

OS PROBLEMAS DA TRADUÇÃO LITERÁRIA EM *LA FÉE AUX MIETTES*, DE CHARLES NODIER

Ana Luiza Silva Camarini *

RESUMO: O conto de Charles Nodier intitulado *La Fée aux Miettes* (*A Fada das Migalhas*) pode ser considerado o mais importante dos textos que Pierre-Georges Castex reuniu sob a denominação de "Ciclo dos Inocentes", em que os personagens principais vivem no universo paralelo do sonho e da loucura. Apontamos aqui algumas das dificuldades que encontramos ao traduzir essa narrativa da primeira metade do século XIX francês: a tradução dos nomes próprios, dos pronomes de tratamento e dos provérbios.

UNITERMOS: tradução; romantismo francês; Charles Nodier.

RÉSUMÉ: On peut dire que le conte *La Fée aux Miettes* de Charles Nodier est le plus important des récits rassemblés par Pierre-Georges Castex sous le titre de "cycle des innocents", où les personnages principaux vivent dans l'univers parallèle du rêve et de la folie. Nous signalons dans cet article quelques difficultés qui ont surgi pendant la traduction de ce texte littéraire de la première moitié du XIX^{ème} siècle français: la traduction des noms propres, celle des pronoms personnels et celle des proverbes.

UNITERMES: traduction; romantisme français; Charles Nodier.

* Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, 14800-901, Araraquara – SP, Brasil.

Mais do que por sua obra literária, Charles Nodier foi conhecido durante muito tempo como erudito dedicado a trabalhos lingüísticos e entomológicos e como participante do movimento romântico. Outro dado relativo a Nodier que permanece no imaginário histórico é a figura do bibliotecário do Arsenal, função que exerceu de 1824 a 1830. O salão do Arsenal, em que o simpático anfitrião recebia os futuros artistas da nova escola, além de cenário do romantismo iniciante, servia como pano de fundo para a ocupação de que mais gostava: a de contador de histórias. Por volta de 1830, ao se retirar da vida social, continua a exercer esse papel, com a diferença de que não relata mais suas histórias maravilhosas a um grupo atento de ouvintes, mas a seus leitores do presente e do futuro, escrevendo-as, preservando-as no tempo. Na verdade, é a partir desta data que a publicação de suas narrativas fantásticas se intensifica, ainda que o início de sua produção ficcional date de 1802.

Publicado em 1832, o conto *La Fée aux Miettes* destaca-se dentre os textos da época, reunidos por Pierre-Georges Castex no ciclo que denomina "Ciclo dos Inocentes", em que os personagens principais são seres de coração puro, que vivem no mundo paralelo do sonho e da loucura. Assim é Michel, marido da Fada das Migalhas e protagonista do conto, que, no asilo de "lunáticos" de Glasgow, relata sua vida ao narrador. Por meio desse narrador, que serve de intermediário entre o relato de Michel e os leitores, acompanhamos as aventuras e as viagens do jovem carpinteiro e de sua velha esposa.

La Fée aux Miettes (*A Fada das Migalhas*) chamou-nos a atenção desde nossa primeira leitura das narrativas fantásticas de Nodier contidas no livro *Contes*, publicado em 1961 pela editora Garnier em edição apresentada e comentada por P.-G. Castex. Naquela ocasião, já nos pareceu que o texto continha os principais elementos constituintes do universo ficcional de Nodier. Constatando que seus escritos são praticamente desconhecidos no Brasil, pensamos na possibilidade de traduzir o conto com o intuito de divulgar sua obra.

O trabalho de tradução, leitura minuciosa, detalhada, foi nos revelando que o universo de *La Fée aux Miettes* era muito

mais amplo do que imaginávamos em nossas primeiras conjecturas. As várias facetas de Nodier – escritor, jornalista, crítico, bibliófilo, lingüista, bibliotecário do Arsenal e até um pouco do entomologista – convivem nesse microcosmo que reflete a produção total do escritor, mostrando uma visão aguda da literatura da época e das mudanças prestes a ocorrer nesse campo. Com efeito, sua visão ultrapassa seu tempo, seja no que se refere aos temas do sonho e da loucura, seja nas idéias teóricas que constituem a base das teorias atuais sobre o fantástico, seja ainda na estrutura do conto que antecipa as narrativas poéticas do século XX. A crítica moderna parece unânime em reconhecer que Charles Nodier criou um universo romanesco cujas características, freqüentemente oníricas, são de uma modernidade inesperada.

A certa altura do conto intitulado *L'Amour et le Grimoire*, o herói, desistindo de decifrar o hebraico de um “grimoire” – que significa tanto “livro de magia ou de mistérios” quanto “escrita indecifrável” –, aventura-se a colocar ali suas próprias idéias. Nodier comenta, manifestando a ironia que lhe é peculiar, que “os tradutores freqüentemente tomam o mesmo partido quando não entendem mais seu autor”. Não tomamos este partido em nosso trabalho de tradução; ao contrário: procuramos efetuar-lo com fidelidade, sabendo, entretanto, que *“é impossível resgatar integralmente as intenções e o universo de um autor, exatamente porque essas intenções e esse universo serão sempre, inevitavelmente, nossa visão daquilo que possam ter sido”*. (Arrojo, 1986, p. 40). De fato, a tradução de um texto literário só será realizada através da leitura e interpretação deste texto por parte de um leitor-tradutor que *“não poderá evitar que seu contato com os textos (e com a própria realidade) seja mediado por suas circunstâncias, suas concepções, seu contexto histórico e social”* (Arrojo, 1986, p. 38). Assim, o texto original, que não é um conjunto de significados estáveis e imóveis, dará lugar a uma outra escritura:

A tradução, como a leitura, deixa de ser, portanto, uma atividade que protege os significados “originais” de um autor, e assume sua condição de produtora de significados: mesmo porque protegê-los seria impossível, como tão bem (e tão contrariamente) nos demonstrou o borgiano Pierre Menard. (Arrojo, 1986, p. 24)

Essas considerações nortearam nosso trabalho de tradução, efetuado no sentido de uma transformação do texto de Charles Nodier, na tentativa de *produzir* um outro texto fiel à nossa concepção de texto poético, “*àquilo que consideramos ser o texto original, aquilo que consideramos constitui-lo, ou seja, à nossa interpretação do texto de partida, que será, como já sugerimos, sempre produto daquilo que somos, sentimos e pensamos*” (Arrojo, 1986, p. 44). Dessa concepção do que seja a tradução e do que seja o *poético* decorre que um mesmo texto “original” é passível de traduções diferentes.

