



Este trabalho está licenciado com uma Licença [Creative Commons - Atribuição-NãoComercial-Compartilhável 4.0 Internacional](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/). Fonte: <http://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/13>. Acesso em: 07 maio 2019.

#### REFERRÊNCIA

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. As relações perigosas na tradução: o romance *Les liaisons dangereuses*, de Laclos, e suas traduções brasileiras. In: FERREIRA, Alice Maria de Araújo; SOUSA, Germana Henriques Pereira de; GOROVITZ, Sabine (Org.). **Tradução na sala de aula**: ensaios de teoria e prática de tradução. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2018. p. 93-116. DOI: <http://dx.doi.org/10.26512/9788523012458>. Disponível em: <http://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/book/13>. Acesso em: 07 maio 2019.

LOQUUNTUR  
TOBOPITB  
S  
PARLAKD  
ERBLAR  
SIARAD  
K  
ANGANGGO  
SPRECHEN  
DANIŞMAQ  
A PAGAŞMAQ  
PRAATI  
PRAAT

A TRADUÇÃO NA SALA DE AULA

# ENSAIOS DE TEORIA E PRÁTICA DE TRADUÇÃO

KO  
SNA  
BERBICAR  
U  
A  
M  
R  
O



# As relações perigosas na tradução: o romance *Les liaisons dangereuses*, de Laclos, e suas traduções brasileiras

Germana H. P. de Sousa

Com vistas ao ensino de uma metodologia de análise crítica de obras traduzidas, que sirva de embasamento e conduza ao exercício da prática tradutória, trata-se de estudar a obra, sempre acompanhada de um *parfum de scandale*, *Les liaisons dangereuses*, do escritor francês Choderlos de Laclos (n. 1741 – m. 1803). Vale ressaltar o importante percurso que essa obra traça no Brasil; digo *traça* no presente do indicativo porque *Les liaisons* acaba de receber, em 2008, nova edição, com tradução e posfácio de Francisco Cacciatore, pela LP&M, em detrimento de quatro outras já existentes no Brasil. Além dessas reescritas,<sup>1</sup> há também as adaptações para o cinema: Roger Vadim, 1959; Stephen Frears, 1988; Milos Forman, 1989. Paulo Rónai chama a atenção para isso no seu conhecido livro *Escola de Tradutores*, com o artigo “Laclos quatro vezes, para quê?” (1987). Aproveito a ocasião para fazer parte do que Rónai chama nesse texto de um tema para a “pesquisa, ou uma lição, numa possível escola de tradutores”<sup>2</sup>.

1 Expressão empregada por Lefevere, que entende a tradução, ou a adaptação, como um tipo de reescrita (LEFEVERE, 2007).

2 “Um exame comparativo das quatro traduções poderia ser incluído no programa da ainda inexistente escola de tradutores ou dar até matéria para uma tese de faculdade: seria tão instrutivo como todos os trabalhos de real mérito, que honram o ofício” (RÓNAI, 1987, p. 101).

Acompanhando o velho Mestre Rónai, um estudo em torno à crítica e tradução desse romance poderia ser organizado da forma que segue:

- 1) *Les liaisons dangereuses*: a obra e sua recepção na França:
  - Forma epistolar;
  - Recepção: *parfum de scandale* – contexto pré-Revolução Francesa;
- 2) A análise de Rónai sobre as traduções feitas no Brasil:
  - Paradigma de boa tradução: fidelidade?
  - Questão das apresentações da obra na edição brasileira:
    - i) Paratexto original, paratexto traduzido;
    - ii) Apresentação da obra para o público brasileiro: prefácio, posfácio, notas.
  - Tratamento:
    - i) Vós/tu, de Drummond;
    - ii) Você/senhor/tu (demais tradutores);
  - Tradução do Título da obra: Liaisons: Relações ou ligações?;
  - Referência às traduções anteriores.
- 3) A tradução de Drummond e a tradução de Cacciatore: análise dos textos de acompanhamento pela metodologia proposta por Risterucci-Roudnicky (2008).

## 5.1 *Les liaisons dangereuses*, a obra e sua recepção na França

Trata-se de proceder à análise da narrativa de *Les Liaisons Dangereuses*, de Choderlos de Laclos, mostrando como se dá a organização das vozes narrativas e a relação entre o narrador e os personagens do romance, pois, embora esteja em parte submetido às exigências do gênero, Laclos vai além dos modelos e, ao superá-los, cria um dos textos mais interessantes do século XVIII e do gênero epistolar.

O objetivo é levar o estudante de tradução a acompanhar a fama literária da obra estudada antes de partir para sua tradução. Ler, comparar, criticar as traduções existentes na cultura de chegada, para a qual se vai traduzir, leva o tradutor profissional e o aprendiz de tradutor a mensurar suas estratégias tradutórias e prever, na medida do possível, suas consequências.

Como herdeiro do Prévost de *Manon Lescault* (1730), do Rousseau da *Nouvelle Héloïse* (1761), dos filósofos Voltaire e Diderot, e do inglês Richardson (*Clarissa Harlowe*, 1747-1748), um dos iniciadores dessa voga do sentimento, considerado pré-romântico, Choderlos de Laclos cria um romance de urdidura perfeita que, desde a sua publicação em 1788, não para de surpreender. Escrito numa época em que o romance é o gênero mais marcante e mais flexível, justamente porque retrata personagens do meio burguês, coisa impensável na literatura clássica, esse tipo de romance valoriza a verossimilhança e a pureza de sentimentos (*la vertu*), o que corresponde ao gosto da época, reflexo da ascensão social da burguesia e de um consequente aumento do público leitor pertencente a essa classe social.

