



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL

Programa de Pós-Graduação em Literatura – POSLIT

**As traduções e recepção de *Germinal*, de Émile Zola, no
Brasil**

Mônica dos Santos Gomes

Brasília, 2013.



Universidade de Brasília – UnB

Instituto de Letras – IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas – TEL

Programa de Pós-Graduação em Literatura – POSLIT

**As traduções e recepção de *Germinal*, de Émile Zola, no
Brasil**

Mônica dos Santos Gomes

Dissertação de Mestrado em Literatura
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Teoria Literária e
Literaturas da Universidade de Brasília
para obtenção do Título de Mestre em
Literatura.

Orientadora: Prof. Dra. Germana
Henriques Pereira de Sousa

Brasília, 2013.

Comissão Julgadora

Titulares

Prof. Dra. Germana Henriques Pereira de Sousa
(orientadora e presidente)

Prof. Dra. Marie-Hélène Catherine Torres

Prof. Dra. Válmi Hatje-Faggion

Suplente

Prof. Dr. Edvaldo Bergamo

Ao Wembesom, com amor.

Agradecimentos

Agradeço primeiramente a Deus, por mais essa vitória.

Aos meus pais por terem direcionado o meu caminho com carinho, amor, sabedoria e pela compreensão nos momentos em que precisei me ausentar para ultrapassar mais um obstáculo nessa tão sofrida, mas gratificante caminhada acadêmica.

Aos meus queridos irmãos Júnior, Tiago e Diego pelo carinho e por sempre acreditarem que eu seria capaz de alcançar meus objetivos e por formarem uma linda torcida a meu favor.

À minha orientadora Germana, por ter me apresentado à tradução como mais uma forma de se estudar literatura, me orientando com sabedoria e paciência, mostrando que competência e comprometimento fazem toda a diferença na vida, não somente profissional, mas em todos os segmentos.

Ao casal Myller e Érica pela amizade sincera, carinhosa e sempre positiva, mostrando que a vida é cheia de desafios, mas que precisamos enfrentá-los para alcançar a vitória.

Às amigas Beth e Jeane amigas sempre presentes que, em momentos de grande turbulência, tiveram paciência para me escutar e aconselhar sempre me motivando a seguir em frente.

Às amigas Maria Lúcia e Talita que estiveram presente em vários momentos da minha vida, sempre carinhosas e compreensivas.

Ao casal Fabiano e Daniele pelas palavras de incentivo e apoio nos momentos mais difíceis dessa caminhada.

Aos amigos Ana Cláudia, Aline, Cristina, Chicão, Flávia Cristina, Gabriel, Karina, Laryssa, Mayre, Patrícia, Suiane e Verinha que, de alguma forma, contribuíram para a construção deste trabalho.

Às professoras Ana Laura e Deane por ter me apresentado à crítica literária, através das aulas e de muitas discussões feitas nos encontros do grupo de pesquisa Literatura e Modernidade Periférica: conhecido como os “candidos”.

Ao meu amor, Wembesom, por ser um companheiro sempre presente, amigo e dedicado. Às vezes não compreendemos o motivo de determinadas pessoas entrarem em nossa vida, mas depois percebemos que elas fazem com que tenhamos uma existência com mais cor, sabor e significado, por isso, as palavras parecem insuficientes para expressar o significado dessa pessoa em minha vida. Muito obrigada por tudo.

Dans la plaine rase, sous la nuit sans étoiles, d'une obscurité et d'une épaisseur d'encre, un homme suivait seul la grande route de Machiennes à Montsou, dix kilomètres de pavé coupant tout droit, à travers les champs de betteraves. Devant lui, il ne voyait même pas le sol noir, et il n'avait la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, glacées d'avoir balayé des lieues de marais et de terres nues. Aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel, le pavé se déroulait avec la rectitude d'une jetée, au milieu de l'embrun aveuglant des ténèbres.

(ZOLA, 1978, p. 49)

Resumo

Esta dissertação tem por objetivo a realização da análise crítica das traduções brasileiras realizadas no século XX do romance *Germinal*, de Émile Zola, considerando as relações entre tradução e formação do sistema literário em nação periférica. A importância de se realizar esse estudo está na reflexão de como a tradução está inserida no contexto social, cultural e literário de uma nação, pois através de obras traduzidas, tem-se a possibilidade de se conhecer outras culturas, fato que, conseqüentemente, cria a oportunidade de realização de trocas literárias, com vistas ao enriquecimento da cultura local. A análise das traduções de *Germinal* no Brasil é relevante por se tratar de um romance canônico, peça-chave de um movimento literário que deixou marcas em importantes escritores brasileiros, como Aluísio de Azevedo. Esta dissertação busca demonstrar, à luz de estudos da crítica de tradução e da crítica literária, a importância da presença desse romance em nosso sistema literário. Para tal, analisaremos comparativamente as traduções e retraduições do romance em português, buscando estabelecer relações entre a primeira tradução portuguesa e as quatro brasileiras do século XX. Antes disso, verificaremos o processo de criação do movimento naturalista na França e sua recepção no Brasil. Analisaremos também os paratextos das obras traduzidas, com o objetivo de examinar a apresentação dessas obras aos leitores brasileiros.

Palavras-chave: Émile Zola, *Germinal*, Naturalismo, tradução, sistema literário.

Résumé

Ce travail a pour objectif l'analyse critique des traductions brésiliennes réalisées au XX^e siècle du roman *Germinal*, d'Émile Zola, dans le cadre des relations entre la traduction et la formation du système littéraire dans les nations périphériques. L'importance de la réalisation de cette étude est de penser la façon dont la traduction est intégrée dans le contexte social, culturel et littéraire d'une nation, car, à travers des œuvres traduites, nous avons l'occasion de rencontrer d'autres cultures, et la possibilité de mener des échanges littéraires en vue d'enrichir la culture locale. L'analyse des traductions de *Germinal* au Brésil est pertinente, car il s'agit d'un roman canonique, chef-d'œuvre d'un mouvement littéraire qui a laissé des traces importantes dans l'œuvre d'écrivains brésiliens tels qu'Aluísio de Azevedo. Ce travail cherche à démontrer, à la lumière des études critiques de la traductologie et de la critique littéraire, l'importance de la présence de ce roman dans notre système littéraire. Pour ce faire, nous allons analyser comparativement les traductions et retraductions du roman vers le portugais brésilien en essayant d'établir les relations entre la première traduction portugaise et les quatre traductions faites au Brésil au XX^e siècle. Avant cela, nous parcourons ce qui fonde le mouvement naturaliste en France et sa réception au Brésil. Nous analysons également le paratexte des œuvres traduites dans le but d'examiner le mode de présentation des œuvres aux lecteurs brésiliens.

Mots-ché : Émile Zola, Naturalisme, traduction, système littéraire.

Abstract

This dissertation aims to make a critical analysis of translation and a literary critical analysis of the Brazilian translations of *Germinal*, the novel written by Émile Zola, made in the 20th century, considering the relations between the translation and the formation of a literary system in a peripheral nation. The importance of this study lies in the reflection about how the translation is introduced in the social, economic, cultural and literary context of a nation because, besides the translation work, it is possible to get to know other nations, which consequently creates an opportunity for literary exchanges, aiming to enrich the local culture. Concerning the study of a French naturalist novel at the end of the 19th century, we can say that, even though it is a work produced a long time ago, it is important for the Brazilian literary context because of the influence France had on our literature especially at that period. The analysis of the translation of *Germinal* in Brazil is relevant because it is a canonic novel, which influenced many important Brazilian writers such as Aluísio Azevedo. This dissertation aims to demonstrate the importance of the presence of this novel in our literary system based on studies on translation critique and literary critique. In order to do this, we will analyze and compare a variety of translations into Portuguese, trying to establish a relation between the first translation into Portuguese and the four other Brazilian translations made in the 20th century. Before this, we will verify the creative process of the naturalist movement in France and how it was received in Brazil. We will also analyze paratexts of the translated works, aiming to examine the presentation of these works to Brazilian readers.

Key-words: Émile Zola, *Germinal*, Naturalism, translation, literary system

Sumário

INTRODUÇÃO.....	11
Capítulo I	20
A recepção de Émile Zola na França e no Brasil	20
1.1 A crítica francesa	21
1.2 O Naturalismo na França	26
1.3 A presença do escritor francês no Brasil	32
1.4 O Naturalismo brasileiro.....	34
1.5 A crítica brasileira do século XIX	40
1.5.1 Araripe Jr.....	40
1.5.2 Sílvio Romero	46
1.5.3 José Veríssimo	51
1.6 A passagem do Naturalismo francês para o brasileiro	54
Capítulo II	60
Análise dos paratextos e recepção das traduções de <i>Germinal</i> no Brasil.....	60
2.1 A tradução literária do final do século XX.....	62
2.2 A recepção de obras traduzidas em nação periférica	65
2.3 <i>Germinal</i> no Brasil	70
2.4 A presença e a ausência de paratextos nas traduções de <i>Germinal</i>	77
Capítulo III	89
Análise crítica das traduções de <i>Germinal</i> no Brasil	89
3.1 A intimidade do romance	91
3.2 Étienne Lantier – o herói	95
3.3 A primeira tradução portuguesa e as quatro brasileiras	99
3.3.1 A importância dos nomes próprios em <i>Germinal</i>	103
3.3.2 O léxico técnico em <i>Germinal</i>	113
3.3.3 O <i>incipit</i>	117
3.3.4 O universo doméstico dos mineiros e dos burgueses	121
3.3.5 Episódios da greve	129
3.3.6 O epílogo.....	135
3.4 O caminho das traduções	137
Considerações finais	140
Referências Bibliográficas	145
Anexos.....	150

INTRODUÇÃO

(...) se era necessário que uma classe fôsse devorada, não seria o povo, cheio de vida, jovem ainda, quem iria devorar a burguesia, exausta de tantos prazeres? Com sangue nôvo se faria a sociedade nova. E nessa espera de uma invasão de bárbaros, regenerando as velhas nações caducas, ressurgia sua fé absoluta numa revolução próxima, a verdadeira, a dos trabalhadores, cujo incêndio abrasaria o fim do século com a mesma côr purpúrea dêsse sol nascente, que via ensangüentar o céu.

(Émile Zola, *Germinal*. Trad. Francisco Bittencourt, 1969, p.607)

O naturalismo francês, que teve como principal representante Émile Zola (1840-1902), foi um movimento literário que, de uma forma ou de outra, modificou os paradigmas literários vigentes no final do século XIX, e que também se refletiu na literatura brasileira, revelando-se importante até a atualidade.

Inspirado, sobretudo na obra *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental*, do médico Claude Bernard, Zola começou a produzir a saga dos *Rougon-Macquart*, composta por 20 romances, cuja proposta central era relatar a trajetória de uma família do Segundo Império Francês (1852-1870).

O escritor francês dedicou 22 anos de sua vida para concluir o projeto. Em cada romance procurou abordar uma temática específica, que incluía alcoolismo, prostituição, traições, miséria e questões trabalhistas, sempre objetivando mostrar a realidade, pois sentia a necessidade de que o ser humano pudesse se ver e se reconhecer em seus romances, ainda que de uma forma mais dura.

Nesse projeto, Zola visava mostrar que era possível produzir literatura tal como uma ciência, observando os fatos e comprovando os acontecimentos empiricamente, uma vez que as ações humanas eram previsíveis e determinadas. Certamente essa nova proposta de produção literária não poderia passar despercebida pela crítica.

A saga inicia-se com o romance *La Fortune des Rougon*, em 1871, e termina com *Docteur Pascal*, em 1893. Durante esse período, Zola permaneceu firme em seu propósito, ainda que tivesse que conviver com duras censuras por parte da crítica.

As produções de Zola tiveram tal repercussão e importância na sociedade intelectual francesa do final do século XIX que se formou um grupo com o objetivo de ler, discutir e criticar seus romances. O resultado dessas discussões foi a publicação de uma obra coletiva intitulada *Les Soirées de Médan* (1880). O grupo era composto por Paul Alexis, Henri Céard, Léon Hennique, Joris-Karl Huysmans e Guy de Maupassant, amigos de Zola.

Para analisar a fortuna crítica da obra de Zola, na França, trabalhamos com obras de importantes críticos e teóricos da literatura francesa, tais como Erich Auerbach, Ferdinand Brunetière, Auguste Dezalay, John Lapp, Georg Lukács dentre outros.

No Brasil, há também importantes críticos literários que se ocuparam da obra de Zola. No século XIX, podemos citar Araripe Jr., Sílvio Romero e José Veríssimo, que publicavam suas críticas em jornais e revistas da época. A partir do século XX, temos críticos como Antonio Candido e Flora Süssekind que discutiram a obra de Zola e o movimento naturalista, tendo como pontos de partida opiniões no mínimo diversas,

porém todas fundamentais para se compreender a importância do referido movimento na e para nossa formação literária.

O objeto de pesquisa da presente dissertação são as traduções do romance *Germinal* (1885) para o vernáculo realizadas no século XX¹, assim como sua recepção no Brasil, no âmbito da recepção e debate nacionais em torno do naturalismo. Para essa análise, destacaremos questões como cultura, ideologia e sociedade, que são relevantes quando tratarmos do sistema literário de duas nações distintas, quais sejam o francês (central) e o brasileiro (periférico), pois embora vivenciem momentos históricos e literários distintos, ambos os sistemas estão interligados.

O atraso cultural do país levou à necessidade de os escritores buscarem modelos literários em países europeus, sobretudo na França. Segundo Antonio Candido,

as nossas literaturas latino-americanas, como também as da América do Norte, são basicamente galhos das metropolitanas. E se afastarmos os melindres do orgulho nacional, veremos que, apesar da autonomia que foram adquirindo em relação a estas, ainda são em parte reflexas. No caso dos países de fala espanhola e portuguesa, o processo de autonomia consistiu, numa boa parte, em transferir a dependência, de modo que outras literaturas europeias não-metropolitanas, sobretudo a francesa, foram se tornando modelo a partir do século XIX, o que aliás ocorreu também nas antigas metrópoles, intensamente afrancesadas. (CANDIDO, 2003, p. 151).

Daí a relevância da crítica literária em conjunto com a análise de traduções, pois nos leva a reflexões a respeito das diversas variantes que podem ser fundamentais para a compreensão da importância de uma obra literária para determinada sociedade, o que nos motiva à pesquisa de um romance específico, dentre os vários que compõem a fortuna literária das nações.

Com relação ao *Germinal*, podemos considerar que compreender as particularidades do romance, suas traduções e o processo de recepção no sistema literário brasileiro é de grande importância. Segundo Susan Bassnett,

de acordo com uma abordagem, estritamente linguística, a tradução consistiria em transferir o “sentido” contido num conjunto de signos linguísticos para outro conjunto de signos linguísticos através do recurso competente ao dicionário e à gramática; contudo, o processo envolve também um vasto conjunto de critérios extralinguísticos. (BASSNETT, p. 35, 2003).

¹ Após a finalização desta pesquisa, verificamos que foi publicada, pela editora Estação Liberdade, uma tradução em 2012, realizada por Mauro Pinheiro.

Os critérios extralinguísticos envolvem as particularidades de cada nação, como cultura, língua e história, que constituem questões formadoras de uma sociedade e que estão diretamente ligadas à tradução e à recepção de uma obra estrangeira.

Germinal é o 13º da saga dos *Rougon-Macquart* e narra a trajetória da greve dos mineiros de Monstou, cidade imaginária localizada no Norte da França². Através desse episódio, Zola revela a vida do mineiro em contraste com a vida da burguesia, expondo os problemas quanto às relações humanas e a complexidade da vida coletiva, além de abordar o tema do trabalho, tendo com apoio as ideias marxistas, já que naquele momento a divisão de classes, a busca pela igualdade social e a pela justiça trabalhista eram temas atuais, sendo amplamente discutidos.

Minuciosamente trabalhado, pensado e organizado, *Germinal* está dividido em sete partes e tem uma composição intercalada, considerando a temporalidade dos fatos narrados compreendida entre jornadas e períodos mais longos (meses). A história apresenta um início (chegada de Étienne), meio (greve, destacando um dia de imensa violência) e fim (desfecho da greve, desastre da *Voreux* e partida de Étienne) bem definidos, de tal forma que o leitor, ainda que tenha se deparado com muitas informações, considerando que o romance transita entre dois mundos (o do mineiro e o do burguês), não terá problemas para acompanhar o desenvolvimento dos fatos.

A ligação desse romance com os demais da série se faz através de Étienne Lantier, personagem principal e membro da família dos *Rougon-Macquart*, que chega a Montsou em busca de trabalho. É interessante notar que a narrativa se passa em um momento em que a França estava passando por uma grave crise industrial, de tal forma que o desemprego era crescente, entretanto, justamente naquele momento os trabalhadores de Montsou resolveram fazer uma greve para reivindicar melhores salários e condições de trabalho, o que parece um contraponto, já que a falta de trabalho naquele momento era grande.

Um ponto que também chama a atenção no romance é o fato de a narrativa ir se transformando de acordo com as mudanças ocorridas em Étienne, pois esse chega a Monstou em uma madrugada fria de um inverno rigoroso, sem esperanças de encontrar emprego naquela imensa escuridão. No entanto, depois de ter vivido momentos intensos

² Segundo Gérard Gengembre (2004), esse nome pode ter sido inspirado em Montceau-les-Mines, que é uma comuna francesa na região administrativa da Borgonha, no departamento Saône-et-Loire, que se estende por uma área de 16,62 km², com 22.999 habitantes, segundo o censo de 1999, com uma densidade 1.384 hab./km². Nessa comuna, em 1882, aconteceu uma importante greve de mineiros.

e grandiosos provocados pela greve, Étienne começou a ver os fatos com mais lucidez, percebendo que o sofrimento foi necessário para que fosse acessa uma chama que estava quase apagada dentro de si.

A narrativa vai crescendo junto com o amadurecimento de Étienne, no desfecho da narrativa, ao partir para Paris, o protagonista faz várias reflexões acerca dos acontecimentos vivenciados naquele local, que o deixaram mais forte. Sai da cidade em um amanhecer ensolarado de abril, mês em que a vida começa a germinar e a escuridão já não existia, havia somente a esperança de que aquele era o início de uma grande revolução social.

Trata-se da passagem da ignorância para o esclarecimento, uma vez que, ao iniciar a revolução, Étienne tinha vagas ideias adquiridas por leituras rápidas e “mal digeridas” a respeito do tema, de tal forma que a revolta, que parecia tão necessária, acabou por não ser vitoriosa. Depois de vivenciar experiências tão significativas, Étienne pôde perceber que seria necessário mais tempo de amadurecimento e planejamento para que aquele movimento tivesse sido vitorioso. É exatamente essa mudança e amadurecimento ideológico que a narrativa do romance mostra ao passar da chegada escura para a partida iluminada, com a vida brotando da terra.

Quanto às traduções do romance no Brasil, podemos dizer que, inicialmente, a primeira foi feita tardiamente, em 1935, por Bandeira Duarte, cinquenta anos após a publicação na França. No entanto, o romance já havia sido traduzido para a Língua Portuguesa, por Beldemónio, e publicado em Portugal no mesmo ano em que foi lançado na França, em 1885, pela editora *Empreza litteraria luso-brazileira*.

No Brasil, após pesquisas realizadas em bibliotecas e “sebos” físicos e virtuais, constatamos que foram publicadas quatro traduções realizadas no século XX, nove edições e uma tradução e adaptação, conforme especificado a seguir:

Tradutor	Editora	Ano de publicação
Bandeira Duarte	<i>Flores e Mano Vecchi</i>	1935 1943 e 1946
Eduardo Nunes Fonseca	<i>Hemus</i> <i>Ediouro</i> <i>Nova Cultural</i>	1982 1986 1996
Francisco Bittencourt	<i>Bruguera</i> <i>Abril Cultural</i> <i>Martin Claret</i> <i>Circulo do livro</i>	1969 1972, 1979, 1981 2006 Sem referência
Sem referência	<i>Cia. Brasil</i>	1956
Silvana Salerno	<i>Cia. das Letras</i>	2000

Para realizar a análise da recepção da tradução do romance e a importância que os paratextos adquirem nesse contexto, nos fundamentamos em obras de críticos e teóricos importantes dos Estudos da Tradução, tais como Itamar Even-Zohar, Gérard Genette, André Lefevere, John Milton, Danielle Risterucci-Roudnicky, Marie-Hélène Catherine Torres, Pascale Casanova, entre outros.

Nesse trabalho, analisaremos as traduções considerando os seus paratextos, a sua recepção no país e o texto em si. Quanto aos paratextos, procuraremos verificar como as traduções foram tratadas e apresentadas ao público leitor local, considerando-se questões referentes à presença ou à ausência de elementos que fazem parte desse aparato paratextual.

Inicialmente, analisaremos a composição do livro: as capas, contracapas, folha de rosto e a importância do local onde constam os nomes do autor e do título do romance. Faremos a análise do processo de criação do título do romance, que no caso de *Germinal* foi consideravelmente trabalhoso.

Verificaremos também a questão dos discursos de acompanhamento das traduções, que, segundo Marie-Hélène Catherine Torres³, são as marcas paratextuais, como prefácios e introduções, que compõem a estrutura da obra e são importantes para a sua apresentação.

Em *Germinal*, verificamos que apenas duas traduções apresentam discurso de acompanhamento: uma introdução em Bittencourt e um *press-release* na contracapa da tradução de Nunes Fonseca, as demais são desprovidas de discurso de acompanhamento. Nossa hipótese é de que essa ausência possa ter sido motivada pelo fato de estarmos diante de um romance canônico que já era pesquisado no Brasil desde seu lançamento na França, em 1885.

A pesquisa dos paratextos é muito relevante, pois está diretamente relacionada à análise das traduções do romance. Preliminarmente, buscaremos compreender como se deu o processo de criação do romance, pois, para investigarmos satisfatoriamente as traduções, o profundo conhecimento do objeto de estudo é fundamental.

Buscaremos cotejar as traduções a fim de constatar se há e quais são as semelhanças e diferenças entre elas, considerando, tanto a primeira tradução portuguesa quanto as quatro brasileiras realizadas no século XX.

³ Pesquisadora e professora da Universidade Federal de Santa Catarina.

Cabe ressaltar que nesta pesquisa, não trabalharemos o texto da tradução e adaptação da Silvana Salerno, realizada em 2000, devido ao fato de se tratar de uma tradução reduzida que excluiu todas as descrições zolianas, mantendo em seu texto somente as informações essenciais da narrativa, ou seja, podemos dizer que se trata de uma versão resumida do romance.

Verificaremos ainda a forma como as referidas traduções foram realizadas considerando o fato de estarem mais ou menos “coladas” ao texto de partida, objetivando a realização de uma tradução mais estrangeirizadora, ou se houve a opção por uma tradução mais naturalizadora.