De acordo com nossa leitura, *La Fée aux Miettes* estrutura-se como uma narrativa poética, visto que apresenta vários componentes desse tipo de narrativa. Como diz J.-Y. Tadié,

le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets, si bien que son analyse doit tenir compte à la fois des techniques de description du roman et de celles du poème: le récit poétique est un phénomène de transition entre le roman et le poème. (1978, p. 7)

Assim, ao mesmo tempo em que conserva a ficção de um romance, certos procedimentos da narração remetem ao poema:

Si nous reconnaissons, avec Jakobson, que la poésie commence aux parallélismes, nous trouverons, dans le récit poétique, un système d'échos, de reprises, de contrastes qui sont l'équivalent, à grande échelle, des assonances, des allitérations, des rimes [...].

diz Tadié (1978, p. 8), sugerindo que as confrontações entre as unidades de sentido das paisagens ou dos personagens, por exemplo, são tão importantes quanto as sonoridades na escala mais reduzida do poema. Embora o desenvolvimento da narrativa poética ocorra na França a partir do final do simbolismo, progredindo no decorrer de nosso século, já podemos notar o germe desse tipo de narrativa na prosa de Nodier.

Com efeito, o gênero fantástico mostra-se propício ao paralelismo de sentido, uma vez que pressupõe a convivência do

sobrenatural com a realidade cotidiana. Em *La Fée aux Miettes*, o personagem, o espaço, o tempo e a estrutura do conto podem ser considerados elementos característicos da narrativa poética pela forma com que são construídos pelo autor.

Observamos, assim, que se, por um lado, o conto de Nodier apresenta personagens com os quais se passa uma história em um ou vários lugares, por outro, não lhes são oferecidas as mesmas possibilidades do romance: contradições, qualidades múltiplas, complexidade, profundidade. O que conta é a solidão do herói, de um herói que recria o mundo através de seu olhar de acordo com seus devaneios e alucinações. Os retratos se confundem com as aparições; o amor não é objeto de análise, mas sinal do maravilhoso. A mulher é uma criatura mítica. Michel apaixona-se imediatamente por Belquis, cujo retrato está fixado em uma das partes do medalhão que recebeu da Fada das Migalhas. Fica extasiado, como se tivesse sido surpreendido por uma aparição: encontrara, finalmente, a mulher idealizada. O herói de Nodier, assim como o da narrativa poética, é ao mesmo tempo o sujeito de uma busca e o sujeito de uma frase.

É ainda o olhar do herói que vai modificar os lugares, transformando o espaço real, fazendo afluir o além subentendido:

L'espace du récit poétique est toujours ailleurs, ou au-delà, parce qu'il est celui d'un voyage orienté et symbolique. (Tadié, 1978, p. 9)

Em *La Fée aux Miettes*, os espaços *aqui/alhures* se alternam em consonância com os estados de *razão* e *desrazão* do personagem, permeando toda a narrativa. Esse paralelismo entre espaço real e espaço ilusório mostra uma duplicidade que se acentua quando consideramos o espaço do sonho. Esses dois espaços são, ora encantadores, benéficos – os sonhos de amor –; ora terrificantes, maléficos – os pesadelos.

A estrutura binária do espaço vai caracterizar um tempo diferente do linear. Subordinado ao espaço, o tempo reproduz sua estrutura: *"l'espace morcelé appelle un temps discontinu"* (Tadié, 1978, p. 83). Teremos, então, um tempo descontínuo – ora recuperando o passado, ora anunciando o futuro – que de-

termina a correspondência *aqui/agora* e *alhures/em um outro momento*. Na narrativa de Nodier, a linearidade do tempo é quebrada ainda pela repetição de acontecimentos que se assemelham e que iniciam na mesma data. Cria-se, então, um tempo circular, por meio do eterno retorno. Tal procedimento é reforçado pela estrutura circular da narrativa, cujo final remete ao início, sugerindo um retorno às primeiras páginas.

A função da estrutura circular não é só a de abolir o tempo, mas também de marcar um itinerário que determina uma busca: para o personagem, a fusão do real e do imaginário, o paraíso perdido; para o autor, uma arte poética. A busca mítica revela-se como um outro elemento próprio à narrativa poética. As narrativas poéticas são também narrativas míticas, não apenas porque trabalham com mitos, mas porque querem traduzir o sentido do mundo por meio dos sistemas de símbolos:

Si, dans son mouvement, le récit poétique est celui d'une quête; si son temps est immobile; sa structure, circulaire ou discontinue (et non pas celle, de cause et effet, d'une intrigue); son espace, valorisé, manichéen; alors la lecture des symboles nous confirme que cette quête, ce temps, cet espace sont ceux d'un paradis perdu. S'il a disparu, le récit le suscite. (Tadié, 1978, p. 164-5)

Assim, o personagem, o espaço, o tempo, a estrutura e o estilo de *La Fée aux Miettes* podem ser considerados característicos da narrativa poética. No conto, encontramos ainda atributos particulares do poema, que caracterizam também a narrativa poética e que, como sabemos, costumam apresentar grande dificuldade de tradução. São eles: o emprego de metáforas, de comparações e de certas correspondências de sons, as quais, no conto de Nodier, concentram-se em torno da descrição dos espaços que, segundo Tadié, constituem o lugar da retórica, aquele lugar onde as imagens se condensam:

A peine eut-il lié mes paupières que la décoration élégante, mais simple, de la maisonnette fit place aux colonnades

magnifiques d'un palais éclairé de mille flambeaux qui brûlaient dans des candélabres d'or, et dont l'éclat se multipliait mille fois dans le cristal des miroirs, sur le relief poli des marbres orientaux, ou à travers la limpide épaisseur de l'albâtre, de l'agate et de la porcelaine. (Nodier, 1961, p. 296)

Essa recorrência de sons ou aliteração parece criar uma sinonímia secundária que constrói um mundo particular de referentes. No trecho citado, as consoantes *l* e *r*, combinadas ora com vogais, ora com outras consoantes, apresentam uma ressonância ao mesmo tempo vibrante e fluida, que suscita a idéia de deslocamento, mobilidade, vibração. Estas idéias, por sua vez, remetem ao processo de transformação da casa simples e pequenina em um esplendoroso palácio, ao processo de passagem do mundo banal ao universo mágico.

Traduzimos da seguinte maneira:

Mal unira minhas pálpebras e a decoração elegante mas simples da casinha deu lugar às colunatas magníficas de um palácio clareado por mil velas que flamejavam em candelabros de ouro, e cujo brilho se multiplicava mil vezes no cristal dos espelhos, sobre o relevo polido dos mármore orientais, ou através da límpida espessura do alabastro, da ágata e da porcelana.