Por essas e outras razões, *Les Liaisons Dangereuses* (LD) é um texto que sempre foi objeto de um estudo cuidadoso por parte tanto de grandes escritores quanto de críticos literários, que se sentiram desafiados por essa obra, tais como Baudelaire, Giraudoux, Todorov, Roger Vaillant, para citar apenas alguns nomes.

Como um romance epistolar polifônico, LD tem vários correspondentes permanentes (Valmont, Merteuil, Tourvel, Cécile, Mme. de Volanges, Danceny, Rosemonde) e outros episódicos (Azolan, Pe. Anselme, Gercourt, la Maréchale, Bertrand e uma carta anônima), sendo 13 no total. Entre os diversos personagens, são trocadas 175 cartas, divididas em quatro partes, segundo os diferentes momentos em que se desenrola a ação. Esta acontece de 3 de agosto de 17\*\* a 14 de janeiro de 17\*\*, sendo que a 1ª parte vai de 3 de agosto a 10 de setembro, a

segunda de 2 a 26 de setembro, a terceira de 26 de setembro a 25 de outubro e, finalmente, a quarta vai de 29 de outubro a 14 de janeiro do ano seguinte, portanto, o período mais longo da ação.

O maior número de cartas é escrito pelos dois personagens principais, responsáveis pela dinâmica da construção do enredo: Valmont envia 51 cartas e recebe 37; Merteuil envia 28 e recebe 41 cartas, o que demonstra imediatamente a influência da Marquesa sobre os outros personagens (Cécile, Danceny, Mme de Volanges, e o próprio Valmont, todos agem de acordo com as armadilhas da terrível Merteuil). Entretanto, o número de cartas trocado entre a Presidenta de Tourvel e o Marquês é relativamente pequeno – Valmont envia 12 cartas e recebe 9 –, pelo fato de estarem juntos metade do tempo, no Castelo de Rosemonde. Ressalte-se, todavia, que o nosso libertino “vence” as defesas de Tourvel com apenas 12 cartas, pois segundo ele próprio afirma numa carta à Marquesa (carta XXXIV), as palavras ditas pessoalmente encontram uma defesa já armada, enquanto as cartas podem ser guardadas, relidas e, vagarosamente, o seu sentido vai penetrando *o âmago da presa*.

A estrutura narrativa é organizada em três instâncias segundo a tipologia de vozes presentes no texto. Num quadro mais externo à ação, há o *Avertissement de l'Éditeur*, que procura atestar o caráter ficcional do relato que então publica. Assim, dirige-se ao público leitor para livrar-se do peso da responsabilidade de garantir às cartas o caráter de autenticidade e de verossimilhança. Desse modo, trata a reunião de cartas de *romance* e põe em dúvida a palavra do Redator que diz ter reunido e estruturado a correspondência.

Ao fazer essas declarações, o Editor cria de imediato uma encenação em que se distancia do texto, ao mesmo tempo em que aguça a curiosidade do leitor que já começa a se questionar: verdade ou mentira? Preso nessa rede, o leitor segue adiante e passa para a segunda instância narrativa, *La Préface du Redacteur*.

Primeira voz encaixada, o Redator apresenta-se também em primeira pessoa, como o organizador dessa seleção de cartas:

Cet ouvrage, ou plutôt ce Recueil, que le public trouvera peut-être encore trop volumineux, ne contient pourtant que le plus petit nombre des Lettres qui composoient la totalité de la correspondance dont il est extrait. Chargé de la mettre en ordre par les personnes à qui elle étoit parvenue....<sup>3</sup>.

Define, então, rapidamente o seu papel: triar, selecionar, suprimir, além de introduzir notas explicativas quando se faz necessário para o entendimento, seja de citações, seja de elucidações quanto ao tempo e/ou espaço.

Do mesmo modo que o Editor, o Redator também assume um distanciamento crítico com relação às cartas (história e autores/personagens). Entretanto, procura advertir o leitor acerca da utilidade dessa leitura, encontrando nisso uma justificativa para a publicação – “c’est rendre un service aux moeurs que de dévoiler les moyens qu’emploient ceux qui en ont de mauvaises pour corrompre ceux qui en ont de bonnes”<sup>4</sup> –, enquanto, por outro lado, procede a uma análise do estilo cujo objetivo é discutir se a obra é, ou não, um “agrément”, uma distração, para o leitor.

Assim, a voz do Redator, por meio de suas notas, esclarecimentos, comentários, perpassa todo o texto, mas sempre a partir de um ponto de vista externo, aquele que cabe a um mero (como ele insiste em dizer) *organizador*; já distanciado no tempo com relação ao momento da escrita das cartas e, portanto, imune

3 Na tradução de Cacciatori (2008, p. 10): Esta obra, ou melhor, esta coletânea, que o público com certeza considerará demasiado volumosa, contém, no entanto, um número bem reduzido das cartas que compunham a totalidade da correspondência de onde foi extraída. Encarregado de colocá-la em ordem pelas pessoas a quem era destinada [...]. (p. 10).

4 Na tradução de Cacciatori (2008, p. 12): Penso que seria prestar um bom serviço aos costumes desvendar os meios utilizados por aqueles que os têm, mas para corromper aqueles que os têm bons.

ao sofrimento dos autores dessa correspondência, por exemplo, quando tece o seguinte comentário com relação à afirmação de Merteuil acerca da confissão de Cécile a um Padre (carta LI): “Le lecteur a dû deviner depuis longtemps par les moeurs de Mme de Merteuil, combien peu elle respectait la Religion....”.

Do ponto de vista da estrutura organizacional, o Redator é quem delega a voz aos personagens, autores e leitores das cartas, pois suprime algumas delas justificando-se de que não são tão necessárias à compreensão do enredo. Age, portanto, como um narrador onisciente que já conhece o enredo completamente, sem ousar intrometer-se em seu resultado.