Essas questões são importantes para buscarmos compreender quais foram os parâmetros e as estratégias seguidos pelos tradutores para realizarem suas traduções. Além de verificarmos se as traduções, tanto a portuguesa em relação às brasileiras, quanto às brasileiras entre si, foram baseadas, ou pelo menos inspiradas, umas nas outras.

Para a realização desse trabalho, buscamos nos organizar partindo das questões mais gerais (recepção do autor e da obra) para as específicas (análise das traduções).

No capítulo 1 dessa dissertação, analisaremos como as críticas francesa e brasileira lidaram com as produções de Zola, tanto no século XIX, como posteriormente. Realizaremos um panorama da produção zoliana na França, desde o início de sua carreira, como contista, até as produções realizadas posteriormente à saga dos *Rougon-Macquart*, destacando a posição da crítica diante da publicação de cada romance e como Zola se comportava diante dos elogios e ataques que recebia.

Em seguida, abordaremos algumas questões básicas relativas ao movimento naturalista na França, enfatizando o método de Zola, que foi embasado nas ideias do médico Claude Bernard e exposto na obra *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro* (1979).

Quanto à crítica brasileira, analisaremos, tanto a do século XIX, como a do século XX até a atualidade. Iniciaremos com um panorama da presença do escritor em nossa literatura no século XIX, faremos algumas considerações acerca do movimento naturalista no Brasil, abordaremos a crítica da tríade do século XIX, composta por Araripe Jr., Sílvio Romero e José Veríssimo e finalizaremos com algumas considerações a respeito da passagem do naturalismo francês para o brasileiro, com base no artigo *De cortiço a cortiço*, de Antonio Candido.

No capítulo 2, trataremos da recepção de *Germinal* no Brasil. Para tal, iniciaremos com algumas questões teóricas a respeito dos Estudos de Tradução, analisando a forma como esse campo de pesquisa adquiriu importância e visibilidade no final do século XX, a partir da década de 70.

Em seguida, abordaremos a questão da recepção de obras traduzidas em nação periférica, que será fundamental para a análise seguinte, que é a recepção de *Germinal* no Brasil, em que buscaremos verificar a importância e contribuições do romance para o sistema literário do país.

Por fim, analisaremos os paratextos, que juntamente com o processo de tradução, são responsáveis pela boa ou má recepção de uma obra estrangeira. Segundo Milton (1998),

uma tradução literária não é analisada isoladamente, simplesmente em conexão com seu original, mas é vista como parte de uma rede de relações que inclui todos os aspectos da língua-alvo, e este papel pode ser ou central ou periférico dentro do sistema-alvo. (MILTON, 1998, p. 184).

No capítulo 3, analisaremos a obra em si e suas traduções, buscando ver o que ela tem a nos revelar, pois o que nos motiva a pesquisar uma obra literária é justamente o que está no seu interior, o que ela pode acrescentar. Segundo Hermenegildo Bastos, a análise literária deve partir da obra. Para o crítico:

O ponto de partida para a leitura pode variar segundo os interesses e a formação do leitor. Portanto, são muitas as portas de entrada. O que não se pode (nem se deve) ser feito é partir de alguma coisa externa à obra, o que resultaria numa leitura redutora da literatura. (BASTOS, 2011, p. 11).

De fato, a leitura da obra nos mostrará o motivo pelo qual é interessante realizar sua análise, considerando o que ela pode contribuir, tanto para a nossa sociedade como um todo, quanto individualmente. A pesquisa de uma obra não se limita a classificá-la em determinado estilo de época, ou em um contexto histórico específico. Implica em buscar elementos que podem contribuir para o crescimento literário e cultural de uma nação.

Para tal, apresentaremos o processo de criação do romance (pesquisas de Zola), como o romance foi recepcionado na França, a composição narrativa e a análise da caracterização das personagens, que será fundamental para compreendermos a importância do herói – Étienne Lantier – na trama.

Em seguida, realizaremos a análise detalhada das características do herói, pois a narrativa gira em torno dele. Iniciando com sua chegada a Montsou e finalizando com a sua partida. Devido a isso, a análise das características dessa personagem é de extrema relevância, pois o conhecimento de tais aspectos é fundamental para se compreender suas atitudes no decorrer da narrativa.

Por fim, analisaremos a primeira tradução portuguesa e as quatro brasileiras realizadas no século XX. Inicialmente, apresentaremos os cinco tradutores, em seguida realizaremos o cotejo dos textos, verificando quais são as relações entre eles e com texto original.

A análise abarcará a importância dos nomes próprios e do léxico técnico; a apresentação e investigação do *incipit* do romance, do universo doméstico, de algumas cenas da greve e do epílogo.

Através dessa análise, pretendemos verificar qual a importância que os nomes próprios e o léxico técnico assumem no romance e como os tradutores lidaram com tais informações, visto que são de extrema relevância para o desenvolvimento da narrativa, assim como as descrições realizadas. O escritor busca apresentar o universo mineiro e burguês com precisão, pois o ambiente representa o caráter das personagens. As modificações ocorridas no meio trazem consequências para o desenvolvimento da trama.

Buscaremos também verificar qual a posição do primeiro tradutor (Beldemónio) em relação aos demais, quais soluções os tradutores buscaram, e se encontraram alguma, diante de termos ou situações problemáticas, pois, em algumas situações, a tradução pode apresentar obstáculos que precisam ser transpostos.

Através desse cotejo das traduções, traçamos como objetivo verificar se de fato as traduções publicadas no Brasil são distintas, pois a análise miúda dos textos poderá revelar se no século XX foram realizadas quatro traduções diferentes, ainda que haja influências mútuas entre elas.

Sendo assim, essa dissertação busca evidenciar a importância das traduções realizadas no século XX de *Germinal* no Brasil mostrando que estamos diante de um romance canônico e relevante para o sistema literário do país. Não somente por ser uma obra advinda de uma nação central, mas também, por se apresentar como uma obra de arte capaz de revelar questões humanas importantes, através da narrativa da vida dos mineiros de Monstou.

Capítulo I

A recepção de Émile Zola na França e no Brasil

O grande poder de Zola, e a sua influência sôbre a atenção do público, acham-se inteiramente ligados ao profundo conhecimento prático dessa arte, – arte mal conhecida dos antecessores, – arte que, aperfeiçoada, pode chegar aos últimos platinos do espírito humano. E êsse talento, comedido e atenuado, o autor do *Assommoir* revelou-o desde os seus primeiros livros, dando, por êste modo, a nota original do seu *savoir faire*.

(Araripe Jr. Jornal *Novidades*, 1888, p. 48-49)

Émile Zola marcou a literatura do século XIX, tanto na França, sua terra natal, como em outras nações como o Brasil. No decorrer de sua carreira, o escritor conviveu com vários ataques e também com elogios por parte da crítica. A cada obra que publicava, sobretudo as que pertenciam à saga dos *Rougon-Macquart*, o escritor se deparava com duras censuras, mas também, com várias considerações positivas.

Muitas vezes essas críticas eram feitas por seus próprios amigos, como Gustave Flaubert, Stéphane Mallarmé, Guy de Maupassant, Joris-Karl Huysmans e Henri Céard, que não se intimidaram diante da relação de amizade para expor o que realmente pensavam a respeito das criações do escritor francês. Além da opinião dos amigos, havia, em diversos jornais da época, publicações de artigos escritos por críticos especializados, que depreciavam ou exaltavam os romances de Zola.

No Brasil, a crítica do século XIX contou principalmente com Araripe Jr., Sílvio Romero e José Veríssimo, que publicaram em jornais e revistas suas opiniões a respeito das obras de Zola. E não podemos deixar de mencionar os críticos posteriores, que também se ocuparam do escritor francês, como, por exemplo, Antonio Candido e Flora Süssekind.

Neste capítulo, analisaremos o desenvolvimento da crítica em torno de Zola, considerando tanto a produção francesa quanto a brasileira, a fim de verificar qual foi a importância do escritor e de suas obras para o sistema literário brasileiro.

1.1 A crítica francesa

Reconhecido por propor uma forma literária baseada em sua teoria naturalista exposta, sobretudo, na saga dos *Rougon-Macquart*, Zola iniciou sua carreira como contista. Suas primeiras obras, além de não terem sido muito apreciadas pela crítica da época, não atingiram o grande público. Dentre essas podemos destacar os contos publicados inicialmente em jornais da época, mas que, posteriormente, foram distribuídos em dois momentos: alguns contos foram publicados no ano de 1864, no livro *Les contes à Ninon*; e, dez anos mais tarde, outros contos tiveram sua publicação na obra *Les nouveaux contes à Ninon*, embora todos desta segunda obra tenham sido escritos antes de 1868.

Nesses contos Zola, de certa forma, já tratava de alguns temas que, posteriormente, seriam aprofundados nos vinte romances que compõem a saga dos

Rougon-Macquart, tais como: a junção do consciente com o inconsciente, do passado com o presente, a presença da violência e da morte.

Em sua obra intitulada *Les lectures de Zola*, o crítico Auguste Dezalay⁴ faz um interessante panorama a respeito da recepção da crítica francesa dos romances do escritor francês. Ao iniciar a sua carreira como romancista, Zola começou a ser notado, e seu primeiro romance *Confession de Claude*, publicado em 1865, surpreendeu por sua temática ligada à moralidade, mas não desagradou aos críticos. Um ano depois publicou *Le Voeu d'une Morte*, romance que não obteve sucesso. Porém, com a publicação de *Mystères de Marseille*, em 1867, os críticos perceberam que as obras do escritor poderiam ter algo de relevante para o cenário literário da época.

Com a publicação de *Thérèse Raquin*, em dezembro de 1867, o escritor francês ocupou efetivamente um lugar de destaque no universo literário de sua época, pois, além da crítica, também foi acolhido pelo grande público. Em diversos jornais foram publicados vários artigos tanto desfavoráveis, como o de Louis Ulbach que caracterizou o romance com uma “literatura pútrida”, como favoráveis como o de Pierre Larousse que, em seu *Dictionnaire universel*, caracterizou a obra com um romance fascinante.

Outros críticos, dentre eles Saint-Beuve e Taine, também expressaram suas opiniões a respeito do romance através de cartas enviadas diretamente a Zola contendo elogios e observações a respeito dos temas abordados neste romance. Com isso, pode-se verificar que a crítica já havia percebido que não se tratava de um escritor sem criatividade.

A saga dos *Rougon-Macquart* foi um acontecimento: os críticos sempre tinham algo a dizer quando Zola publicava um novo romance. O primeiro romance da série foi *La Fortune des Rougon*, de 1871, publicado, inicialmente, em folhetins através do jornal *Le Siècle*. Um ano depois, o romance *La Curée* foi publicado, também em folhetins, no jornal *La Cloche*. O escritor francês esperava que houvesse muitos comentários a respeito desses romances, considerando que eram os primeiros de um grande projeto. Mas, ao contrário, não chamaram tanto a atenção da crítica.

O que não aconteceu com *Le Ventre de Paris*, de 1873, que causou um grande alvoroço entre os jornalistas da época, sendo atacado principalmente pelos moralistas. Em seguida, *La Conquête de Plassans*, de 1874, não foi bem sucedido, ao contrário de *La Faute de l'abbé Mouret*, de 1875, em que Zola recebeu boas críticas, como, por

⁴ DEZALAY, Auguste. *Les lectures de Zola*. Paris: librairie Armand Colin, 1973.

exemplo, as de Ferdinand Brunetière que, percebendo a relevância desse romance, sentiu a necessidade de reler os romances publicados anteriormente, pois assim como aquele, estes poderiam ter algo de importante que poderia ajudar a compreender o que Zola pretendia com esta saga.

Son Excellence Eugène Rougon foi publicado em folhetins de 25 de janeiro a 11 de março de 1876, no *Le Siècle*, e não obteve muito sucesso, pois foi ofuscado pelo início da publicação de *L'Assommoir*, que teve seus folhetins disponibilizados nos jornais a partir de abril de 1876, embora a obra completa tenha sido publicada em formato de livro somente em 1877. O interesse pelo último romance fez com que os críticos praticamente ignorassem o romance anterior.

Paul Bourget, ao analisar *L'Assommoir*, relata que o romance proporcionou o aparecimento de um novo mundo literário, em uma carta a Zola diz o seguinte:

Vous êtes absolument dans une terre à vous. Rien de Flaubert, rien de Goncourt, rien de Balzac ou de Dickens. Vous avez inventé une manière. Elle est troublante comme toutes les découvertes, bouleversant tant d'idées reçues qu'il faut oser pour vous admirer comme vous avez osé pour écrire.⁵ (*apud ZALAY, 1973, p. 25*).

Em 1878, Zola publicou *Une Page d'amour*, romance muito bem aceito pela crítica e caracterizado por Fourcauld, no jornal *Le Gaulois*, de 27 de abril, como um “poema comovente e verdadeiro”.

A publicação de *Nana*, em 1880, provocou, assim como aconteceu com *L'Assommoir*, um grande alvoroço na crítica, mas o que mais chamou a atenção no romance foi a caracterização da personagem principal Nana, pois percebeu-se que não havia o compromisso com a realidade tão defendida por Zola, sendo considerada uma personagem fantástica e não uma jovem que retratava a realidade.

Tal fato também foi percebido em *Pot-bouille* (1882) e *Au Bonheur des Dames* (1883), ou seja, Zola defendia em obras como *Le Roman expérimental* (1880), *Les Documents littéraires* (1881) e *Une Campagne* (1882) que a literatura deveria ser o retrato fiel da realidade, mas não era isso que a crítica havia percebido nesses romances.

Em seguida, publicou *La Joie de Vivre*, de 1884, que foi tido como um romance documentário não recebendo muitos ataques, mas também não foi muito elogiado pela

⁵ Você está completamente em sua terra. Nada de Flaubert, de Goncourt, de Balzac ou de Dickens. Você inventou um jeito. Tão espantoso quanto todas as descobertas, perturbando com tantas ideias concebidas, que é preciso ousar para admirar como você ousou escrever. (tradução nossa).

crítica, que não havia percebido o que Zola realmente pretendia com o romance, pois trata de um testemunho pessoal do autor e não da sociedade como se pensava.

Com a publicação de *Germinal*, em 1885, Zola se impôs no cenário literário, pois, embora tenha recebido algumas críticas, o romance foi considerado de uma grandiosidade literária sem precedentes na saga. Jules Lemaître, em um artigo na *Revue politique littéraire*, de 14 de março, elogia e destaca o caráter épico da obra.

Publicado em 1886, o romance *L'Oeuvre*, por se tratar de um romance sobre a arte, chamou a atenção de artistas como Cézanne, Guillemet e Monet, mesmo sendo considerado um romance sombrio e pessimista.

La Terre, de 1887, provocou reações adversas. Brunetière já dizia, antes da publicação desse romance, que o naturalismo estava em um processo de falência. Após sua publicação esses ataques se intensificaram. Segundo o crítico « *La Terre* est banal, pour traîner partout ; et le peu de nouveauté qu'on y rencontre n'est pas vrai » ⁶ (apud DEZALAY, 1973, p. 34).

Zola, entretanto, não se intimidou diante dos ataques sofridos e, em 1888, publica *Le Rêve*, que foi bem acolhido, tanto pela crítica como pelo público em geral. Logo em seguida, publica *La Bête humaine* (1890) romance bem aceito pela maioria, por ser um romance belo. Anatole France, por exemplo, reconheceu que a obra possuía a grandeza do universo épico criado por Zola: por outro lado, Jules Lemaître considerou o romance uma epopeia pessimista da animalidade humana e pré-histórica sob o formato da atualidade.

L'Argent, de 1891, foi tido como um romance muito técnico e que, em algumas passagens, se apresenta, segundo Anatole France, como « une oeuvre massive et lourde, mais solide, mais forte, didactique, encyclopédique et d'un grand sens » ⁷ (apud DEZALAY, 1973, p. 36).

Le Débâcle, de 1892, não obteve bons comentários, porque, ao tratar de um império em colapso, Zola produziu uma obra considerada por Anatole France, Emile Faguet dentre outros, como uma “epopeia caótica”.

Finalmente, para encerrar a saga, Zola publica *Docteur Pascal*, em 1893, que foi lido sem grande entusiasmo por seus contemporâneos e criticado de forma polida e morna, não sofrendo grandes ataques.

⁶ “*La Terre* é banal, por falta de unidade; e o pouco de novidade que nele se encontra não é verdade” (tradução nossa).

⁷ “uma obra massiva e pesada, mas sólida, forte, didática, enciclopédica e de um grande senso” (tradução nossa).

Diante dessas publicações cabe ressaltar que romances como *Germinal*, *L'Assommoir*, *Nana* e *Le Rêve* foram tão bem recebidas pelo grande público que ficaram, segundo Dezalay (1973), entre os vinte e cinco romances mais lidos na França desde suas publicações até 1969.

Ao finalizar esse grande projeto, Zola ainda publicou outras obras como: *Les Trois Villes*, *Les Quatre Évangiles*, *Lourdes*, *Rome*, *Fécondité*, *Travail*, *Vérité* e *Paris*, que continuaram a ser lidas e criticadas, porém, com menos vigor quando comparados aos romances da saga.

Com relação às trocas de cartas literárias, podemos citar o livro *Correspondence* que reúne várias cartas (de 1872 a 1902) enviadas por Zola a alguns de seus amigos e demais críticos em resposta a alguma carta que havia recebido anteriormente. Na maioria dessas cartas, o escritor francês fazia esclarecimentos para que suas obras fossem bem compreendidas, pois o escritor tinha uma profunda preocupação quanto ao entendimento de sua arte.

Um dos resultados das críticas a Zola foi a publicação de uma obra coletiva intitulada *Les Soirées de Médan* (1880), que contém produções de um pequeno grupo de amigos de Zola que se reunia para ler, comentar e criticar as obras do mestre do naturalismo; os resultados dessas reuniões eram comunicados a Zola, através de cartas literárias. O grupo era composto por: Paul Alexis, Henri Céard, Léon Hennique, Joris-Karl Huysmans e Guy de Maupassant.

Flaubert não fazia parte do referido grupo, mas era amigo de Zola e escrevia-lhe várias cartas relatando suas sensações a respeito de algumas de suas produções. Foi um fiel leitor dos *Rougon-Macquart* até a sua morte, em 1880, sempre encorajando o amigo, mesmo através de duras críticas. Dentre as obras da saga, o romance preferido de Flaubert foi *La Conquête des Plassants*, em que destacava as qualidades de um romance feito através do olhar de um bom observador, mas que também possui um aspecto fantástico criando um elo interessante entre o real e o imaginário.

Mallarmé também se identificou bastante com a produção de Zola, destacando o romance *Une Page d'amour*, que foi considerado o mais poético do escritor naturalista. O romance traz uma descrição lúcida e variada dos quadros de Paris, contendo uma atmosfera poética que impressiona. Também teceu elogios a *L'Assommoir* considerando-o um grande romance, digno de uma época em que a verdade se tornaria a forma popular de beleza. Por fim, considerava *Son Excellence Eugène Rougon* um romance histórico, político e de uma grande evolução do romance moderno.

Antes de romper relações com Zola e escrever o romance simbolista *A Rebours* (1884), Huysmans produziu romances naturalistas, como *Marthe*, *Em Ménage* e *A Vau l'eau*. Tinha preferência pelos primeiros romances da saga de Zola, por isso, fazia duras críticas aos romances *L'Assommoir*, considerando o caráter cômico de algumas personagens uma falha grave, e *Germinal*, julgando que cenas como a greve dos mineiros era unicamente uma forma sórdida de representar a fome e a sujeira.

Maupassant foi um admirador de Zola, considerava *Germinal* o romance mais significativo da saga, porque era composto por cenas dinâmicas que prendiam a atenção do leitor. Também teceu elogios favoráveis ao romance *La Terre*, pois se identificava como a temática abordada, visto que continha uma narrativa rústica, muito próxima de seus contos de inspiração camponesa.

Céard também foi um dos admirados de Zola, sendo quase um colaborador do escritor francês, dedicando-se com afinco ao estudo das obras do mestre. Considerava a saga dos *Rougon-Macquart* de uma beleza marcante, mas também fazia críticas a alguns dos romances, como *Germinal* que, embora considere um romance grandioso, criticava o fato deste não possuir personagens individuais, sendo tudo baseado no coletivo, na massa. Para se defender, Zola escreveu, em 22 de março de 1885, uma carta a Céard justificando que o romance é composto, tanto por personagens com características individuais e marcantes, como a senhora Maheu ou Étienne, como pela coletividade.

Diante dessa breve exposição do que Zola representava no cenário literário francês, verificamos que o escritor era enaltecido, mas também era muito censurado, pois iniciava algo novo e diferente. Para se defender, o escritor dedicava-se exaustivamente em realizar várias releituras de seus romances, tornando-se um leitor e crítico de suas próprias obras, objetivando esclarecer os pontos mal compreendidos pela crítica, uma vez que se preocupava com a forma como seria recebido.

1.2 O Naturalismo na França

Para compreender o que foi o Naturalismo para Zola, tomemos por base a sua obra *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro* (1979)⁸. Nesse trabalho o escritor francês expõe, de forma clara e objetiva, suas intenções literárias, defendendo o

⁸ A obra foi publicada em 1880, entretanto, nesta pesquisa utilizaremos uma tradução brasileira publicada em 1979, realizada por Italo Caroni e Célia Berrettini.

que ele denominou de “romance experimental”. O objetivo era justificar e apresentar os motivos que o levaram ao desenvolvimento de uma literatura baseada na observação e na experimentação.

A teoria de Zola é fundamentada na obra *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental*, do médico Claude Bernard. Nessa obra, Bernard explica e defende a aplicação da medicina experimental, expondo os princípios que norteiam este método. Segundo ele, o médico deveria ser ao mesmo tempo observador e experimentador, pois, ao conhecer e dominar a natureza, poderia compreender as particularidades da raça humana. Para Zola bastava trocar o nome médico por romancista que a teoria estava igualmente válida.

Zola buscava um método literário ideal que consistia em conhecer e tornar-se mestre da natureza. Com isso, via a possibilidade de a literatura se tornar uma ciência, pois não concordava que esta poderia ser feita com base em fantasias, indeterminações e de fatos desconhecidos e imaginários como faziam os escritores românticos.

Para Zola, a forma ideal de se produzir um romance experimental ou naturalista era a seguinte:

Em suma, toda a operação consiste em pegar fatos na natureza e depois estudar os mecanismos dos fatos, agindo sobre os mesmos pelas modificações das circunstâncias e dos meios, sem nunca se afastar das leis da natureza. Ao término, há o conhecimento do homem – conhecimento científico – em ação individual e social. (ZOLA, 1979, p. 32-33.).

