tom provocatório ou conciliatório, expressões mais contundentes ou menos contundentes. Assim, a interdiscursividade irônica do enunciado original é reiterada pelas marcas expressivas de Campos, sendo a expressividade do seu enunciado uma resposta aos enunciados de Maupassant.

A reiteração dos enunciados interdiscursivos de Maupassant se dá, no sistema estilístico de Campos, pela anteposição do adjetivo, pela recriação de metáforas,

pelo uso de marcadores discursivos, como as reticências e o itálico, ou mesmo pelo redimensionamento de recursos estilísticos do autor da obra de partida.

No exemplo que segue, o discurso narrativizado que Maupassant utiliza para marcar a presença do narrador e seus juízos irônicos são reaproveitados e redimensionados por Campos como mecanismo para omitir do texto referências extratextuais.

Mal sentados à mesa, começou a campanha: a princípio, só uma vaga conversa sobre o espírito do sacrifício. Exemplos antigos foram citados: a Bíblia, a história, mulheres ilustres que fizeram passar por seu leito gerais inimigos. (MAUPASSANT, 1988:40)

Aussitôt à table, on commença les approches. Ce fut d'abord une conversation vague sur le dévouement. On cita des exemples anciens: Judith et Holopherne, puis, sans aucune raison, Lucrece avec Sextus, Cléopâtre faisant passer par sa couche tous les généraux ennemis, et les y réduisant à des servilités d'esclave  
(MAUPASSANT, 2003:78)

Na passagem, Campos mantém o discurso narrativizado em “a princípio, só uma vaga conversa sobre o espírito de sacrifício.” Não se sabe o real conteúdo da conversa, já que o narrador assim formula. Na mesma passagem, Campos resume e reduz “Exemplos antigos foram citados”. Aqui, ele diz a fonte dos exemplos antigos: “bíblia e história”, mas não cita os exemplos. A narrativização lhe permite reproduzir os discursos em forma de resumo ou paráfrase, eliminando as referências extratextuais: “mulheres ilustres que fizeram passar por seu leito gerais inimigos”. O procedimento do discurso narrativizado o conduz a se apropriar dos discursos dos personagens e formulá-lo segundo os propósitos do seu leitor.

No entanto, o procedimento não neutraliza a ironia do texto de partida em relação à duplicidade dos personagens. A manutenção da paráfrase “mulheres ilustres que fizeram passar por seu leito gerais inimigos”, no texto de Campos, faz ressaltar o discurso duplo dos personagens de que mulheres ilustres sacrificam se necessário for, o seu corpo pela causa. Uma referência à situação de Bola de Sebo, uma patriota que enfrenta o inimigo prussiano, que já usa seu corpo como trabalho, podendo usá-lo, também, como forma de derrotar os conquistadores.

Ao mesmo tempo em que Campos resume por meio da narrativização do discurso e de outros procedimentos, ele procura ampliar idéias do texto com o recurso das reticências, usando-as de forma abundante ao longo da adaptação. Trata-se de um mecanismo estilístico da sua reescritura, com certeza, mas também poderia ser bem uma compensação pelas “perdas”. Como assiná-la Lefevre (1992:105), muitos tradutores procuram compensar, de um modo ou de outro, feições da obra que não possuem uma aproximação com outros traços que remetem ao espírito do original.

Na passagem abaixo, continua a ironia à argumentação dos personagens. Desta vez, é focalizado o exemplo da nobre inglesa que tenta passar uma doença à Napoleão. A argumentação dos burgueses é infeliz já que ignoram ou esquecem que Bola de Sebo é bonapartista.

Chegaram mesmo a falar de uma nobre inglesa que se deixou inocular de uma doença horrorosa para transmiti-la a Napoleão; que foi salvo, milagrosamente, por uma fraqueza súbita na hora do encontro fatal...

(MAUPASSANT, 1988:40)

On parla même en termes voilés de cette Anglaise de grande famille qui s'était laissé inoculer une horrible et contagieuse maladie pour la transmettre à Bonaparte, sauvé miraculeusement par une faiblesse subite, à l'heure du rendez-vous fatal.

(MAUPASSANT, 2003:78)

O mecanismo das reticências no final da história contada pelos personagens sugere um pensamento ou idéia que ficou por terminar. Ele favorece a imaginação do leitor que fica a questionar o que teria acontecido no encontro fatal. Ao mesmo tempo, marca no texto de chegada a vaguidade e incompletude do discurso dos burgueses relatado pelo narrador. No texto de partida, esta imprecisão é anunciada para o leitor pelo narrador com a expressão “en termes voilés” que é omitida por Campos.

Ao marcar a imprecisão do discurso dos burgueses com as reticências, Campos consegue um efeito análogo ao do texto de partida que é afastar a integralidade do discurso dos personagens do leitor, constituindo, assim, uma forma de desvalorizar o discurso dos burgueses frente a ele.

Campos usa o recurso das reticências no seu texto, algumas vezes substituindo os travessões utilizados no texto de partida, ou, na maioria das vezes, livremente, como no exemplo abaixo, no qual o discurso da Senhora Follenvie é todo costurado por reticências.

— Pois é, madame, essa gente não faz outra coisa senão comer batata com porco, e depois porco com batata. Então sabe de nada quem pensar que eles são limpos. Nem vê! Emporcalham tudo, com perdão da palavra. E se a senhora visse quando fazem exercícios, durante horas, durante dias! Ficam lá no campo, e é marcha pra lá, marcha pra cá virar à esquerda, virar à direita... Se pelo menos eles cultivassem a terra... ou se trabalhassem na construção de estradas lá no país deles... Que nada, madame! Esses militares não fazem para ninguém! É preciso que o povo dê comida para eles, que só aprendem a destruir!...Eu não passo de uma velha sem estudo, confesso [...] Francamente, não é uma coisa horrorosa ficar matando gente , seja lá prussiano , seja lá inglês, , seja lá polaco, seja lá francês?!Quando a gente se vinga de alguém que nos fez mal, tá errada, pois é castigada... Mas quando acabam com os nossos filhos com se fossem bichos de caça, a tiros de fuzil, aí, então, tá tudo muito direito, pois aí condecoram os que matam mais!... Não madame, isso é coisa que não vou entender nunca. (MAUPASSANT, 1988:26)

"Oui, Madame, ces gens-là, ça ne fait que manger des pommes de terre et du cochon, et puis du cochon et des pommes de terre. Et il ne faut pas croire qu'ils sont propres. Oh non! Ils ordurent partout, sauf le respect que je vous dois. Et si vous les voyiez faire l'exercice pendant des heures et des jours; ils sont là tous dans un champ: Et marche en avant, et marche en arrière, et tourne par-ci, et tourne par-là. S'ils cultivaient la terre au moins, ou s'ils travaillaient aux routes dans leur pays! Mais non, Madame, ces militaires, ça n'est profitable à personne! Faut-il que le pauvre peuple les nourrisse pour n'apprendre rien qu'à massacrer! Je ne suis qu'une vieille femme sans éducation, c'est vrai [...] Vraiment, n'est-ce pas une abomination de tuer des gens, qu'ils soient prussiens, ou bien anglais, ou bien polonais, ou bien français? Si l'on se venge sur quelqu'un qui vous a

fait tort, c'est mal, puisqu'on vous condamne; mais quand on extermine nos garçons comme du gibier, avec des fusils, c'est donc bien, puisqu'on donne des décorations à celui qui en détruit le plus? Non, voyez-vous, je ne comprendrai jamais ça!

(MAUPASSANT, 2003:61)

As reticências incorporadas no texto prolongam as entoações das exclamativas do texto original, marcando a interrupção de pensamento e intervalos de silêncio da personagem. Estes silêncios e interrupções acentuam o seu discurso irônico e a sua posição crítica. Além disso, elas caracterizam a espontaneidade do discurso coloquial e marcam os traços emocionais do discurso direto.

No texto de Campos, as reticências sublinham a transição do sentimento de Bola de Sebo no final da história. Ela vai da revolta à dor, ao constatar a ironia amarga da situação.

Sequer olhavam para ela. Sentia-se afogada no desprezo daqueles crápulas, que primeiramente a sacrificaram, e em seguida a rejeitaram como lixo imundo e inútil. Lembrou-se do seu grande cesto cheio de coisas boas, que eles tinham devorado os dois frangos, o patê, as peras, as quatro garrafas de vinho... Seu furor cessou de repente: como uma corda esticada que se parte, ela sentiu vontade de chorar.

(MAUPASSANT, 1988:50)

Personne ne la regardait, ne songeait à elle. Elle se sentait noyée dans le mépris de ces gredins honnêtes qui l'avaient sacrifiée d'abord, rejetée ensuite, comme une chose malpropre et inutile. Alors elle songea à son grand panier tout plein de bonnes choses qu'ils avaient goulûment dévorées, à ses deux poulets luisants de gelée, à ses pâtés, à ses poires, à ses quatre bouteilles de bordeaux; et sa fureur tombant soudain, comme une corde trop tendue qui casse, elle se sentit prête à pleurer.

( MAUPASSANT,2003:79)

Na adaptação, Campos usa um expediente estilístico que inexiste no texto de partida: o itálico, que tal como as aspas, pode ter a função de inscrever o outro no enunciado. O itálico, assim como as reticências, é largamente utilizado no texto. No

trecho abaixo, a leviandade de Madame Lamadon é denunciada pela língua ferina de madame Loiseau.

Quando uma mulher *não pode ver uma farda*, para ela tanto faz que o soldado seja francês ou prussiano. Que coisa, meu Deus!

(MAUPASSANT, 1988:45)

Tu sais, les femmes, quand ça en tient pour l'uniforme, qu'il soit français ou bien prussien, ça leur est, ma foi, bien égal. Si ce n'est pas une pitié, Seigneur Dieu!"

(MAUPASSANT, 2003:86)

Nessa cena, Campos mantém a ironia ao caráter duvidoso das mulheres de bem. No seu texto, ele demarca em itálico a frase: “*não pode ver uma farda*,” que dessa forma é destacada no texto e pode ser bem enquadrada como palavra-chave do discurso.