Contudo, não foram os elementos da linguagem poética que apresentaram os maiores problemas em nossa tradução, talvez porque Nodier se abstenha de criar imagens ousadas. Defensor fervoroso da língua francesa contra qualquer ameaça de corrupção, ele parece manter uma atitude tradicional em relação a este ponto, preocupando-se muito mais em organizar as palavras segundo as leis da elegância formal do que em buscar uma originalidade contrária à sua concepção de bom-gosto estilístico. Acreditamos ainda que a grande extensão do texto favoreça a concentração em torno das passagens descritivas dos procedimentos de linguagem específicos do poema.

No conto, as dificuldades da tradução concentraram-se em outros aspectos: na tradução dos topônimos e antropônimos, dos pronomes de tratamento e dos provérbios.

1. A tradução dos nomes próprios: topônimos e antropônimos

Os personagens de *A Fada das Migalhas* se movimentam bastante. Já no capítulo I, o narrador, trocando idéias com seu criado de quarto escocês, planeja uma viagem à Escócia:

[...] *que me diras-tu maintenant des lunatiques?*
— *Je dirai, monsieur, répondit intrépidement Daniel, que la maison des lunatiques de Glasgow est certainement la plus belle de l'Écosse...*

[...] *Écoute, Daniel, nous irons à Glasgow, et je verrai tes lunatiques [...]*

(Nodier, 1961, p. 177-8)

[...] o que me dirás agora dos lunáticos?

— Direi, senhor, respondeu intrepidamente Daniel, que a casa dos lunáticos de Glasgow é certamente a mais bela da Escócia [...]

[...] Escuta, Daniel, iremos a Glasgow, e verei teus lunáticos [...]

Em consonância com o procedimento adotado pelo autor em relação aos topônimos de língua inglesa, traduzimos para o português somente aqueles que já apresentam tradução em nossa língua, mantendo os outros no original. Assim, por exemplo, quando, no hospício dos lunáticos em Glasgow, o jovem Michel começa a relatar sua vida ao narrador: “*Je suis né à Granville en Normandie*” (Nodier, 1961, p. 185), que traduzimos como: “*Nasci em Granville na Normandia*”. Uma vez que os topônimos parecem não apresentar significações simbólicas no conto, não encontramos dificuldade para traduzi-los.

Mantivemos o mesmo procedimento em relação aos antropônimos. Desta forma, quando deparamos com nomes

próprios conhecidos universalmente, como os nomes bíblicos. empregamos a forma conhecida e utilizada no Brasil:

— *Fiancée, comme Rachel le fut à Jacob, Ruth à Booz. et la reine de Saba qu'on nommait Belkiss, ainsi que vous, au puissant roi Salomon!* (Nodier, 1961, p. 215)

— Noiva, como Raquel o foi de Jacó, Rute de Booz, e a rainha de Sabá – que era chamada Belquis, como a senhora –, do poderoso rei Salomão!

Quanto aos nomes dos personagens, optamos por mantê-los idênticos ao original francês. A decisão de não traduzi-los foi tomada depois de muita reflexão e, diríamos mesmo, de muita hesitação, pois desta decisão dependem algumas questões importantes, referentes ao trabalho de tradução. O primeiro ponto a ser considerado refere-se ao leitor do texto traduzido. Haveria alguma perda para esse leitor que fosse ocasionada pela existência de prenomes em língua estrangeira na tradução do conto? Os meios de comunicação, entretanto, estão constantemente veiculando nomes estrangeiros. Além disso, desde o início de sua leitura, o receptor do texto traduzido é colocado diante de uma cultura, de uma civilização, de uma época que são diferentes da sua. Para José Paulo Paes,

louvável, na verdade, há de ser a tradução que, sem desfigurar por imperícia as normas correntes da vernaculidade, deixe transparecer um certo quid de estranheza capaz de refletir, em grau necessariamente reduzido, as diferenças de visão de mundo entre a língua-fonte e a língua-alvo. (Paes, 1990, p. 106)

Podemos observar que seu pensamento não está distante do que R. Arrojo propõe sobre o tema da fidelidade na tradução. Em outras palavras, as idéias de Paes parecem refletir parte do pensamento da autora a esse respeito.

Outro fator se refere à impossibilidade de tradução de certos prenomes. Se é verdade que podemos traduzir Michel (Miguel)

ou Mathieu (Mateus) de maneira imediata e em semelhança com o original, isso já não se observa em relação a Jacques (Tiago), onde a diferença é marcante, ainda que possível. Já para Didier e Nabot, não há tradução em português.

Há ainda um outro ponto a favor da não tradução dos nomes dos personagens de *A Fada das Migalhas*. Como o conto tem como pano de fundo a França e a Escócia, o autor lança mão de expressões, palavras e nomes próprios em inglês. Esses nomes próprios foram conservados em nossa tradução. Os antropônimos formam trocadilhos que apontam para características proeminentes dos personagens, mas aparecem dissimulados pelo fato de estarem em inglês. Os nomes Mistress Speaker, mestre Finewood e Folly Girlfree, que em português significam respectivamente *a tagarela*, *o bom marceneiro*, *a estovada*, assinalam elementos fundamentais da composição desses personagens. Se traduzíssemos esses nomes, além de irmos contra a intenção do autor, prejudicaríamos os jogos de palavras, tornando-os completamente explícitos.

Até agora estivemos justificando as razões de nossas escolhas na passagem dos topônimos e antropônimos da língua-fonte para a língua-alvo. A seguir, trataremos da maior dificuldade com que deparamos na tradução desses elementos, a saber, a reiteração do nome Michel, que designa simultaneamente o protagonista e o arcanjo, seu padroeiro.

J'arrivais, comme je l'ai dit, au commencement de ma quinzième année. Un soir, mon oncle me tira à part à la fin d'un petit régal qu'il avait donné à mes instituteurs et à mes camarades, le propre jour de Saint-Michel, qui est celui-ci, et qui est l'anniversaire de ma naissance et de la fête de mon patron ... (Nodier, 1961, p. 188)

Para completar essa superposição do mesmo nome, o monte Saint-Michel, local da peregrinação anual do jovem carpinteiro, aparece como cenário de acontecimentos importantes, tal como atestam as palavras da Fada das Migalhas:

quand la Providence a permis que tu te rencontrasses sur les grèves du mont Saint-Michel pour me sauver la vie, et,

bien mieux que cela. cher enfant, pour l'embellir d'une perspective délicieuse qui me la rendrait maintenant plus regrettable que jamais. (Nodier, 1961, p. 214)

Mantivemos o topônimo no original, por não termos constatado a existência de tradução em língua portuguesa:

quando a Providência permitiu que te encontrasses nas praias do monte Saint-Michel para me salvar a vida: e, bem melhor do que isso, caro menino, para embelezá-la com uma perspectiva deliciosa que faria com que eu lastimasse mais do que nunca tê-la perdido.