Ou seja, o romancista naturalista deveria partir de fatos concretos da natureza, conhecê-los profundamente e agir sobre eles, uma vez que dirigir e dominar esses fenômenos eram fatores fundamentais para se tornar um grande escritor. Zola definia esse tipo de romancista de “analista do homem” e defendia que sua tarefa não era muito difícil, já que bastaria analisar e fazer uma junção dos fatos individuais com os sociais para compreender a essência humana.

Além dos fatores citados, Zola acreditava que era necessário ainda considerar outros elementos igualmente importantes, como: a hereditariedade e a influência do meio social, que seriam responsáveis pelas ações humanas, ou seja, os homens eram regidos pela força do determinismo, e os romancistas naturalistas teriam como meta pesquisar essas características e expô-las de forma clara e objetiva, conforme especificado a seguir:

Em uma palavra, devemos trabalhar com os caracteres, as paixões, os fatos humanos e sociais, como o químico e o físico trabalham com os corpos brutos, como o fisiólogo, trabalha com os corpos vivos. O determinismo domina tudo. É a investigação científica, é o raciocínio experimental que combate, uma por uma, as hipóteses dos idealistas, e substitui os romances de pura imaginação pelos romances de observação e de experimentação. (ZOLA, 1979, p. 41).

Zola projetava suas ideias para algo que ainda estava por vir; acreditava que a concretização de um futuro melhor para a humanidade dependia do conhecimento profundo da natureza e do homem e isso poderia ser a chave para se compreender as grandes questões humanas que o próprio homem ainda não era capaz de compreender.

Era a oportunidade de conhecer o desconhecido. Para o escritor,

ser mestre do bem e do mal, regular a vida, regular a sociedade, resolver com o tempo todos os problemas do socialismo, e, sobretudo, trazer bases sólidas para a justiça, resolvendo pela experiência as questões de criminalidade, não é ser os operários mais úteis e mais morais do trabalho humano? (ZOLA, 1979, p. 49).

Zola percebia problemas na sociedade que poderiam ser resolvidos através do desenvolvimento e do aperfeiçoamento de seu método, embora tivesse consciência de que esta era uma pretensão para o futuro, pois sabia que ainda não era possível produzir o romance ideal, mesmo acreditando que estava no caminho certo, o caminho da ciência. Para ele, quando a literatura se tornasse uma ciência, o mistério presente no mundo seria finalmente desvendado.

Para Zola, um romance naturalista somente poderia ser escrito após a realização rigorosa do registro de todos os fatos importantes; seria necessário entender a natureza e o homem para escrever um romance o mais próximo possível da realidade, do cotidiano das pessoas e da vida em sociedade.

O escritor estava convencido de que não havia outra forma de fazer literatura, pois o ser humano é previsível, ou seja, ao observá-lo seria possível verificar empiricamente que este realizava as tarefas do dia a dia automaticamente. Com isso, o determinismo seria a chave para a verdadeira compreensão do que é a sociedade, que está diretamente relacionada ao homem individualmente. Segundo Zola,

o homem não está só, ele vive numa sociedade, num meio social; assim, para nós romancistas, este meio social modifica constantemente

os fenômenos. Aliás, nosso grande estudo reside nisso, no trabalho recíproco da sociedade sobre o indivíduo e do indivíduo sobre a sociedade. (ZOLA, 1979, p. 43).

Analisando essa teoria e a produção literária de Zola, Brunetière (1896) escreveu diversos artigos⁹ expondo sua visão a esse respeito e analisando a representação dessa teoria no cenário literário do final do século XIX, questionando a falta de integração entre a teoria e a prática nas produções do escritor francês.

Brunetière dedica um artigo à obra *Le Roman Experimental*. Fazendo duros comentários a respeito de Zola, acusando-o de ser conhecedor das palavras, ao expor uma teoria que julgava ser ideal, entretanto, não soube usar esse talentoso jogo de palavras em seus romances.

O mais grave ainda, para o crítico, é o fato de Zola parecer se confundir diante de alguns conceitos, pois, ao falar de experiência e ciência, dá a entender que se refere à mesma coisa, no entanto, são conceitos diferentes, uma vez que a experiência é algo interno e pessoal que não pode ser observado e a ciência é algo empírico que pode ser visto externamente.

Considerando, ainda, a composição do romance naturalista, o crítico julga que a criação de um romance como base em algo empírico faria com que este se tornasse, ao mesmo tempo, próximo e longe da realidade, pois não acreditava ser possível legitimar um romance através do relato da cotidianidade, descrevendo-a minuciosamente.

Outra questão, abordada por Brunetière, que poderia fazer com que a proposta de Zola perdesse o seu encantamento, é o determinismo, pois o que faz o homem ser diferente dos animais é a capacidade de decisão, o livre arbítrio. Para o crítico, o público não se identifica com personagens que não têm poder de decisão, e isso poderia fazer com que a produção de um romance naturalista realizado exatamente como propunha Zola não fosse bem aceita.

Pensando na complexidade humana, o crítico julga ser quase impossível, através da simples observação, descrever com precisão os sentimentos humanos; é possível descrever ambientes, atos e gestos, mas aquilo que está no íntimo do indivíduo não pode ser notado somente observando. O romancista precisa ir além, precisa criar, se subordinar às sensações, aos sentimentos e aos pensamentos criando, assim, algo legítimo e verdadeiro.

⁹ Esses artigos foram reunidos no livro: *Le roman naturaliste*, publicado em 1896.

A descrição exagerada é outra característica marcante nas obras de Zola que, segundo Brunetière, as deixam cansativas e não altera em nada o foco da narrativa. O ato de descrever minuciosamente um cômodo de uma casa, por exemplo, não irá interferir na caracterização da personagem, se tornando algo completamente irrelevante.

Em outro artigo intitulado *Les origines du roman naturaliste*, de 1881, Brunetière critica, ainda, o fato de Zola acreditar que é pioneiro nessa proposta de produção literária. Para o crítico, a tentativa de retratar a realidade do homem e da sociedade já acontecia nos romances históricos, certamente não exatamente como propunha Zola, mas tendo o mesmo objetivo.

Brunetière considera, por exemplo, os romances *Valentine* e *Jacques*, de George Sand, naturalistas, visto que nesses já havia a caracterização de personagens ligadas a questões cotidianas e reais, ou seja, o ser humano não idealizado já era uma temática abordada anteriormente, não sendo exatamente uma novidade o que propunha Zola, a diferença está na forma como essa realidade foi abordada e como o escritor naturalista a propunha.

Além dessas reprovações a respeito da forma como Zola produzia seus romances, Brunetière ainda criticava as estratégias de defesa que o escritor utilizava para se justificar diante das acusações sofridas. Dizia que Zola não tinha senso crítico, tendo um orgulho misturado com ingenuidade. Era complexa e delicada a posição de Zola nesse momento, pois, ao mesmo tempo em que estava produzindo seus romances, também tinha de se preocupar em defender suas obras e a si mesmo dos constantes ataques que sofria.

Não foi somente a crítica francesa que se ocupou de Zola. Também merece destaque a posição do alemão Erich Auerbach (1946), por sua importância no cenário literário mundial, que, ao comentar o romance *Germinie Lacerteux*, dos irmãos Edmond e Jules Goncourt, expõe um ponto de vista diferente de Brunetière a respeito da produção do escritor francês.

Os irmãos Goncourt se interessavam profundamente pelo chamado quarto estado “o povo”. Essa gente comum seduzia os irmãos, tinham um fascínio sensorial pelo feio, repulsivo e doentio, tema não muito inédito, visto que Charles Baudelaire já o havia abordado em suas *Flores do mal*. A exploração do feio e do patológico será um exemplo seguido por Zola e por alguns naturalistas alemães.

Analisando um trecho de *Germinal*, que retrata o encerramento, com um baile, de um dia festivo na vida dos mineiros, o *bal du Bon-Joyeux*, Auerbach afirma que Zola

não via sua arte como sendo um “estilo baixo”; ele considerava que aquilo era a realidade, era a vida efetivamente. O retrato do feio é diferente em Zola. Segundo o crítico,

não mais se trata, como no caso dos Goncourt, do atrativo sensorial do feio; trata-se, sem qualquer dúvida, do cerne do problema social do tempo, da luta entre o capital industrial e a classe operária. (AUERBACH, 1946, p. 459).

A obra de Zola é diferenciada, pois não era uma mera descrição minuciosa de algumas classes da sociedade. Para o crítico,

Zola levou a sério a mistura dos estilos; foi além do realismo meramente estético da geração que o precedeu; é um dos pouquíssimos escritores do século que fizeram a sua obra a partir dos grandes problemas da época. (AUERBACH, 1946, p. 459-460).

Germinal, para o crítico alemão, foi considerado um livro marcante que até a atualidade ainda é capaz de suscitar discussões, não somente pela temática atual e ideológica, mas também por ter uma narrativa forte, dinâmica e envolvente, capaz de atrair a atenção, tanto da crítica como do público em geral.

Enquanto Auerbach era simpatizante e expunha a importância de Zola para a literatura mundial, críticos como Gyorgy Lukács (1965) pensava diferente, colocando em dúvida se o escritor francês realmente contribuiu positivamente para o desenvolvimento literário do século XIX.

A teoria do romance experimental, o estudo e o consequente conhecimento e domínio da natureza e do homem almejados pelos naturalistas, para Lukács, representava uma mera forma de representação de personagens estáticos, com ausência de acontecimentos e de elementos acidentais, ou seja, não há casualidade na trama de Zola, as personagens são descritas como quadros que compõem uma natureza morta.

Os fatos são descritas de forma isolada, sem uma sequência narrativa que faça uma ligação entre estes de forma que sejam realmente relevantes. Dessa forma, o trabalho artístico do escritor fica prejudicado, pois, ao descrever, limitando-se à presença espacial e temporal, o escritor restringe a obra, prendendo-a em um momento específico.

Lukács considera que Zola, embora tenha sido reconhecido pela literatura francesa e universal, não conseguiu atingir o que é mais importante para o fazer literário, se tornando um escritor que faz sociologia ou história, mas não literatura.

Diante de tantas opiniões diferentes e contraditórias, tanto na França como em outros países, a respeito de Zola, nota-se que o escritor teve e ainda tem uma considerável relevância para os estudos literários da atualidade. No Brasil, o escritor também tem sua participação, tanto na produção literária como na crítica, como veremos a seguir.

1.3 A presença do escritor francês no Brasil

Ao escrever a série dos *Rougon-Macquart* e expor toda a sua teoria naturalista, Zola criou uma grande obra literária em que se consagra como inventor de uma forma exclusiva de pensar e fazer literatura, visto que, até então, não se pensava em fazer literatura considerando-a uma forma científica de ver as relações humanas, demonstrando a realidade fielmente.

Dada a importância do escritor para esse movimento, é inegável que a menção da palavra naturalismo remete imediatamente ao mestre francês. Por ser o maior representante dessa escola, Zola passou a ser estudado, pesquisado e criticado, tanto na França quanto no Brasil, por diversos críticos e pesquisadores.

No Brasil, os críticos que atuaram no final do século XIX, bem como os da contemporaneidade, analisaram a influência da literatura francesa na brasileira, considerando-a como norteadora da nossa produção literária. Entretanto, não se pode deixar de observar que, uma vez que os nossos escritores levaram em consideração as nossas particularidades sociais, políticas e literárias, sendo essas bem diversas das francesas, os críticos também seguiram esse mesmo posicionamento. Zola, por ter trazido novidades para a literatura com seus temas polêmicos, era fonte de inspiração para os escritores da época e objeto de várias e divergentes críticas.

O acesso aos romances de Zola pode ter se dado, tanto via original, uma vez que a Língua Francesa era amplamente conhecida no meio intelectual da época, como via Portugal. Cláudia Poncioni (1999), ao analisar as traduções dos romances de Zola no Brasil e em Portugal, percebeu que havia mais traduções em Portugal do que no Brasil, concluindo que “as obras de Zola foram lidas no Brasil através da edição portuguesa, ou

publicadas em folhetim nos rodapés dos jornais do fim do século XIX e no início do século XX” (PONCIONI, 1999, p. 46).

As traduções dos romances *L'Assommoir* e *Germinal*, por exemplo, só foram feitas no Brasil após vários anos de suas publicações na França: *L'Assommoir* foi publicado em 1877 e teve sua primeira tradução no Brasil em 1956, e *Germinal* foi publicado em 1885 e teve sua primeira tradução no Brasil em 1935. Em Portugal, as traduções ocorreram em 1903 e 1885, respectivamente.

Com relação à prática de crítica literária, nota-se que na atualidade pode ser feita de formas variadas, podendo ser através de livros, revistas, congressos etc. No século XIX, entretanto, as críticas eram publicadas em folhetins e nos jornais da época; às vezes havia a publicação de alguma revista, mas, em geral, estavam vinculadas à imprensa, ou seja, era uma produção que precisava se adaptar ao meio jornalístico. Então, para atender a esse formato, os escritores deveriam submeter-se à determinação do jornal, o que, de certa forma, poderia ter causado algumas limitações e prejuízos à produção crítica da época, pois os críticos deveriam estar vinculados aos interesses do jornal em que sua produção iria ser publicada.

A crítica, além dos romances, também tinha interesse em expor sua opinião a respeito da produção de peças teatrais. Podemos citar, como exemplo, as peças das obras de Zola que também estavam presentes na vida cultural do Brasil, uma vez que alguns de seus romances foram adaptados e encenados, tanto na França quanto no Brasil.

A encenação do romance *L'Assommoir*, por exemplo, foi objeto de diversas críticas negativas feitas por jornalistas, sendo, na França, o mais fervoroso, Francisque Sarcey, e, no Brasil, redatores de jornais, como *O jornal do Comércio* e *Gazetinha*. Essa visão negativa se deu por haver no teatro cenas que exploraram exageradamente as características do naturalismo, que é considerado um movimento literário novo e ousado, que causava escândalos com seus temas, situações, personagens e linguagem.

O romance em questão foi publicado em folhetins em 1876 e, um ano depois, como livro – com mais de cem mil exemplares vendidos –, consagrando Zola como um ícone da escrita naturalista. Seus romances, desde então, foram mais intensamente traduzidos em diversos países, inclusive no Brasil, onde em 28 de abril de 1881 foi adaptado para o teatro e apresentado no teatro São Luís, Maranhão.

Essa breve passagem do romance de Zola pelo teatro brasileiro causou várias discussões entre os intelectuais da época. Os críticos notaram que havia uma grande

dificuldade para a existência de uma dramaturgia brasileira naturalista, mesmo na França houve alguns problemas, visto que, embora Zola tenha escrito sobre como fazer um teatro naturalista, o escritor francês não fez a adaptação de suas obras para o teatro.

1.4 O Naturalismo brasileiro

O Naturalismo no Brasil aconteceu num período de efervescentes transformações políticas e sociais. No final do século XIX, a partir da década de 70, acontecimentos como abolição da escravidão e a proclamação da República, entre outros fatores, nortearam novos horizontes para a nossa literatura. Houve ainda várias mudanças estruturais, sobretudo no meio urbano, que trouxeram, como consequência, a redução das distâncias e a aproximação dos núcleos das populações, além da possibilidade de contatos com o exterior.

A burguesia brasileira estava em processo de formação e se julgava responsável pelo direcionamento de muitas das formulações políticas e das colocações artísticas da época. Havia ainda o desenvolvimento da imprensa, que saiu da fase artesanal e entrou na industrial, proporcionando o acesso mais facilitado à imprensa escrita.

O romance *O mulato* (1881), de Aluísio Azevedo, inaugurou o Naturalismo brasileiro. Entretanto, vários movimentos naturalistas já estavam se formando nesse momento, tais como, no Ceará, a “Academia Francesa” (1872), o “Clube literário” (1886), que funcionaram durante três anos, a “Padaria Espiritual” (1892) e a “Escola do Recife” (1868), que foi considerada a mais importante e teve em Tobias Barreto o seu principal representante. Essa escola fundamentava-se no cientificismo de Taine e Scherer, e tinha Sílvio Romero como seguidor que considerava esta escola a responsável pelo início do movimento naturalista, espalhando-se para as demais regiões do Brasil algum tempo depois.

O movimento naturalista no Brasil não foi um acidente, pois além das mudanças sociais e políticas que estavam ocorrendo, houve ainda as influências dos modelos externos, que não poderiam passar despercebidos pelos nossos escritores. Segundo Nelson Werneck Sodré (1965),

foi importante a influência dos modelos externos, do ponto de vista formal principalmente, como é natural; mas foi importante, também, a circunstância histórica que nos era própria. (SODRÉ, 1965, p. 169).

Houve entre os nossos escritores a tentativa de compreender as ideias naturalistas, questionando-as e, através delas, pensando em algo que não fosse mera imitação, mas algo maior, que evidenciasse a presença de escritores capazes de fazer obra de arte, mesmo em região periférica.

O esforço dos escritores brasileiros na busca por uma literatura que representasse o país não foi uma questão presente somente em países periféricos. Podemos perceber que mesmo as nações do centro buscavam, de uma forma ou de outra, uma identidade nacional. A esse respeito Pascale Casanova (2002) afirma que,

as instituições literárias, as academias, os panteões, os programas escolares, o *cânone* no sentido anglo-saxão, todos transformados em nacionais, contribuíram para a naturalização da idéia do recorte das literaturas nacionais a partir do modelo exato das divisões políticas. Por isso, a organização nacional das literaturas vai tornar-se um desafio essencial na concorrência entre as nações.¹⁰ (CASANOVA, 2002, p. 136).

Ou seja, a literatura está diretamente ligada à constituição de um povo como nação. Daí vem a importância de os escritores, não apenas terem um modelo exterior, mas também o sentimento de estarem criando algo ligado à sua realidade como povo. Nesse sentido, os escritores brasileiros precisaram buscar fora as bases para criar algo que fosse considerado nacional, visto que o Brasil, uma nação nova, sofria limitações típicas de país colonizado e periférico.

É importante ressaltar que essa posição literária dos brasileiros, que se intensificou, sobretudo, a partir de meados do século XIX, é uma realidade para os escritores dos países colonizados, que buscavam a desvinculação da metrópole passando a se espelhar em países centrais que não fossem suas metrópoles. No caso dos brasileiros, espelharam-se na literatura francesa.

Não é por acaso que o modelo francês se tornou referência literária no Brasil e em diversos outros países. É fato que os escritores brasileiros se voltaram para a França na tentativa de atender a um sentimento de libertação da metrópole, Portugal. Mas, por outro lado, a França, por ter construído um espaço literário mais autônomo com relação às instâncias político-nacionais, conseguiu se tornar, no decorrer do século XIX, uma nação que abriga uma literatura universal. Segundo Casanova,

¹⁰ Tradução de Marina Appenzeller.

a França é a nação literária menos nacional, é nessa qualidade que pode exercer uma dominação quase incontestada sobre o mundo literário e fabricar a literatura universal consagrando os textos vindos de espaços excêntricos: de fato pode desnacionalizar, desparticularizar, literalizar, portanto, os textos que lhe chegam de horizontes longínquos para declará-los de valor e válidos no conjunto do universo literário sob sua jurisdição. (CASANOVA, 2002, p. 115).

Fazia-se necessário, portanto, que os escritores e críticos brasileiros se posicionassem a respeito do movimento naturalista francês, visto que foi um movimento que atingiu várias nações, trazendo a noção de literatura moderna e a simbologia da evolução do pensamento. Ainda segundo Casanova,

no mundo todo, o naturalismo permitiu aos que queriam libertar-se do jugo do academismo e do conservadorismo (ou seja, do passado literário) o acesso à modernidade. (CASANOVA, 2002, p.133).

Já para Lúcia Miguel Pereira (1988), o movimento no Brasil não sofreu uma mera influência, mas sim, uma imposição. Segundo a crítica,

a melhor prova de que o naturalismo nos foi imposto pela moda está em ter sido tão mal assimilado. Praticaram-no sempre como quem executa uma receita os nossos romancistas, que, no espírito, continuavam românticos; não há disso prova mais expressiva do que *O mulato*, que representou a vitória da nova escola, tendo entretanto apenas disfarçado com cenas realistas o seu romantismo. (PEREIRA, 1988, p. 124).

Pereira visualizava nos escritores naturalistas um sentimento de euforia com a nova escola que não resultaria em algo mais concreto, uma vez que não conseguiram se desvincular do movimento anterior, na verdade, se viam obrigados a participar da nova ordem que estava acontecendo na Europa e, como se espelhar no velho continente era motivo de avanço, os intelectuais da época, sentindo o atraso em que estavam inseridos, não poderiam ficar indiferentes quanto ao que estava acontecendo por lá.

Percebe-se que, assim como ocorreu na França, no Brasil o referido movimento também recebeu várias opiniões controversas, surgindo críticos a favor e contra, pois trata de temas que envolvem vários segmentos da sociedade e isso fez com que, naturalmente, provocasse várias discussões.

Aluísio Azevedo foi considerado o maior representante do naturalismo, mas, segundo Sodré, não foi o primeiro brasileiro a usar as formas da nova escola, antes dele

veio primeiro José do Patrocínio e depois Lúcio Mendonça. Embora concorde em parte com Sodré, visto que esses dois escritores atuaram quase paralelamente, Pereira considera que o segundo escritor foi o primeiro a utilizar o método naturalista, ou seja, até nesse fato o movimento criou opiniões contrárias.

Embora o romance *O mulato* seja considerado o marco inicial do naturalismo, Araripe Jr. considera que se trata de um romance híbrido, sendo uma mistura de romantismo e naturalismo, por isso, o movimento só se definira melhor em 1884 com a publicação de *Casa de Pensão*, também de Azevedo, que foi tido não só como um dos melhores romances do escritor, mas aquele que traz a marca inconfundível do processo naturalista.

A partir de 1887 romances como *O Homem*, de Azevedo, *A Carne*, de Júlio Ribeiro, e *O Cromo*, de Horácio de Carvalho, também foram publicados e tiveram considerável repercussão, com exceção do último que foi praticamente esquecido.

Com a publicação de *O Cortiço*, em 1890, o naturalismo atingiu o seu apogeu. *A Fome*, de Rodolfo Teófilo, também foi publicado nesse mesmo ano, mas não teve repercussão, pois era excessivamente científico. Também fizeram parte desse grupo os romances: *O Missionário*, de Inglês de Sousa, *A Normalista* e o *Bom crioulo*, de Adolfo Caminha, que juntamente com *O Cortiço* foram considerados por Sodré as melhores produções do naturalismo brasileiro.

O auge do naturalismo durou até 1895, depois começaria o seu período de declínio causado, principalmente, pela fragilidade das bases ideológicas e pelos vestígios que ainda sentia do movimento anterior. Sodré afirma que

vindos de uma fase em que “a obra de Taine constituía uma espécie de bússola para os que se iniciam na complicada arte da palavra”, os naturalistas haviam descambado para um esquematismo em que os elementos formais assumiam preponderância, debilitando as suas manifestações. (SODRÉ, 1965, p. 195).