Ora, em um romance epistolar polifônico, que tem vários correspondentes e, por isso, várias vozes narrativas, há tantos narradores quantas cartas existirem. Ademais, são cartas escritas em primeira pessoa e dirigidas a outra em particular, a carta pessoal sendo objeto, quase sempre, da prolongação de uma reflexão interior, de uma apreciação do mundo, do tempo e do espaço. Assim, é um depoimento, ao mesmo tempo, presente – reflexão do tempo da escrita sobre o fato passado e o sentimento presente desse fato –, e passado – relato de fatos e sensações ulteriores ao momento da escrita.

Trata-se, de acordo com Genette (1972), de uma narrativa intercalada, segundo a posição temporal, pois é contada entre os momentos da ação. É, portanto, o tipo mais complexo de narrativa porque se trata de uma narração de narração com várias instâncias; a história e a narração podem se intercalar de tal modo que a segunda possa interferir na primeira. Nesse caso, no romance epistolar, segundo Genette, a carta é ao mesmo tempo o veículo da narrativa e o elemento da intriga. Basta lembrar-se da querela entre Mme. de Volanges e Danceny, ao descobrir no quarto da filha as cartas enviadas por ele; ou ainda todo o jogo de Valmont para entregar suas cartas à Tourvel e à Cécile (carta XL).



Surge, então, a terceira instância narrativa, submetida à segunda voz do Redator. Nesta instância plurívoca, cada carta traça uma realidade, um ponto de vista particular e unívoco acerca dos fatos. Cada uma representa um eu em confronto consigo mesmo e com o mundo. Mas, apenas em termos, pois muitas dessas cartas projetam para o outro, o interlocutor, um retrato construído do *eu* que escreve, de forma a querer que o outro se impressione e tema essa representação. Não se pode negligenciar o fato de que a carta é um espelho, cuja imagem refletida pode ser composta por aquele que escreve. Nem sempre, a imagem refletida corresponde à realidade, sendo apenas um reflexo daquilo que se gostaria de ser. Esta é a natureza das relações entre Valmont e Merteuil, em que cada um tenta esconder do outro as suas fraquezas, que se resumem ao fato de terem cedido, um ao outro, o que lhes é mais caro, o coração, ou seja, por um breve momento, a felicidade de cada um deles esteve nas mãos do outro, e isso, um libertino não pode admitir, daí as tramas, o engodo, e a vingança fatal.

Isso faz também com que se tornem um para o outro, narratários privilegiados, pois podem se expor a comentários acerca dos demais personagens sem que estes sequer desconfiem. Além disso, podem permitir-se contar uma versão de sua própria história pessoal, como faz Merteuil na carta LXXXI, para explicar a Valmont, e ao leitor, sua estratégia para sobreviver no mundo dominado pelos homens.

Portanto, como em toda narrativa epistolar, com alternância de pontos de vista, a ação é dupla, ou seja, de um lado há uma ação real com várias intrigas e episódios secundários, de outro, uma ação verbal que é o relato da anterior e também seu próprio objetivo. A articulação dos dois tipos de ação é feita de um só movimento: uma acarretando a outra. Como pela lei do gênero epistolar a narrativa do fato é sempre posterior a ele e o conhecimento dele, ou seja, a recepção da carta é sempre diferida com relação a sua redação, foi necessário todo um ajuste de datas,

de forma a obedecerem às exigências da verossimilhança com relação ao tempo de envio e chegada das missivas. Por exemplo, as cartas trocadas entre Paris (Merteuil, Mme de Volanges) e o Castelo de Mme. de Rosemonde (Valmont, Tourvel) são mais longas para chegar do que as trocadas dentro de Paris ou no próprio Castelo.

Por outro lado, esse adiamento é usado em favor da manutenção do horizonte de expectativa, da ironia e do suspense com o qual se entretém o leitor. De fato, as cartas são agrupadas de forma a que as vítimas ignorem a natureza da situação na qual estão implicadas, e que, portanto, haja um intervalo entre uma intenção e sua realização. Assim, o leitor só saberá *a posteriori* a causa secreta de fatos que lhe pareceram surpreendentes. É o caso da fuga de Tourvel do Castelo para Paris, com a intenção de escapar do assédio de Valmont. Ora, enquanto este se vangloria a Merteuil do seu sucesso, a Presidenta foge na calada da noite sem que ele o imagine.

O resultado é patético, além de irônico, pois em outra ocasião, quando Rosemonde felicita Tourvel pela sua resistência, esta já sucumbiu ao fascínio de nosso libertino matador (carta CXXVI). O mais interessante é que o leitor é informado de tudo por intermédio do relatório constante de todas as ações, presentes nas cartas, o que dá a narrativa coerência e sucessão cronológica, sem o que as cartas não passariam de relatos fragmentários e episódicos de ações passadas, sem que houvesse ligação alguma entre eles, e assim, todo o arcabouço montado para conferir verossimilhança ao texto estaria por terra. Na verdade, em LD é o contrário que acontece, cada autor de carta assume a narração para acrescentar o seu tijolo na construção do entrecho.

Portanto, cada um é responsável por uma parte da instância narrativa, inclusive relatando discursos e ações de outros personagens, e até recopiando para seu narratário cartas que recebem ou enviam: Valmont e Merteuil falam de *bulletin*,

Valmont se vangloria de ser um excelente *historien*, sem contar que as cartas de Cécile a Sophie são cartas performáticas, cujo intuito verdadeiro é manter o leitor informado das suas aventuras com Valmont, Danceny e Merteuil, além de mostrá-la na ignorância do verdadeiro propósito dos dois libertinos, seu ponto de vista fazendo, portanto, um contraponto com o deles.