A frase é, na cultura de chegada, um bordão popular cujo centro é a metonímia farda, sendo enunciada dessa forma, a frase estabelece relação com elementos extratextuais de forma a encaminhar a leitura do receptor que conecta o conteúdo proposicional a mulheres que são irresistivelmente atraídas por militares, sobretudo soldados, como madame Carré-Lamadon. Além disso, o bordão, ao remeter à cultura popular e a voz do povo, acentua a origem popular daquela que o enuncia que é madame Loiseau.

No exemplo abaixo, Loiseau é ironizado pela sua falta de modos, o itálico sublinha provavelmente o fato da frase “*O jeito era comer a mais gorda*” estar relacionada a outra cena enunciativa. No trecho, o verso da canção (elemento exterior, intertextual) se transforma, na voz e na intenção de Loiseau, em uma ofensa e uma atitude de má educação. Aqui, o itálico distancia o narrador que não se responsabiliza pelo que Loiseau diz.

Alegrado pelo álcool, propôs que fizessem como naquele navio da canção popular: *o jeito era comer a pessoa mais gorda*. Essa indireta para Bola de Sebo chocou os viajantes de boa educação.

(MAUPASSANT, 1988:17)

L'alcool le mit en belle humeur et il proposa de faire comme sur le petit navire de la chanson: de manger le plus gras des voyageurs. Cette allusion indirecte à Boule de suif choqua les gens bien élevés. (MAUPASSANT, 2003:48)

Com o uso das aspas, Campos dialoga e compartilha com o estilo de Maupassant que as usa sobretudo para marcar as intenções irônicas do narrador, conforme já foi visto.

Neste trecho, logo no início, tem-se “des honnêtes gens autorisés” sem aspas. Campos apresenta o mesmo enunciado aspeado: “as pessoas de bem”, o que já estabelece de imediato uma convivência com o leitor. Como sublinhou Maingueneau (1997:90), as aspas constituem, antes de tudo, um sinal construído para ser decifrado por um destinatário. A expressão pessoas de bem tem na cultura de chegada uma carga semântica que remete à ética, moral e honestidade, logo, se aparece entre aspas, ela já vem “suspeita”.

Essas seis pessoas, no fundo da diligência, representavam a ala rica, serena e forte da sociedade, “as pessoas de bem”, que tem Religião e Princípios. (MAUPASSANT, 1988:12)

Ces six personnes formaient le fond de la voiture, le côté de la société rentée, sereine et forte, des honnêtes gens autorisés qui ont de la Religion et des Principes. (MAUPASSANT, 2003:43)

Há uma oposição entre as mulheres honradas, chamadas por Campos de “mulheres de bem,” e a prostituta Bola de Sebo. No decorrer da narrativa, esta oposição se enfraquece e a ironia revela que a virtuosidade delas não é, senão, aparente.

Além disso, revoltados com a docilidade dos companheiros, Bola de Sebo fazia questão de se mostrar mais corajosa que “as mulheres de bem”. [...]. (MAUPASSANT, 1988:23)

Pareillement révoltés par la souplesse de leurs compagnons, elle tâchait de se montrer plus fière que ses voisines, les femmes honnêtes[.] (MAUPASSANT, 2003:57)

As aspas em “mulheres de bem” indicam um diálogo com o discurso proferido “pessoas de bem” e também com “gente de bem” se referindo à condessa, à mulher do industrial, e por extensão a seus cônjuges, anti-republicanos fervorosos.

A condessa e a mulher do industrial (que guardavam na alma o ódio insensato que a “gente de bem” vota a idéia de república), sentiam se contra a vontade, atraídos por aquela prostituta, cujos sentimentos tanto se assemelham aos seus. (MAUPASSANT, 1988:22)

La comtesse et la manufacturière, qui avaient dans l'âme la haine irraisonnée des gens comme il faut pour la République, et cette instinctive tendresse que nourrissent toutes les femmes pour les gouvernements à panache et despotiques, se sentaient, malgré elles, attirées vers cette prostituée pleine de dignité, dont les sentiments ressemblaient si fort aux leurs. (MAUPASSANT, 2003:54)

Paulo Mendes Campos recria algumas metáforas no texto de chegada. O seu processo metafórico elabora, pela síntese de imagens e impressões, uma linguagem mais direta, como na passagem abaixo, em que a imagem “panela de amor” condensa os pensamentos mais instintivos e sensuais que se escondem atrás do pudor das ditas “mulheres de bem”

Mas só uma camadinha de pudor disfarça a superfície de qualquer mulher da sociedade. Elas regalaram-se com aquela aventura libertina, divertiram-se para valer, sentindo-se no elemento natural, mexendo naquela panela de amor com toda a sensualidade de um cozinheiro ao preparar a comida de outra pessoa.  
(MAUPASSANT, 1988:39)

Mais la légère tranche de pudeur dont est bardée toute femme du monde ne recouvrant que la surface, elles s'épanouissaient dans cette aventure polissonne, s'amusaient follement au fond, se sentant dans leur élément, tripotant de l'amour avec la sensualité d'un cuisinier gourmand qui prépare le souper d'un autre.  
(MAUPASSANT, 2003:76)

Campos aproveita, na passagem abaixo, a intenção sarcástica da Senhora Follenvie em relação aos prussianos e produz uma espécie de trocadilho semântico que joga com o sentido de porco e emporcalhar. O reescritor transfere para o enunciado emporcalhar o que foi suscitado em comer porco. O discurso coloquial é acentuado pelo uso da palavra “emporcalhar.”

— Pois é, madame, essa gente não faz outra coisa senão comer batata com porco, e depois porco com batata. Então não sabe de nada quem pensar que eles são limpos. Nem vê! Emporcalham tudo, com perdão da palavra. (MAUPASSANT, 1988:26)

"Oui, Madame, ces gens-là, ça ne fait que manger des pommes de terre et du cochon, et puis du cochon et des pommes de terre. Et il ne faut pas croire qu'ils sont propres. Oh non! Ils ordurent partout, sauf le respect que je vous dois. ( MAUPASSANT, 2003:61)

## **5.2. Bola de Sebo: parte integrante do significado de *Boule de Suif***

Até agora na comparação, foi visto como Campos interfere nos aspectos textuais, na forma e na estilística do texto de partida, tendo em vista os objetivos do projeto. Doravante, será visto como as reformulações propostas interferem também no destino histórico da obra.

Como já foi dito, Maupassant não constrói somente uma representação do texto pelos seus aspectos formais e estilísticos, mas também inscreve nele todo um contexto, de forma que, ao escrever *Boule de Suif*, o autor transforma um acontecimento social e histórico em uma narração. A informação contextual, ou seja, as representações sociais, históricas e culturais da obra mostram a partir de que ponto, Maupassant modela o mundo. Seu ponto de observação é único no tempo. No entanto este que é o horizonte próprio do autor varia no tempo, implicando um conhecimento inacabado que nunca se fecha no seu horizonte.

A cena enunciativa original, ou seja, o tempo e o espaço de onde Maupassant enunciou os acontecimentos históricos e sociais é mantida por Campos que não faz nenhum tipo de atualização do contexto.<sup>74</sup> Embora a cena enunciativa continue

---

<sup>74</sup> Em uma adaptação, a atualização do contexto pode implicar em mudanças radicais, como por exemplo, a mudança da cena enunciativa de *Boule de Suif* do século XIX para o século XXI ou da França para o Brasil.

na adaptação de Campos, os seus códigos são manipulados de modo a intervir na historicidade da obra fonte, alterando a forma como o texto será lido e recebido.

Foi observado, no capítulo 03, que a composição do texto de partida busca encenar a realidade histórica social da França do século XIX que Maupassant critica pela sua sátira e ironia. Portanto, a compreensão do contexto é muito importante para a decodificação da obra pelo leitor. Tendo em vista este fato, algumas reformulações na composição do texto de partida buscam aproximar este contexto, tão importante para a elucidação da obra, do horizonte de expectativa do jovem leitor brasileiro.

Nota-se, por exemplo, na adaptação de Campos, uma maior aproximação entre o contexto histórico-social e o leitor pela utilização de alguns recursos, como, por exemplo, a nota histórica, apresentada pelo adaptador e que introduz o texto de *Bola de Sebo*, mais do que uma informação, ele faz uma breve análise de conjuntura do panorama político francês de 1870.

Na nota, Campos fala da confiança depositada pelo povo francês em Napoleão III, que em vez de restabelecer a França de outrora, acaba, ao longo dos anos, se revelando um desastre. O que leva o país a uma crise sem precedentes, culminando com a guerra franco-prussiana que faz a França perder fronteiras e a Prússia a se despontar como uma potência.

“Dezembro de 1870. Luís Napoleão Bonaparte-que assumira o título de Napoleão III, imperador dos franceses-encontrava-se prisioneiro há três meses. Havia perdido sua última batalha. Pretendo alcançar as glórias experimentadas por seu tio Napoleão Bonaparte, o imperador enfraquecera o exército francês em malsucedidas investidas. Ao declarar guerra á Prússia (e conseqüentemente, à confederação Germânica da qual esta era integrante), Luís Bonaparte subestimou ainda o disciplinado aparelho militar prussiano. O conflito, que durou poucas semanas, trouxe enormes prejuízos para a França e rendeu a Bismarck-ministro do Rei Guilherme I-um grande feito político: a derrubada dos últimos obstáculos à unificação da Alemanha, tendo a Prússia como núcleo desse novo império. Na França organizou-se um governo provisório até que fosse elaborada a nova constituição. A classe dirigente dividia-se entre monarquistas e republicanos. A população apenas desejava a paz.” (MAUPASSANT, 1988:05)

O paratexto deixa claro, inicialmente, para o leitor, a distância temporal entre ele e os eventos, mas ao mesmo tempo em que distancia, ele aproxima, porque contextualiza, coloca o sujeito leitor no “túnel do tempo” dos acontecimentos.

Campos proporciona, com este paratexto, um conhecimento e uma reflexão da história que permite ao leitor secundário, distante cem anos dos fatos, uma compreensão que jamais seria possível ao leitor primário. As conjunturas políticas e históricas que levaram a sociedade francesa à guerra e após ao caos, não estavam e nem poderiam estar tão claras para o leitor primário.<sup>75</sup> Como afirma Eagleton.