Outro problema apontado por Sodré seria o fato de, em geral, os romances naturalistas, pelo menos os mais importantes, não criarem personagens-tipos, limitando-se à descrição de quadros de costumes, como acontece em *O Cortiço* e *O Mulato*, tal como o modelo francês, pois Zola também foi acusado de não produzir personagens marcantes, limitando-se à caracterização de algumas camadas específicas da sociedade.

Por retratar uma sociedade e uma cidade específica, o Rio de Janeiro, Agripino Grieco sugere que com o desaparecimento do Rio antigo também desapareceu o naturalismo, visto que foi nesse cenário que *O Cortiço* foi inspirado, ou seja, o que marcou o romance foi o meio social e não o homem individualmente.

No início do século XX o naturalismo já estava encerrado, mesmo com a produção de alguns romances que ainda eram considerados pertencentes à escola, entretanto, cabe ressaltar que

alguns de seus traços mais característicos, o cientificismo, o gosto pela histeria feminina, o toque anticlerical, desapareceriam praticamente do romance, quando o gênero voltasse a esplender, com o posmodernismo. Mas este, de que o Modernismo foi apenas a introdução ruidosa, guardou do naturalismo muitos traços. E isto mostra que a nova escola tivera uma razão de ser e deixara algo de si. (SODRÉ, 1965, p. 200).

As muitas deformações que o naturalismo sofreu poderiam explicar o motivo de o movimento não ter sido tão bem sucedido entre os nossos escritores, pois, na tentativa de se criar uma literatura nacional, mesmo tendo como base o modelo estrangeiro, acabaram por fazer uma literatura com sérias limitações, tanto estruturais como ideológicas. Pereira afirma que

em todos os escritores dessa época notam-se, todavia, as limitações impostas pelas regras que adotaram: o fatalismo que, privando total e exageradamente de arbítrio as personagens, lhes mecaniza os conflitos, a escravização ao concreto cerceando o poder criador, o moralismo, o pedantismo, a prolixidade, a declamação. (PEREIRA, 1988, p. 137).

Ainda com relação às influências naturalistas, Flora Süssekind (1984), em sua obra *Tal Brasil, qual romance*, também coloca seu ponto de vista acerca da influência de Zola em nossos escritores. Süssekind trabalha com a noção de filiação literária buscando mostrar, através de metáforas, que nesse processo pode haver tanto diferenças como semelhanças entre influenciador e influenciado. O Naturalismo brasileiro, embora filiado ao francês, mostrou-se diferente em alguns aspectos; trata-se de uma influência com traços locais bem marcantes, mostrando, mais uma vez, a busca pela nacionalidade presente nos escritores da época. Mas essa busca pelo nacional, espelhada no que vem de fora, se tornou problemática, na visão de Süssekind, pois, ao mesmo tempo em que se tenta mostrar o país, acaba-se por ocultá-lo.

A busca por uma identidade nacional e a veracidade que os acontecimentos possuíam fizeram com que a obra naturalista tomasse um caráter mais jornalístico do que literário. É como se o leitor estivesse diante de uma notícia de jornal e não de uma obra de ficção. Para Sússekind,

o leitor de uma obra científica ou de uma notícia de jornal pouco observa a linguagem com que os fatos foram escritos, contanto que lhe transmitam uma impressão de veracidade. Contanto que pareçam apontar para além de si mesmos, para um mundo e uma linguagem extratextuais. Do mesmo modo, o leitor de um texto “naturalista” é conduzido para fora da linguagem. (SÜSSEKIND, 1984, p. 37).

Sússekind acredita que o naturalismo tem uma forma cíclica iniciando-se no final do século XIX e reaparecendo nas décadas de 30 e 70 do século XX. Muitos analisam essas manifestações isoladamente, mas para a crítica, não há como pensá-las assim, visto que todas se referem a um denominador comum: o naturalismo, e tratam-se de formas de apresentação diferentes do mesmo movimento literário, se manifestando de acordo com o momento em que estão inseridas.

Existiu uma tentativa de ocultar as fraturas existentes no país, bem como o caráter de nação periférica e dependente, criando uma literatura aparentemente sem divisões ou fragmentos, apresentando-se como uma unidade e documento único, sem divisões.

Analisando o contexto histórico em que se deu o Naturalismo no Brasil, Sússekind observa que a busca por uma estabilidade política, ideológica, social e literária é algo problemático, uma vez que querer mostrar estabilidade literária em uma nação que estava passando por profundas transformações políticas e sociais, como a proclamação da República e a abolição dos escravos, se tornasse algo quase impossível, isto é, se fazia necessário que a literatura se adaptasse a essas mudanças.

Com relação à preferência brasileira por Zola e não por escritores como Flaubert, por exemplo, Sússekind justifica o fato esclarecendo que se optou por um tipo de pensamento que pudesse demonstrar o estabelecimento de “um conjunto de identidades, leis e semelhanças”.

Um dos principais requisitos para se considerar um romance brasileiro bom era, muitas vezes, fazer comparações com romances estrangeiros, estabelecendo-se, dessa forma, que o romance feito em uma nação periférica como o Brasil só poderia ser considerado bom se fosse fundamentado em algum estrangeiro e, nesse caso, no

romance naturalista francês, mais especificamente os romances de Zola. Segundo Sússekind,

a ansiedade em se comparar é tanta que se toma qualquer texto de Zola como exemplo e se tenta desesperadamente arranjar semelhanças entre ele e seus “correlatos” nacionais. (SÜSSEKIND, 1984, p. 55).

Pode-se, ainda, considerar nesse pensamento crítico a noção de “palimpsesto ideológico”, abordada por Sússekind. Essa ideia é algo bastante relevante para se entender o que foi a “moda naturalista” no Brasil no final do século XIX. O movimento foi muito mais do que cópia de uma tendência estrangeira. Representou a chegada de um estilo literário repleto de ideologias, que também poderia estar relacionado com o momento social vivido no país, visto que a junção do processo de transformações sociais e a possibilidade de uma visão nova de literatura, totalmente voltada para a realidade, atendiam às necessidades da época.

Dessa forma, vimos que Sússekind não aborda diretamente a influência de Zola em nossa literatura, mas faz reflexões relevantes acerca da influência naturalista que estava diretamente ligada à figura do escritor francês. Sússekind faz um trabalho bastante significativo ao refletir sobre as influências naturalistas no Brasil do final do século XIX e das décadas de 30 e 70 do século XX.

Além dos críticos contemporâneos já citados, cabe ainda ressaltar a importância de outros críticos renomados como, Araripe Jr., Sílvio Romero e José Veríssimo, que também compõem o quadro crítico de nossa literatura, atuando no final do século XIX.

Veremos a seguir como cada um, com suas particularidades, contribuiu para que a história da nossa crítica literária tivesse um grande desenvolvimento, trazendo importantes considerações acerca da nossa história da qual podemos retirar várias lições.

1.5 A crítica brasileira do século XIX

1.5.1 Araripe Jr.

Araripe Jr. participou de diversos movimentos, como a “Escola de Recife”, a “Academia francesa” e a “Escola popular”. Produziu vários artigos sobre a produção literária de sua época, dentre os quais podemos destacar alguns que se referem à obra de Émile Zola.

Araripe Jr., em artigos publicados na revista *A semana*, em 1885, elabora uma crítica cheia de controvérsias sobre o romance *Germinal*, pois, ao mesmo tempo em que considera o escritor francês uma referência literária do final do século, faz duras reprovações ao escritor no que se refere à produção desse romance. Para o crítico, Zola produziu um romance totalmente contaminado por um pessimismo e por um socialismo que julgava ser elementos prejudiciais e inadequados para o desenvolvimento literário de um país novo como o Brasil.

Embora seja um escritor admirado por Araripe Jr., o crítico considera grave essa mudança de postura de Zola ao escrever *Germinal*, pois esse caráter pessimista foge à proposta literária de Zola, como se essa obra representasse um desvio no percurso do escritor.

Para Araripe Jr. “a obra é grandiosa, repleta de coisas soberanamente terríveis. Não é, mesmo, possível ler o *Germinal* sem muitas vezes arquejar, impressionado por páginas verdadeiramente dantescas” (*apud* COUTINHO, 1958, p. 403), ou seja, trata-se de uma obra de considerável importância e impressionante narrativa, mas decepciona por ser tão pessimista.

As considerações de Araripe Jr., embora duras, têm de ser consideradas, pois *Germinal* é uma obra importante, não somente por contar, de forma detalhada, a saga dos mineiros de Montsou, mas também, por se tratar de uma obra repleta de reflexões a respeito das mazelas da vida, das dificuldades físicas e espirituais do cotidiano, não apenas do homem pobre e trabalhador, mas também da burguesia, que nesse momento, na Europa, já estava em completa decadência.

As falhas de Zola na produção de *Germinal* se deram em virtude de uma busca por concretizar as suas teorias científicas aplicadas ao romance e isso o levou ao extremo, conforme observa Araripe Jr.

Emílio Zola, querendo, entretanto, dar-se uma educação filosófica com suas tendências revolucionárias e a sua natureza profundamente idealista, repellido das ensanchas que poderia dar à sua imaginação pelo receio de passar por um atrasado metafísico, atirou-se ao extremo oposto. Declarou-se pela fisiologia e procurou extremar, no romance, e de um modo dogmático, as experiências de Claude Bernard. Dêse passo errado resultaram ao escritor duas conseqüências lamentáveis, porém enormemente lógicas, conseqüências da adoção de um método contrário a uma fulgurante índole literária: - a primeira foi o pessimismo, e a segunda, a lacuna que muitos já têm notado nos seus personagens, a falta de psique. (*apud* COUTINHO, 1958, p. 407).

Araripe Jr. compartilha a mesma opinião de Lukács¹¹ a respeito da falta de caracterização das personagens de Zola, que tem uma importante função para a produção de um romance, visto que pode ser considerado um elemento que fortalece a composição das personagens. Segundo Candido (1972),

a fôrça das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. Graças aos recursos de caracterização (isto é, os elementos que o romancista utiliza para descrever e definir a personagem, de maneira a que ela possa dar a impressão de vida, configurando-se ante o leitor), graças a tais recursos, o romancista é capaz de dar a impressão de um ser ilimitado, contraditório, infinito na sua riqueza; mas nós apreendemos, sobrevoamos essa riqueza, temos a personagem como um todo coeso ante a nossa imaginação. (CANDIADO, 1972, p. 59).

Entretanto, cabe ressaltar que, para Araripe Jr., essa falha se dá somente nas personagens de *Germinal*, já Lukács (1965) considera que todas as personagens de Zola têm este caráter apático, ou seja, o método da observação, sendo meramente descritivo, transforma as personagens em objetos.

Para Lukács, as personagens zolianas são retratadas como elementos de um quadro de natureza morta, em que não participam ativamente da obra com alma e vida própria, mas sim, como fantoches guiados pelos seus instintos animais que são frutos da hereditariedade e inerentes ao ser humano, ou seja, não há como fugir do que se está predestinado.

A suposta falta de caracterização das personagens que compõem o romance fez com que a obra zoliana, segundo Araripe Jr., ficasse longe da proposta maior de elaboração dos *Rougon-Macquart* que seria retratar a história natural e social de uma família, tornando-se algo problemático. Para o crítico,

os personagens de Zola não denunciam, nos seus atos, nos sentimentos a existência dos grandes centros aonde se elaboram os fenômenos da responsabilidade, da estesia, da energia, etc., etc. Os seus Coupeau, Eugênio, Rougon, Lantier, etc., não passam de puro mecanismo de animalidade. Dessa circunstância, não podia, pois, deixar de nascer um certo vazio na sua obra; outro resultado não podia vir desse método impróprio e antiliterário. (*apud* COUTINHO, 1958, p. 407).

¹¹ LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever? contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo” In: *Ensaio Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira SA, 1965.

Araripe Jr. observa ainda que a crítica brasileira desse momento abordou, com bastante ênfase, a questão do pessimismo na literatura associando-o ao movimento naturalista, o que, para o crítico, trata-se apenas de uma “confusão no espírito dos críticos”, pois não há que se confundir o pessimismo, que circula nesse momento literário, com o movimento naturalista.

Esse pessimismo, presente na vida em sociedade, se justifica devido ao fato de cada momento, sobretudo o de transformações, a sociedade necessitar se firmar em algum pressuposto, e, nesse caso, foi o advento do pessimismo o suporte para respaldar uma nova maneira de ver o mundo.

Ainda que considere *Germinal* um romance pessimista, Araripe Jr., ao escrever uma série de artigos intitulada *Naturalismo e Pessimismo*, publicada na revista *A semana* em 1887, tenta justificar que o pessimismo não está vinculado ao movimento naturalista. Mostra que Zola é um grande escritor e que o pessimismo desse romance foi somente um ponto negativo em meio há vários positivos, pois a série dos *Rougon-Macquart* está repleta de obras que demonstram a capacidade do escritor em criar uma literatura com bases firmes e propósitos bem definidos. O crítico afirma que

tem-se procurado fazer acreditar que naturalismo e pessimismo são coisas idênticas, e que, da mesma maneira por que o romantismo, no princípio do século, procura tôda a sua fôrça no entusiasmo, do lirismo, do pitoresco, do delírio ideal, o naturalismo devia buscar a sua mola espiral no niilismo resultante de uma análise lenticular. Semelhante burla, porém, não resiste à mais pequena reflexão, desde o momento que se confrontem as duas situações e se verifique que, no primeiro caso, existia um movimento coletivo a que eram indiferentes as mais ínfimas camadas populares, que, se não faziam odes, ao menos compreendiam-nas, ao passo que, atualmente, essas mesmas camadas vivem estranhas à literatura, não sabem se os livros ou os jornais exploram essa coisa denominada pessimismo, e se sofrem, em consequência das condições sociais, se choram, se cantam mesmo as suas dores, o seu choro e os seus cantos verdadeiros são abafados e substituídos pelas blasfêmias de um *blasé* que goza como pode do seu *blaseísmo* e por uma turba imensa de *raffinés* bem aquecidos nos divãs dos seus aposentos ricamente aparelhados. (*apud* COUTINHO, 1958, p. 472-473).

Após o impacto que *Germinal* causou no crítico, este volta a “fazer as pazes” com o escritor francês e analisou as obras que foram publicadas depois de *Germinal* de uma forma completamente diferente, considerando-o um escritor digno de ser seguido pelos jovens escritores brasileiros.

A percepção de Araripe Jr. a respeito da construção narrativa de Zola se faz de maneira sóbria e segura. O crítico tem uma visão totalizante da obra de Zola atribuindo às suas obras uma visão de conjunto e não de fragmentação. Araripe Jr. visava conduzir o leitor para a leitura correta dos romances de Zola. É como se o crítico sentisse que deveria introduzir a obra de Zola para que esta não fosse mal compreendida.

O método de Zola é bem claro para Araripe Jr. Esse método sugere que todo escritor, antes de produzir suas obras, precisaria ter um processo mental e organizacional que o crítico julga ser o diferencial do escritor e é esse tipo de processo que os jovens escritores brasileiros deveriam ter em mente ao escrever seus romances. Araripe Jr. define o método zoliano da seguinte forma:

O romancista do *Assommoir*, desde que descobre o ponto de vista, – isto é, – o assunto do seu estudo, procede da seguinte maneira: – trata de dividi-lo logo em seções diversas, de acôrdo com as sugestões que naturalmente se oferecem ao seu espírito. Feita essa divisão, que não pode deixar de ser *a priori*, visto ser, forçosamente, determinada pelos hábitos mentais do escritor, começa o mestre operar sôbre a *matéria bruta* do livro, segundo os seus processos conhecidos de observação, de análise ou de experimentalismo literário. Êsse trabalho consome tempo, dilui o espírito sôbre as coisas e favorece uma certa alucinação sôbre a importância das partes várias de um todo. (*apud* COUTINHO, 1960, p. 50).

A obra de Zola não é algo fácil e simples de ser assimilada pelos leitores. Araripe Jr. julga-a de difícil entendimento. Trata-se de uma obra que

(...) cava, primeiro, um sulco no espírito, por onde vai deixando a abundante sementeira; depois é que, por infiltração, vem a seiva dos sais da terra e a poderosa vegetação intelectual. (*apud* COUTINHO, 1960, p. 51).

Percebe-se nessa descrição quão intensa é a admiração que o crítico tem pelo escritor francês, além da utilização de riquíssima metáfora para definir o que a leitura dessas obras pode causar no espírito do leitor, o crítico “prepara o terreno”, ou seja, prepara o espírito do leitor para a recepção dessa avalanche de sensações que é a leitura das obras de Zola.

Em sua tese, a respeito da recepção no Brasil do romance *La Terre*, Ana Luiza Ramazzina Ghirardi (2008) aborda o fato de Araripe Jr. tecer vários elogios a Zola, utilizando, por exemplo, adjetivos como “inimitável” para definir o escritor francês. Percebemos que, ao utilizar esse atributo, Araripe Jr. não deixa claro se o escritor

francês era tão grandioso, ao ponto de ser impossível a menor tentativa de imitação, ou porque não seria interessante para os escritores brasileiros se espelharem em um tipo de literatura produzida em um contexto completamente diferente do Brasil. O fato é que o crítico não economiza elogios quando se refere ao mestre do naturalismo.

Na série de artigos intitulada *A terra, de Émile Zola, e o Homem, de Aluísio Azevedo*, publicada no jornal *Novidades* em 1888, o crítico faz uma longa análise sobre o romance *La Terre*, publicado em 1887. Nesses artigos, Araripe Jr. faz uma declaração de superação a respeito do que havia dito anteriormente a respeito do pessimismo de *Germinal*. Ao que parece, o crítico julga que o romance foi uma fase temporária de Zola que já estava completamente superada com a produção de *La Terre*, uma vez que no novo romance o autor demonstra uma postura diversa daquela exposta no *Germinal*.

Zola, segundo Araripe Jr., sendo um exemplo a ser seguido pelos jovens escritores da época, não deixou de mostrar que possuía uma forma de construção literária organizada e impressionante, que tem o poder de prender a atenção do leitor da primeira até a última página de seus romances. Essa característica também estava presente em *Germinal*, mesmo sendo considerado um romance fora da proposta zoliana.

Considerando que Araripe Jr. estava expondo questões sobre o naturalismo, este também faz uma crítica interessante sobre o maior representante desse movimento no Brasil: Aluísio Azevedo. Para o crítico, Azevedo, mesmo inspirado no mestre francês, conseguiu criar um naturalismo à brasileira, pois, ao criar suas obras, o escritor considerava as condições locais aqui encontradas e não apenas seguia cegamente o modelo francês.

Para Araripe Jr. é possível até mesmo se pensar em um tipo de fórmula de literatura naturalista brasileira que é aplicável somente neste país com as condições aqui existentes. Para o crítico,

a fórmula que melhor nos cabe para exprimir a nova fase literária não pode ser senão esta: - *O naturalismo brasileiro é a luta entre o cientificismo desalentado da europa e o lirismo nativo do americano pujante de vida, de amor, de sensualidade.* (apud COUTINHO, 1960, p.72).

Assim sendo, dadas as condições locais, não seria possível se produzir o mesmo estilo que se fazia na França. Isso tornou o naturalismo brasileiro algo que buscou imitar, mas acabou por ser diferente e dotado de uma originalidade que só se é possível produzir vivendo em um país com clima e belezas diversas da velha Europa.

1.5.2 Sílvia Romero

A nossa crítica do século XIX contou ainda com as contribuições de Sílvia Romero, membro importante da “Escola de Recife” que teve uma vasta produção, conquistando um papel de destaque para o desenvolvimento da crítica literária no Brasil. Segundo Antonio Candido, Sílvia Romero foi o primeiro grande crítico e fundador da crítica brasileira procurando produzir algo diversificado que, até então, não havia sido produzido por seus antecedentes.

Diante dessa visão pioneira, a atuação de Romero no cenário brasileiro merece destaque e reconhecimento. Para Candido,

a sua obra participa do esforço de revisão ideológica de que brotou o pensamento moderno do Brasil, e pode-se dizer sem medo que lançou as bases mais sólidas para a compreensão da nossa literatura. Antes de Sílvia, a crítica brasileira esboçava apenas os seus trabalhos, presos ainda a critérios obsoletos e incapazes de interpretar a realidade cultural do momento. (CANDIDO, 1945, p. 10).

O naturalismo surgiu com uma proposta diferente da vigente naquele momento, uma novidade frente ao romantismo. Essa inovação causou curiosidades e divergências de opiniões. Isso fez com que Romero não ficasse fora desse momento, evidenciando o seu ponto de vista e suas considerações a respeito do assunto.

Zola não era somente um escritor. Participou também da crítica literária de sua época, publicando em vários jornais suas opiniões acerca da arte e do momento político-social em que estava inserido. Essa atuação pode ser considerada mais um motivo pelo qual o escritor francês não poderia deixar de estar presente na crítica brasileira.

Ao analisar a produção crítica de Zola¹², Romero assumiu uma importante opinião a respeito desse lado do escritor francês. Em todo momento Romero afirmava o talento do escritor na literatura, talvez para justificar a sua falta de talento para fazer crítica. Isso mostrou que o crítico não deixou de ser um excelente escritor que trouxe boas influências, ao evidenciar que criar uma literatura naturalista era possível, uma vez que Zola, diferente do que fez em crítica, apresentou em suas obras literárias clareza e segurança ao expor suas ideias.

¹² A esse respeito, em 1882, Romero publicou em: *O naturalismo em Literatura* dois artigos sobre Zola que, posteriormente, foram intitulados *Sobre Emilio Zola* e disponibilizados nos *Estudos de Literatura Contemporânea*, publicado em 1885.

Zola assumiu, em sua crítica, a tarefa de negação do romantismo mostrando que a nova tendência estava embasada em um método refinado que abandonou as criações fantasiosas e sem muitas verdades que, até então, os escritores tinham seguido. Mostrou que a arte precisava trabalhar com o método da observação para que, dessa forma, pudesse, de fato, mostrar o ser humano em sociedade. A arte não deveria ser composta por fatos não verdadeiros, mas sim, pela vida real com todos os problemas que a rodeia.

Zola não foi o primeiro escritor e crítico a se referir à produção literária realista, antes dele vieram: na crítica, Sainte-Beuve, Scherer e Taine; e, na literatura, Balzac, Stendhal, Duranty, Flaubert, os irmãos Goncourt e Daudet. Na crítica de Zola, Romero percebeu uma limitação do escritor francês, uma vez que este critica as produções de outros países tomando como base somente a produção de seu país. Segundo Romero, essa limitação mostra uma espécie de “panorama da literatura mutilado”, pois não considera a importância das manifestações que estão acontecendo ao redor do mundo.