Preservando o nome próprio *Michel* em relação ao personagem e ao acidente geográfico, tivemos que mantê-lo na denominação do arcanjo, como mostra a tradução do primeiro trecho citado com referência a este problema:

Chegava, como disse, aos meus quinze anos. Uma noite, meu tio chamou-me de lado no final de um pequeno banquete oferecido por ele a meus professores e colegas, no próprio dia de São Michel, que é este, e que é o aniversário de meu nascimento e da festa de meu padroeiro [...].

Ora, o dia mencionado por Michel, 29 de setembro, é a data dedicada ao arcanjo São Miguel e conhecida por toda a cristandade, inclusive no Brasil. Como fazer para que a coincidência desses três nomes próprios não fique prejudicada? É preciso lembrar que a repetição e o paralelismo de sons são características da narrativa poética. Daí a importância da reverberação do nome *Michel* por todo o texto. Decidimos, portanto, manter essa forma em suas várias manifestações, mesmo no caso do arcanjo, acrescentando uma nota explicativa e confiando no *prazer do texto*: “*le vieux mythe biblique se retourne, la confusion des langues n'est plus une punition, le sujet accède à la jouissance par la cohabitation des langages, qui travaillent côte à côte: le texte de plaisir, c'est Babel heureuse*” (Barthes, 1973, p. 10).

2. A tradução dos pronomes de tratamento

"Os pronomes, antes elementos estruturais que nocionais, à primeira vista não deveriam apresentar problemas". assinala Paulo Rónai ao falar sobre sua experiência em tradução. Entretanto,

eles constituem um cipoal onde só se pode avançar com o maior cuidado. Os pronomes pessoais em particular estão envolvidos numa rede de convenções e complicações de hierarquia social que é impossível desenredar sem conhecimento íntimo da língua de partida. (Rónai, 1976, p. 50)

Optamos, primeiramente, por conservar na tradução marcas da linguagem da época em que o original foi escrito. Para isto, concentramo-nos nos *romances urbanos* de José de Alencar, obras publicadas de 1857 a 1893 que, embora cronologicamente posteriores às de Charles Nodier, pertencem à literatura romântica. Da mesma maneira, consultamos *A Moreninha*, de Joaquim Manuel de Macedo, romance de 1844, mais próximo, portanto, do autor francês.

Assim, em relação aos pronomes de tratamento, deparamos com o conhecido problema do pronome sujeito *vous*, amplamente utilizado em francês e que, como sabemos, não tem tradução exata em português, exigindo diferentes soluções conforme o contexto. Este problema aparece já no prefácio de *A Fada das Migalhas*: o autor dirige-se ao leitor, no singular, empregando o tratamento de respeito *vous*. Poderíamos tê-lo mantido, como fez por exemplo Gomes da Silveira, o tradutor de *Le Père Goriot* de Honoré de Balzac (publicado em 1835), na edição da *Comédia Humana* traduzida sob a coordenação de Paulo Rónai:

Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant: Peut-être ceci va-t-il m'amuser. Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dînez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur [...].
(Balzac, 1966, p. 26)

Assim fareis vós, que, com este livro em vossas mãos alvas, mergulhais numa poltrona macia pensando: «Talvez isto me divirta». Após terdes lido os secretos infortúnios do pai Goriot, jantareis com apetite, levando vossa insensibilidade à conta do autor [...]. (Balzac, 1958, v. 4, p. 16)

Observamos, no entanto, que o pronome de tratamento *vós*, embora utilizado por J. M. de Macedo, aparece sobretudo em situações especiais em que é, até mesmo, enfatizado. Um exemplo desta ocorrência seria a brincadeira ingênua de Carolina, que se finge de fada na gruta e fala a Augusto com entonações de sibila: “*Quereis que vos fale do passado, do presente, ou do futuro?*” (Macedo, 1972, p. 122). Na conversação normal entre os personagens do romance, o autor utiliza de preferência a forma *senhor, senhora*, que no Brasil denotam cortesia e respeito.

José de Alencar foi-nos de grande valia neste caso específico, visto que se dirige aos leitores em alguns de seus textos. Nestes, emprega o tratamento de 3ª pessoa, no singular ou no plural, embora omita sempre o pronome sujeito, substituindo-o, às vezes, por *o leitor*. Podemos observar esse procedimento, por exemplo, em *O Garatuja*: “*Todavia, se o leitor no folhear estas páginas, tiver tempo de pensar, e se deixe ir a cogitar na singularidade da revolução [...], lembre-se da magna questão [...]*” (Alencar, 1965, v. 1, p. 921); ou ainda na “Advertência” que precede *Ubirajara*: “*Faço estas advertências para que ao lerem as palavras textuais dos cronistas citados nas notas seguintes, não se deixem impressionar por suas apreciações [...]*” (Alencar, 1965, v. 2, p. 1140).

Em nossa tradução do prefácio de *La Fée aux Miettes*, preferimos optar pela solução que nos oferece Alencar – o uso da 3ª pessoa do singular e a substituição do pronome sujeito por *o leitor* – pois, ao mesmo tempo em que se refere ao uso específico do tratamento com o leitor, permite que preservemos uma forma brasileira de expressão utilizada no século XIX:

Vou dizer-lhe agora que A Fada das Migalhas é uma tolice, a fim de lhe poupar três aborrecimentos bastante desagradáveis: o de me dizer o leitor mesmo depois de tê-la lido; o de procurar razões para seu mau humor em um jornal; e

até o de folhear o livro em vez de jogá-lo junto aos papéis velhos [...].

Mantivemos esse procedimento no decorrer do conto, traduzindo o pronome francês *vous* (2ª pessoa do plural), para o correspondente português *senhor* ou *senhora* (3ª pessoa do singular). Essa forma de tratamento respeitosa parte, geralmente, de uma pessoa jovem que se dirige a um interlocutor mais velho; é o caso do protagonista, o jovem carpinteiro Michel, quando conversa com o tio:

Arrêtez, arrêtez, mon oncle! lui dis-je en baignant sa main de larmes de tendresse. Je serais trop indigne de vous, si je ne vous avais pas encore compris. L'état de charpentier m'a toujours plu. (Nodier, 1961, p. 190)

Pare, pare, meu tio! disse-lhe banhando sua mão com lágrimas de ternura. Eu seria por demais indigno do senhor se ainda não houvesse compreendido. A profissão de carpinteiro sempre me agradou.

ou quando se dirige à Fada das Migalhas:

— *Laissons, laissons, repris-je, cette plaisanterie hors de saison qui ne va pas à votre âge ni au mien; une femme aussi pieuse et aussi sensée que vous êtes peut s'en faire un jeu innocent, mais elle viendrait mal dans une conversation sérieuse.* (Nodier, 1961, p. 200)

— Vamos, repliquei, deixemos essa brincadeira fora de tempo, que não combina com sua idade nem com a minha; uma mulher tão piedosa e tão sensata como a senhora é, pode fazer disso uma brincadeira inocente, mas seria mal aceito numa conversa séria.