Esta multiplicidade de pontos de vista, outra lei do romance epistolar polifônico, é habilmente tratada em LD. Os correspondentes fazem, de um mesmo acontecimento, interpretações diferentes, criando efeitos de perspectiva. Talvez, o melhor exemplo seja o de Valmont escrevendo para Tourvel usando como púlpit, o dorso de uma cortesã (carta XLIII), e depois revelando este fato à Marquesa (carta XLVII), pois as duas versões do mesmo momento noturno, quando confrontadas, provocam no leitor um *frisson* de surpresa, revolta e deleite com a malévola habilidade do Marquês.

Há, portanto, em cada autor/personagem, uma duplicidade de *eus* de acordo com o receptor da carta: o Valmont de Tourvel não é o mesmo de Merteuil. Ali terno e persuasivo, aqui, cínico e mordaz. Os dois libertinos, ao escolher suas vítimas – jovens desprotegidas, devotas burguesas, jovens aristocratas sem fortuna – usam dessa duplicidade que a carta permite, esconder-se por trás da escrita, exercendo toda a sua arte retórica do convencimento, argumentação, persuasão, usando e abusando de citações e exemplos literários com o fim de criar uma aparência mais poderosa que a real. Entretanto, no final, por trás das máscaras, revelam-se apaixonados e vítimas de suas próprias armações – o descrédito, o banimento da sociedade, e a deformação física para Merteuil, o desespero que leva à morte para Valmont, castigos que destroem a ambos.

As cartas também contêm uma arte de como escrever cartas, revelando por aí seu poder e reforçando, metalinguisticamente, a veracidade da narrativa. Pode-se, então, afirmar que o “débat

sur la lettre contenu dans les lettres elles-mêmes et pas seulement dans la ‘Préface du Redacteur’ et dans ses notes” constituem, na realidade, o *roman dans le roman*’, tão discutido na literatura contemporânea. Por exemplo, Merteuil ensina a Cécile a escrever cartas de amor, Valmont dita as cartas de Cécile para Danceny, Merteuil comenta o estilo *pobre* de Tourvel, e assim por diante.

Em suma, com relação à união das três instâncias narrativas – Editor, Redator, autores/personagens – o que parece haver, na verdade, é uma organização que perpassa todas as cartas, orientando-as internamente – estilo e caracterização psicológica de personagens, conteúdo da intriga – e, externamente, ligando-as umas às outras, por meio da data do envio e da acusação de recepção quando da redação da resposta; da justificativa pela escrita da carta (busca de reconhecimento pelo outro, ócio, ou somente necessidade de contar); ou ainda, por meio do tempo calculado que cada uma leva para chegar ao destino. Há, portanto, uma organização maior responsável pelos encontros, desencontros e quiproquós resultantes dessa construção que faz girar o motor da narrativa.

Essa organização só poderia ser o resultado do trabalho do próprio autor-narrador, máscara do autor, que embora jogando com a verossimilhança, buscando atribuir autenticidade ao relato, mantém com o leitor, sub-repticiamente, uma discussão acerca do caráter do romance, como já foi dito anteriormente, tal como fizera Diderot em *Jacques, le fataliste et son Maître*.

A presença do autor-narrador também é demonstrada pelas marcas do saber reveladas por suas preferências literárias contidas no discurso dos personagens (cita constantemente Voltaire, Racine, Rousseau; Tourvel é uma leitora da *Clarisse*, de Richardson). Aliás, desde a epígrafe, “J’ai vu les mœurs de mon temps et j’ai publié ces lettres” (frase do prefácio da *Nouvelle Héloïse*), busca o abonamento de Rousseau, um dos mais influentes romancistas e pensadores do século XVIII.

Por outro lado, a presença do autor-narrador é demonstrada pelo conteúdo ideológico veiculado pelo romance. De fato, Laclos era um homem do seu tempo, inserido e comprometido com o que estava acontecendo naquela sociedade. A fase de transição da monarquia absoluta com a morte de Louis XIV, para o período da Regência do Duque de Orléans, foi caracterizada pela falta de moral e autoridade de seus seguidores conhecidos como *roués*, dos quais Valmont e Merteuil servem de exemplo. Entretanto, o romance foi escrito em 1788, já no período pré-revolucionário, a tomada da Bastilha datando do ano seguinte.

O autor tem, portanto, uma intenção clara que é demonstrada desde o subtítulo, que é dar uma lição aos homens de seu tempo, por isso castiga exemplarmente os dois libertinos, sobretudo a Marquesa, pois se pode dizer que Valmont entrega-se à morte por amor a Tourvel, enquanto entrega toda a correspondência a Danceny para que ele saiba e divulgue o verdadeiro responsável pela sua infelicidade, e pela dos outros personagens. Merteuil paga, então, por ter querido ser igual aos homens no que eles têm, para Laclos, de mais desprezível, a hipocrisia, a mentira e a capacidade de abusar das mulheres sem defesa. Por isso, em sua época, o romancista foi um defensor de uma educação para as mulheres, que lhes permitissem sair de sua condição de escrava do homem. É o que afirma no discurso *Des femmes et de leur éducation*, proferido na Academia de Châlons-sur-Marne, em 1783:

le mal est sans remède, les vices se sont changés en moeurs. Mais si au récit de vos malheurs et de vos pertes, vous rougissez de honte et de colère, si des larmes d'indignation s'échappent de vos yeux, si vous brûlez du noble désir de ressaisir vos avantages, de rentrer dans la plénitude de votre être, ne vous laissez plus abuser par de trompeuses promesses,

n'attendez point les secours des hommes auteurs de vos maux: ils n'ont ni la volonté, ni la puissance de les finir et comment pourraient-ils vouloir former des femmes devant lesquelles ils seraient forcés de rougir? apprenez qu'on ne sort de l'esclavage que par une grande Révolution.