A vida futura de um fenômeno é parte integrante do seu significado, mas este é um significado impenetrável a seus contemporâneos. Sabemos mais sobre a Revolução Francesa do que Robespierre, isto é, que ela acabaria por levar a uma restauração da monarquia  
(EAGLETON, 2001:299)

Na perspectiva de Eagleton, os leitores contemporâneos de *Boule de Suif*, seja no texto de partida, nas traduções e adaptações têm uma compreensão maior sobre o contexto da obra. Os leitores das traduções e adaptações ainda contam com a vantagem da distância cultural.

Neste ponto, é interessante fazer uma observação sobre o mecanismo de dialogia no texto de partida no seu primeiro horizonte de recepção em confronto com o horizonte de recepção do texto de chegada. Como foi visto no capítulo 03, Maupassant se posiciona como ironista, ou seja, organiza seus enunciados para defender determinados valores diante de uma realidade complexa e tensa, discordando de determinadas finalidades ou de certos valores. Ele busca, na ironia, um modo de crítica. Para isso, conta com a cumplicidade do leitor. Esta cumplicidade, por outro lado, silencia a voz de outros. Os sujeitos ironizados não têm possibilidade de reação responsiva.

No texto de Campos, o silenciamento da voz responsiva permanece somente até certo ponto, porque o leitor da adaptação não responde da mesma forma que o leitor primário à ironia. Como evidencia o paratexto histórico, o leitor do texto de Campos tem a chance de ver os fatos à luz dos acontecimentos históricos e políticos, o que modifica o olhar do leitor sobre os personagens e as situações.

---

<sup>75</sup> Embora Maupassant tenha escrito o texto 10 anos após o tempo histórico descrito, dando aos seus leitores também uma vantagem histórica de apreender melhor o que havia acontecido.

O leitor de Campos tem a oportunidade de analisar os personagens como sujeitos históricos compreendidos como agentes de ação social: indivíduos, grupos ou classes sociais que, nos contextos históricos, manifestam suas especificidades e características, como agentes de transformação ou de permanência em situações amplas ou cotidianas. Assim observados, os personagens podem ter um julgamento menos severo por parte do leitor.

Assim, de certa forma, o paratexto, introduzido na obra, funciona como uma voz responsiva, por que alerta para a historicidade dos fatos que estão sendo mostrados. Portanto, a adaptação suscita no texto uma voz responsiva que não seria possível no texto de partida e nem era desejada por Maupassant que pelo seu propósito, convidava o leitor ao embate, não ao debate.

No texto de Campos, a nota histórica, que analisa a conjuntura política da França, dialoga com passagens específicas do texto. Por exemplo, com a passagem abaixo, na qual o conteúdo se relaciona a duas questões colocadas no paratexto, a saber, a contraposição entre Napoleão III e seu tio Napoleão I e a divisão do governo Francês entre monarquistas e republicanos.

O conde e o industrial de algodão passaram a discutir política. Estavam a prever o futuro da França. Um tinha fé na Família real, o outro num salvador desconhecido, um herói que se revelaria quando tudo parecesse perdido: uma Joana D'arc, quem sabe... ou um outro Napoleão I... Ah! Se o príncipe imperial não fosse tão jovem! Cronudet, ao escutá-los, apenas sorria como um homem que conhece as chaves do destino. (MAUPASSANT, 1988:32)

Le comte et le manufacturier se mirent à causer politique. Ils prévoyaient l'avenir de la France. L'un croyait aux d'Orléans, l'autre à un sauveur inconnu, un héros qui se révélerait quand tout serait désespéré: un Du Guesclin, une Jeanne d'Arc peut-être? ou un autre Napoléon Ier? Ah! si le prince impérial n'était pas si jeune! Cornudet, les écoutant, souriait en homme qui sait le mot des destinées. (MAUPASSANT, 2003:67)

O texto reforça o desejo dos franceses, aqui representado pelo industrial, por um herói que resgatasse a dignidade francesa. As vozes mostram a insatisfação com Napoleão III e as divergências políticas do país.

O artifício das reticências no texto de Campos acontece como uma estratégia encontrada pelo adaptador para eliminar Du Guesclin (desconhecido para o jovem leitor da cultura de chegada) e deixar Joana D’arc, um dos personagens mais conhecidos da história, falar por ela mesma.

O inacabamento que caracteriza as reticências e remete a um sentido mais completo, que teria sido omitido ou estaria em falta, sugere ao leitor que a França descrita em *Bola de Sebo* se orgulhava de ter uma coleção de heróis, “uma Joana D’arc, quem sabe... ou um outro Napoleão I. Ah!”. No entanto, apesar de exibir uma coleção de heróis, a França vivia agora das lembranças das suas glórias passadas como mostra esta passagem do texto de Campos.

Marchando atrás de todos, foi se o general, desesperado, sem nada poder fazer com aqueles farrapos, ele também perturbado com o desastre de um povo habituado à vitória. (MAUPASSANT, 1988:06)

Et, marchant après tous, le général désespéré, ne pouvant rien tenter avec ces loques disparates, éperdu lui-même dans la grande débâcle d'un peuple habitué à vaincre et désastreusement battu malgré sa bravoure légendaire, s'en allait à pied, entre deux officiers d'ordonnance.(MAUPASSANT, 2003:33)

A ironia histórica está colocada: com um passado de tantos heróis, agora humilhados pelos prussianos. O paratexto sublinha a ironia, ao descrever para o leitor o estado da França por volta de 1870 e o pensamento do seu povo que se via governado por um imperador que, a seu ver, não tinha a mesma competência de Napoleão I.

A aproximação do leitor com o contexto da obra fonte é também visível nesse outro paratexto: Uma proposta de debate contida na ficha de leitura do leitor, porém, desta vez, são destacados aspectos mais atemporais da obra

Em “Bola de Sebo”, Maupassant mostra a hipocrisia de uma sociedade que sujeita os seus códigos morais, o seu comportamento, a “uma verdade

indiscutível”: o fim justifica os meios”. Até que ponto, nós não fazemos o mesmo, tanto no plano social como no pessoal? A discussão está lançada.

(FICHA DE LEITURA. In Maupassant, Guy **Bola de Sebo e outras histórias**. Trado. adapta. Paulo Mendes Campos. São Paulo Scipione, 1988.).

O comentário que estimula o debate se baseia na visão de uma sociedade que se pauta pelo princípio maquiavélico de que os fins justificam os meios. O paratexto tenta levar ao leitor a inferir que a problemática moral da sociedade francesa do séc. XIX pode ser um mal do seu tempo, ou seja, da sociedade contemporânea.

Portanto a análise do leitor, proposta na ficha de leitura, deve apontar para uma leitura mais atemporal da obra, enfocando questões que preocupam os seres humanos de todos os tempos como a hipocrisia e a inversão de valores. Assim, o paratexto leva à conclusão que a história se passa na França durante a Guerra Franco-prussiana, mas os códigos éticos da sociedade que Maupassant critica ainda estão muito presentes na atualidade.

O paratexto mostra ao leitor que um texto, mesmo escrito há mais de cem anos ainda é pertinente e pode lhe falar algo. Apresentar a obra a partir dos interesses do leitor é uma forma de cativá-lo, o que é proposta da editora Scipione. Como explica Eagleton, lemos uma obra, até certo ponto, à luz das nossas preocupações e interesses.

O fato de sempre reinterpretarmos as obras literárias, até certo ponto a luz do nosso interesse- e o fato de, na verdade, sermos incapazes de, num certo sentido, interpretá-las de uma outra maneira- poderia ser uma das razões pelas quais certas obras literárias parecem conservar seu valor literário. (EAGLETON, 2001:17)

De acordo com o autor, pode-se conservar muitas preocupações inerentes a da própria obra, mas pode ocorrer também que não se esteja valorizando a mesma obra, embora possa parecer. Assim, na perspectiva do autor, *Boule de Suif* dos leitores de Maupassant não seria a mesma dos contemporâneos. Diferentes períodos históricos construíram uma obra diferente, de acordo com seus interesses e preocupações próprios. Alguns dos seus elementos podem ser valorizados ou desvalorizados.

O paralelo que o paratexto cria entre o contexto do texto de partida e o contexto do leitor mostra que muitas questões de *Boule de Suif* são ainda significativas

para pensar o mundo atual, como, por exemplo, a falta de ética, a inversão de valores, o individualismo.

Sob esta ótica, poder-se-ia dizer que diferentes enunciações são feitas sobre *Boule de Suif*, de acordo com o que é valorizado ou não na obra. Como aponta Bakhtin (2004), o sentido não está somente “no texto”, mas é construído na ação dos sujeitos que participam da prática discursiva. A formação dos sentidos está vinculada, dessa forma, ao que estes sujeitos constituem em termos de ideologia, posicionamento histórico, cultural e social. Nesta perspectiva, portanto, o sentido de *Boule de Suif*, ou o que se dá ela, ou o que se desvaloriza ou se valoriza em seus diferentes horizontes de recepção é uma construção histórica.

De acordo com Stam (2000), as adaptações de textos literários, sejam elas de qualquer natureza, se tornam uma instância ativa em relação aos seus textos de partida, inserindo-os em um amplo diálogo intertextual. Dessa forma, introduzida em uma cultura específica, a enunciação de *Bola de Sebo* de Paulo Mendes Campos irrompe outros sentidos possíveis no texto de partida, acentua alguns e apaga outros de forma mais contundente ou menos contundente, conforme tem mostrado a leitura paratextual e textual da obra.

Assim, embora a obra de Maupassant tenha atravessado o século, ele escreveu a obra para os seus contemporâneos. Havia um certo equilíbrio entre as pressuposições de Maupassant acerca da expectativa do seu leitor e vice-versa. Entretanto, para leitores secundários, como os da adaptação, tem que se fazer ajustes, porque não existe nenhuma intenção (plano) do autor que possa guiá-los no seu tempo e na sua cultura. Esses ajustes mudam, conforme vimos, a recepção do texto e sua história.