O tratamento de respeito é ainda usado por Michel ao falar com o marinheiro, piloto do navio de seu tio:

— *Est-ce bien vous, maître Mathieu, m'écriai-je, et quelles nouvelles m'apportez-vous?...*

(Nodier, 1961, p. 217)

— É mesmo o senhor, mestre Mathieu, exclamei, e que notícias me traz?...:

Esta maneira de se dirigir ao interlocutor é mantida pelo marinheiro nas respostas que dá a Michel, demonstrando o respeito que deve ao sobrinho de seu empregador:

— *Imaginez-vous, monsieur, qu'après dix-huit mois de voyages heureux et lucratifs, un jour que nous étions arrivés...*

— *mais je ne saurais vous dire en vérité à quelle hauteur nous nous trouvions...*

(Nodier, 1961, p. 218)

— Imagine, senhor, que depois de dezoito meses de viagens felizes e lucrativas, no dia em que tínhamos chegado... – mas eu não saberia lhe dizer, na verdade, a que altura nos encontrávamos...

É exatamente este o tratamento utilizado por Daniel, criado de quarto do narrador, quando dirige a palavra ao patrão:

— *C'est un charme que de la voir. Ils m'ont fait asseoir à leur table monsieur, et je vous jure qu'il n'a jamais rien existé de pareil, même dans nos clans des Highlands, depuis le temps des patriarches. Représentez-vous le père Finewood et sa femme entourés de leurs six filles, de leurs six gendres [...].*

(Nodier, 1961, p. 324-5)

— É um encanto vê-la. Fizeram-me sentar a sua mesa, senhor, e juro-lhe que nunca existiu nada parecido, mesmo em nossos clãs das Highlands, desde o tempo dos patriarcas. Imagine o pai Finewood e sua mulher rodeados por suas seis filhas, seus seis genros [...].

Vous em francês, *senhor* e *senhora* em português, e sobretudo no português mais antigo, constituem também a forma de tratamento entre pessoas que acabam de se conhecer, entre as quais ainda não se criou um vínculo de amizade ou de intimidade. Neste sentido, temos o encontro do narrador com Michel, que diz:

j'ai cru remarquer que vous étiez mon compatriote; et, quoique les deux langues me soient également familières, j'ai préféré celle qui me donnait un titre de plus à votre attention, et peut-être à votre indulgence. (Nodier, 1961, p. 186)

acredito ter notado que o senhor é meu compatriota; e, embora as duas línguas me sejam igualmente familiares, preferi a que me valorizaria perante sua consideração, e talvez sua indulgência.

De acordo com as normas sociais, o narrador, em seu encontro no hospício de Glasgow, emprega a forma de tratamento de cortesia também ao se dirigir ao jovem carpinteiro:

— *Comment vous appelez-vous, monsieur?... lui dis-je, avec l'expression un peu confuse [...].* (Nodier, 1961, p. 182)

— Como se chama, senhor?... disse-lhe eu, com a expressão um pouco confusa [...].

A resposta de Michel a essa simples pergunta coloca-nos diante da primeira dificuldade após termos escolhido manter os pronomes sujeitos em conformidade com a linguagem da época. Na seqüência do exemplo acima, temos:

— *Monsieur!... reprit-il en souriant... je ne suis pas un monsieur. On m'appelle Michel, et plus communément Michel le Charpentier, parce que c'est mon état.*

— *Permettez-moi de vous dire, Michel, que rien n'annonce dans vos manières un simple charpentier, et que je crains*

qu'une préoccupation d'esprit qui vous maîtrise à votre insu ne vous trompe sur votre véritable condition.

— *Il est assez naturel, monsieur, de former une pareille conjecture dans la maison où nous sommes, vous comme curieux, et moi comme détenu; mais je vous assure que mon nom et ma profession sont les seules choses qu'on n'y ait pas contestées. Ce qu'il y a de vrai, c'est que je suis un charpentier opulent [...].*

— *Frappé de cette manière nette et simple d'exprimer des idées naturelles [...]: — Attendez, mon cher Michel, lui demandai-je d'un ton de curiosité inquiète: — Vous avez dû participer à des opérations bien importantes pour parvenir à un état de fortune aussi considérable?... (Nodier, 1961, p. 182-3)*

— *Senhor!..., respondeu sorrindo..., não sou um senhor. Chamam-me Michel, e mais comumente, Michel o carpinteiro, porque esta é a minha profissão.*

— *Permita-me dizer-lhe, Michel, que nada em suas maneiras indica um simples carpinteiro, e temo que uma perturbação mental que o domina contra sua vontade o esteja enganando sobre sua verdadeira condição.*

— *Ê bastante natural formular semelhante conjectura na casa onde estamos, o senhor como curioso, e eu como prisioneiro; mas asseguro-lhe que meu nome e minha profissão são as únicas coisas que não me foram contestadas aqui. A verdade é que sou um carpinteiro opulento [...].*

— *Impressionado com essa maneira clara e simples de exprimir idéias naturais, pedi-lhe com um tom de curiosidade inquieta: — Espere, meu caro Michel. Você deve ter participado de operações bem importantes para alcançar um grau de fortuna tão considerável?...*

No diálogo entre o narrador e o protagonista, vemos que Michel não aceita ser tratado por *senhor*: o narrador passa imediatamente a chamá-lo pelo nome, mas conserva, no original francês, o pronome *vous*. Ficamos, assim, impedidos tanto de traduzir *vous* por *senhor* quanto de substituir o pronome francês *vous* pelo pronome português *tu* (discutido mais adiante), o que significaria passar da 2.^a pessoa do plural que, no caso, indica reserva e respeito, para a 2.^a pessoa do singular, denotativa de proximidade e intimidade. Mais uma vez, é em José de Alencar que encontramos a solução para essa nova questão: o uso do pronome *você*, que quebra a formalidade excessiva, ao mesmo tempo que mantém uma distância respeitosa entre os interlocutores. Esta forma de tratamento é utilizada, por exemplo, em *Sonhos d'Ouro*, quando, durante o banquete de aniversário da filha no palacete dos Soares, o pai de Guida dirige-se a um de seus conhecidos, o Visconde de Aljuba, tratando-o por *você*: “Visconde, *você sabe o provérbio [...]*” (Alencar, 1965, v. 1, p. 611). Este emprego do tratamento *você* revela uma certa intimidade, ainda que não destituída de uma dose de formalidade, denotada pela manutenção do título de nobreza.