Sílvio Romero considera uma grave falha na crítica de Zola nos artigos que produziu a respeito de Sainte-Beuve. Nesses artigos, Zola se mostrou mais preocupado com as obras literárias de Sainte-Beuve do que com a sua crítica, que era o ponto chave das discussões da época, e isso acabou deixando-o distante dos grandes mestres da crítica.

Para Zola, a crítica na Europa foi criada por Sainte-Beuve. Romero considera tal pensamento uma falha do crítico francês, pois, quando Sainte-Beuve começou a fazer crítica, esta já era feita em outros países da Europa.

Sainte-Beuve possuía algumas habilidades como crítico, entretanto, usava métodos já utilizados, por exemplo, pelos alemães. Sabe-se que o criador da crítica científica foi Taine, que defendia uma forma de fazer história e compreender o homem considerando três fatores determinantes: meio ambiente, raça e momento histórico. Essa pouca familiaridade com os acontecimentos históricos e uma considerável falta de informação revelaram que a crítica de Zola possuía algumas limitações, que faziam com que o escritor não tivesse tanta excelência nesse quesito.

A diferença fundamental entre a visão crítica de Taine, que foi quem superou as concepções do velho romantismo, e a de Zola é a concepção filosófica e científica de literatura e de arte, pois Zola defendia que seria suficiente a simples aplicação do método de observação para fazer crítica. Mas, por ser um método totalmente empírico, poderia causar insegurança e falta de direcionamento, tornando esse tipo de crítica algo bastante problemático.

Para o Romero, Zola, ao enveredar pelo caminho da crítica, não teve a mesma lucidez e o mesmo espírito esclarecido que tinha ao fazer literatura, isso fez com que o escritor francês fosse considerado melhor escritor do que crítico. Zola se mostrou superficial ao criticar seus contemporâneos, mostrando pouco conhecimento, pelo menos não profundamente, das obras e dos escritores que analisava. Para Romero, Zola, infelizmente, não compreendeu, por exemplo, a produção de escritores importantes, como Taine, Sully-Prudhomme, Baudelaire e Leconte de Lisle.

Não entender a proposta literária de Leconte de Lisle, para Romero, é um erro grave de crítica, pois o poeta em questão foi considerado um autêntico representante do espírito do século XIX que, colocado entre o romantismo e o naturalismo, é como Baudelaire, um ponto de intersecção, o que Zola deveria ter compreendido mais amplamente.

A crítica, segundo Romero, exige muito mais do que a mera observação dos fenômenos. Se para produzir literatura naturalista esse fato era suficiente, para a crítica era superficial. Era preciso ir além e considerar todas as variantes envolvidas na produção que é acumulada em um país no decorrer dos séculos, uma vez que a literatura não brota do nada e muito menos a crítica. Esta, por sua vez, deve atentar-se para algo mais específico, mais particular e pensar, ainda, nas questões universais que envolvem todo o processo de pensamento crítico.

A falta de perspectiva na obra crítica de Zola fez, segundo Romero, com que o escritor fosse conhecido mais por sua produção literária do que por sua produção crítica. Mesmo demonstrando um profundo empenho em fazer crítica, Zola não conseguiu fazê-la com a excelência necessária para que esta se tornasse um exemplo a ser seguido.

Semelhante opinião tem Araripe Jr. a respeito do escritor francês atuando como crítico. Considera que se trata de uma crítica fraca, hesitante e incompleta, mas que demonstra uma brilhante defesa diante dos duros ataques feitos pelos críticos anteriores a ele. Zola sabia que, por expor uma nova forma de ver o mundo, não seria novidade que os críticos contrários a esse novo pensamento o condenassem.

Zola foi um grande defensor de suas ideias, isso pôde ser percebido, por exemplo, em sua obra *Le Roman expérimental* (1880), em que o escritor defendia com fervor a sua teoria científica como fundamental para a produção literária, mostrando que possuía potencial para expor suas ideias. Esse espírito determinado, contudo, não foi suficiente para a produção de uma crítica bem fundamentada.

Romero pontuou qualidades que julgava indiscutíveis em Zola, como seu espírito de justiça, ao se posicionar diante de episódios como o caso do capitão Dreyfus. Entretanto, não conseguia se revelar um crítico seguro, mesmo quando defendia fervorosamente seus ideais e suas propostas que visavam à criação de romances que retratassem a realidade.

Um dos pontos defendidos por Zola é a neutralidade da literatura. Para ele, o escritor e o poeta devem escrever os fatos como se estivessem expostos a uma fotografia, sem se posicionar, sem expor sua opinião acerca do que está produzindo. Essa é a essência da observação.

Zola desempenhou um papel importante, tanto para a literatura francesa quanto para a brasileira. Mas Romero critica a forma estritamente científica que Zola adotou para fazer literatura e crítica, considerando-a bastante problemática, pois mesmo sendo um observador, o escritor não deveria se privar de ter ideias, posicionamentos e uma doutrina, pois mesmo a ciência, com toda a sua seriedade, não seria útil se não pudesse despertar interesse por melhorar a qualidade da vida humana. Para o crítico brasileiro, “a ciência pela ciência é semelhante à arte pela arte”, ou seja, vazia. Podemos dizer, entretanto, que Zola não defendia explicitamente esse modelo literário, mas ficou subentendido em suas exposições.

A doutrina de Zola pode se tornar árida, não quando recomenda a observação da realidade, mas quando desconhece as grandes linhas da evolução humana. É preciso perceber que a história na vida social não se dá isoladamente, mas sim, em conjunto com a acumulação cultural do país, considerando todas as forças que a vida pode extrair dos mecanismos da arte, da ciência e da sociedade como um todo.

Ainda que quisesse produzir uma teoria em que a observação fosse o ponto máximo para retratar a vida humana, Zola, para Romero, foi incapaz de captar realmente a essência humana, pois o homem não é dominado somente pela natureza, outros fatores como a sociedade, as escolhas pessoais e as faculdades mentais também interferem na natureza humana.

Romero considera a teoria zoliana, até certo ponto, válida, pois também se considerava um naturalista, visto que buscava a verdade dos acontecimentos, mas em sua visão tal teoria era limitada porque não poderia prever todas as variantes que atuam na vida do ser humano em sociedade.

Outra objeção que Romero faz a Zola tem a ver com o fato de este se contradizer ao dizer que “uma obra literária é um fragmento da natureza visto através de um

temperamento”. Se o dever do escritor era observar e produzir meros estudos, sem análises existenciais, seria incorreto utilizar seu temperamento para fazer sua produção. Isso mostra que Zola estava admitindo a possibilidade de subjetividade de pensamento, o que parece estar fora da proposta de produção naturalista.

O crítico brasileiro, baseando-se em *Menores e loucos em direito criminal*, de Tobias Barreto, compara o fazer literário ao direito. Para o crítico, a criação das leis que regem as ações humanas não são frutos da natureza, são necessidades criadas para a organização do homem em sociedade e a literatura segue mais ou menos o mesmo caminho.

A literatura, e conseqüentemente a crítica, não poderia ser realizada estritamente através da observação da natureza, mas também através das ações humanas e das interferências externas. A personalidade humana deveria aparecer nas obras literárias, pois esta não é um produto exclusivo do mundo exterior, também é resultado da evolução espiritual da sociedade em cada época.

Depois dessas considerações sobre o escritor e crítico francês, Romero faz algumas observações com relação à crítica brasileira. Para ele, no Brasil, a ausência de estudos e pesquisas para fundamentar a forma de pensamento provocou muitos erros de crítica. Talvez não se tratasse exatamente de erros de crítica, mas de uma forma diferente do tipo de crítica que defendia. Para Romero, existia uma desorientação devido a essa falta de estudo e que os críticos estavam, de certa forma, desatualizados e não tinham uma ideia clara das escolas vigentes e das figuras literárias importantes de seu próprio país.

Romero afirma, ainda, que existia, sim, uma imitação do modelo francês, mas que esta era débil, pois no Brasil ainda não se compreendia completamente a proposta da crítica naturalista, que, aliás, mesmo na Europa causou controvérsias, visto que os pensadores do velho continente, mesmo abordando a crítica científica, ainda tinham vestígios do movimento romântico.

Após essa exposição de Romero, podemos concluir que, mesmo percebendo falhas em Zola, considerou que não havia como se produzir literatura e crítica naquele momento sem se pensar no cientificismo, como defendia o escritor francês, visto que essa forma de pensamento estava presente em praticamente todos os campos de estudo.

1.5.3 José Veríssimo

Para completar a tríade crítica do final do século XIX, temos José Veríssimo, que teve uma atuação interessante como crítico e não pôde deixar de perceber e abordar as ideias vigentes nesse momento. Assim como Araripe Jr. e Sílvio Romero, também se posicionou acerca das questões relacionadas ao cientificismo, ao evolucionismo e ao positivismo que estavam em discussão, tanto na Europa quanto no Brasil. O crítico tentou apresentar os escritores e as obras através de uma relação entre os elementos estéticos, históricos, sociais, culturais e filosóficos da época.

Na obra *História da Literatura Brasileira* (1981), de José Veríssimo, podemos destacar dois capítulos importantes para o estudo da influência de Zola e das ideias científicas vigentes no final do século XIX na produção literária e crítica brasileira. São eles: *O modernismo* e *O naturalismo e o parnasianismo*. Nesses capítulos, Veríssimo abordou questões importantes relativas à nossa crítica e à nossa formação literária.

No capítulo *O modernismo*, Veríssimo fez uma análise do movimento intelectual da época abordando as ideias, que já estavam sendo discutidas na Europa, como o positivismo, o transformismo, o evolucionismo e o intelectualismo de Taine e Renan dentre outras correntes de pensamento crítico e literário, que se apresentavam como uma evolução em relação ao pensamento romântico, mas que só chegaram ao Brasil pelo menos vinte anos depois de terem se tornado parte da realidade da crítica e da literatura europeias.

Veríssimo desempenhou cuidadosamente suas observações a respeito da evolução do pensamento crítico brasileiro, que foi fundamentado em influências francesas. Sem deixar de perceber, entretanto, o posicionamento de personalidades como Tobias Barreto, que foi, segundo Veríssimo, o grande pensador da época e que poderia ser considerado um exemplo de lucidez crítica, sobretudo em se tratando da nossa realidade de nação periférica, ainda que tenha se firmado em modelos europeus para o desenvolvimento dessa crítica. Tobias Barreto, em seus estudos, começou a verificar, por exemplo, que existiram outras formas de pensamento crítico, sobretudo na Alemanha.

O movimento crítico do final do século XIX Veríssimo nomeou de modernismo, visto que se tratava de uma nova forma de ver as questões políticas, sociais e ideológicas da nação. Não perdendo de vista que, embora Tobias Barreto tenha desenvolvido algo em que era notável a presença das questões especificamente

brasileiras, esse movimento já vinha sendo cultivado, obviamente de forma diferente, em países europeus.

No capítulo *O naturalismo e o parnasianismo*, Veríssimo procurou, através das produções brasileiras, mostrar como se deu aqui as ideias vindas da França, tanto as naturalistas de Zola quanto as da poesia dita científica, que teve a influência de escritores como Charles Baudelaire.

O crítico define o movimento naturalista na Europa da seguinte forma:

É, que, como o romantismo, o naturalismo foi sobretudo uma tendência geral. Como aquele fora uma reação contra o classicismo, foi o naturalismo um levante contra o romantismo. Caracteriza-o e distingue-o a sua inspiração diversa do romantismo, mormente a sua inspiração muito menos espiritualista que a deste, e conseqüentemente a sua vontade de proceder diferentemente dele. Revela-se este seu íntimo sentimento e propósito no sacrifício ou diminuição da personalidade do autor, exuberante no romantismo; uma observação mais rigorosa e até presumidamente inspirada em métodos científicos; numa representação mais fiel do observado, reduzindo ao mínimo a idealização romanesca; no menosprezo dos constantes apelos à sensibilidade do leitor, pelo abuso do patético; na invasão, não só do romance, mas de todos os gêneros literários, pelo espírito crítico, que era principalmente o do tempo. (VERÍSSIMO, 1981, p. 241).

Para Veríssimo, os escritores naturalistas brasileiros seguiram o modelo naturalista francês, baseando-se quase que exclusivamente na influência de Zola e de seu seguidor português, Eça de Queirós, entretanto, não deixaram de pensar nas questões específicas do Brasil como uma nação periférica em processo de formação literária.

Tido como o principal representante do naturalismo no Brasil, Azevedo foi bastante elogiado por Veríssimo, pois considerava que o escritor, mesmo tendo como base o naturalismo de Zola, produziu romances de grande valor estético e importância para a literatura nacional. Entretanto, o ponto negativo dessa influência era a reprodução de algo que já estava ultrapassado na França e que, de certa forma, não conseguia representar a realidade local. Segundo o crítico,

o principal demérito do naturalismo da receita zolista, já, sem nenhum ingrediente novo, aviada em Portugal por Eça de Queirós e agora no Brasil por Aluísio de Azevedo, era a vulgarização da arte que em si mesmo trazia. Os seus assuntos prediletos, o seu objeto, os seus temas, os seus processos, a sua estética, tudo nele estava ao alcance de toda a gente, que se deliciava com se dar ares de entender literatura

discutindo de livros que traziam todas as vulgaridades da vida ordinária e se lhe compraziam na descrição minudenciosa. Foi também o que fez efêmero o naturalismo, já moribundo em França quando aqui nascia. (VERÍSSIMO, 1981, p. 243).

Embora o naturalismo já estivesse em decadência na França no final do século XIX, aqui no Brasil estava em alta e não havia dúvida de que a contribuição de Zola se fazia perceptível, visto que, ao trazer a nova concepção de realidade, retratando a vida cotidiana, as mazelas humanas e os sentimentos mais torpes e íntimos do ser humano, o escritor francês se aventurava em uma visão de mundo que não era fácil de ser compreendida. Ainda mais combatendo o romantismo que trazia uma proposta completamente diferente dessa realidade, digamos “nua e crua”, que o naturalismo revelava.

Além de Azevedo, o crítico paraense também comentou a contribuição de Júlio Ribeiro para o movimento naturalista no Brasil. Ao produzir o romance *A Carne*, o escritor procurou colocar em prática toda a proposta naturalista “nos mais apertados moldes do zolismo”, ou seja, tentou produzir um romance em que o ser humano fosse retratado com todas as suas mazelas e detalhes de personalidade.

Raul Pompéia, com *O Ateneu*, também caiu no gosto de Veríssimo. Para o crítico, “Raul Pompéia deu no *Ateneu* a amostra mais distinta, se não a mais perfeita, do naturalismo no Brasil” (VERÍSSIMO, 1981, p. 244). Pompéia não se prendeu tanto ao modelo de Zola, teve o talento e a criatividade de produzir algo que, embora tendo como base o modelo francês, se tornou mais original e mais próximo da realidade brasileira.

Outro fato importante, observado por Veríssimo, é que no movimento naturalista não havia manifestações poéticas, pois não era possível fazer poesia baseada exclusivamente em observações, sem a menor interferência do escritor, sem nenhum idealismo. Logo o movimento da dita “poesia científica”, pautado nas ideias do pensamento modernista, foi o parnasianismo que

influiu de fato o modernismo na poesia com a sua inspiração científica e filosófica, produzindo isso que aqui se denominou de “poesia científica”, o que é de si mesmo uma contradição, enquanto as verdades científicas se não fizerem sentimento na alma do poeta. Pôr em versos, ainda excelentes — o que aliás nunca aconteceu — noções científicas ou idéias filosóficas é retrogradar à poesia didática, coisa que de poesia só tem o nome. Já vimos que não deu aqui nada de si, e nada deixou por que se quer mereça lembrada, senão como um fato,

aliás insignificante, da nossa evolução literária. (VERÍSSIMO, 1981, p. 245).

O movimento foi influenciado por Teodoro de Banville, Charles Baudelaire e Leconte de Lisle (os poetas do *Parnasse contemporain*). Os poetas que compuseram o momento literário em questão aqui no Brasil foram chamados de poetas da nova geração, que procuraram produzir poesia considerando as ideias científicas vigentes na época.

Veríssimo procurou abordar a produção literária, mais especificamente do Brasil. Mas, assim como os demais críticos do final do século XIX, não deixou de citar a influência e a importância de Zola nesse momento literário. Isso evidencia mais uma vez a forte presença do escritor francês, pois este foi quem inseriu as ideias científicas na literatura, considerando que anteriormente se tratava de um pensamento abordado somente em outras áreas de conhecimento, sobretudo, nas ciências exatas.

1.6 A passagem do Naturalismo francês para o brasileiro

“De cortiço a cortiço” é um artigo bem detalhado em que Candido fez uma reflexão a respeito das semelhanças entre *L'Assommoir* e *O Cortiço*. Para o crítico, o romance brasileiro foi inspirado no francês mantendo a mesma temática (histórias de trabalhadores pobres vivendo amontoados em situação de miséria) e polêmicas. A obra de Azevedo, mesmo sendo inspirada em uma obra estrangeira, teve grande importância para a nossa produção literária, pois, seguindo a noção de texto primeiro e texto segundo do crítico brasileiro, a obra se mostrou original na medida em que abordava as questões locais e, ao mesmo tempo, carregava em si a influência estrangeira. Para o crítico a obra trata-se de um

texto primeiro na medida em que filtra o meio; texto segundo na medida em que vê o meio com lentes tomadas de empréstimo, *O Cortiço* é um romance bem realizado e se destaca na sua obra, geralmente medíocre, pelo encontro feliz dos dois procedimentos. Se pudermos marcar alguns aspectos desta interação talvez possamos esclarecer como, em país subdesenvolvido, a elaboração de um mundo ficcional coerente sofre de maneira acentuada o impacto dos textos feitos nos países centrais e, ao mesmo tempo, a solicitação imperiosa da realidade natural e social imediata. Do cortiço parisiense ao cortiço carioca (“fluminense”, no tempo de Aluísio) vai uma corrente que pode ajudar a análise conveniente da obra, vista ao mesmo tempo como liberdade e dependência. (CANDIDO, 1998, p. 107).

A estética naturalista propõe que a obra deveria ser uma transposição direta da realidade e que o escritor deveria se colocar como mero expectador e não interferir nos acontecimentos naturais da vida, entretanto, essa tarefa se tornaria algo difícil, pois em um país em constantes transformações e em busca de uma identidade nacional seria quase impossível o escritor ficar indiferente às mudanças sociais e políticas que estavam acontecendo ao seu redor.

A questão da busca da identidade nacional era um tema recorrente entre os escritores brasileiros da época, entretanto, essa tentativa mostrou-se bastante complexa, visto que a própria noção de identidade nacional era objeto de algumas ambiguidades, pois as condições de país subdesenvolvido e atraso literário faziam com que os escritores tivessem, segundo Candido (2003) uma “consciência amena do atraso”, que refletia na necessidade de exaltação de algo que fosse genuinamente nacional.

Percebendo a debilidade cultural em que estavam inseridos, os escritores brasileiros sentiram necessidade de buscar legitimação literária em elementos que fossem representativos do país. Esses elementos foram encontrados na natureza local, momento em que surge a “transfiguração da natureza”, conceito abordado por Candido, em que havia uma exaltação da natureza local, retratando o que o país novo possuía como destaque nacional, considerando a relação de engrandecimento da terra: um tema fundamental, aproveitando o fato de estarem inseridos em um país repleto de belezas naturais.

Era a chamada cor local presente nas obras literárias, mostrando, mais uma vez, que, embora houvesse influência exterior (universal), existia também a forte presença das questões específicas do país (particular) nas produções naturalistas e isso foi verificado pelo crítico brasileiro em sua análise das diferenças e semelhanças entre o romance brasileiro e o francês. Segundo Candido,

a idéia de *pátria* se vinculava estreitamente à de *natureza* e em parte extraía dela a sua justificativa. Ambos conduziam a uma literatura que compensava o atraso material e a debilidade das instituições por meio da supervalorização dos aspectos regionais, fazendo do exotismo razão de otimismo social. (CANDIDO, 2003, p. 141).

Tendo a sociedade francesa como fonte de pesquisa, Zola percebeu que era possível realizar uma divisão temática em suas obras, sendo possível abordar os temas propostos separadamente em cada romance. Em países subdesenvolvidos como o Brasil,

dadas as condições locais e a falta de tradição, esse tipo de divisão significaria uma diluição temática, portanto, Azevedo preferiu abordar vários temas em um único romance, buscando inspiração, não somente em *L'Assommoir*, mas também em outros romances da saga dos *Rougon-Macquart*. Com isso, Zola se fez presente e importante entre nós, uma vez que, ao se inspirar em suas obras para realizar um romance nacional, que se tornou referência, Azevedo contribuiu para a permanência do escritor francês em nossa literatura.

Essa forma literária em que Azevedo se fundamentou mostrou que no contexto brasileiro não havia simplesmente uma mera transposição do modelo francês, as condições locais levaram os nossos escritores a ter uma percepção de mundo diferente, que levou a uma produção literária considerada de qualidade. Candido afirma que,

a consciência das condições próprias do meio brasileiro interferiu na influência literária, tornando o exemplo francês uma fórmula capaz de funcionar com liberdade e força criadora em circunstâncias diferentes. (CANDIDO, 1998, p.108).

Dadas as condições de país subdesenvolvido, essa influência externa se tornou inevitável, uma vez que o atraso cultural levou à necessidade de se ter um modelo para a criação de algo que, futuramente, poderia ser considerado manifestação local.

A questão do trabalho também foi abordada no romance de Azevedo, entretanto, adquiriu um formato diferente dos romances de Zola, que apresentou o tema no *Germinal*, por exemplo, mostrando as relações trabalhistas embasadas na força capitalista do mundo pós-revoluções (industrial e francesa), em que havia constantes e crescentes conflitos de classes, visto que havia uma divisão de classes sociais bastante delineada.

No Brasil, país essencialmente agrário e, até pouco tempo escravocrata, as relações de trabalho não poderiam ser retratadas com na França, embora Azevedo também abordasse a questão da animalidade do homem em relação às forças de trabalho. A diferença estava no fato de que na Europa a burguesia exercia a exploração do trabalhador pagando baixos salários para, assim, prover a manutenção da vida confortável que tinha. Por aqui tratava de uma forma de imposição e ascensão social, levando a um conflito entre portugueses, brasileiros brancos e escravos recém-libertos.