Apesar de todas essas evidências e do público ter procurado efetivamente encontrar na sociedade inspiradores para os personagens desta obra (certa Mme. de Montmaurt, esposa de Henri-François d'Agoult, cujo Salão Laclos teria frequentado, seria Merteuil, uma certa Demoiselle de Blacons seria Cécile, o Visconde d'Agoult seria Valmont, e a Marquise de Blacons seria Rosemonde, todos habitantes da região do Voreppe, em Grenoble, onde morava o autor), é forçoso constatar que o real é em LD apenas um pano de fundo para a criação ficcional. Aliás, segundo afirma Roland Barthes em *L'effet de réel*, é impossível livrar-se do real para a composição do universo ficcional, pois este sempre parte dele, nem que seja para negá-lo.

O importante aqui, como em toda obra de arte literária, não são apenas as referências históricas retratadas no texto, mas como se dá seu entrelaçamento com os fatos ficcionais. O valor literário de LD está, portanto, além de qualquer semelhança com a realidade num sentido plano de mera constatação de veracidade. Ele reside na própria articulação discursiva, na construção interna, na movimentação do foco narrativo, habilmente conduzida ora para um personagem ora para outro, mantendo sempre o interesse do leitor, sem repetições e explicações desnecessárias. Está, sobretudo, na habilidade com que Choderlos de Laclos coloca em cena um autor-narrador, que, desde o *incipit*, prima por saber montar um entrelaçamento perfeito de vozes narrativas, suporte indispensável para a perpetuidade desse romance.

A percepção e compreensão, pois, desse entrelaçamento de vozes narrativas, além do conhecimento mínimo sobre os caminhos percorridos pela obra na cultura de partida, levam o tradutor e o crítico a executar com maior habilidade a sua tarefa.

## 5.2 A análise de Rónai sobre as traduções feitas no Brasil

No já citado artigo, *Laclos quatro vezes, para quê?*, Rónai traça um parâmetro de boa tradução: a fidelidade, e coloca Drummond como um dos “tradutores mais escrupulosos e mais fiéis” que conheceu” (1987, p. 100). Porém, não critica as demais traduções apenas com relação à fidelidade ao original, ou seja, esse não é o seu único critério de análise; tece mais comentários, na realidade, com relação à apresentação da obra para o público brasileiro. Por outro lado, aponta para o problema das retraduições e dos desencontros do mercado editorial com relação às traduções do que ele chama de “clássicos”. Diz a respeito tratar-se de “lamentável desperdício de esforço” as duas *novas* traduções, quais sejam, a de 1961, pela Difusão Europeia do Livro, que seria a terceira, e a de 1962, da Editora Vecchi, que seria a quarta. As duas primeiras, quase simultâneas, seriam aquelas de Drummond, da Editora do Globo, de 1947, e a de Osório Borba, pela José Olympio, também de 1947. Ressalta que as retraduições não levam em conta as primeiras.

Conforme mostrado acima, na longa explanação acerca do funcionamento interno desse romance, os paratextos que acompanham a obra original são parte constitutiva dela e não poderiam ser excluídas numa tradução, sob pena de se perder uma parte importante da organização narrativa, mas também do conteúdo narrativo. Todavia é o que acontece, como explica Rónai. Na tradução de Drummond,<sup>5</sup> para a Livraria e Editora do Globo, o Prefácio do

---

5 Obra consultada na edição da Coleção *Clássicos de bolso*, Ediouro, comprados os direitos da Livraria do Globo. Não há menção à data da reimpressão.

Tradutor figura após a Advertência do Editor e antes do Prefácio do Autor, o que faz pensar, segundo o crítico, e concordo plenamente com ele, que aquele é parte dos paratextos da obra original, o que causa certa confusão. Vale ressaltar ainda que, na verdade, o Prefácio do Tradutor não faz referência, como era de se esperar desse gênero textual, ao trabalho de tradução e às estratégias empregadas pelo tradutor. Serve de introdução à obra de Laclos, contextualizando o período de sua produção e situando-a no sistema literário francês.

Rónai analisa os paratextos<sup>6</sup> das obras traduzidas no Brasil, da forma como se apresenta nos quadros abaixo, que serve também como método de análise de obras traduzidas:

**Quadro 1:** Comparativo dos paratextos das obras traduzidas no Brasil

ORIGINAL TRADUÇÕES	ADVERTÊNCIA DO EDITOR	PREFÁCIO DO REDATOR	NOTA FINAL DO EDITOR	EPÍGRAFE/ SUBTÍTULO <sup>7</sup>
Drummond, Ed. do Globo	Sim	Sim (Prefácio do autor)	Sim (nota 55)	Sim (traduzidos)
Borba, J. Olympio	Omissão	Sim	Omissão	Omissão
Sérgio Milliet, Difusão Europeia do Livro	Sim	Sim	Sim	Omissão
Pessoa de Barros, <sup>8</sup> Editora Vecchi	Omissão	Omissão	Sim	Omissão

Fonte: RÓNAI (1987).

Como o quadro mostra, nem todas as traduções brasileiras, segundo análise de Rónai, obedecem ao padrão do original no que concerne a manutenção dos paratextos. Vê-se que a editora do Globo, junto com Drummond, preferiu traduzir *Préface du Redacteur* por Prefácio do Autor, o que retira o mistério em torno

6 Terminologia utilizada por Genette para estudar as margens do texto. Consultar Genette (1987).

7 Ver Anexo 1, em que está reproduzida a folha de rosto original do romance, com a presença do subtítulo e da epígrafe, um espelhando e complementando o outro.