Mantivemos a tradução *vous/você* em três outras situações de *A Fada das Migalhas*. Uma delas, já no final do conto, refere-se ao diálogo entre Mistress Speaker, dona da estalagem Caledônia, em Greenock, e Daniel, empregado do narrador:

— *C'est bien à moi, dit-elle, miss Babyle Babbing, veuve Speaker, qu'on vient débiter de pareilles boutades! Il faut que vous ayez le front de votre mère, Niel, pour vous évertuer ainsi en folâtreries avec une femme respectable, et je ne sais ce qui me tient de vous faire harceler par les deux maîtres dogues qui couchent dans ce pailler.* (Nodier, 1961, p. 326)

— Ê a mim, disse, a miss Babyle Babbing, viúva Speaker, que se vêm falar tais mentiras! Seria preciso que você tivesse a audácia de sua mãe, Niel, para se empenhar assim em brincadeiras com uma mulher respeitável, e não sei o que me impede de pô-lo para correr pelos dois vigorosos filas que dormem no palheiro.

No original francês, notamos o emprego concomitante do tratamento *vous*, que marca uma posição de distância, e, apontando na direção contrária, da abreviação do nome de Daniel, pontuando um discurso que ressalta sua juventude. O pronome *vous* parece-nos representar bem essa forma de tratamento intermediária.

As duas outras passagens em que traduzimos *vous* por *vous* não diferem da primeira no que se refere à forma intermediária de tratamento. Todavia, essas duas apresentam uma característica comum, que não aparece na passagem anterior: uma evolução, isto é, uma mudança na forma de tratamento entre os personagens. Assim, podemos observar que, no primeiro encontro entre Michel e Folly Girlfree, os dois jovens se tratam por *vous* (*vous*, em francês, apesar de se dirigirem, um ao outro, pelos nomes de batismo e de manterem um diálogo bastante informal):

— *By God, me dit-elle en me frappant légèrement du bout de son plaid comme pour me punir d'une plaisanterie de mauvais goût, il faut, beau charpentier, que mistress Speaker n'ait pas mis aujourd'hui d'eau dans votre vin, ou que l'honnête Finewood, votre maître, vous ait régaté lui-même d'un peu plus d'ale que de coutume, pour que vous ayez oublié le nom de votre petite Folly Girlfree.*

— *Ce n'était pas cela que je vous demandais, Folly [...]; c'est le nom de cette ville où nous entrons ensemble [...].*

— *Le nom de Greenock! s'écria Folly [...].*

— *Greenock, dites-vous!... serait-ce là Greenock!... (Nodier, 1961, p. 228)*

— *By God*, disse ela, batendo-me levemente com a ponta de seu manto como para me punir de uma brincadeira de mau gosto; seria preciso, belo carpinteiro, que mistress Speaker não tivesse colocado água em seu vinho hoje, ou que o honesto Finewood, seu mestre, o tivesse, ele próprio, regalado com um pouco mais de cerveja do que de costume, para que você tenha esquecido o nome de sua pequena Folly Girlfree.

- Não era isso que eu lhe perguntava. Folly [...]; é o nome da cidade onde entramos juntos [...].
- O nome de Greenock! exclamou Folly [...].
- Greenock, você diz!... Aqui seria Greenock!...

Contudo, esse tratamento, que se pauta pelas normas da conveniência, é rompido em um momento de crise decisivo na vida dos dois personagens. O *vous* passa a *tu* no texto francês:

— *Hélas! chère Folly, répondis-je les yeux mouillés de pleurs, le ciel m'est témoin qu'après ce qu'il m'a prescrit d'aimer, je n'aime rien mieux que toi, et que le dévouement que tu me prouves [...] surpasse toutes les idées que je me suis faites de la tendresse et de la vertu; mais tu n'ignores pas qu'un engagement sacré m'empêche de profiter de ton sacrifice!*

— *Eh quoi! dit-elle en se relevant furieuse, [...] tu me rebutes pour l'image d'une princesse d'Orient qui n'existe peut-être pas, qui n'aurait jamais rien été pour toi si elle existe ou qui t'aurait repoussé avec mépris au rang de ses derniers esclaves! [...]*

— *Tais-toi! m'écriai-je [...]*
(Nodier, 1961, p. 273)

— Ai! querida Folly, respondi com os olhos molhados de lágrimas, o céu é testemunha que depois do que ele me determinou amar, não amo nada mais do que tu, e que o devotamento que me provas [...] ultrapassa todas as idéias que eu fizera da ternura e da virtude; mas não ignoras que um compromisso sagrado me impede de aproveitar teu sacrifício!

— *Quê!* disse ela levantando-se furiosa, [...] *rejeitas-me pela imagem de uma princesa do Oriente que talvez não exista, que nunca teria sido nada para ti se existisse, ou que te teria relegado com desprezo à posição de seus últimos escravos! [...]*

— *Cala-te!* exclamei [...].

É bem significativa, na língua francesa, a passagem da 2ª pessoa do plural para a 2ª pessoa do singular no tratamento entre as pessoas. Na verdade, trata-se de um traço comportamental de uma determinada comunidade lingüística. Na França, principalmente no século passado, o tratamento formal permanecia até que as pessoas atingissem um profundo grau de intimidade. Assim é que mestre Finewood muda a maneira de se dirigir a Michel motivado tanto pelos laços de afeição que se criaram entre ele e o jovem carpinteiro quanto pela consternação que sente ao julgá-lo louco. Desta forma, traduzimos por *você* o pronome francês *vous*, empregado por mestre Finewood ao tratar pela primeira vez com o novo empregado. Sua fala, aliás, não se revela cerimoniosa, apesar da conveniência mantida pelo emprego de um pronome formal:

— *Qu'est donc que la Fée aux Miettes, s'écria maître Finewood les mains sur les côtés, et où diable avez-vous été élevé, si vous êtes Écossais, comme je le pense, car vous parlez la langue du pays mieux qu'un Hume ou un Smollett? Nous ne connaissons de fée à Greenock, au moins entre nous autres charpentiers, mon enfant, que l'industrie et la patience [...]* (Nodier, 1961, p. 231)

O que é a Fada das Migalhas, exclamou mestre Finewood com as mãos na cintura, e onde diabos você foi educado, se é escocês, como penso, pois fala a língua do país melhor do que um Hume ou um Smollett? Não conhecemos outra fada em Greenock, ao menos entre nós carpinteiros, meu rapaz, além da indústria e da paciência [...].