A exploração do trabalho como uma forma de ascensão social fora percebida n' *O Cortiço*, através do português João Romão, que, com base na exploração do cortiço,

que havia construído, e da escrava Bertoleza, que considerava um “burro de carga”, conseguira a ascensão social o que não acontecia, por exemplo, com o brasileiro livre que pensava no trabalho como uma forma de rebaixamento e punição. Para Candido,

o brasileiro livre que riu dele pela piada e o dichote fica, como se dizia no tempo, “a ver navios”, porque em geral tendia à boa vida e, nessa sociedade que fingia prolongar as *ordens* tradicionais, o trabalho era o ovo de Colombo que permitia ascender e desvendar cada vez mais a sua verdadeira divisão em classes econômicas. (CANDIDO, 1998, p. 111).

Analisando o que o cortiço representava para a sociedade brasileira, Candido fez uma interessante avaliação de como a forma de crescimento do cortiço poderia mostrar a realidade do povo brasileiro, considerando as condições locais em que estava inserido.

O cortiço francês crescia verticalmente, enquanto que o brasileiro se desenvolvia horizontalmente o que levou a se pensar em questões como a extensão territorial do novo país, a natureza dominante e a mentalidade agrária que ainda tinha presença marcante nesse momento e que somente aos poucos se transformaria em uma mentalidade mais urbana e capitalista.

A transformação da sociedade estava regida pela dialética entre o “dirigido” e o “espontâneo”, que no romance de Azevedo se dava através da configuração horizontal do cortiço, que poderia se pensar na espontaneidade dessa aglomeração, em que seus moradores, seguindo as tradições passadas, necessitavam de espaço para continuar suas criações de porcos, aves, hortaliças entre outros. No entanto, após o cortiço ter sido incendiado, João Romão pensou em uma forma diferente e mais lucrativa de utilização daquele terreno. Então, resolveu reconstruir um novo aglomerado de moradias, mas com base em um projeto mais organizado e com “otimização” do espaço, adquirindo, assim, uma configuração mais urbana e com um número maior de moradias.

O romance de Azevedo abordou vários aspectos inerentes à nossa realidade de nação periférica, pois, além dos fatores já mencionados, ainda havia nele a questão da representação de uma nação, através de um recorte específico. Tal fato suscita a discussão acerca da presença da alegoria no romance brasileiro, visto que, por sofrer influência de Zola que, segundo Candido, tem aspectos alegóricos em suas produções, não seria surpreendente que também houvesse esse aspecto no romance em questão.

Isso, para o crítico brasileiro, não se configura um problema, se trata, na verdade, de um elemento de “força e não de fraqueza” em ambos os escritores. Essa

alegoria poderia ser vista através da mistura de raças, que é retratada no romance e que representa o país como um todo, pois nossa realidade é composta dessas misturas raciais. Seria algo particular (dentro do cortiço) que representava o geral (a realidade do país), pois

em nenhum outro romance do Brasil tinha aparecido semelhante coexistência de todos os nossos tipos raciais, justificada na medida em que assim eram os cortiços e assim era o nosso povo, é claro que visto numa perspectiva pessimista, como a dos naturalistas em geral e a de Aluísio em particular. Deste modo o cortiço ganha significado diferente do que tinha em Zola, pois em vez de representar apenas o modo de vida do operário, passa a representar, através dele, aspectos que definem o país todo. E como solução literária foi excelente, porque graças a ele o coletivo exprime a generalidade do social. (CANDIDO, 1998, p. 117).

A questão da integração entre raça, meio e natureza representava, de certa forma, algo que tinha como função direcionar as ações humanas; era a influência da natureza exuberante e tropical sob a vida das pessoas, que agiam de acordo com as forças impostas pela natureza, entretanto, havia uma perspectiva diferente entre o nativo e o português, uma vez que

o português tem a força, a astúcia, a tradição. O brasileiro serve a ele de inepto animal de carga, e sua única vingança consiste em absorvê-lo passivamente pelo erotismo, que, já vimos, aparece como símbolo de sedução da terra. (CANDIDO, 1998, p. 122).

Abordando o tema da maturidade sexual, Azevedo, influenciado por *La joie de vivre* e *Nana*, trabalhou em seu romance a concepção da primeira menstruação que aconteceu de forma diferente em Pauline Quenu, Nana e Pombinha. O tema em Azevedo foi tratado com violência, demonstrado através da iniciação homossexual entre duas mulheres, a *cocotte* francesa Léonie e Pombinha, que, tem como consequência, a maturidade sexual de Pombinha. Em Zola, Pauline Quenu viveu um momento de singular beleza.

A natureza também estava presente nesse momento, pois foi com o nascer do sol que Pombinha percebeu o resultado daquela iniciação sexual, que foi a presença do fluxo menstrual. Esse fato pode nos mostrar quão forte era a presença da natureza na vida das personagens, pois, de uma forma ou de outra, vai delineando os

acontecimentos, uma vez que os impulsos sexuais, e suas consequências, são resultados da força desta natureza exuberante e deste sol escaldante existentes no país.

A análise de *Candido* é bastante esclarecedora, pois nos apresenta, de forma clara e objetiva, como o movimento naturalista atravessou o atlântico e foi se adaptando às condições brasileiras, sem, contudo, perder suas características fundamentais.

Diante das considerações realizadas a respeito das recepções francesa e brasileira de Zola, podemos concluir que o escritor francês teve, e ainda tem, presença marcante na crítica literária, uma vez que uma produção literária baseada na realidade movimentou as estruturas ideológicas no final do século XIX e, ainda hoje, influencia, provoca divergências e proporciona novas formas de discutir a arte e a sua importância para o desenvolvimento cultural das sociedades.

À análise crítica da recepção de um autor e de uma obra em outra nação, podemos acrescentar outras discussões, que podem ser relevantes para a compreensão da importância de obras estrangeiras em uma nação. Além da recepção da crítica especializada, outro aspecto relevante a respeito da presença de obras estrangeiras em outras nações é a questão dos aparatos paratextuais que, segundo Gérard Genette (2009),¹³ são partes integrantes da configuração que faz um livro ser concebido com tal. Dessa forma, após a análise da recepção crítica de Zola, iremos, no capítulo seguinte, analisar a recepção, especificamente do romance *Germinal*, verificando os paratextos das traduções publicadas no Brasil no século XX, a fim de conferir qual a relevância desses aparatos para a apresentação do romance para o público brasileiro.

Através dessa análise, buscaremos compreender como a presença dos paratextos, juntamente com a crítica, pode ser relevante para se obter um quadro mais amplo e completo acerca da importância desse romance para a constituição de nosso sistema literário.

¹³ GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.

Capítulo II

Análise dos paratextos e recepção das traduções de *Germinal* no Brasil

Os paratextos emolduram a obra traduzida e garantem um espaço de visibilidade à voz do tradutor, mas não só, os discursos de acompanhamento ancoram a obra no horizonte da crítica literária e definem parâmetros que conduzirão à leitura e recepção do texto traduzido na cultura de chegada.

(Germana H. P. de Sousa. Prefácio de *Traduzir o Brasil Literário*. 2001, p.12)

O livro, tal como conhecemos atualmente, é uma “coleção de folhas de papel, impressas ou não, reunidas em cadernos cujos dorsos são unidos por meio de cola, costura etc., formando um volume que se recobre com capa resistente”¹⁴. Mas não é apenas isso. Ao entrarmos em contato com esse objeto, nos deparamos com várias informações que estão ao redor do texto, tais como: capa, contendo normalmente o título e o nome do autor; página de rosto; contracapa; prefácio; introdução; nota do editor; dentre vários outros elementos que podem compor uma obra. Esses elementos foram nomeados por Gérard Genette de peritextos e desempenham uma função importante para a apresentação da obra.

Os paratextos que, juntamente com o texto, formam a estrutura do livro, são formados pela junção de dois elementos: o peritexto, já citado acima, e o epitexto que reúne,

ainda em torno do texto, mas a uma distância mais respeitosa (ou mais prudente), todas as mensagens que se situam, pelo menos na origem, na parte externa do livro: em geral num suporte midiático (conversas, entrevistas), ou sob a forma de uma comunicação privada (correspondência, diários íntimos e outros). (GENETTE, 2009, p. 12).

Podemos citar, como exemplo de epitexto, as correspondências que Zola trocava com seus amigos e com a crítica especializada, em que tratava de assuntos relacionados aos livros que publicava, sobretudo, a respeito dos que compunham a saga dos *Rougon-Macquart*, tendo em vista que se tratava de projeto ambicioso que visava à concretização de uma forma diferente de fazer literatura, e provocou diversas críticas (positivas ou negativas) às quais o escritor julgava importante prestar esclarecimentos.

Zola respondia a todas as dúvidas que surgiam a respeito de suas produções através de cartas literárias publicadas em jornais ou enviadas diretamente aos interessados, algumas delas foram publicadas na obra *Correspondence*¹⁵.

A importância do estudo sistemático dos paratextos da obra é recente e vem ganhando espaço, uma vez que a presença ou a ausência de paratextos em uma obra pode demonstrar como essa obra foi tratada e, no caso de uma obra traduzida, poderá revelar como essa foi preparada para ser inserida em outra cultura.

¹⁴ Conforme dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

¹⁵ BLOND, Maurice le (notes et commentaires). *Émile Zola : Correspondance (1872 –1902)*. Paris: Typographie François Bernouard, 1973.

Os elementos que compõem as obras são os responsáveis pela maneira como essa será vista e recepcionada pelo público, uma vez que as diversas possibilidades de utilização dos paratextos podem contribuir para a particularização da obra, informando e facilitando o acesso da obra pelo público em geral.

Essas informações, que inicialmente parecem irrelevantes, são fundamentais para a apresentação do livro. Genette cita, como exemplo, o romance *L'Assommoir*: se o leitor souber antecipadamente que se trata de um romance da saga dos *Rougon-Macquart*, sua leitura será diferente daquela feita a um romance independente, o que ilustra a importância das informações dispostas antes do texto.

Devido às particularidades de cada obra, a análise de seus paratextos deve ser feita cuidadosamente, considerando os diversos fatores que levam às escolhas desses aparatos, pois cada publicação, seja original ou tradução, tem suas especificidades e objetivos.

Neste capítulo, analisaremos os paratextos e a recepção das traduções realizadas no século XX de *Germinal*. Para essa análise, consideraremos alguns fatores relevantes para a compreensão das escolhas paratextuais que foram feitas, tais como: a importância da tradução literária, a forma como uma obra advinda de um país central e produzida por um escritor canonizado é traduzida e recepcionada em uma nação periférica, a importância dessa obra para a constituição literária do país e os motivos que podem ter contribuído para a presença ou ausência de alguns paratextos considerados importantes.

2.1 A tradução literária do final do século XX

O final do século XX, a partir da década de 70, foi marcado pela difusão dos Estudos de Tradução (*Translation Studies*) em que teóricos como André Levetere, Susan Bassnett e Itamar Even-Zohar começaram a refletir sobre uma área de pesquisa promissora e importante, visto que possibilitava uma forma diferente de se pensar o processo de tradução, sendo percebido não somente como uma “transposição linguística”, mas também considerando os fatores históricos, culturais, econômicos e sociais envolvidos no processo, pois

uma tradução literária não é examinada do ponto de vista da precisão, expressão ou brilho com os quais consegue refletir o original; em vez disso, analisa-se o lugar que a tradução ocupa dentro do sistema da

língua para a qual foi traduzida (o sistema-alvo). (MILTON, 1998, p. 184).

Compreender as transformações ocorridas no processo de tradução no decorrer dos séculos é fundamental para a realização de uma análise mais aprofundada de uma obra literária traduzida, pois em cada época ocorrem diversas mudanças sociais e históricas nas sociedades, o que pode nortear e determinar as estratégias de análise de uma obra e sua(s) tradução(ões).

Além do conhecimento histórico da tradução, é importante, ainda, haver uma reflexão preliminar a respeito das culturas envolvidas (partida e chegada) para que a tradução, bem como o seu estudo, possa ser realizada de forma satisfatória. Segundo Bassnett (2003),

é na formulação de questões como esta que radica a perspectiva (possivelmente também já uma escola de pensamento) que encara a tradução como um dos processos de manipulação literária, uma vez que os textos são reescritos atravessando fronteiras linguísticas e que essa reescrita ocorre num contexto histórico-cultural claramente definido. (BASSNETT, 2003, p. XXIII-XXIV).

Os Estudos de Tradução recaem sobre questionamentos acerca de um processo de tradução extremamente questionador, que busca investigar o que acontece com um texto ao sair de uma cultura para outra, haja vista a tradução não se limitar apenas ao acesso facilitado a um texto escrito originalmente em outra língua, mas também procurar avaliar quais implicações que esse texto traduzido pode causar nas culturas envolvidas.

A tradução é capaz de revelar mundos e realidades desconhecidos até mesmo para a cultura de partida. Através do estudo de uma obra traduzida, pode-se perceber que existem possibilidades de ambas as culturas encontrarem algo novo, mediante a análise do texto traduzido. Berman (2002) afirma que,

(...) em uma tradução, não há somente uma certa porcentagem de ganhos e de perdas. Ao lado desse plano, inegável, existe um outro, em que alguma coisa do original *aparece* e que não aparecia na língua de partida. A tradução faz girar a obra, releva dela uma outra *vertente*. (BERMAN, 2002, p. 21).

Nesse sentido, a tradução começou a ser vista como um processo de criação e não mais como um ato mecânico. Consequentemente, criou-se a necessidade de se tratar

do assunto de forma conjunta, envolvendo a teoria e a prática de tradução, uma vez que “divorciar a teoria da prática, colocar o teorizador contra o praticante, como aconteceu noutras disciplinas, seria trágico” (BASSNETT, 2003, p. 29).

Considerando as relações entre teoria e prática, podemos ressaltar o fato de o tradutor também ser um leitor da obra, pois, antes de realizar a tradução, se faz necessário conhecer bem o texto. Entretanto, essa leitura deve ser feita com um olhar mais crítico, já que não se trata apenas de uma leitura comum, é uma leitura que objetiva apresentar o texto para outra cultura, logo, deve ser realizada de forma cuidadosa.

A leitura do texto deve estar acompanhada do conhecimento global da obra a ser traduzida: o tradutor desconhecer o contexto em que a obra foi produzida pode causar prejuízos em sua tradução. Bassnett afirma que,

é também bastante evidente que a ideia do leitor como tradutor e a enorme liberdade que esta visão confere devem ser tratadas com muita responsabilidade. O leitor/tradutor que não reconhece o materialismo dialético que serve de fundamento às peças de Brecht ou que não reconhece a ironia nos sonetos de Shakespeare ou que ignora o modo como a doutrina da transubstanciação é utilizada como artifício de subterfúgio para a produção do manifesto anti-fascista de Vittorini em *Conversazioni in Sicilia* estará a descontrolar o equilíbrio das forças em presença ao tratar o original como propriedade sua. (BASSNETT, 2003, p. 134-135).

Dessa forma, vimos que o conhecimento do todo (obra e contexto) é fundamental para que o tradutor possa realizar uma tradução bem sucedida, pois a negligência de um desses elementos pode provocar a produção de um texto que poderá não alcançar o seu objetivo, que é proporcionar a troca de conhecimentos e informações entre as nações.

Por ser a análise das traduções de um romance o objeto de estudo deste trabalho¹⁶, é relevante considerar algumas questões fundamentais envolvendo a obra e seu contexto, no que se refere à tradução de prosa. Para Bassnett, a discussão em torno da tradução de romance não é tão extensa quanto a respeito da tradução de poesia; no entanto, a tradução de prosa não é tão simplória quanto aparenta ser.

A alteração da estrutura do texto e a utilização de vocábulos inadequados, por exemplo, podem provocar profundas alterações na proposta do texto original. Não se

¹⁶ Conforme informado na introdução deste trabalho, o objeto de estudo desta dissertação é o romance *Germinal*.

trata de ser fiel ou não ao texto-fonte, mas de adequação da tradução para a língua de chegada, sem que haja alterações que prejudiquem o conteúdo disposto no texto original. Sendo assim, “o tradutor deve, portanto, em primeiro lugar, determinar a *função* do sistema da língua de partida e procurar um sistema na língua de chegada que cumpra essa mesma função” (BASSNETT, 2003, p. 189).

O texto traduzido pode ocupar posições importantes na cultura de chegada, delineando ideologias, hábitos e costumes que irão fazer parte do cotidiano dessas nações. André Lefevere¹⁷ (2007) cita, como exemplo, a tradução de textos sagrados que são considerados textos fundamentais, visto que as pessoas são guiadas através desse tipo de texto. Dessa forma, o texto traduzido pode se tornar um instrumento indispensável para o desenvolvimento e enriquecimento literário e cultural de uma nação.

2.2 A recepção de obras traduzidas em nação periférica

Juntamente com os Estudos de Tradução, temos os estudos referentes à recepção da obra traduzida que, ao inserir-se em uma cultura de chegada, pode seguir direções completamente diferentes quando se trata de uma tradução originária de um sistema central para um sistema periférico, como é o caso do Brasil.

A teoria da recepção formulada por Jauss, teórico da Escola de Constância, tem como objeto de pesquisa a história literária, que é constituída por três elementos fundamentais: “o autor, a obra e o público”. Entretanto, podemos acrescentar a essa lista, no caso das obras traduzidas, a participação do tradutor, que se torna fundamental para que a obra chegue ao sistema receptor.

Analisar a recepção da obra traduzida, considerando as particularidades históricas e sociais da cultura receptora, não é uma tarefa fácil, pois envolve o estudo de uma série de elementos presentes nessa cultura, juntamente com o impacto que a obra pode causar nessa sociedade. Para Else R. P. Vieira (1996), a teoria de Jauss é esclarecedora e contribui para a melhor compreensão da importância de se pensar na tradução considerando as diversas variantes que estão fora do texto. Para a autora

¹⁷ Professor no Departamento de Línguas Germânicas e Literatura Comparada da Universidade do Texas, em Austin.

há também que se enfatizar que a historicidade para a qual ele nos sensibiliza é particularmente importante para a tradução que instaura, de imediato, a descontinuidade histórica e evidencia ser a interpretação uma fusão de significados culturais. (VIEIRA, 1996, p. 116).

Vieira afirma que, para Iser, também da Escola de Constância, o foco da recepção está na interação entre o leitor e a obra, pois, é através dela que a obra passa a existir, considerando que somente depois de ser lida ela se torna conhecida. O tradutor assume a função de leitor no momento em que lê a obra, mas sua função vai além da mera interação de leitura, pois sua leitura tem como objetivo realizar uma tradução que permitirá que a obra seja difundida em outras línguas e faça parte da realidade cultural de outros países.

Ainda quanto à questão da recepção de obras traduzidas, Itamar Even-Zohar (1999), teórico da escola de Tel-Aviv, verifica, em suas pesquisas, a importância e a contribuição dessas obras para o sistema literário receptor. Trata-se da teoria dos polissistemas, que analisa, sobretudo, as interações tradutórias entre as literaturas do centro com as da periferia, que juntas formam uma rede de informações que se relacionam gerando mudanças nos sistemas literários envolvidos. Segundo Bassnett,

o grupo de Tel Aviv, cujos principais expoentes são Itamar Even-Zohar e Gideon Toury, desenvolveu o conceito de polissistema literário, já esboçado nos anos 70, e forneceu uma metodologia pela qual podemos investigar todo o processo de absorção de um texto traduzido por uma dada cultura num determinado tempo histórico. (BASSNETT, 2003, p. XVI).

A teoria dos polissistemas mostrou que é possível desenvolver uma nova abordagem de Estudos de Tradução, considerando os impactos que a tradução de uma obra pode causar na cultura receptora. Essa mudança de paradigma foi importante, uma vez que as nações estão em constante movimento e transformação e as trocas culturais, que a tradução possibilita, contribuem para que os sistemas literários, juntamente com os demais que fazem parte dos diversos sistemas que formam uma nação, não entrem em um processo de estagnação.

A literatura traduzida pode ocupar um lugar central na cultura de chegada, sobretudo se considerarmos o caso das nações periféricas, fornecendo contribuições importantes, se tornando uma “força inovadora” para essas nações, como ocorreu, por exemplo, no Brasil que, assim como as demais nações latino-americanas, seguiu os

parâmetros das literaturas europeias, ou seja, mesmo que tenham desenvolvido conceitos novos, considerando as condições locais do país e a necessidade de se criar uma literatura nacional, ainda assim, não se desvincularam completamente das metrópoles. Segundo Antonio Candido,

as nossas literaturas latino-americanas, como também as da América do Norte, são basicamente galhos das metropolitanas. E se afastarmos os melindres do orgulho nacional, veremos que, apesar da autonomia que foram adquirindo em relação a estas, ainda são em parte reflexas. (CANDIDO, 2003, p. 151).

Além da importância que a literatura traduzida exerce nas literaturas das nações periféricas, Even-Zohar cita ainda o caso das literaturas consideradas “jovens”, que também é o caso do Brasil, pois são de nações em que o sistema literário não foi construído juntamente com a língua, mas sim, inserido posteriormente, o que levou à necessidade da utilização de modelos já existentes para a realização de suas produções. Para o teórico, nesse caso,

(...) la literatura traducida viene a satisfacer la necesidad que tiene una literatura más joven de poner en funcionamiento su recientemente creada o renovada lengua con tantos modelos literarios como sea posible, a fin de conferirle capacidad como lengua literaria y utilidad para su público emergente. (EVEN-ZOHAR, 1999, p. 226)¹⁸.

A tradução, nesse contexto, se tornou um importante instrumento para a consolidação da literatura, visto que através dela o contato com outros povos, sobretudo com os das nações do centro, se tornou possível e as trocas de conhecimento, de costumes e de línguas proporcionaram uma interação maior, contribuindo não somente para a vida literária do país, mas também para a política, economia e sociedade como um todo.

Sendo uma ex-colônia, o Brasil buscou nas literaturas das metrópoles, sobretudo a francesa, os parâmetros para o desenvolvimento de uma literatura consistente. A escolha pela França se deu em virtude da forte influência cultural que esse país estava exercendo naquele momento (final do século XIX), e da necessidade de afastamento da metrópole (Portugal).

¹⁸ Tradução de Montserrat Iglesias Santos realizada a partir do texto em língua inglesa.

A literatura traduzida, tendo se tornado um meio de inserção de novos conceitos, gêneros e artifícios no sistema de chegada, proporcionou que temáticas e vocabulários anteriormente inexistentes na cultura receptora começassem a ser utilizados por essa nação, contribuindo para o enriquecimento e a inovação literária das nações periféricas, possibilitando, dessa forma, maior visibilidade literária diante das literaturas centrais. No entanto, cabe ressaltar que esse processo visava a acrescentar novas temáticas no repertório literário e cultural nacional e não excluir o que já existia.