8 Grimm, Os mais belos contos de fada de Grimm. Tradução de Maria Lúcia Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, [S.d]. Maria Stuart, *de* Alexandre Dumas. Tradução de Maria Lúcia Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1956.



das cartas. Ressalte-se que a epígrafe, considerada importante, pois remete à obra de Rousseau, já mencionada, tampouco reaparece nos textos. No de Drummond, a epígrafe é traduzida “Vi os costumes de meu tempo, e publiquei estas cartas”, tradução quase literal da frase de Rousseau, conforme se vê no Anexo 1. Nas demais traduções, constata-se a ausência dos importantes preâmbulos e o conseqüente prejuízo para a compreensão da plurivocidade da narrativa. Abaixo, veem-se os acréscimos aos paratextos originais:

**Quadro 2:** Paratexto da obra traduzida (acréscimos)

OBRA TRADUZIDA	PREFÁCIO	POSFÁCIO	NOTAS INSERIDAS
Drummond, Globo	Sim, de Drummond	Não	Sem indicação de autoria
Borba, Olympio	Sim, de Wilson Lousada	Não	Não mencionado na análise de Rónai
Sérgio Milliet, Difusão Europeia do Livro (com nome do tradutor)	Não mencionado na análise de Rónai	Não mencionado na análise de Rónai	Notas de Yves Le Hir, da edição francesa Garnier
Pessoa de Barros, Editora Vecchi	Não mencionado na análise de Rónai	Não mencionado na análise de Rónai	Não mencionado na análise de Rónai

Fonte: RÓNAI (1987).

Interessante destacar a questão das notas de tradutor, ou do autor, o que valeria por si só, um longo estudo neste caso. Segundo Rónai, o editor da Difusão Europeia do Livro simplesmente copia as notas da edição francesa sem ter o cuidado de adaptá-las à tradução. As edições de Borba e de Barros não são mencionadas por Rónai, e a de Drummond tem notas, mas não especificadas com relação à autoria.

**Quadro 3:** Comparativo dos títulos e ano da publicação das traduções

ANO DE PUBLICAÇÃO	EDITORIA	TÍTULO EM PORTUGUÊS	TRADUTOR
1947	Globo	As Relações Perigosas	Carlos Drummond de Andrade – nome do tradutor na capa
1947	José Olympio	As Ligações Perigosas	Osório Borba <sup>9</sup>
1961	Difusão Europeia do Livro	As Relações Perigosas	Não consta o nome do tradutor na primeira edição. Acrescentado posteriormente: Sérgio Milliet? Sem nome do autor.
1962	Editora Vecchi	As Ligações Perigosas	Maria Lúcia Pessoa de Barros

Fonte: RÓNAI (1987).

Como se constata, as edições de Drummond e Milliet utilizam a mesma tradução, *Relações*, para *Liaisons*, enquanto as outras duas preferem *Ligações*. Qual escolher? Qual seria a mais adequada nesse caso? Segundo o dicionário eletrônico Petit Robert (2007),

*Liaison*, como substantivo feminino, no sentido de “Relation, communication entre des personnes”, tem uso anacrônico “vieilli”, em:

- (1588) Vieilli Action de se lier, fait d’être lié avec qqn; les relations que deux personnes entretiennent entre elles. *Liaison* d’amitié, d’intérêt, d’affaires. → lien, relation. Il a rompu toute liaison avec son ancien milieu.
- Au plur. (souvent péj.) Fréquentations. « Les Liaisons dangereuses », roman de Laclos.
- Au Mod. *Liaison* amoureuse, et absolt (1768) une liaison : relation suivie entre deux amants. “Elle cache depuis longtemps sa liaison coupable à

<sup>9</sup> Osório Borba traduziu TORRÉS. Henry. Pierre Laval: a França traída, Rio de Janeiro: José Olympio, 1941; DEUTSCHER, Isaac. *A Rússia depois de Stalin*. Rio de Janeiro: Agir, 1956. Biblioteca Nacional de Portugal: Disponível em: <<http://catalogo.bnportugal.pt/>>. *Escreveu: A comédia literária*, Rio de Janeiro: Alba, 1941.

l'époux candide qui a tout découvert" (D. Rolin).  
Avoir une liaison (avec qqn). è aventure. Liaison  
difficile à rompre. è attache, chaîne, engagement.  
Liaison affichée, notoire. è concubinage. "Cette  
liaison devint, au bout de six ans, un quasi-  
mariage" (Balzac).

Robert cita, portanto, o uso do termo usando o próprio título do romance epistolar em questão como exemplo, no sentido de "frequentações". Já o dicionário eletrônico Houaiss (2006), define este substantivo feminino, "frequentações", como "1 ato de frequentar; assiduidade; 2 convívio regular, habitual entre pessoas", o que parece levar à definição em francês. Não aponta, todavia, nenhuma sinonímia. Consultando no mesmo dicionário brasileiro o termo Relações, encontramos no singular Relação: "5.vinculação de alguma ordem entre pessoas, fatos ou coisas; ligação, conexão. Ex.: <havia evidente r. entre o crime da montanha e o da praia> <r. de parentesco>". Na lista de sinônimos aparece Ligação, como equivalente. Porém, mais à frente, no mesmo verbete, aparece a menção ao uso do termo no plural, Relações: substantivo feminino plural: "17. pessoas com as quais se cultiva trato de cortesia ou de amizade. Ex.: <aquela mulher mantinha boas r.> <uma pessoa de suas r. lhe disse isso>". O uso de Relações, no plural, corresponde, portanto, ao termo em francês no que tange às relações sociais. O adjetivo "dangereuses", perigosas, qualifica pejorativamente o substantivo, advertindo o leitor para isso. O substantivo feminino no singular Ligação, segundo Houaiss, significaria por "Derivação: sentido figurado: vínculo, união entre pessoas; afinidade de sentimentos, apego. Ex.: l. de amizade, de interesse". O uso no plural remete a algo completamente diverso: ligações, substantivo feminino plural: "15 curvas traçadas e ligadas no papel por quem aprende a escrever, como exercício para formar letras". Parece, portanto, apesar das semelhanças, que o termo Relações, no plural, é mais adequado

à tradução de *Liaisons*, no que se refere, sobretudo, ao teor da obra: o conjunto de relações nocivas à sociedade, ou ao convívio em sociedade, que pode trazer prejuízo para quem delas prezam.