O passar do tempo e a convivência aumentam gradualmente a amizade e a conseqüente intimidade entre Michel e o dono da carpintaria, tornando informal o tratamento que mestre Finewood dispensa ao jovem carpinteiro:

— *O mon pauvre Michel, dit-il en me prenant la tête aux deux mains, tu es un si honnête jeune homme et un si digne ouvrier, que je regretterai jusqu'à mon dernier jour de n'avoir pu faire assez en ta faveur [...]*. (Nodier, 1961, p. 236-7)

É bem significativa, na língua francesa, a passagem da 2ª pessoa do plural para a 2ª pessoa do singular no tratamento entre as pessoas. Na verdade, trata-se de um traço comportamental de uma determinada comunidade lingüística. Na França, principalmente no século passado, o tratamento formal permanecia até que as pessoas atingissem um profundo grau de intimidade. Assim é que mestre Finewood muda a maneira de se dirigir a Michel motivado tanto pelos laços de afeição que se criaram entre ele e o jovem carpinteiro quanto pela consternação que sente ao julgá-lo louco. Desta forma, traduzimos por *você* o pronome francês *vous*, empregado por mestre Finewood ao tratar pela primeira vez com o novo empregado. Sua fala, aliás, não se revela cerimoniosa, apesar da conveniência mantida pelo emprego de um pronome formal:

— *Qu'est donc que la Fée aux Miettes, s'écria maître Finewood les mains sur les côtés. et où diable avez-vous été élevé, si vous êtes Écossais, comme je le pense, car vous parlez la langue du pays mieux qu'un Hume ou un Smollett? Nous ne connaissons de fée à Greenock, au moins entre nous autres charpentiers, mon enfant, que l'industrie et la patience [...]* (Nodier, 1961, p. 231)

O que é a Fada das Migalhas, exclamou mestre Finewood com as mãos na cintura, e onde diabos você foi educado, se é escocês, como penso, pois fala a língua do país melhor do que um Hume ou um Smollett? Não conhecemos outra fada em Greenock, ao menos entre nós carpinteiros, meu rapaz, além da indústria e da paciência [...].

O passar do tempo e a convivência aumentam gradualmente a amizade e a conseqüente intimidade entre Michel e o dono da carpintaria, tornando informal o tratamento que mestre Finewood dispensa ao jovem carpinteiro:

— *O mon pauvre Michel, dit-il en me prenant la tête aux deux mains, tu es un si honnête jeune homme et un si digne ouvrier, que je regretterai jusqu'à mon dernier jour de n'avoir pu faire assez en ta faveur [...]*. (Nodier, 1961, p. 236-7)

lar. O tio de Michel emprega esse tratamento quando se dirige ao sobrinho; a Fada das Migalhas, quando fala com o jovem carpinteiro; e o narrador, quando trata com o criado. Enfim, esse pronome, que implica sobretudo uma relação de proximidade, é usado em todos os diálogos em que a conveniência social do século passado o permitisse.

Nesse sentido, é interessante notar que, logo na primeira página de *A Fada das Migalhas*, o narrador, veiculando o pensamento do autor, dirige-se à fantasia com a intimidade permitida por uma longa convivência:

O fantaisie! continuai-je avec élan!... Mère des fables riantes, des génies et des fées! enchanteresse aux brillants mensonges, toi qui te balances d'un pied léger sur les créneaux des vieilles tours, et qui t'égares au clair de la lune avec ton cortège d'illusions dans les domaines immenses de l'inconnu; toi qui laisses tomber en passant tant de délicieuses rêveries sur les veillées du village, et qui entoures d'apparitions charmantes la couche virginale des jeunes filles!... (Nodier, 1961, p. 173)

Ó fantasia! continuei com ímpeto!... Mãe das fábulas risinhas, dos gênios e das fadas! Feiticeira de brilhantes mentiras, tu que te balanças com um pé leve nas ameias das velhas torres, e que vagueias ao luar com teu cortejo de ilusões nos domínios imensos do desconhecido; tu que deixas cair, ao passar, tantos devaneios deliciosos nos serões do povoado, e que cercas de aparições encantadoras o leito virginal das jovens!...

Constatamos, assim, que os pronomes de tratamento constituem, realmente, um emaranhado de dificuldades, que refletem, no uso da língua, os costumes de uma determinada época e cultura, podendo mesmo assinalar idéias, pensamentos e crenças do autor.

3. A tradução dos provérbios

Fruto da sabedoria popular, usado frequentemente na linguagem coloquial, o provérbio pode ainda ocorrer tanto na linguagem técnica quanto na linguagem literária, razão pela qual constitui, na maioria dos casos, um desafio para o tradutor. Além da mensagem a ser transmitida ao leitor, relacionada ao texto no qual o provérbio se insere, há que considerar certas características estruturais que o aproximam do verso e que garantem sua fácil memorização.

Já que todas as línguas dispõem desses recursos, podemos encontrar casos em que a tradução do provérbio não impõe grandes dificuldades. É o que acontece na tradução de "*la nuit tous les chats sont gris*", por "à noite todos os gatos são pardos". A tradução é imediata, a mensagem a ser transmitida ajusta-se plenamente ao contexto:

— *Oh! que cela ne t'étonne pas, dit-elle, c'est que je me déploie.*

— *Cette chevelure aux longs anneaux qui flotte sur vos épaules, Belkiss, la Fée aux Miettes ne l'a point!*

— *Oh! que cela ne t'étonne pas, dit-elle, c'est que je ne la montre qu'à mon mari.*

— *Ces deux grandes dents de la Fée aux Miettes, Belkiss, je ne les retrouve pas entre vos lèvres fraîches et parfumées!*

— *Oh! que cela ne t'étonne pas, dit-elle, c'est que c'est une parure de luxe qui ne convient qu'à la vieillesse.*

— *Ce trouble voluptueux, ces délices presque mortelles qui me saisissent auprès de vous, Belkiss, je ne les connaissais pas auprès de la Fée aux Miettes!*

— *Oh! que cela ne t'étonne pas, dit-elle, c'est que la nuit tous les chats sont gris.*

(Nodier, 1961, p. 297)

— Oh! que isso não te espante, disse, é que eu me desdobro.

— Essa cabeleira com longos anéis que flutua em seus ombros, Belquis, a Fada das Migalhas não a possui!

— Oh! que isso não te espante, disse, é que só a mostro a meu marido.

— Aqueles dois grandes dentes da Fada das Migalhas, Belquis, não os encontro entre seus lábios frescos e perfumados!

— Oh! que isso não te espante, disse, é que é um ornamento de luxo que só convém à velhice.

— Esta perturbação voluptuosa, estas delícias quase mortais que se apoderam de mim perto da senhora, Belquis, eu não as conhecia junto à Fada das Migalhas!