A busca pelo enriquecimento do repertório canônico, literário e cultural local acabou fazendo com que a literatura traduzida se tornasse um canal que permitiu a incorporação de novas alternativas na literatura da cultura de chegada, como aconteceu, por exemplo, com os primeiros poetas brasileiros que traduziram as *Flores do mal*, de Baudelaire. Antonio Candido os nomeou de “os primeiros baudelairianos”. Em seu ensaio, o crítico busca mostrar a importância do escritor francês para a nossa produção literária. Segundo Candido,

o intuito é estudar o grupo inicial de baudelairianos dos anos de 1870 e começo dos de 1880, que, embora formado por poetas secundários, talvez represente o único momento em que a presença dos textos de Baudelaire foi decisiva para definir os rumos da produção poética, traçando a fisionomia de uma fase e, desse modo, assumindo uma importância histórica de que os períodos seguintes não conheceram. (CANDIDO, 2003, p. 24).

Através da tradução dos poemas de Baudelaire, esses poetas conheceram novas formas de realização poética e vocabulários que se incorporaram às suas produções, pois estavam diante de algo que exercia certo fascínio, no entanto, não deixaram de pensar na realidade em que estavam inseridos.

Devido à grande influência e importância que o poeta francês exerceu em nossos escritores desse momento, podemos dizer que, nesse caso, a literatura traduzida assumiu uma posição central, pois delineou novas formas de construção literária, se tornando um modelo a ser seguido, sem, contudo, deixar de manifestar as condições locais.

Analisando a nossa formação literária e a posição da tradução nesse processo, através da leitura crítica da tradução de Graciliano Ramos do romance *La peste*, de Albert Camus, Germana H. P. de Sousa¹⁹ afirma que,

¹⁹ Professora e pesquisadora da Universidade de Brasília – UnB.

no Brasil a tradução sempre foi importante. Foi igualmente a partir da tradução dos grandes clássicos da literatura universal que foi se formando a língua literária nacional, o público leitor brasileiro, e foi se forjando no Brasil o sistema literário brasileiro. (SOUSA, 2008, p.3).

Ao seguir o modelo francês, os poetas tradutores brasileiros, além de assumirem o papel de criação de conceitos novos a serem inseridos na literatura local, ainda possibilitaram a transformação da cultura estrangeira, considerando os limites ideológicos e poetológicos de sua cultura, e essa junção do que vem de fora com a ideologia local leva, segundo Lefevere, à criação de cânones literários. Segundo o autor,

o componente funcional de uma poética está, mais proximamente ligado a influências ideológicas vindas de fora da esfera da poética e geradas por forças ideológicas no ambiente do sistema literário. (LEFEVERE, 2007, p. 52).

Dessa forma, a propagação em nação periférica de uma obra traduzida pode se tornar um importante instrumento para a formação do sistema literário local, uma vez que os escritores, ao traduzir e/ou seguir modelos vindos de fora, podem contribuir significativamente para o processo de transformação e consolidação da literatura nacional.

A tradução de uma obra literária implica a junção da ideologia do tradutor com a “poética dominante na literatura receptora no momento em que a tradução é feita” (LEFEVERE, 2007, p. 73), visto que se trata de um processo que envolve a inclusão de outra cultura, a da obra original, na cultura de chegada. A obra traduzida traz consigo os pressupostos do sistema original, mas os tradutores não podem desconsiderar o sistema literário existente na cultura de chegada.

No Brasil, o processo de tradução, sobretudo no final do século XIX e início do século XX, se tornou fundamental, pois os escritores buscavam uma afirmação nacional, abordando temáticas locais, mas precisavam de formas literárias consolidadas que fossem diferentes da metrópole. Com esse propósito, passaram a buscar novos modelos literários, através da tradução, que possibilitaria a criação de um estilo próprio. A esse respeito Milton (2002) afirma que,

como Ezra Pound, Machado se apropria do estrangeiro, adaptando poemas chineses através de traduções francesas. E usa uma tradução de “A Elvira”, de Lamartine, como parte de outro poema, “Pálida

Elvira”. Numa época em que grassava uma “epidemia” de traduções de Victor Hugo, Byron e outros, Machado de Assis apresenta a Elvira de Lamartine com uma “Elvira Pálida”, imitação das convenções francesas do Romantismo, criticando assim o hábito de copiar simplesmente. (MILTON, 2002, p. 151).

Dessa forma, a tradução passou a ser vista de forma diferenciada, não sendo meramente uma cópia do original, mas sim, outra forma de escrita, apresentando novas possibilidades de criação literária para a cultura local.

No entanto, cabe ressaltar situações em que a influência de alguns modelos literários europeus, sobretudo o francês, não ocorreu diretamente por meio de traduções brasileiras das obras, mas sim, através do original, da tradução portuguesa e da crítica literária, como por exemplo, o romance *Germinal*, em que os temas e as ideias do escritor francês abordados no romance, já eram discutidos em nosso meio intelectual, mesmo antes da primeira tradução publicada no Brasil. Nesse caso, a presença de Zola já se fazia marcante em nosso sistema literário mesmo antes das traduções brasileiras do romance, como veremos a seguir.

2.3 *Germinal* no Brasil²⁰

Germinal é o 13º romance da saga dos *Rougon-Macquart* e narra a trajetória da sangrenta greve dos mineiros de Monstou. Tem como protagonista Étienne Lantier, membro da família dos *Rougon-Macquart*.

Em plena crise industrial, Étienne Lantier, um jovem desempregado, decidiu sair de Marchiennes em direção a Montsou em busca de emprego, se aventurando na madrugada fria pelas estradas do Norte da França. Depois de caminhar por algum tempo, viu, a dois quilômetros de Montsou, uma claridade que, posteriormente descobriria que era uma mina de carvão – a *Voreux* que, assim como as demais da região, naquele momento não possuía vagas de emprego, entretanto, devido à morte repentina de uma das trabalhadoras dessa mina, surgira uma vaga que foi imediatamente preenchida pelo forasteiro.

Desde o início do trabalho, Étienne percebeu as péssimas e subumanas condições de trabalho a que os mineiros eram submetidos. A situação se tornou ainda

²⁰ A análise crítica do romance e de suas traduções será realizada no capítulo 3 dessa dissertação.

mais grave depois da imposição pela empresa de uma taxa extra que levou a uma diminuição disfarçada dos salários, agravando o descontentamento dos empregados.

Étienne visualizou naquela situação a possibilidade de colocar em prática suas ideias revolucionárias, em que, somente com a greve geral dos trabalhadores, seria possível pressionar os donos das minas e gerar melhores condições de trabalho.

A greve foi longa e sangrenta, mas sem sucesso. Os operários voltaram ao trabalho sem que suas reivindicações tivessem sido atendidas. A família Maheu, que acolheu Étienne em sua casa e foi uma das mais ativas na greve, foi dilacerada; durante o movimento: morreram o chefe da família e três de seus sete filhos. A senhora Maheu, defensora fervorosa da greve, viu-se obrigada a voltar ao trabalho para sustentar os filhos que sobraram e que ainda não tinham idade para trabalhar.

Após ter passado por tantos momentos difíceis em Montsou, Étienne decidiu partir para Paris, mas um pensamento germinava em sua mente de que, embora a greve não tivesse sido vitoriosa, sentia que aquele era apenas o início de uma grande transformação social.

Com esse breve resumo da obra, podemos perceber que estamos diante de uma narrativa que envolve questões delicadas, como justiça social e dignidade humana e que, no momento em que foi escrita, a França, assim como o restante da Europa, estava passando por diversas transformações políticas, sociais e ideológicas. Aliás, o século XIX foi marcado por muitos acontecimentos que mudaram os rumos da história das nações ocidentais. Mudanças que, certamente, repercutiram no Brasil, visto que estávamos com o olhar constantemente voltado para o que estava acontecendo na Europa.

Para a investigação a respeito da repercussão do romance no Brasil, partiremos, sobretudo, das críticas e comentários gerais a respeito da obra e do autor, visto que não encontramos publicações específicas a respeito das traduções do romance, como veremos posteriormente, através da análise de seus paratextos.

A dificuldade em analisar as traduções de *Germinal* também foi apontada por Poncioni que, em suas pesquisas, também não encontrou publicações brasileiras a respeito dessas traduções. Segundo a autora,

se já não é fácil determinar as repercussões de uma tradução recente, que dizer então da repercussão de uma tradução antiga? A imprensa francesa, brasileira ou portuguesa publica resenhas e críticas literárias sobre lançamentos de obras nacionais e estrangeiras. Raramente,

porém, a tradução é comentada. Isso só ocorre em casos extremos, quando é excelente ou péssima. (PONCIONI, 1999, p. 50).

O romance de Zola assumiu uma importante posição dentro do sistema literário francês e teve repercussão na literatura mundial. Com isso, podemos refletir a respeito do que Zola representou para a literatura de sua época e da herança que deixou: criou-se uma forma totalmente nova de realização literária, mostrando que poderia ser possível criar literatura tendo como base os princípios científicos, considerando as relações humanas como algo que poderia ser observado empiricamente.

O projeto de Zola era grandioso, pois propunha a descrição minuciosa de uma forma de vida que envolvia questões como o trabalho e a família (dos trabalhadores e da burguesia), mostrando a complexidade da convivência em sociedade e os problemas advindos das relações humanas.

O romance é composto por longas descrições, mas, por ser uma narrativa com várias cenas simultâneas, se tornou dinâmico, capaz de prender a atenção do leitor, o que contribuiu para a popularidade da obra do escritor francês. Prefaciando sua tradução e adaptação, Silvana Salerno (2000) chama a atenção para os sentimentos que o romance pode causar no espírito do leitor:

Germinal é uma obra forte e comovente, realista e impressionante. Ao ler este livro que se passa no século XIX você vai se surpreender: ele é tão atual que poderia ser ambientado em regiões do Brasil, ou de tantos outros países, do século XXI. (SALERNO, 2000, p. 8).

Zola assumiu todos os riscos de sua escolha, pois, segundo Lefevre, os escritores têm liberdade para escolher quais direções o seu trabalho irá tomar, podendo seguir os parâmetros poéticos já existentes ou buscando novas alternativas e, conseqüentemente, estarão constantemente tendo de tomar decisões importantes e terão de assumir as conseqüências que suas escolhas lhe trarão. No entanto, essa se tornou uma etapa quase obrigatória na jornada dos escritores. Para o crítico, os escritores

podem escolher adaptar-se ao sistema, permanecendo dentro dos parâmetros delimitados por suas restrições – e muito do que é percebido como grande literatura faz exatamente isso –, ou eles podem escolher opor-se ao sistema, tentando operar fora de suas restrições: lendo, por exemplo, obras literárias de forma diferente de como elas foram recebidas, escrevendo obras de literatura de formas diferentes daquelas prescritas ou consideradas como aceitáveis num momento e num lugar particular, ou escrevendo obras literárias de

maneira que elas não se encaixem na poética dominante ou na ideologia de um dado tempo ou lugar. (LEFEVERE, 2007, p. 32).

A exploração de novas formas literárias, completamente diferentes das que estavam acontecendo naquele momento, final do século XIX, foi uma maneira de o escritor francês realizar uma releitura do universo literário em que estava inserido, modificando um sistema mais “complexo” que, segundo os formalistas russos, trata-se da cultura que envolve as perspectivas históricas e as realidades sociais existentes no país.

A escolha por narrar o cotidiano do mineiro, que enfrenta uma realidade dura e miserável, gerou profundas discussões entre os críticos da época e, ainda hoje, há pesquisas a respeito do método utilizado pelo escritor francês.

A ousadia de Zola não foi em vão, pois produziu um romance que se tornou uma obra-prima da luta por justiça social, mostrando que, embora houvesse barreiras difíceis de serem transpostas, a busca por uma existência mais digna era possível, com isso “a força de *Germinal* causou enorme repercussão, consagrando Émile Zola como um dos maiores escritores de todos os tempos” (SALERNO, 2000, p. 247).

A abordagem da crítica brasileira a respeito do romance é feita, normalmente, mesclada às considerações acerca do movimento naturalista e de Zola. Não foram encontradas publicações voltadas exclusivamente para o romance, à exceção de três artigos, de 1885, publicados no jornal *A semana*, em que Araripe Jr. expõe suas considerações a respeito da obra.

A crítica de Araripe Jr. sobre Zola é, geralmente, bastante favorável, entretanto, nesses artigos o crítico faz comentários negativos acerca do romance, considerando-o um desvio na produção do escritor francês, visto que o pessimismo e as ideias socialistas foram demasiadamente acentuados tornando-o inadequado e fora das bases que sustentavam o naturalismo.

Ainda que o romance tenha norteado os nossos escritores, sobretudo do final do século XIX, e ocupado uma posição primária em nosso sistema literário, haja vista até hoje constar em nossos manuais escolares e ser objeto de avaliação em vestibulares, não foram encontrados muitos registros a respeito de suas traduções. O fato de ser considerado um clássico da literatura francesa certamente contribuiu para que a obra se tornasse conhecida no Brasil. No entanto, cabe ressaltar que a difusão e o acesso imediato à obra aconteceram de forma mais sistemática no meio intelectual, pois o

acesso pelo público em geral se tornou possível somente algum tempo depois com sua primeira tradução.

Zola já se fazia presente em nosso meio literário; sua fama já era conhecida. Mesmo sem ter tido uma tradução imediata, *Germinal* ficou conhecido e foi objeto de muitas discussões. Entretanto, no início do século XX, sobretudo nos anos 30, momento em que o processo de tradução no Brasil ganhou força, houve a necessidade de se realizar uma tradução desse romance, já que estávamos diante de um clássico da literatura universal.

Ao expor a questão da luta por melhores condições de trabalho, *Germinal* atingiu um alto grau de visibilidade no final do século XIX e início do século XX, uma vez que apresenta uma carga ideológica marcante ao relatar a vida miserável do trabalhador inserido no sistema capitalista, que a cada dia crescia em nações periféricas como o Brasil.

Podemos considerar ainda a questão das relações humanas que foram profundamente exploradas no romance, revelando as dificuldades da convivência em sociedade, sobretudo em situações de miséria. Os problemas advindos das habitações construídas coladas umas às outras traziam vários conflitos, pois as famílias eram obrigadas a uma convivência muito íntima com os vizinhos. A temática das relações problemáticas vividas em grupo desperta o interesse do público leitor.

Zola, inserido em um contexto social com tantas transformações ocorrendo, não se privou de explorá-lo, expondo em seus romances, sobretudo os da saga dos *Rougon-Macquart*, a vida do ser humano em meio social, temática que poderia ser abordada de diversas maneiras, mas o escritor expôs o lado mais negativo do ser humano, mostrando diversas cenas que retratam esse lado ruim da vida em sociedade, como os homens se relacionam e quais as consequências que essas interações podem causar, expondo as fraquezas e a falta de racionalidade que esse animal tão complexo pode possuir.

Considerando que o homem é constituído por duas partes: uma racional e a outra animal, o escritor colocou em evidência o lado mais animalesco do homem, em que a falta de domínio sobre suas emoções e a má herança genética são capazes de provocar um abismo em sua vida. Esse lado foi explorado, sobretudo no auge da greve, em que a fome transformou os trabalhadores em seres capazes de cometer atrocidades que em estado normal não cometeriam.

As descrições das cenas de violência e o desespero das personagens maltratadas pela fome e pela falta de condições de se ter uma existência justa com o mínimo de

dignidade estão dispostas no romance com muita precisão. Zola propunha uma forma literária em que a dura realidade, que se agravou ainda mais devido às situações adversas e extremas causadas pela greve, fosse retratada fielmente. Segundo Auerbach,

Zola sabe como estes seres humanos pensaram e falaram. Conhece também todos os detalhes de mineração; conhece a psicologia de cada classe de operários e da administração; o funcionamento da gerência central; a luta entre os grupos capitalistas; a colaboração dos interesses capitalistas com o governo, com o exército. Mas não escreveu apenas romances sobre operários industriais; tal como Balzac, porém de forma mais metódica e exata, quis abranger toda a vida do seu tempo (o segundo Império): o povo de Paris, os camponeses, o teatro, as grandes lojas, a bolsa, e muitas coisas mais. Em todos os campos, Zola se tornou um especialista, em toda parte penetrou na estrutura social e na técnica. (AUERBACH, 1946, p. 462).

Com relação à recepção das traduções desse romance em nosso sistema literário, podemos dizer que o fato de as culturas francesa e brasileira possuírem um “universo de discurso”²¹ semelhante, não havendo diferenças abruptas entre os costumes, já que havia um espelhamento desta em relação àquela, contribuiu para a bom acolhimento do romance, visto que já havia uma influência cultural considerável entre as culturas em questão.

Sendo um romance que possuiu um bom *status* em sua cultura e tendo se destacado em nossa cultura, *Germinal* influenciou escritores considerados canônicos, como por exemplo, Aluísio Azevedo que, ao escrever *O Cortiço*, se inspirou na produção de Zola. Segundo Lefevere,

essa atitude é fortemente influenciada pelo *status* do original, a auto-imagem da cultura para a qual o texto está sendo traduzido, os tipos de textos considerados aceitáveis naquela cultura, os níveis de dicção considerados aceitáveis nela, o público alvo e o “*script* cultural” ao qual esse público está acostumado, ou disposto a aceitar. (LEVEFERE, 2007, p. 143).

Mesmo apresentando linguagem, termos e formas de convívio em sociedades diferentes, as traduções em português de *Germinal* não causaram estranheza, já que o modo de vida dos franceses não era uma novidade para nós, não somente pela influência literária, mas também pelo contato através das constantes viagens que os membros da elite brasileira faziam para a França, uma vez que ir à Europa, significava ir à França.

²¹ Conforme Lefevere (2007).

A recepção favorável de *Germinial* em nosso sistema literário também pode ser explicada devido ao fato de os intelectuais brasileiros estarem com a atenção voltada para o que estava sendo produzido na França, que, em termos culturais e literários, era considerada uma nação superior, uma vez que a construção de seu sistema literário teria sido pautada em bases mais consistentes, já que tinha um vasta tradição histórica e cultural.

Essa tradição histórica e cultural é um dos fatores que diferencia a produção de uma nação central de uma nação periférica e que está diretamente ligada à forma como as traduções das obras advindas de nações centrais serão recebidas em nações periféricas. A esse respeito, Lefevere afirma que

a auto-imagem da cultura de chegada não é de forma alguma constante e imutável. Podemos argumentar que uma cultura com uma baixa auto-imagem acolherá de bom grado traduções (e outras formas de reescritura) de uma cultura ou de culturas que ela considera superior à sua própria. (LEFEVERE, 2007, p. 144).

Como consequência dessa boa acolhida que o romance recebeu no Brasil, além de ter contado com quatro traduções distintas no século XX, sendo, entre os romances de Zola, o mais traduzido no Brasil, teve ainda várias edições, sendo a última (uma tradução de Bittencourt) integrante da coleção *Obra-prima de cada autor*, da editora *Martin Claret*, publicada em 2006. O fato de o romance ter uma edição tão recente coloca-o entre as obras consideradas clássicas. De acordo com Lefevere,

os clássicos a serem ensinados permanecem aqueles que continuam sendo impressos e, portanto, os clássicos que continuam sendo impressos serão os conhecidos pela maioria das pessoas expostas à educação na maior parte das sociedades contemporâneas. (LEFEVERE, 2007, p. 41).

A greve dos mineiros de Montsou alcançou tamanha visibilidade e popularidade que foram produzidos na França três filmes baseados no romance, conforme especificado a seguir:

Ano	Diretor
1913	Albert Capellani
1963	Yves Allégret
1993	Claude Berri

O filme de Claude Berri é o mais conhecido no Brasil. O diretor procurou reproduzir uma narrativa bastante próxima a do livro, tentando manter os detalhes da

trajetória da vida sofrida e da luta do mineiro francês na busca por melhores condições de trabalho.

Através dessa análise, podemos dizer que *Germinal*, mesmo sendo objeto de críticas adversas, foi bem acolhido no Brasil devido ao fato de, além de gozar de uma boa reputação na França, ainda que não seja de forma unânime, é capaz de ser bastante atual. O escritor francês tornou-se símbolo do movimento naturalista e, ao produzir um romance que aborda questões, além de atuais, polêmicas, o escritor se consagrou tanto na cultura de partida quanto na de chegada, no caso em tela, a do Brasil.

2.4 A presença e a ausência de paratextos nas traduções de *Germinal*

Como já foi visto, um livro, tal como conhecemos, é composto pelo texto em si e pelos paratextos, que são elementos importantes para a apresentação da obra ao leitor que pode, antecipadamente, obter informações a respeito do texto, e isso pode levá-lo a se interessar ou não pela leitura da obra.

No caso de *Germinal*, analisaremos como os paratextos se apresentam em suas traduções do século XX e qual o grau de importância que adquiriram para a recepção do romance pelo leitor brasileiro, uma vez que as informações presentes na capa, contracapa e folha de rosto, por exemplo, podem ser relevantes para a análise do processo de tradução de uma obra advinda de um sistema literário central para um sistema literário periférico.

A primeira tradução do romance em Língua Portuguesa foi realizada por Beldemónio, em 1885, publicada em Portugal pela *Empreza litteraria luso-brazileira*. Trata-se de uma edição de capa dura sem nenhuma ilustração. O nome do autor e da obra aparecem somente na lombada e na folha de rosto onde também constam as seguintes informações: nomes do autor, da obra e do tradutor, editora, local e ano de publicação. Na contracapa não há nenhuma informação. O romance inicia-se imediatamente depois da página de rosto, ou seja, não há informações adicionais a respeito da obra ou de seu autor.

No Brasil, foram publicadas quatro traduções no século XX, nove edições e uma tradução e adaptação²². Bandeira Duarte foi o primeiro a realizar a tradução do romance em 1935²³, cinquenta anos depois da primeira tradução em Língua Portuguesa.

Em 1956 houve outra publicação sem referência ao tradutor. Em 1969 foi publicada a tradução mais famosa realizada por Francisco Bittencourt. Em 1982 foi publicada a tradução de Eduardo Nunes Fonseca.

Segue a relação das traduções e edições:

Tradutor	Editora	Ano de publicação
Bandeira Duarte	<i>Flores e Mano Vecchi</i>	1935 1943 e 1946
Eduardo Nunes Fonseca	<i>Hemus</i> <i>Ediouro</i> <i>Nova Cultural</i>	1982 1986 1996
Francisco Bittencourt	<i>Bruguera</i> <i>Abril Cultural</i> <i>Martin Claret</i> <i>Circulo do livro</i>	1969 1972, 1979, 1981 2006 Sem referência
Sem referência	<i>Cia. Brasil</i>	1956
Silvana Salerno	<i>Cia. das Letras</i>	2000

O romance ficou muito conhecido no país, mesmo tendo sido traduzido muito tempo depois de sua publicação. O acesso à obra no momento de seu lançamento aconteceu de três formas: através da tradução portuguesa, por meio de publicações que eram feitas nos rodapés dos jornais ou diretamente via original, uma vez que a Língua Francesa era conhecida pelos intelectuais da época.