## **BOLA DE SEBO E O SEU PROJETO: CONSIDERAÇÕES FINAIS**

*A tradução não é senão a realização do projeto: ela vai onde o projeto a leva, e até onde o projeto a leva.*

*Antoine Berman*

Como foi visto, o que marca o projeto de tradução e adaptação de *Boule de Suif*, bem como as suas formas de realização, é o seu caráter dialético. O que implica na necessidade de analisar a obra na sua identidade e nas suas modificações. Nesta perspectiva, o que permaneceu na adaptação, o que foi negado e qual a síntese?

Constata-se ao longo da análise e das confrontações entre texto de chegada e partida que o direcionamento da adaptação de Campos aponta, por um lado, para a preservação da voz do autor pela manutenção do enfoque irônico do texto e, por outro lado, para a adequação às necessidades e interesses do suposto leitor.

Campos, por meio do seu sistema estilístico, se esforça em recuperar o eixo irônico do texto de partida que se constrói de forma interdiscursiva, constituindo-se como o marco da pluralidade da obra. Em Maupassant, a interdiscursividade irônica tem como objetivo, entre outros, a denúncia, a crítica social, o embate, o desnudamento dos discursos oficiais. Na obra, a voz irônica chama o leitor a participar. A cumplicidade entre os dois potencializa a sua força. O que faz da ironia uma manifestação de outra voz social, utilizada pelo narrador para apoiar as suas denúncias e críticas. Assim, pelo jogo irônico, Maupassant busca em *Boule de Suif* revelar a verdade profunda da sociedade do seu tempo.

A obra *Boule de Suif* não segue, contudo, circunscrita a esse espaço-tempo. Ela atravessa as fronteiras do seu tempo e da sua cultura em razão daquilo que foi mencionado por Eagleton (2001), anteriormente, de que uma obra permanece pela sua capacidade de inquietar os leitores, não tão somente por preocupações inerentes a própria obra, mas por que novas gerações de leitores conseguem inscrever nela as suas próprias inquietações.

Campos parece compreender esse fato, por isso busca em Maupassant, não uma essência da obra, mas elementos dela que podem ser valorizados pelo seu leitor contemporâneo. Se nos remetermos à posição tradutiva de Campos e a seu propósito ao

adaptar *Boule de Suif*, será visto que lá estão inscritos elementos mais universais e atemporais da obra que ele intencionava mostrar aos seus leitores, tais como a intolerância, o egoísmo e a hipocrisia.

Dessa forma, ele se afasta um pouco da intenção crítica e denunciadora de Maupassant que apontava para as mazelas da sociedade do seu tempo. Não que Campos não valorize o aspecto interventivo e engajado da obra ou que Maupassant não tenha dado a devida atenção à dimensão universal do texto, longe disso, apenas estes elementos não são centrais no enfoque de cada um.

O enfoque de Campos está concretizado em algumas estratégias de adaptações textuais e paratextuais vistas ao longo da análise do projeto que “atenuam” elementos mais particulares e locais do texto de partida e fazem sobressair aspectos mais gerais e atemporais, como as questões éticas levantadas pelo texto que levam a refletir sobre a injustiça, a hipocrisia, o comportamento do ser humano, etc. Esse enfoque, por outro lado, faz sobressair também o enredo fictício da obra.

Assim, a adaptação de Campos, ao secundarizar as referências históricas, geográficas e culturais que cercam o texto na cultura de partida, parece favorecer o plano fictício que ganha relevo na adaptação. Dessa forma, torna-se relevante, na cultura receptora, contar a história de Élisabeth Rousset, Bola de Sebo, uma prostituta que se vê obrigada a se entregar a um oficial alemão para salvar a vida dos seus “respeitáveis” companheiros de viagem, que depois de salvos, a desprezam.

Campos enreda os fatos de modo a atualizar a história para os seus leitores. Isso se dá pelo redimensionamento dos aspectos atemporais da novela, bem como pelos aspectos de reelaboração presentes no ato de reescrever o plano fictício que remete ao contexto da audiência e a singularidade do próprio reescritor.

Campos faz sobressair a história, mantendo, por exemplo, o seu caráter alegórico original, como forma de ampliar a visão do leitor, lembrando-lhe que não se trata de uma simples história com seu jogo de peripécias e sucessão de acontecimentos. No texto de partida, a história funciona como alegoria de uma França caótica e desmoralizada. Na condição de uma alegoria, ela poderia representar várias outras realidades, dizer sobre outros sujeitos Etimologicamente, o grego *allegoria* significa “dizer o outro”. Inclusive, como alegoria ela pode representar a própria realidade na qual o leitor está inserido. A história se passa na França durante a Guerra franco-prussiana, mas seu núcleo é atemporal e poderia servir de enredo a fatos e situações da contemporaneidade.

Quando se faz referência ao aspecto universal e atemporal da obra de Maupassant enfatizado por Campos na sua adaptação, pode-se lembrar, por exemplo, de quantas outras “Bolas de Sebo” estão “por aí”, por diversos motivos, perdidas nas diferenças e preconceitos sociais, cercadas por uma sociedade cujos padrões éticos são voláteis, sem ter armas para lutar em defesa de sua dignidade.

A permanência de *Boule de Suif* não se deve somente ao fato de responder aos interesses dos leitores pela sua contemporaneidade, mas também, como já foi visto, ao fato de, esteticamente, ela ser provocadora, dialógica, de irromper jogos de significações que desafiam o leitor. O texto de Maupassant construído pela ironia obriga o leitor a participar da constituição de outras significações. De modo que é ele que opera as ambigüidades, desvelando a presença de outros enunciados e das vozes inconscientes do texto, instaurando, dessa forma, a interdiscursividade.

Ao manter o eixo irônico da obra, Campos convida o seu leitor também a operar as ambigüidades do texto e constituir outras significações. No entanto, a interação e a intersubjetividade estabelecidas são de uma outra ordem, não mais aquelas do original, não da mesma forma e jamais poderia ser igual. Como defende Rodrigues (2000) em sua abordagem pós-estruturalista da tradução, não se pode estabelecer processos idênticos de produção de significado e prerrogativas de valores em culturas diferentes que não compartilham as mesmas esferas de valor. Assim, Campos, ao manter o eixo irônico, dispõe os signos conforme os interesses que direcionam sua leitura e seus objetivos, adequando-se aos valores e às necessidades da cultura receptora.

A dupla leitura envolvida em enunciados irônicos não é tão perceptível para um leitor não maduro. Por esta razão, Campos tenta mover estratégias de transposição que facilitem a compreensão dos enunciados e relações irônicas do texto, adaptando-os ao nível do leitor. Essas estratégias são importantes porque o texto irônico para ser legível necessita que o sujeito enunciator e o sujeito enunciatário dominem o mesmo grau de informações ou os mesmos mapas culturais.

Como foi observado, apesar da linguagem facilitadora, Campos nunca avisa para o seu leitor que está estabelecendo uma ironia, pois acha que ele é capaz de localizá-la no texto ou no contexto da obra, além da consciência de que a ironia não funciona dessa forma. Como lembra Brait (1999), o enunciado irônico estabelece um jogo de sentidos do qual só participa quem domina as regras que implica, entre outras, compreender um enunciado pela sua significação contrária.

Para que o jovem leitor possa participar do jogo irônico, são implementadas adaptações textuais e paratextuais na obra que visam lhe oferecer ferramentas análogas às daquelas que o leitor primário tinha para jogar. De forma que a adaptação da obra *Boule de Suif* segue coerente ao propósito do projeto de tradução e adaptação inscrito nos parâmetros da Scipione, no segmento editorial de série Reencontro, que é a compatibilização entre o pólo de complexidade do texto canônico e o pólo de compreensão do leitor.

Eis a voz da negação que obriga necessariamente o texto a se transformar: o leitor. Ele faz com que o texto de Maupassant seja também um texto desse tempo, reconstruído de outro modo. Dessa forma, Campos mantém a voz de Maupassant, guiado por um olhar contemporâneo. Por esta razão, pode-se dizer que o adaptador faz uma nova enunciação sobre o texto de partida dentro de uma cultura específica.

A adaptação como produto é, portanto, a síntese desse processo dialético. Processo este que tem origem no produtor de *Boule de Suif*, Guy de Maupassant, no contexto da protocultura, que se direciona a um leitor brasileiro, no contexto da cultura de chegada, envolvendo todo um complexo trabalho interpretativo e reformulador levado a cabo por Paulo Mendes Campos.

Processo que não ocorre de forma isolada e nem é homogêneo. Foi visto, a partir do estudo da Teoria dos Polissistemas de Even-Zohar, e Toury e pelo conceito de reescritura de Lefevere que *Bola de Sebo*, na condição de uma adaptação para jovens leitores, está associada a uma complexidade de sistemas: econômicos, políticos, culturais que se organizam por meio de seus agentes, tais como: críticos, professores, editores e instituições culturais, educacionais, entidades governamentais, editoras e a pressões ideológicas diversas que influenciam decisivamente sua configuração.

Portanto, a adaptação de *Boule de Suif* não se constitui uma mera transposição de um texto estrangeiro em outra cultura, ela participa de uma dinâmica complexa, sendo parte integrante do que Toury (1995) denominou “*target culture*.”<sup>76</sup> Nesta ótica, não caberia a colocação da adaptação de clássicos da literatura para jovens leitores como uma produção menor ou sem valor.

---

<sup>76</sup> Com este termo, Toury (1995:29) sugere que a posição e função do que é considerado como uma tradução em uma dada cultura são determinados pelo sistema da cultura alvo.

## REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

### 1. Bibliografia consultada

AMORIM, Lauro Maia. **Tradução e Adaptação: Encruzilhadas da Textualidade**. São Paulo: UNESP, 2006.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **Referências**, NBR 10520. Rio de Janeiro, 2002.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE NORMAS TÉCNICAS. **Trabalhos acadêmicos**, NBR 14724. Rio de Janeiro, 2002.

AVELLAR, Marcelo Castilho. **A arte de traduzir**. *Jornal Estado de Minas*, [ca.2004]

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Trad. de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.

\_\_\_\_\_. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BASSNETT, Susan. **Estudos de Tradução**. Trad. Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2003.