— Oh! que isso não te espante, disse, **é que à noite todos os gatos são pardos.**

Neste trecho de *A Fada das Migalhas*, Nodier faz um pastiche do *Chapeuzinho Vermelho* e mostra a confusão do personagem Michel quando, na primeira noite depois de seu casamento, é visitado em seu quarto pela Fada das Migalhas, que se transformara na jovem e eterna Belquis. A mudança de um item lexical – *gris* (cinzas) por *pardos* – não prejudica o significado metafórico do provérbio, pois as duas denominações referem-se a cores misturadas, intermediárias entre o branco e o preto ou marrom. Pelo contrário, esta ligeira modificação contribui para a preservação de uma certa rima: *nuît/gris*, em francês, foi substituído pela assonância *gatos/pardos*, em português. A estrutura binária do provérbio, constituída por dois sintagmas correlatos (*à noite / todos os gatos são pardos*), foi mantida, bem como os vocábulos introdutórios (“É que”). Aliás, esta é uma das fórmulas estereotipadas bastante usadas para este fim. Outros exemplos são: “aquele que”, “é melhor”, “há”, “não há”, “como diz o ditado”, “como se diz na minha terra” etc.

Para o outro provérbio existente no conto, entretanto, ainda não encontramos uma solução plenamente satisfatória. Neste caso, a dificuldade reside no fato de o provérbio em questão não ser apenas a expressão da cultura de um povo, mas de uma parte específica desse povo, nomeadamente, os marinheiros, que detêm uma experiência e um vocabulário próprios:

*J'arrive maintenant au point le plus important de mon sermon
[...]. Ton père avait placé son bien et une partie du mien dans*

une belle spéculation qui nous souriait depuis vingt ans; il y en a deux que je n'ai reçu de ses nouvelles [...]. Mais, comme dit le marin, au bout du câble faut la brasse, et si dans deux autres années d'ici nous n'avions pas entendu parler de Robert, il serait force de risquer le tout pour le tout, et d'aller le chercher d'île en île, certain que je suis de te le ramener [...]. (Nodier, 1961, p. 189-90)

Chego agora ao ponto mais importante de meu sermão [...]. Teu pai havia colocado seus bens e uma parte dos meus numa bela especulação que nos sorria há vinte anos; faz dois que não recebo notícias dele [...]. Mas, como diz o marinheiro, na ponta do cabo é preciso deixar corda, e se daqui a dois anos não tivermos ouvido falar de Robert, será preciso arriscar tudo, e ir procurá-lo de ilha em ilha, com a certeza de trazê-lo de volta [...].

O provérbio destacado por nós nos trechos acima poderia ser traduzido, levando-se em conta o sentido, do seguinte modo: “Um homem prevenido vale por dois.” ou “É melhor prevenir do que remediar.” Preferimos, contudo, indicá-los nas notas do tradutor, pois, se qualquer um dos dois fosse introduzido no contexto, a fórmula que inicia o provérbio original – *como diz o marinheiro* – perderia a razão de ser.

Na verdade, o problema revela-se ainda mais complexo quando consideramos o trecho todo onde está inserido o provérbio. Este provérbio, além de transmitir um conteúdo metafórico, tem a função de passar um ensinamento baseado na experiência de vida do tio de Michel, velho marinheiro, ou, como ele próprio diz, *velho lobo do mar*. Na preleção que faz para o sobrinho, ele louva a virtude do homem que trabalha para ganhar seu sustento e, conseqüentemente, mostra os efeitos negativos da ociosidade, utilizando várias metáforas e comparações, na maioria das vezes relacionadas com a vida no mar, como por exemplo:

Agora, pequeno, que saímos dos recifes, que deslizamos sob um bom vento como os pássaros, e que temos nossos movimentos tão livres quanto os peixes, é preciso que falemos racionalmente no quarto do capitão.

O referido provérbio aparece, portanto, incluído em um contexto mais amplo, que está sempre nos remetendo às atividades marítimas. Desta maneira, preferimos uma tradução literal das partes componenciais do provérbio francês, mantendo a referência ao mar.

Traduzir provérbios ou expressões proverbiais não significa apenas encontrar o seu equivalente em dicionário especializado ou tentar uma tradução que mantenha os traços prosódicos, a concisão, rima e outros artificios desse tipo de texto. [...] A subdivisão em campos semânticos é uma grande ajuda para uma escolha que mais se aproxime do texto original.

(M. Steinberg, 1955, p. 64)

Desta forma, os dois únicos provérbios contidos no texto apresentaram-se de maneira diversa, determinando de nossa parte a busca de soluções diferentes.

Conclusão

Os problemas aqui apresentados podem parecer comuns, uma vez que já foram discutidos por teóricos e tradutores. As maneiras de resolvê-los é que serão sempre novas, pois dependem da leitura feita pelo tradutor, de sua interpretação do texto, de sua concepção de fidelidade, que determinam um novo texto.

Como mostra R. Arrojo em seu artigo *A que são fiéis tradutores e críticos de tradução?*, ambos os tradutores de John Donne são fiéis às suas concepções teóricas sobre tradução e sobre a poesia de Donne:

Para Vizioli, um poeta do século XVI deve ser apresentado aos leitores do século XX como um poeta do século XVI, sua tradução deve trazer a marca do "original", deve "soar" antiga. Augusto de Campos, por sua vez, crê que a tradução de um poeta do passado somente terá valor se puder ser absorvida pelos poetas do presente.

(1993, p. 25)

O que importa é a legitimidade e a competência com que foi feita a tradução. É neste ponto, na valorização do trabalho do tradutor, que convergem as diferentes teorias e práticas de tradução aqui discutidas.

Referências bibliográficas

- ALENCAR, J. de (1965) *Ficção completa e outros escritos*. Rio de Janeiro, Aguilar, v.1 e 2.
- ARROJO, R. (1986) *Oficina de tradução: a teoria na prática*. São Paulo, Ática.
- ARROJO, A. (1993) A que são fiéis tradutores e críticos de tradução? Paulo Vizioli e Nelson Ascher discutem John Donne. In: *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro, Imago, p. 15-26.
- BALZAC, H. de. (1966) *Le Père Goriot*. Paris, Garnier-Flammarion.
- _____. (1958) *Comédia humana*. Trad. coordenada por Paulo Rónai. Porto Alegre, Globo, v. 4.
- BARTHES, R. (1973) *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil.
- MACEDO, J. M. de. (1972) *A moreninha*. São Paulo, Três.
- NODIER, Ch. (1961) *Cortes*. Paris, Garnier.
- PAES, J. P. (1990) *Tradução: a ponte necessária*. São Paulo, Ática.
- RÓNAI, P. (1976) *A tradução vivida*. Rio de Janeiro, Educom.
- STEINBERG, M. (1995) Provérbios e tradução. *Tradterm*. São Paulo, Humanitas, v. 2, p. 59-65.
- TADIË, J.-Y. (1978) *Le récit poétique*. Paris, PUF.