**Quadro 4:** Comparativo dos pronomes e formas de tratamento

OBRA ORIGINAL (FRANCÊS SÉC. 18)	OBRA TRADUZIDA	TRATAMENTO
Vous/tu	Drummond, Globo	Vós/Tu
	Milliet, Difusão Europeia do Livro	Vós/Tu
	Pessoa de Barros, <sup>10</sup> Vecchi	Você

Fonte: RÓNAI (1987).

A tradução de Pessoa de Barros, conforme Rónai, com o intuito de *modernizar* a obra, usa o pronome de tratamento *você*, que é combinado a um *rejuvenescimento de estilo*, que implicou “quebrar os longos parágrafos do original, cujos períodos alongados e preciosos não se dissociariam da segunda pessoa do plural” (1987, p. 101).

Milliet, “profissional competente e honesto” (RÓNAI, 1987, p. 101), obedece à sintaxe do original, “trabalho algo pesado” (1987, p. 101). Ainda de acordo com o conceito de *boa tradução*, e o juízo estético emitido por Rónai, as traduções de 1961 e 1962 possuem “inegáveis qualidades”, porém não superam as anteriores, de 1947, de Borba, *texto leve e natural*, e *sobretudo*, a de Drummond (vai aí a preferência de Rónai), que “mantendo o sabor *Ancien Régime* do original, conseguiu ao mesmo tempo conservar-lhe a elegância e transpor as intenções matizadas de uma ironia às vezes quase imperceptível” (1987, p. 101). Certamente, o sabor *Ancien Régime* refere-se à transferência da forma de tratamento do francês para o português. Como mostro a seguir, há aqui a necessidade de uma análise mais acurada, até porque a tradução dos pronomes

10 Grimm, Os mais belos contos de fada de Grimm. Tradução de Maria Lúcia Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, [S.d]. Maria Stuart, *de* Alexandre Dumas. Tradução de Maria Lúcia Pessoa de Barros. Rio de Janeiro: Editora Vecchi, 1956.

personais é uma pedra no sapato do tradutor do francês para o português. Numa sala de aula de tradução, vale lembrar o modo de funcionamento do sistema pronominal desse par de línguas e estudar as questões que levanta sua tradução. Rónai passa ao largo da questão, já que considera um fator positivo na tradução de Drummond, *gage de fidélité* ao texto original. Mas será que essa hipercorreção, o uso do Vós, realmente confere ao texto traduzido por Drummond essa elegância?

Em primeiro lugar, vale lembrar algumas datas, *Les liaisons dangereuses* é um texto de 1782, foi publicado na Holanda, porque havia uma proibição pelo Chancelier Darguesseau de publicar romances na França. Assim, a edição é da livraria Durand e depois, em 23 de março do mesmo ano, sai pela Mercure de France. Deve ter sido escrito em 1781 até 1782, provavelmente. Já a tradução de Drummond, *Relações perigosas* (RP), data de 1947. Drummond escolhe traduzir o texto, reproduzindo a relação que existe em francês entre os pronomes pessoais de tratamento *vous* e *tu*. Assim, ele emprega os equivalentes linguísticos em português *vós* e *tu*. Para o tradutor de hoje, que trabalha na tradução de obras contemporâneas, a questão não se coloca. Mas e com relação à tradução de textos clássicos, como é o caso em tela? A forma de tratamento *Vós* é artificial para o leitor contemporâneo, e até para o de 1947, com certeza. O tom afetado das RP de Drummond provoca um distanciamento dos leitores brasileiros com relação ao texto, torna-os estrangeiros na relação com a própria língua. Pode-se supor que a escolha de Drummond era de instalar certa *couleur locale*, remetendo o leitor brasileiro ao século 18 francês. É interessante notar que essa seria uma *couleur locale* invertida, pois sabemos que o outro, o exótico nos textos europeus, somos nós. Outra possibilidade que poderia justificar essa escolha é que se trata de um romance epistolar, assim o tradutor pelo uso do *Vós* em português talvez tenha querido manter o tom formal das cartas. Ora, se estas eram as intenções do tradutor, acredito que eram desnecessárias, pois o estranhamento que o

texto literário deve provocar no leitor é já uma característica do próprio fenômeno literário. De sorte que esse, digamos, acréscimo de *dépaysement*, em vez de servir a uma maior compreensão do texto de Laclos, pode, ao contrário, dificultar a leitura e, portanto, a interação leitor/texto pelo artificialismo da construção de estilo (seria um equivalente talvez da expressão que Meschonnic emprega para a poesia: dominação estetisante e escritura *surlyrique*) (apud OSEKI-DÈPRÈ, 1999).