BASSNETT, Susan, LEFÉVÈRE, André. **Translation, history and culture**. London: Cassell, 1995.

\_\_\_\_\_. **Constructing Cultures: Essays on Literary Translation**. *Multilingual Matters*, 1998.

BASTIN, George. Traduire, adapter et reexprimer. *Meta* 35/3. Montréal, 1990.

\_\_\_\_\_. La notion d'adaptation en traduction. *Meta* 38/3. Montréal, 1993.

BEZERRA, Paulo. Polifonia. In BRAIT, Beth. (Org.) **Bakhtin, conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2005.

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

- \_\_\_\_\_. **La Traduction Et La Lettre Ou l'Auberge Du Lointain**. Paris: Seuil, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. Trad. Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BOUTINET, Jean Pierre. **Anthropologie du Projet**. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.
- BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. São Paulo: Unicamp, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Bakhtin, conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- BURY, Mariane. **La poétique de Maupassant**. Paris: SEDES, 1994  
Seuil, 1999.
- CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das letras, 2002.
- CAMPOS, Paulo Mendes. Paulo Mendes Campos por P.M.C. **Pasquim**. Rio de Janeiro n 30, jan. 1970.
- CARVALHO, Diógenes Buenos Aires de. **A adaptação literária para crianças e jovens: Robinson Crusóe no Brasil**. Tese (Doutorado em Letras) – PUCRS. Porto Alegre, 2006.
- DESSAUER, Jonh P. **Tudo sobre a publicação de livros**. Trad. Alfredo Guilherme Galleano e Rosália Guimarães Galleano. São Paulo: Edusp, 1979.
- DUCROT, Oswald; SHAEFFER, Jean-Marie. **Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage**. Paris: Édition du Seuil, 1995.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem Studies. **Poetics Today** 11/1, 1990.
- FARACO, Carlos Alberto. Autor e autoria. In BRAIT, Beth. (Org.) **Bakhtin, conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2005.
- FARCY, Gérard Denis. L'adaptation dans tous ses états. **Poétique** 96, Paris: Seuil, 1993.
- FIORIN, Luiz José. Interdiscursividade e intertextualidade. In BRAIT, Beth. (Org.) **Bakhtin, conceitos chave**. São Paulo: Contexto, 2006.
- FORESTIER, Louis **Boule de Suif et la Maison Tellier de Guy de Maupassant**. Paris: Gallimard, 1995.
- FURLAN, Mauri. Brevíssima história da teoria da tradução no ocidente. In. **Cadernos de Tradução**. Florianópolis: UFSC, 2001.
- GAMBIER, Yves. Adaptation: une ambiguïté à interroger. **Meta**37/3. Montréal, 1992.

- GENETTE, Gerard. **Figures III**. Paris, Seuil, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Palimpsestes**. Paris: Seuil, 1982.
- GIZZO, João. Áreas de atuação do editor e perspectivas profissionais In LUSTIG, Sílvia (org.) **Editoração: mercado de trabalho e regulamentação da profissão**. São Paulo: COM-ARTE, 1986.
- HERMANS, Theo. **The manipulation of literature: studies in literary translation**. London:Croom Helm, 1985.
- ISER, Wolfgang. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético**. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999. Vol.01.
- JAKOBSON, Roman. **Lingüística e Comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2005.
- JONHSON. M. Translation and adaptation. **Meta 29/4**. Montréal, 1984.
- LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. **A formação da leitura no Brasil**. São Paulo: Ática, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Literatura infantil brasileira história e histórias**. São Paulo: Ática, 1999.
- LEFEVERE, André. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame**. London: Routledge. 1992a.
- \_\_\_\_\_. **Translating literature. Practice and theory** in a comparative literature context. New York, 1992b.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise dos textos de comunicação**. Trad. Cecília P. de Souza e Silva Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Genèses du discours**. 2. ed. Bruxelles: P Mardaga, 1984.
- \_\_\_\_\_. **Novas tendências em análise do discurso**. Trad. Freda Indursky. Campinas: Pontes, 1997.
- MARCONI, M. A. & LAKATOS, E. M. **Técnicas de Pesquisa**. São Paulo, SP: Editora AtlasS/A, 2 ed., 2002.
- MATEO. Marta. The Translation of Irony. **Meta 40/1**. Montréal, 1995.
- MAUPASSANT, Guy de. **Boule de Suif**. Paris: Gallimard, 2003
- \_\_\_\_\_. **Bola de Sebo e outras histórias**. Trad. adapt. Paulo Mendes Campos. São Paulo Scipione, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Pierre et Jean**. Paris: Poket Classiques, 1989.

- MERCIER, Andrée, PELLETIER, Esther. **L'adaptation dans tous ses états**: passage d'un mode d'expression à un autre. Québec: Éditions Nota Bene, 1999.
- MILTON, John, TORRES, Marie - Hélène Catherine. **Tradução, retradução e adaptação**. In. Cadernos de tradução. Florianópolis: UFSC, 2003.
- MILTON, John **O clube do livro e a tradução**. São Paulo: Edusc, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Tradução-teoria e prática**. São Paulo: Martins Fontes. 1998.
- MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. **Normas de conduta para o processo de execução dos Programas do Livro. Portaria nº. 2.963**. Publicação no DOU 167, de 30/08/2005 Seção I página 7.
- MONTEIRO, Mario Feijó Borges. **Permanência e Mutações**: O desafio de escrever adaptações escolares baseadas em clássicos da literatura. Tese de doutorado. PUC. Rio de Janeiro, 2006.
- MOYA, Virgilio. **La selva de la traducción**: teorías traductológicas contemporáneas Madrid: Cátedra, 2004.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires. (Org.). **Teorizando e contextualizando a tradução**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1996.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: Edusp, 2000.
- \_\_\_\_\_. O discurso sobre a adaptação: da fidelidade à ética. **Estudos Lingüísticos XXXIV/ 899-904**. São Paulo, 2005.
- SÁ, Jorge de. **A crônica**. São Paulo: Ática, 1985.
- SAGER, J.C. Text Types and Translation In: Trosborg, ANNA.(ed.)(1997). **Text Typology and Translation** Amsterdam/Philadelphia: John Benjamin, 1997.
- STAM, Robert 2000, "Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation", James Naremore (ed.), **Film Adaptation**, London: The Athlone Press, pp. 54-76.
- \_\_\_\_\_. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. Trad. Heloísa Jahn, São Paulo: Ática, 1992.
- SILLAM, Maguy. **Étude sur Guy de Maupassant -Boule de Suif**. Paris:Ellipses, 1999.
- SHMIDT, Albert Marie. **Maupassant par lui-même**. Paris: Seuil, 1962.
- TOURY, Gideon. **Descriptive translation studies and beyond**. Amsterdam: J. Benjamins, 1995.
- VENUTI, Lawrence. **Scandals of translation**: Towards an ethics of difference(the). London: Routledge, 1998.

VOESE, Ingo **Vozes sociais citadas e sobrepostas: A polifonia e a dialogia**. Revista Linguagem em (Dis) curso, volume 5, número 2, 2005.

WILLER, Cláudio. **Paulo Mendes Campos, um poeta da poesia**. Agulha: Revista de cultura. São Paulo, 2002.

## 2. Catálogos e fichas

FICHA DE LEITURA. In Maupassant, Guy **Bola de Sebo e outras histórias**. Trad. adapt. Paulo Mendes Campos. São Paulo Scipione, 1988.

**Série Reencontro**. São Paulo, Scipione 2003. (Catálogo de Literatura Juvenil)

**Série Reencontro**. São Paulo, Scipione 2005. (Catálogo de Literatura Juvenil)

## 3. Entrevistas

Maria Viana, 12 de julho 2006 e 13 de dezembro 2006

Cristina Carletti, 03 de novembro 2007

## 4. Consulta à internet

Página sobre Gustave Flaubert da Universidade de Rouen

<http://flaubert.univ-rouen.fr/03corres/conard/lettres/80a.html>, acessado em 14 de agosto 2007

**Série Reencontro**. São Paulo, Scipione (Catálogo de Literatura Juvenil/Parâmetros Curriculares) disponível //www.scipione.com.br/educa/artigos/pcn-em/15.htm, acessado 03 de novembro de 2006.

OSIMO, Bruno, **Corso di Traduzione**, disponível em <http://www.logos.it>, acessado em 15 de junho de 2006.

Site de lançamentos e publicação da Ediouro

<http://www.ediouro.com.br/livros>, acessado em 10 de agosto 2007.

## **ANEXOS**

## Anexo A

### Entrevista com Maria Viana

#### Depoimento

Em depoimento dado por telefone, no dia 12 de julho de 2006, a editora atualmente responsável pela coleção Reencontro Literatura, Maria Viana, me esclareceu algumas dúvidas sobre a série.

Segundo ela, a coleção tem no momento 76 títulos destinados a jovens leitores. São adaptações interlinguais (obras estrangeiras) e intralinguais (obras em língua vernácula). Estas últimas não serão mais editadas.

As obras são adaptadas por escritores e tradutores. Em geral, não há uma norma fixa estabelecida pelo editores de como se deve processar a adaptação. Mas antes de contratar o trabalho o editor seleciona o texto mais adequado para aquela faixa-etária e discute com o tradutor os procedimentos específicos para aquela obra em questão. O responsável pelo projeto de adaptação tem uma margem de liberdade dentro do limite de páginas e o formato da edição que obedece a um intervalo entre 80 e 160 páginas.

Ela destacou, também, o papel das ilustrações que considera como importantíssimo e que terá mais destaque em edições futuras.

#### Questões respondidas por email em 13/12/2006

- 1. Algumas obras da Scipione são veiculadas como adaptação e tradução ao mesmo tempo. Quais são os critérios para determinar se uma obra foi somente adaptada ou foi traduzida e adaptada de forma concomitante?**

Quando contratamos um trabalho de tradução e adaptação enviamos para o colaborador um exemplar da obra em questão na língua original. Portanto, o ponto de partida é sempre o texto original e não uma tradução integral. E essa obra nunca é apenas traduzida, sempre há uma intervenção por parte do adaptador e o grau dessa intervenção dependerá do estilo do autor, da linguagem usada no texto original e do volume de páginas.

- 2. As obras juvenis adaptadas são para jovens entre 13 e 16 anos. Tendo em vista o perfil deste leitor, quais são os critérios definidos para o procedimento da adaptação?**

A coleção é bem antiga e não sei que procedimentos eram adotados pelos editores que a iniciaram. Nos dois últimos anos, o determinante tem sido a adequação do título originalmente escolhido ao destinatário. Por exemplo, um título como *Tom Sawyer*, de Mark Twain, é mais adequado para o leitor de 11/12 anos, enquanto *Tristão e Isolda* é mais indicado para um leitor a partir de 13 anos. Portanto, mais do que definir os procedimentos da adaptação, escolhemos que título originalmente é mais adequado para determinado leitor. Se essa escolha é bem feita, o tradutor/adaptador não terá que interferir demais na linguagem ou no estilo adotados pelo autor do original.

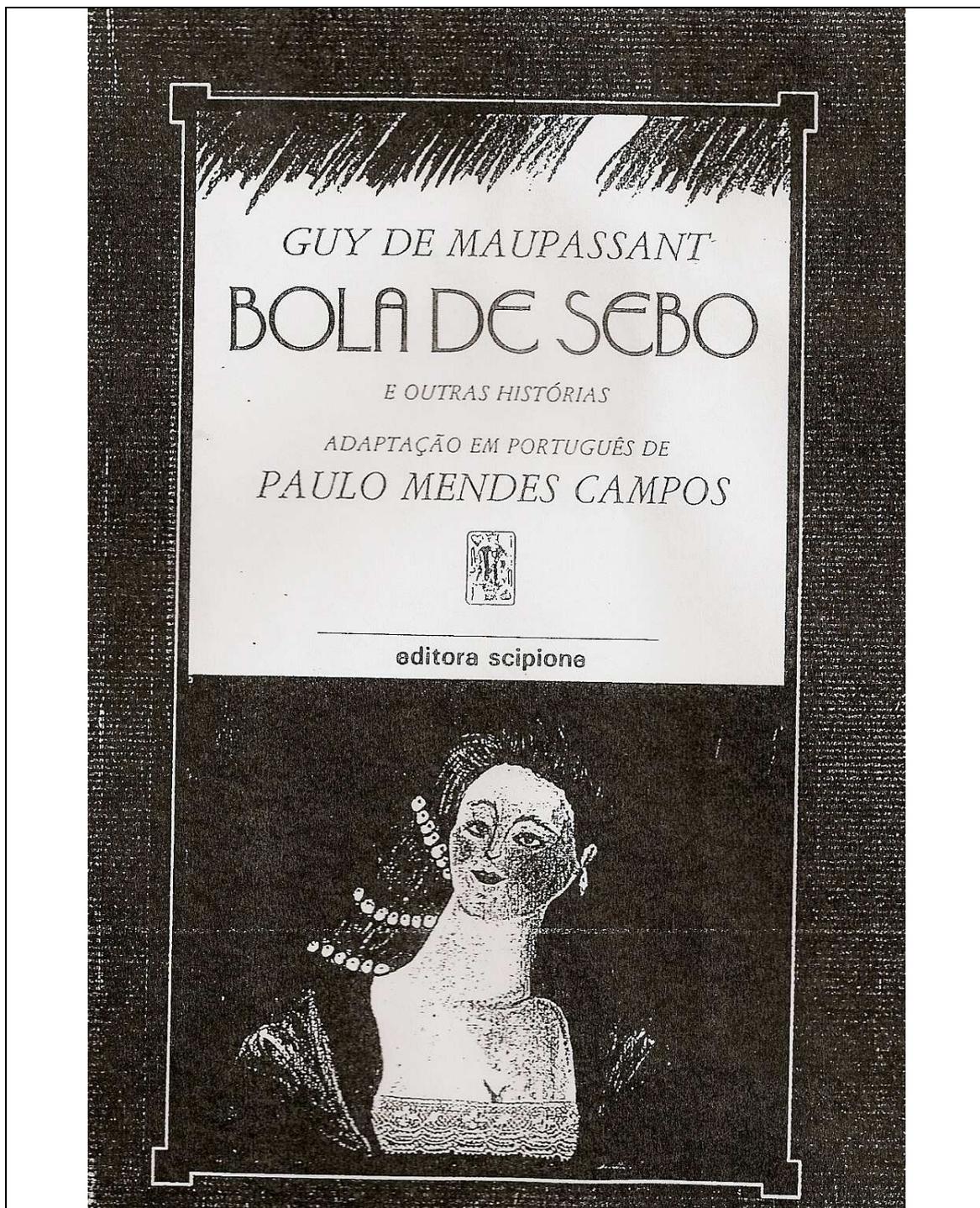
**3. A senhora considera que a voz do autor e a complexidade da obra original permanecem mesmo depois da adaptação. Em caso positivo que procedimentos de adaptação permitem esta permanência?**

Mesmo no caso de uma tradução perde-se muito do original. Mas como foi dito no item anterior, se escolhermos o título mais adequado para determinada faixa-etária o nível de intervenção do adaptador tende a ser menor e conseqüentemente “a voz do autor” será mais preservada. Por exemplo, em 2007 vamos lançar o *Signo dos quatro*, de Conan Doyle, o que temos nesse caso é praticamente uma boa tradução. A adaptadora suprimiu apenas um diálogo entre Sherlock Holmes e o dr. Watson, pois nele havia uma alusão ao fato de o famoso detetive consumir cocaína e achamos que essa informação não seria interessante para o nosso público escolar. Contudo, ressalto que definitivamente a leitura da adaptação não substitui a leitura do original na íntegra. A adaptação é uma forma de propiciar ao leitor em formação um primeiro contato com o enredo da obra em questão, as personagens do romance, o estilo do autor. O desejo é que esse primeiro contato desperte nesse leitor o interesse de ler o original na íntegra no futuro.

**4. Por último, gostaria de saber se o escritor Paulo Mendes Campos, adaptador e tradutor de algumas obras desta série deixou algum material, entrevista, depoimento sobre sua experiência de trabalho junto a esta editora.**

Infelizmente não.

## Anexo B



## Anexo C

### Entrevista com Cristina Carletti

#### Questões recebidas por email em 03/11/2007

**1. Poderia me falar um pouco sobre a criação da série Reencontro. Por que razões foi criada?**

Foi o Prof. Anderson Fernandes Dias, então proprietário das editoras Ática e (da recém-adquirida) Scipione quem propôs a criação da série Reencontro. Em 1983 o mercado editorial carecia de literatura clássica adaptada para jovens. Havia também bastante resistência dos “formadores de opinião” contra adaptações, julgadas empobrecedoras do texto original. Para que as adaptações fossem respeitadas, escritores respeitáveis deviam ser contratados. O nome da série é da lavra de José de Souza Pessoa, bibliotecário. Éramos poucos funcionários na Scipione, e todos colaboravam no batismo das coleções que nasciam. Ele foi muito feliz ao pensar em “reencontro”, na medida em que o marketing da série enfatizaria a adaptação como um preâmbulo preparatório para a leitura da versão integral (no espírito norteador de obras congêneres que há muito tempo se publicava na Europa e EUA e lançado aqui por Monteiro Lobato). Quanto aos títulos a adaptar, concordamos em equilibrar os lançamentos com obras mais e menos conhecidas (até inéditas no Brasil, como Peer Gynt, de Ibsen).

**2. Algumas obras da Scipione eram ( ainda são) veiculadas como adaptação e tradução ao mesmo tempo, Bola de Sebo, por exemplo. Quais eram os critérios para determinar se uma obra fora somente adaptada ou fora traduzida e adaptada de forma concomitante?**

Tínhamos antes de mais nada uma limitação material. Acima de 200 páginas o livro teria que ser vendido a um preço mais alto que a média de paradidáticos juvenis de literatura. Assim, tinham que ser reduzidas as obras mais extensas, o que já é uma adaptação.

Mesmo as obras que dispensavam corte sofriam algum processo de adaptação para o público-leitor jovem, basicamente vocabular e/ou de contextualização.

O único caso (até 1996, quando me desliguei da Scipione) de tradução que dispensou adaptação nesses moldes foi *Alice no País das Maravilhas*.

**3. A série Reencontro é direcionada para jovens leitores. Tendo em vista o perfil deste leitor, quais (eram) os critérios definidos para o procedimento da adaptação?**

A resposta anterior já diz, de modo geral. Em casos específicos, como *Cândido*, ampliamos a extensão da apresentação para contextualizar o anticlericalismo do autor (já que isso poderia justificar a recusa do livro por educadores católicos) ou *Bouvard e Pécuchet*, obra inacabada a que Paulo Mendes Campos deu conclusão (além de ter sido bastante abreviada).

**4. A senhora considera que a voz do autor e a complexidade da obra original permanecem mesmo depois da adaptação. Em caso positivo que procedimentos de adaptação permitem esta permanência?**

A adaptação é um subterfúgio. Sem ela a literatura clássica não chega aos jovens. A fórmula é antiga e, nos países que investem em ensino, ela se dá em níveis crescentes de complexidade para que no ensino médio o jovem enfrente a obra original sem susto. No nosso caso universitários se valem de adaptações e vestibulandos, de resumos fornecidos por cursinhos. Porque até a 8ª. série do Ensino Fundamental o estudante só conhece uma literatura ligeira (em todos os sentidos) feita de encomenda para facilitar sua vida e a do professor. Principalmente por isso, a melhor função da adaptação é dessacralizar, fazer perder a aura de literatura para intelectual, e o leitor poder assim ouvir o autor. Essa voz, não lhe soando hermética, permanece. Às vezes, até a biografia do autor auxilia esse processo. Recebi uma carta de um presidiário, por exemplo, que solicitava um volume do código penal. Respondi que a Scipione não publicava esse gênero de livro mas enviei a ele um exemplar da adaptação de *Dom Quixote*, ressaltando que foi um livro escrito na prisão (o que é dito na apresentação). Depois de ler e reler a adaptação, ele se interessou pela obra original e por outras parecidas.