Ademais, essa obra será lida hoje inevitavelmente a partir de nosso ponto de vista, ou seja, este é um texto carregado de significado, pois é aceito por nós como texto canônico da literatura ocidental, com tudo o que isso representa, por exemplo, com relação ao fato de ser um testemunho de uma determinada época histórica. O estranhamento é intrínseco às circunstâncias históricas e literárias do texto de Laclos: a relação espaço-tempo da narrativa, o estatuto dos personagens, sua construção psicológica e, sobretudo, o próprio gênero literário. Não há, portanto, por que acrescentar mais um distanciamento à leitura. Certamente, contudo, pode haver uma intenção do tradutor em manter o leitor num estado de alerta com relação ao texto que lê. É o caso da tradução de Guimarães Rosa – *Primeiras Histórias* – realizada por Inês Oseki-Dépré (1999). A esse respeito, afirma que o

dépaysement sentido durante a leitura e que obriga o leitor a uma releitura para procurar a origem de sua perturbação ou para encontrar a chave do mistério provocado pela persistência de certas imagens ou impressões não se deve à evocação de uma realidade exótica, mas às técnicas de escritura tão poderosas quanto inovadoras e que ultrapassam os limites daquilo que é chamado de literatura. (OSEKI-DÈPRÈ, 1999, tradução nossa)

Trata-se, pois, de uma realidade em que o conceito de

literatura é questionado pela escritura do texto. Ora, não é o mesmo fenômeno que opera em LD. Por um lado, o cerne desse texto não está na escritura, mas no gênero e, sobretudo, na origem desses relatos: trata-se de história verdadeira ou falsa? E, por outro lado, a questão mais importante de LD é o retrato de certa sociedade francesa do século 18. Aliás, Drummond, em seu prefácio à edição brasileira de RP, fala acerca da importância do romance de Laclos e do choque que provocou sua recepção:

o pecado não está nas palavras, que são sóbrias e castas; nem propriamente na impudência da ação, autorizada por um sem número de precedentes mais ou menos literários. Está na intenção do autor, que nos convidou para um “divertissement” e nos oferece um espetáculo atroz [...]. Depõe contra as duas classes em luta, depõe contra o tempo, mas principalmente depõe contra a natureza humana.

O tradutor reforça a ideia de que o interesse da obra não está na escritura, mas no que retrata. Em RP, Drummond, como já dissemos, ao construir um estilo que é artificial e estranho para o leitor brasileiro, desvia-o do foco principal do texto. Todavia, há que se considerar outros aspectos da tradução de Drummond: a sua elegância, de fato, no que tange às estruturas internas, e que mereceriam uma leitura atenta por parte do crítico de tradução, no cotejo com o original; a tradução em si que permitiu ao leitor de 1947 ter acesso à obra de Laclos.

### **5.3 Considerações finais**

Tentei mostrar neste artigo os caminhos possíveis para a observação de uma obra literária traduzida, pelo viés de sua apresentação editorial, no nosso caso, ao público brasileiro. Parti de

uma proposta de Rónai, aventando a hipótese de uma possível escola de tradutores. É possível adiantar, sem medo de errar, que essa escola é a nossa sala de aula, a do Curso de Letras-Tradução, em que, muitas vezes, é preciso ir além dos teóricos e críticos para que seja factível o enfrentamento do que Berman chama o sistema-da-obra (2002; 2006). Cada obra sendo singular, sua reescrita também o seria, difícil seria pensar o contrário. A análise dos textos de acompanhamento e a implicação de certas estratégias tradutórias, como espero ter mostrado, possibilita que o estudante/aprendiz de tradução acerque-se mais completamente do texto a ser traduzido.

Já há alguns anos, no Brasil, vivemos um momento de efervescência editorial, com muitas traduções e publicações. Nesse novo *boom*, há a retradução de várias obras canônicas da literatura universal, dentre elas a dos romances franceses, cujas traduções merecem também novas edições, como aquela de *Germinal*, feita por Francisco Bittencourt (1937), que foi reeditada pela Martin Claret, e adaptada pela Companhia das Letras (Silvana Salerno).

De acordo com Benjamin, em *A tarefa do tradutor*,<sup>11</sup> a língua literária do escritor sempre terá um espaço no seu sistema literário nacional, enquanto a tradução está fadada à renovação. Esse é um consenso, porém vale acrescentar uma pequena ressalva. Acredito que nos casos das edições e traduções dos anos 40 feitas no Brasil, as traduções de clássicos realizadas por grandes escritores brasileiros, por mais que apresentem problemas, sinalizam para uma norma de tradução que tinha a ver com o momento histórico. Além do mais, essas traduções estão longe de ser esteticamente negligenciáveis, muito pelo contrário. Guardam um sabor também especial com relação ao nosso próprio sistema literário, embora haja nelas certo anacronismo, como é o caso dessas *Relações Perigosas*, vertida por Drummond.

---

11 Do original *Die Aufgabe des Übersetzers*, prefácio de Benjamin à tradução de Baudelaire. Possui inúmeras traduções no Brasil.



## Referências

- BARTHES, R. *L'effet de réel*. Littérature et réalité. Paris. Ed. du Seuil, 1982. (Coll. Points.).
- BERMAN, A. *A Prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Holderlin*. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: Edusc, 2002.
- CACCIATORE, F. As ligações perigosas. Tradução do original em francês *Les liaisons dangereuses*, Choderlos de Laclos. L&PM Pocket: Porto Alegre-RS, 2008, 1ª. Edição.
- GENETTE, G. Discours du récit. In: \_\_\_\_\_. *Figures III*. Paris: Ed. du Seuil, 1972. (Coll. Poétique).
- \_\_\_\_\_. *Seuils*. Paris: Ed. du Seuil, 1987.
- HOUAISS, A. Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa. Instituto Antônio Houaiss, Editora Objetiva: Rio de Janeiro, 2006.
- LEFEVERE, A. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Bauru-SP: Edusc, 2007.
- OSEKI-DÈPRÈ. *Théories et pratiques de la traduction littéraire*. Armand Colin: Paris, 1999.
- REY, A., REY-DEBOVE, J., ROBERT, P. *Le nouveau Petit Robert de la langue française* 2007. Le Robert: Paris, 2006.
- RISTERUCCI-ROUDNICKY, D. *Introduction à l'analyse des oeuvres traduites*. Paris: Armand Colin, 2008.
- RÓNAI, P. *Escola de tradutores*. 6. ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

## Anexos



Anexo 1: Página de rosto do original em francês.

Fonte: Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86145580/f9.image>>.