**5. Qual o grau de intervenção e o poder da editora no trabalho do tradutor?**

Cada tradutor tinha sua maneira de assimilar os parâmetros editoriais. A adequação de cada tradução a esses parâmetros podia ser de maior ou menor grau. Mas toda intervenção editorial era obrigatoriamente consensual.

**6. Até que ponto o projeto de tradução/adaptação da série Reencontro da Scipione é do tradutor e até que ponto é da editora?**

Apresentávamos uma relação de títulos passíveis de tradução/adaptação a cada tradutor, que decidia por aquele de maior empatia. Algumas vezes o tradutor sugeria títulos. A troca de idéias com a prevalência da escolha do tradutor definiam os lançamentos.

**7. Quem era Paulo Mendes Campos tradutor e adaptador. Como ele via o processo de traduzir e adaptar?**

Paulo Mendes gostava de traduzir, principalmente poesia. Paulo Francis dizia que ele foi o melhor tradutor de Eliot, em português. Além disso, fez inúmeros trabalhos de tradução e adaptação nas décadas de 60-70, como outros escritores seus contemporâneos. Quando o conheci, em meados de 80, traduzir e adaptar foram trabalhos duplamente gratificantes para ele, que assim tinha a oportunidade de reler remuneradamente um romance de que gostava. Na era pré-internet, trocávamos telefonemas durante todo o processo, discutindo o tratamento de temas e vocábulos de compreensão difícil para o leitor jovem, passagens a suprimir ou adaptar, etc. Os originais, datilografados, chegavam cheios de correções a caneta, demonstrando uma acuidade única dentre os demais tradutores da série. Era o autor que nos dava menos trabalho e ainda assim não se cansava de elogiar o trabalho editorial.

**8. Qual a relação dele com a obra Bola de Sebo?**

“Bola de Sebo” representa, para quem escreve, um diamante lapidado, na medida em que levou anos sendo reescrita, sob a supervisão de Flaubert, e foi premiada assim que publicada. Além da admiração por Maupassant, Paulo Mendes via na adaptação de “Bola

de Sebo” uma oportunidade de expor a intolerância, a hipocrisia, o egoísmo, para um público incomum.

9. Que relação você vê entre Paulo Mendes Campos tradutor/adaptador e o Paulo Mendes Campos escritor. Seu lado escritor, seu estilo influenciava a tradução/adaptação das obras.

Paulo Mendes reunia os talentos de escrever brilhantemente em prosa ou poesia, de conhecer em profundidade o inglês e o francês, além de ser bem-humorado. Ao contrário de Rubem Braga, por exemplo, que fingia mau humor ao vivo mas escrevia alegremente, Paulo Mendes era a mesma pessoa nas duas instâncias. E com sua grande erudição fazia aflorar o estilo de cada autor traduzido. Sua marca reconhecida são a leveza e a profundidade, mesmo em se tratando de adaptações.

## Anexo D

## Quem é Paulo Mendes Campos?

“Nasci em Belo Horizonte, em 1922, numa tarde de Carnaval, mas só me fantasiei (ou me fantasiaram) uma vez, de passarinho, aos sete anos de idade.” De lá para cá, Paulo Mendes Campos desistiu de ser bom aluno em Matemática, dentista, advogado, veterinário, aviador e possui um único diploma: o de datilógrafo. Mas nunca deixou a Literatura. Aposentado como jornalista, escreve ainda para jornais, revistas, televisão, cinema, “quando aparecem as ocasiões”.

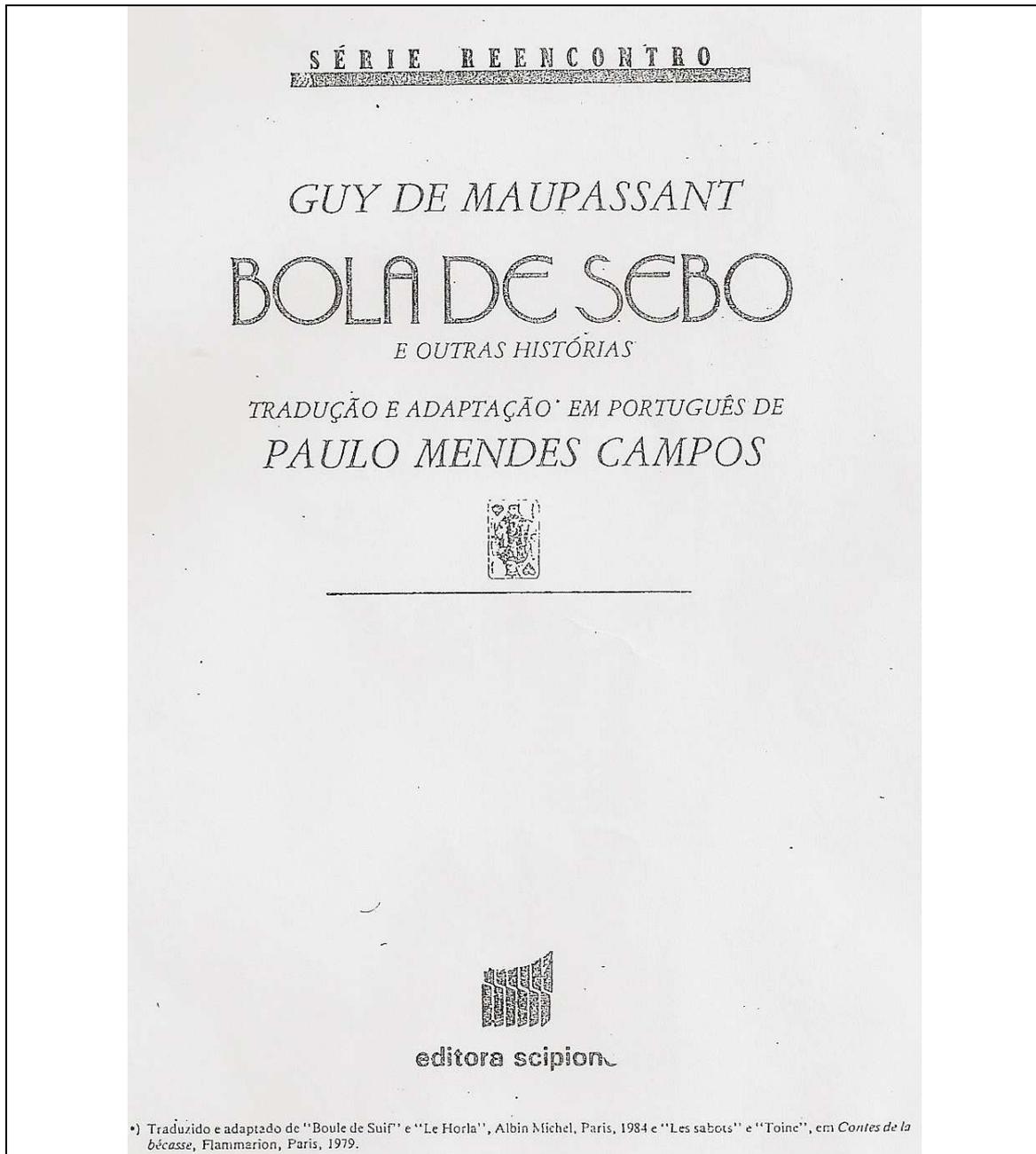
Esse poeta e escritor, tão brilhante quanto modesto, possui treze obras publicadas, numerosas traduções e está presente em várias antologias da Literatura Brasileira no Brasil e no exterior.

“Guardo as primeiras lembranças da pequenina cidade na qual minha família foi morar: Saúde (hoje, Dom Silvério) encerra as estampas que abriram os meus olhos. Corria desabalado para não perder o alumbamento de todo automóvel que passasse na rua. Nunca me esqueci do dia, da hora, da cor, do gosto e do frio delicioso do meu primeiro sorvete. Costumava ver o diabo saracoteando em torno de minha cama gradeada, mas, em vez de medo, sentia um alvoroço.”

Ele mora desde 1945 no Rio de Janeiro, com Joan Abercrombie, sua mulher há quase 40 anos, tem dois filhos e a neta Carolina. Travesso e delicado como um gato, no momento quer escrever para a meninada: “É uma forma de continuar minha vida de menino”.

Além destes “contos imperdíveis” (como ele os chama) de Maupassant, Paulo Mendes Campos adaptou *Bouvard e Pécuchet*, de Gustave Flaubert, para a Série Reencontro.

## Anexo E



## Anexo F

## Quem foi Maupassant?

Guy de Maupassant nasceu na Normandia, norte da França, no dia 5 de agosto de 1850. Leitor ávido e andarilho por vocação, seu aprendizado inicial se deu através dos livros selecionados por sua mãe e da companhia de pessoas simples, do mar e do campo.

Após a guerra franco-prussiana, na qual tomou parte, Maupassant foi morar em Paris, onde se tornou funcionário público. Para combater o tédio que a função burocrática lhe provocava, cultivou a jovialidade de espírito e os esportes aquáticos, remando e pescando pelo Rio Sena na companhia de rapazes e moças da sua idade. Freqüentava a casa de Gustave Flaubert, amigo de infância da sua mãe, e que tomara para si a tarefa de encaminhar o jovem na carreira de escritor.

“Não compreendo o que você quer dizer.” Com estas palavras Flaubert costumava devolver a Maupassant os primeiros escritos que ele lhe apresentava. Durante sete anos, o discípulo incansável escreveu e reescreveu contos e poesias, submetendo-os ao mestre exigente até que este o considerasse um escritor maduro. Enquanto isso, Flaubert, além de apontar-lhe as direções a seguir, lhe passava tarefas e, principalmente, um princípio drástico: sacrificar tudo pela Literatura. Entre outros deveres, encarregou o aprendiz das pesquisas necessárias à composição do *Bouvard e Pécuchet* (também traduzido e adaptado por Paulo Mendes Campos, para a Série Reencontro).

Aos trinta anos de idade Maupassant lançou seu primeiro livro, um volume de poesias. Pouco depois, “Bola de Sebo” foi publicado numa coletânea de contos organizada por Émile Zola. O sucesso imediato transformou-o num autor conhecido e festejado. Demitiu-se do emprego e passou a dedicar-se inteiramente à Literatura. Apesar da saúde abalada, o seu ritmo de trabalho era espantoso: nos onze anos que se seguiram ao êxito de “Bola de Sebo”, Maupassant publicou cerca de trezentos contos e seis romances, sem contar a sua colaboração diária e semanal em jornais e revistas.

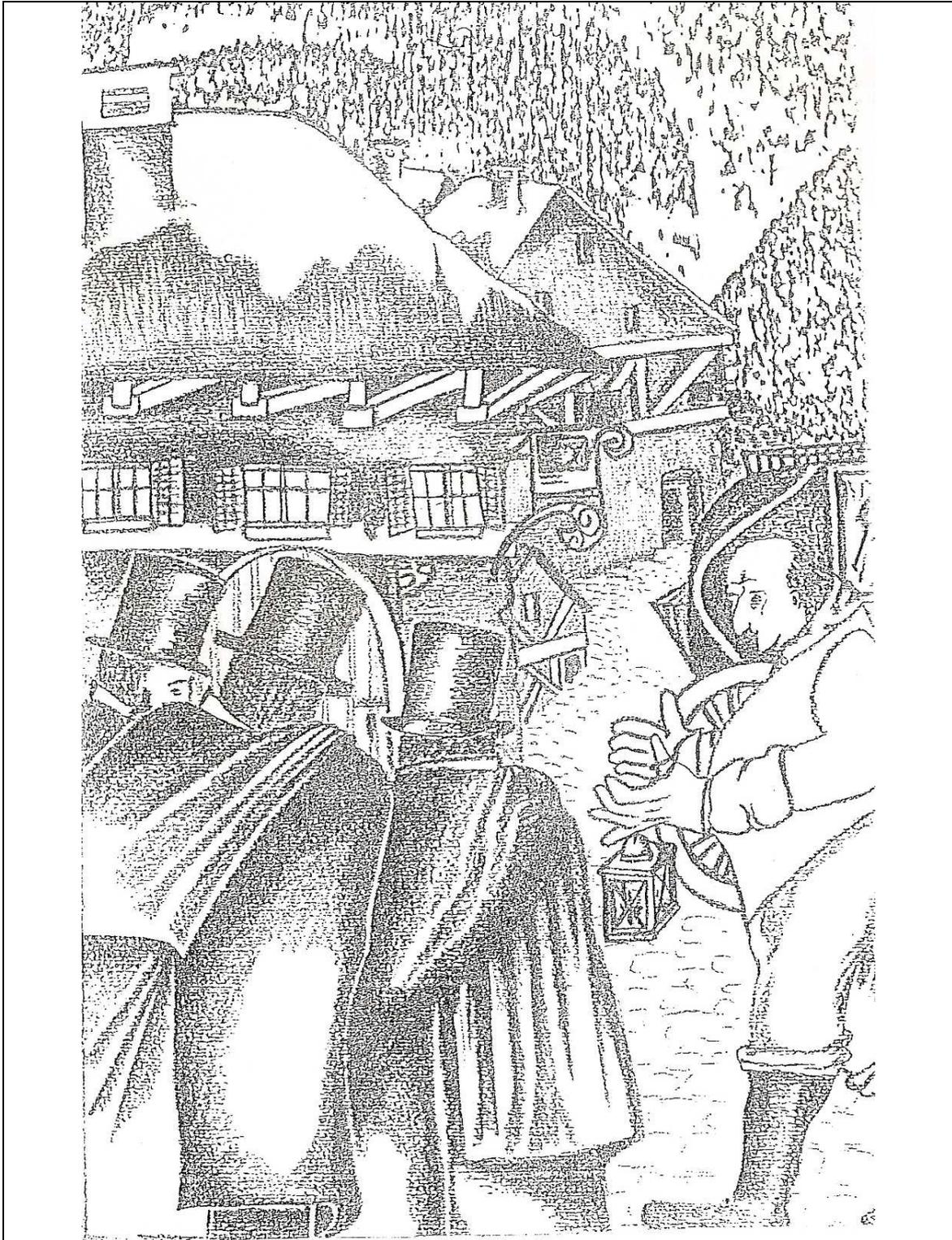
Famoso e quase rico (chegou a comprar um iate para excursionar pelo Mediterrâneo), viu seu estado de saúde agravar-se: o desequilíbrio nervoso levava-o a crises de depressão ou de violência. Apelando para estimulantes e narcóticos, apenas piorou o seu caso. Solidão, automedicação, obsessão pela morte, alucinações passaram a ser a sua rotina. Mas

continuou a escrever. É até hoje inexplicável a sanidade do estilo de Maupassant dentro da sua dolorosa desordem mental. “O Horla”, conto incluído neste volume, registra uma situação muito semelhante à experimentada por ele: Maupassant acreditava de fato que “o outro”, seu duplo, vinha procurá-lo todas as noites.

A 1º de janeiro de 1892, Maupassant rasgou a garganta com uma espátula de metal. Internado num hospital, permaneceu em inconsciência quase total durante dezoito meses, até morrer.

Maupassant é hoje reconhecido como o mestre da arte do conto. A variedade de temas e a diversidade das suas histórias permite a afirmação de que cada conto constitui um gênero à parte. O presente volume da Série Reencontro apresenta apenas alguns aspectos do trabalho desse escritor tão brilhante quanto fértil.

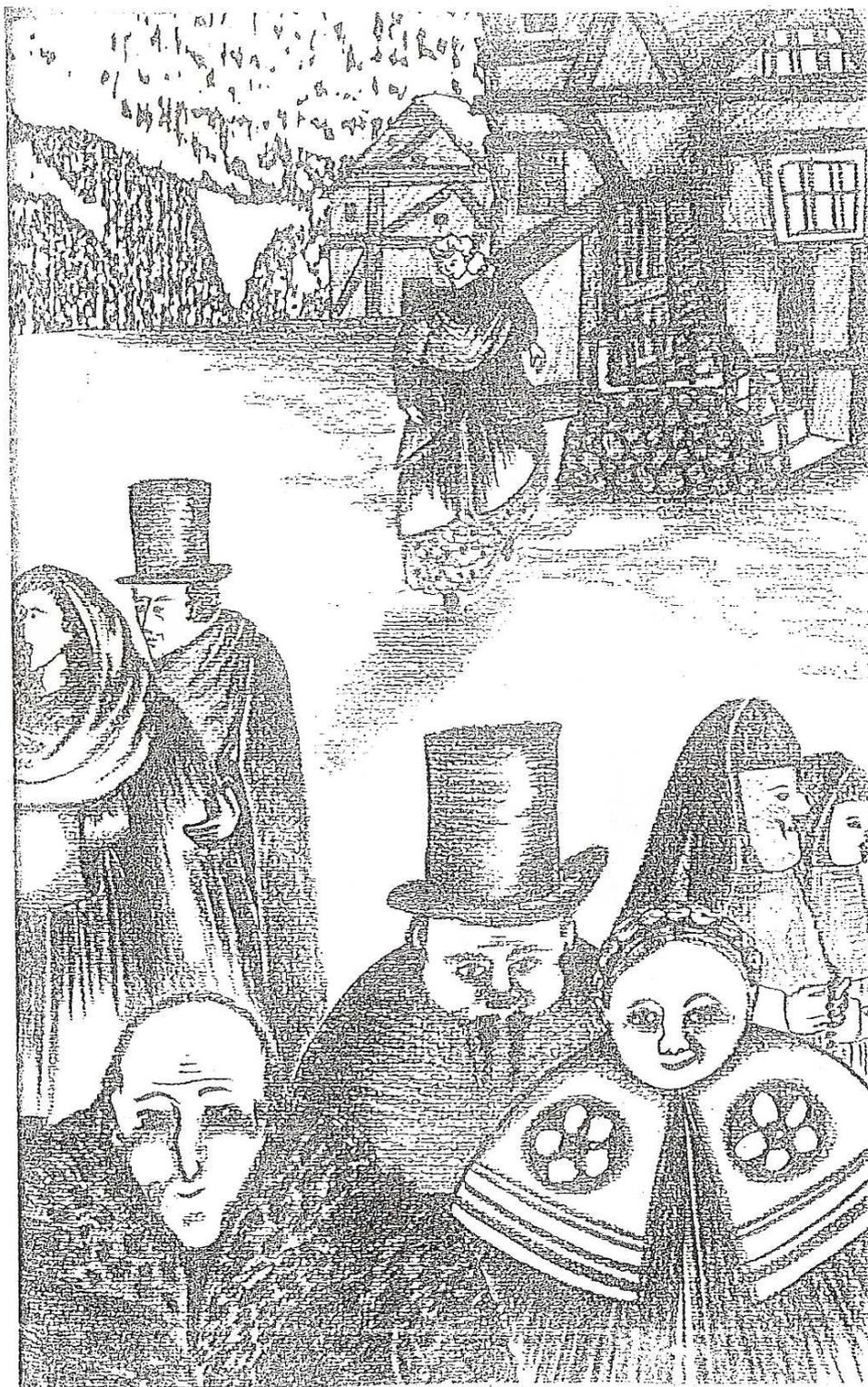
Anexo G



Anexo H



Anexo I



**Anexo J***Que história é essa?*

Você acabou de ler o livro. Ótimo. Mas por que tanta gente acha essa obra tão importante? Vamos lembrar a história e ver o que há por trás dela.

**BOLA DE SEBO**

1. Durante o percurso até a Vila de Tôtes, alguns dos fugitivos expressaram diferentes posições políticas. Relacione-as.

.....  
.....  
.....

2. Como se comportavam os soldados prussianos em meio à população da vila?

.....  
.....  
.....

3. Quais foram os argumentos que decidiram Bola de Sebo a ceder ao alemão?

.....  
.....  
.....  
.....

2. Em "Bola de Sebo", Maupassant mostra a hipocrisia de uma sociedade que sujeita os seus códigos morais, o seu comportamento, a "uma verdade indiscutível": o fim justifica os meios. Até que ponto nós não fazemos o mesmo, tanto no plano social como no pessoal? A discussão está lançada.