A primeira tradução brasileira, de 1935, tem capa dura sem nenhuma informação, exceto na lombada, em que estão os nomes do autor e da obra. Na folha de rosto constam os nomes do autor e da obra, uma indicação genérica²⁴ (romance), o nome do tradutor, editora, ano e local de publicação, e na contracapa não há nenhuma informação.

²² Além das pesquisas realizadas em bibliotecas e “sebos” físicos e virtuais, também consultamos o Index Translationum - World Bibliography of Translation.

²³ Segundo Cláudia Poncioni essa foi a primeira tradução. Não tivemos acesso a ela, entretanto, tivemos acesso à segunda edição que também data de 1935 e foi publicada pela mesma editora: *Flores e Mano*. Não encontramos outra publicação no Brasil que tenha sido feita antes dessa data. O que nos leva a crer que de fato essa foi a primeira tradução. A autora também faz referência a uma tradução de Gesner de Wilton Morgado, de 1961, no entanto não tivemos acesso a essa tradução, inviabilizando a análise de seus paratextos.

²⁴ “Indicação genérica é um anexo ao título, mais ou menos facultativa e mais ou menos autônoma, conforme as épocas ou os gêneros, e por definição remática, pois se destina a dar a conhecer o estatuto genérico intencional da obra que segue” (GENETTE, 2009, p. 88).

A tradução de 1956 possui capa dura ilustrada com a imagem de Zola. Os nomes do autor e da obra estão dispostos na lombada e não há informações na contracapa. Internamente contém duas páginas, que antecedem a página de rosto, uma contendo novamente os nomes do autor e da obra e o anterrosto contendo somente o nome da obra. Na página de rosto temos a informação de que a obra faz parte da saga dos *Rougon-Macquart*, além das informações que já foram disponibilizadas nas páginas anteriores. Em seguida há uma página contendo uma lista com a relação das demais obras que compõem a referida saga.

Nessa tradução não há informações a respeito do tradutor. Ao final do livro é disponibilizada mais uma página contendo novamente os nomes do autor e da obra, ou seja, há muitas informações repetidas não acrescentando nenhuma novidade.

A tradução de 1969 faz parte da coleção *Clássicos do mundo todo*. Em sua capa, constam os nomes do autor e da obra, uma ilustração de uma espécie de folha que, aparentemente, não tem muito a ver com o romance; na lombada estão os nomes do autor e da obra. Internamente há o anterrosto onde consta somente o nome da obra e a página de rosto com os nomes do autor, da obra e do tradutor, e faz referência à introdução. Após a introdução há uma pequena síntese da vida e obras do autor e na contracapa há uma lista contendo a relação das obras da mesma coleção.

A inclusão do romance em uma coleção de “Clássicos”, informação que está em destaque na capa do livro, pode representar uma estratégia editorial que visa destacar que a obra em questão é importante para a literatura mundial, pois está ao lado de outras publicações importantes pertencentes a escritores canonizados, inclusive brasileiros. Dessa forma, o leitor, ao acessar o romance, saberá antecipadamente que está diante de uma obra de grande valor cultural.

E, finalmente, a tradução de 1982 apresenta uma capa com os nomes do autor e da obra, uma ilustração (contendo uma mina, um mineiro e alguns guardas), que representa a greve dos mineiros. Na margem lateral contém a descrição “O eterno *best seller*”, que constitui uma estratégia editorial para chamar a atenção do leitor, mostrando que se trata de um romance importante; na lombada do livro temos os nomes do romance e do autor. Internamente temos o anterrosto contendo somente o nome do romance e a página de rosto contendo os nomes do autor, da obra, do tradutor e da editora.

Nenhuma das traduções é uma tradução assumida, ou seja, não especifica que se trata de uma obra originária da França. A informação está implícita – acoplada ao nome

do autor e da obra. Poderíamos pensar que, nesse caso, os tradutores consideraram a informação irrelevante ou desnecessária, uma vez que o romance pertence a Zola.

Segue o resumo das informações das capas referentes às traduções de 1969 e 1982, pois as duas primeiras traduções não têm informações nas capas:

Título	Autor	Tradutor	Editora	Coleção
Germinal	Emile Zola	-	-	Clássicos do mundo todo
Germinal	Zola	-	<i>Hemus</i>	O eterno <i>Best seller</i>

Informações das folhas de rosto das quatro traduções:

Título	Autor	Tradutor	Editora	Ano de publicação
Germinal (romance)	Emile Zola	Bandeira Duarte	<i>Flores e Mano</i>	1935
Germinal	Emílio Zola	-	<i>Cia. do Brasil</i>	1956
Germinal	Emile Zola	Francisco Bittencourt	<i>Bruguera</i>	-
Germinal	Émile Zola	Eduardo Nunes Fonseca	<i>Hemus</i>	-

Vimos que, nas traduções, o nome do autor está disponibilizado de forma variada, não sendo indicado nas capas das duas primeiras traduções, mas nas duas últimas aparece em destaque, o que já era esperado, uma vez que Zola é um escritor canonizado e conhecido no Brasil e ter essa informação em evidência se torna uma forma de atrair um número maior de leitores.

Ao abordar a importância do lugar onde o nome autor ocupa na obra, Genette afirma que essa informação nem sempre era disponibilizada nas obras, antes, estava integrada ao texto no *incipit* (primeiras páginas do texto) ou no *explicit* (últimas páginas do texto).

Atualmente, essa informação tornou-se obrigatória nos paratextos, pois, ao se ter acesso a uma obra, o leitor interessa-se também por saber quem é o escritor, uma vez que, dependendo dessa informação, o leitor terá ou não interesse pela leitura do livro.

Essa informação ocupa um lugar específico na obra, mas pode aparecer em outros locais, sobretudo para divulgação. Com isso se torna uma informação que não é de uso exclusivo da obra. Segundo Genette,

o local paratextual do nome de autor ou daquele que ocupa esse lugar é, hoje, ao mesmo tempo, muito errático e muito circunscrito. Errático, porque se dissemina, com o título, em todo o epitexto, anúncios, prospectos, catálogos, artigos, entrevistas, colunas de jornal

ou comentários ligeiros. Circunscrito, porque seu lugar canônico e oficial limita-se à página de rosto e à capa (primeira capa, com menção eventual na lombada e na contracapa). (GENETTE, 2009, p. 39-40).

Em uma obra traduzida, também é importante analisar a posição do tradutor nesse processo, uma vez que esse tem função primordial, considerando que a obra será apresentada conforme a postura e o olhar do tradutor. Segundo Danielle Risterucci-Roudnicky (2008), “a análise de uma tradução deve reservar um lugar importante ao tradutor, à sua história pessoal, à sua formação e à sua concepção de tradução”²⁵ (RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008, p. 61, tradução nossa).

Com isso, ao se analisar uma obra traduzida, não se pode ignorar que a função do tradutor não se limita à mera transposição linguística. Outros fatores, como por exemplo, as interações sociológicas e culturais, devem ser considerados para que se possa realizar uma análise mais completa da obra.

Diante disso, ao se considerar a visibilidade do tradutor nas traduções de *Germinal* percebe-se que não há destaque para esse aspecto, sendo que a tradução de 1956 sequer menciona quem é o tradutor, ou seja, devido ao fato de o romance pertencer a um escritor renomado, a informação referente ao tradutor se tornou, de certa forma, irrelevante, embora seja visível que se trata de um romance estrangeiro, visto que, tanto o título quanto o nome do autor não são nacionais.

Com relação ao título, os tradutores mantiveram o original, sendo essa escolha, de acordo com Milton (1998), uma tendência que os tradutores estão seguindo desde o início do século XX. O fato de ser um título com um significado específico, também pode ter contribuído para essa escolha. Ademais, ao que se percebe, não há tentativas de naturalização da obra²⁶, além disso, podemos dizer que esse título desperta curiosidade, o que dispensaria qualquer tentativa de traduzi-lo. Cabe ressaltar que, embora o título tenha sido mantido, há diferenças quanto a sua pronúncia.

Referindo-se às funções do título, Genette cita como sendo as mais relevantes: “designação, indicação do conteúdo e sedução do público”. Para ele “o título, como se sabe, é o ‘nome’ do livro e, como tal, serve para nomeá-lo, isto é, designá-lo com tanta precisão quanto possível e sem riscos demasiados de confusão” (GENETTE, 2009, p. 76).

²⁵ “l’analyse d’une traduction doit accorder une place importante au traducteur, à son histoire personnelle, à sa formation et à sa conception de la traduction” (RISTERUCCI-ROUDNICKY, 2008, p. 61).

²⁶ Analisaremos detalhadamente esse assunto no capítulo 3 dessa dissertação.

Notamos que somente nas traduções de 1956 e 1969, há informações de que *Germinal* faz parte da saga dos *Rougon-Macquart*, informação que tem considerável importância para o leitor que não conhece o romance ou o escritor, pois há diferenças entre ler o romance considerando-o uma produção isolada ou lê-lo de forma contextualizada como integrante da saga de Zola, visto que a proposta do escritor era desenvolver uma trama contínua. Segundo Genette, esse caso é particularmente problemático, visto que

o conjunto dos *Rougon-Macquart*, evidentemente, tem uma unidade mais firme, ou mais clara e, no essencial, concebida desde a origem. Por isso, o primeiro volume da série, *La Fortune des Rougon*, trazia, em sua página de rosto e na capa, o subtítulo, *Les Rougon-Macquart* e o mesmo para cada volume publicado em vida de Zola. Na verdade, a situação ainda era mais complexa, pois o próprio sobretítulo tem nesse caso seu subtítulo (sub-sobretítulo): *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*. (GENETTE, 2009, p. 60).

Com relação ao local em que o título ocupa na obra, Genette diz que também pode ser variado e, assim como o nome do autor, essa informação nem sempre constava nas obras. Atualmente, há um cuidado editorial maior, devendo observar que essa informação deve constar em quatro locais, obrigatoriamente: capa, lombada, página de rosto e anterrosto.

A importância do título vai além do que está disposto no livro. O nascimento desse pode ser relevante para futuros estudos a respeito da obra, tais como o processo de criação, considerando, por exemplo, as hesitações do autor com relação à escolha do título, ou mesmo as diversas mudanças que o título possa ter sofrido antes de se chegar ao definitivo e o quanto essas mudanças podem ter influenciado com relação ao conteúdo da obra.

Ao escrever um romance nem sempre o autor já tem definido o título que aquela obra levará. Existem muitas obras que foram escritas, inicialmente, sem título, ou ainda, que passaram por um longo processo de mudanças até se chegar ao resultado final. Segundo Genette,

é provável que Zola seja o detentor de uma espécie de recorde nesse particular, mas suas listas²⁷ de modo nenhum são indiferentes para o

²⁷ “H. Mitterand, na reedição da Pléiade, esclarece que a de *La Bête humaine* é a mais copiosa. Cita ainda cinquenta e quatro antetítulos para *L’Oeuvre*, e C. Becker recenseia vinte e três para *Germinal* (Garnier, p. LV). Em contrapartida, *L’Argent* foi posto logo de saída. Quanto a *Ventre de Paris*,

leitor, e muito menos para o crítico, pois insistem em diversos aspectos temáticos que tiveram de ser sacrificados pelo título definitivo, e esse anteparatexto faz parte com grande legitimidade do paratexto póstumo. (GENETTE, 2009, p. 64-65).

Trata-se de uma escolha fundamental, pois implica na recepção da obra pelo público, que é o principal alvo a ser atingido, pela crítica e pelos meios de divulgação que, ao ter acesso ao título, poderão utilizá-lo, tanto para uma boa divulgação como para a depreciação da obra.

Ao comentar a respeito de sua escolha, Zola, em uma carta enviada a Van Santen Kolff, de 6 de outubro de 1889, relatou como se deu o nascimento de um título que é, ao mesmo tempo, original e estranho, visto que se trata de algo completamente novo e diferente, mas que tem um significado único:

Quanto a esse título *Germinal*, só o adotei depois de muitas hesitações. Eu procurava um título que expressasse a força de homens novos, o esforço que os trabalhadores fazem, mesmo sem consciência, para se livrar das névoas tão duramente laboriosas onde ainda se agitam. E foi um dia, por acaso, em que me veio aos lábios a palavra *Germinal*. No começo eu não o queria, achava-o místico demais, simbólico demais; mas ele representa o que eu procurava, um abril revolucionário, um voo da sociedade enfraquecida na primavera. E, pouco a pouco, habituei-me a ele, de modo que nunca pude encontrar outro. Se ele permanece obscuro para certos leitores, tornou-se para mim como um raio de sol que ilumina toda a obra. (*apud* GENETTE, 2009, p. 78).

Como mencionado acima, a lista de títulos que Zola havia cogitado para esse romance é extensa. Becker recenseia 23 títulos, entretanto, localizamos somente 20²⁸:

Ligados ao fogo	Ligados à fissura	Ligados a conteúdos sociais	Os mais próximos ao título definitivo
<i>le Feu souterrain</i>	<i>Château branlant</i>	<i>l'Assiette au beurre</i>	<i>la Moisson rouge</i>
<i>le Feu qui couve</i>	<i>la Maison qui craque</i>	<i>le Cahier des pauvres</i>	<i>Sous terre</i>
<i>le Sol qui brûle</i>	<i>la Lézarde</i>	<i>Table rase</i>	<i>le Grain qui germe</i>
	<i>Un Coup de pioche</i>	<i>les Affamés</i>	<i>le Sang qui germe</i>
		<i>l'Orage qui monte</i>	<i>la misère qui germe</i>
		<i>la Liquidation</i>	
		<i>Légion</i>	
		<i>le Quatrième ordre</i>	

primeiramente devia receber o título de *Le Ventre*, ‘o que eu achava muito mais amplo e genérico. Cedi ao desejo de meu editor’ (a. J. Van Santen Kolff, 9 de julho de 1890)” (GENETTE, 2009, p. 64-65).

²⁸ Conforme Gengembre (2004, p. 31).

Germinal é um título que carrega uma imensa carga semântica, pois além da referência à Revolução Francesa, também simboliza a primavera, estação do ano em que a semente é germinada para florescer em um futuro próximo. Poncioni afirma que,

se, para a maioria dos leitores portugueses e brasileiros, a relação com o 7.º dia do Calendário Republicano e com o dia do [sic.] 12 Germinal do ano III (dia 1/4/1795), em que teve lugar uma das insurreições jacobinas do Termidor, passa despercebida, o leitor francês pode mais facilmente perceber a alusão à Revolução Francesa. (PONCIONI, 1999, p.74).

Zola pretendia finalizar o romance da mesma forma que iniciou, em meio à escuridão, entretanto, depois de sua visita a *Companhia de Azin*, e ver de perto a situação do mineiro, mudou de ideia. O escritor resolveu concluir sua história mostrando o nascimento da esperança, simbolizado por uma ensolarada manhã de abril.

O título se reflete em todo o romance, pois Étienne encontrou em Montsou um terreno propício para semear a semente da revolução, uma vez que os mineiros já estavam inconformados com a situação em que se encontravam. Mesmo com toda a determinação dos trabalhadores, a batalha foi perdida, entretanto, aquela foi somente a primeira entre muitas que ainda aconteceriam na guerra entre o trabalho e o capital. Étienne partiu de Montsou com a certeza de que os rumos da história seriam transformados e uma nova história seria construída através das mãos fortes dos trabalhadores.

A escolha de Zola é condizente com a proposta do romance, pois *Germinal* é uma história de sofrimentos, batalhas, dores, decepções, mas tudo isso faz parte da constante luta do homem em busca por dias melhores. A esperança é a mensagem final do romance. A crença de que a semente plantada hoje brotará amanhã, revelando o começo de um novo tempo, é o que move o ser humano.

Para completar os aparatos paratextuais, temos os discursos de acompanhamento das traduções em análise, que, segundo Torres, são as marcas paratextuais, como prefácios e introduções, que compõem a estrutura da obra e são fundamentais para sua apresentação ao público leitor.

Cabe ressaltar que no caso de *Germinal* que a primeira tradução de no Brasil ocorreu 50 anos depois de sua publicação na França, no entanto, desde seu lançamento, sempre atraiu a atenção da crítica. Mas, apesar do sucesso obtido, percebe-se que, estranhamente, suas traduções são desprovidas de discursos de acompanhamento.

A ausência de discurso de acompanhamento nas traduções brasileiras analisadas pode ser uma herança da tradução portuguesa (publicada em 1885), que é totalmente desprovida dessas informações. Verificamos que as traduções de Duarte e a de 1956 não apresentam discurso de acompanhamento, já a de Bittencourt e a de Nunes Fonseca apresentam algumas informações referentes à obra e ao autor.

Na tradução de Bittencourt, consta uma introdução assinada pelo advogado, jornalista, tradutor e poeta do movimento concretista, José Lino Grünewald (1931 – 2000), que apresenta o escritor francês, destacando sua importância para a configuração literária do final do século XIX. Para Grünewald (1969), Zola era um autor audacioso e detalhista que procurou pesquisar minuciosamente os temas a serem abordados em suas produções, sobretudo os abordados nos romances que compõem a saga da família dos *Rougon-Macquart*, cujo objetivo era revelar a vida do ser humano considerando sua composição “bio-sociológica”.

Ao final de sua introdução, Grünewald refere-se especificamente ao *Germinal*, considerando-o um dos grandes romances do autor, no qual se pode encontrar uma narrativa de “uma épica do sofrimento”. O objetivo dessa introdução era realizar uma apresentação do autor e do romance e chamar a atenção do leitor, mostrando a importância do romance. Segundo Grünewald:

E, até hoje, não mais como estrutura de relato, que sofreu tantas inovações em pouco mais de meio século, este livro pode ser lido, como um exercício de rigor e de terror (não o horror gótico, mas o horror que gera o próprio holocausto do naturalismo): ao fim, Etienne sai do túnel encarnecido pela aventura asquerosa e macabra de uma greve frustrada. E ficou a obra-documento – documento de como um intelectual viu e recriou as misérias de um tempo que ainda são constantes sub-humanas do nosso atual. (*apud* ZOLA, 1969, p. 8).

Na contracapa da tradução de Nunes Fonseca, temos uma imagem de Zola e um pequeno *press-release* sem assinatura que, segundo Genette,

(...) trata-se de um texto curto (geralmente de meia a uma página) que descreve, à maneira de resumo ou de qualquer outro meio, e de modo normalmente elogioso, a obra a que se refere – e à qual é juntado, há mais de meio século, de uma maneira ou de outra. (GENETTE, 2009, p. 97).

Nesse *press-release*, identificamos um texto bastante elogioso, tanto à obra quanto à narrativa do romance, exemplificado no trecho a seguir:

Volta ao público leitor brasileiro o gênio de Émile Zola. Com paixões, amor, miséria e violência, vamos encontrar a vida de E. Lantier, mineiro do norte da França, numa vida de pesadelo. (...) Lantier se retira, mas tem início uma lenta germinação contra a fome e a opressão. *Germinal* – mês de abril do calendário revolucionário.

A ausência desses discursos de acompanhamento nessas traduções é algo que desperta certa curiosidade, visto que, aparentemente é normal, ou até mesmo obrigatória à apresentação da obra que está sendo traduzida, ou ainda alguma informação a respeito do processo de tradução, mas não é o que se percebe nessas traduções, ou seja, as informações referentes ao título e ao nome do autor parecem suficientes para que o leitor deduza que está diante de uma importante obra francesa.

A motivação possível para a ausência dessas informações pode ser o fato de se tratar de uma obra escrita por um escritor famoso, que já era conhecido no Brasil desde o final do século XIX, com isso, uma tradução feita no início do século XX dispensaria qualquer tipo de apresentação.

Entretanto, curiosamente, em edições posteriores a essas traduções, há maiores informações a respeito de Zola e da obra: por exemplo, a edição de 2006, da tradução de Bittencourt, publicada pela editora *Martin Claret*, traz uma breve apresentação do autor ao final do livro e na contracapa também constam apresentações tanto do romance quanto do autor.

Em 2000, a editora *Cia. Das Letras* publica uma tradução e adaptação feita por Silvana Salerno em que traz nas últimas páginas do livro informações importantes que podem ajudar o leitor a compreender o contexto em que a obra foi escrita. Essas informações estão divididas nos seguintes tópicos: A vida do autor de *Germinal*; História e literatura; O naturalismo e Zola; e As quatro Internacionais.

Pelo fato de essa edição ser direcionada para um público jovem, como por exemplo, estudantes do ensino médio, a editora teve a preocupação em fazer essa apresentação, visto que, considerando a especificidade do público, essas informações, no momento, são muito relevantes.

É importante perceber que nenhuma das traduções se refere às traduções anteriores, nem mesmo a de Beldemónio que, sendo a primeira tradução para a Língua Portuguesa, poderia ter servido de modelo para essas traduções. Cada tradução se apresenta independentemente das outras. Nesse caso, estamos considerando, evidentemente, somente as informações paratextuais disponíveis nas traduções.

As informações quanto ao fato de ser uma obra estrangeira se tornam extremamente importantes ao considerarmos que a obra traduzida é constituída por um híbrido cultural²⁹, ou seja, nela se encontram características da cultura local, mas também apresenta marcas do texto original começando pelo nome do autor.

No caso das traduções analisadas de *Germinal*, podemos ver que essas marcas são bem evidentes, ainda que não haja discursos de acompanhamento em que os tradutores se refiram à obra que está traduzindo ou comentem a respeito de suas estratégias tradutórias, pois, desde a capa, que contém o título e o nome do autor, pode-se perceber que se está diante de uma obra estrangeira.

Como foi visto anteriormente, a primeira tradução do romance ocorreu somente no início do século XX, na década de 30, momento em que houve no Brasil um aumento na produção de obras traduzidas. Grandes editoras se lançaram nesse mercado, entretanto, curiosamente, nenhuma delas publicou traduções de *Germinal*. Mesmo assim, o romance fez parte desse momento de expansão de obras traduzidas, mesmo que tenha sido publicado por editoras menores.

A não tradução desse romance por parte das grandes editoras pode ter ocorrido devido ao fato de o romance não se encaixar nos objetivos propostos por elas naquele momento, pois o romance traz uma realidade dura, mostra o desespero pela busca por um futuro melhor.

A exposição de cenas tão fortes poderia despertar nos leitores sentimentos depreciativos a respeito da condição humana e editoras, como por exemplo, *O Clube do livro*³⁰, que começou a funcionar em 1943, tinham por filosofia revelar um mundo com uma realidade diferente, sem conflitos, em que a harmonia entre os homens era dominante; pretendia mostrar que

a literatura pertence a um mundo ideal que jamais é questionado; ela pode ser usada como válvula de escape e para educar, mas sempre sob o olhar paternalista dos editores. (MILTON, 2002, p. 143).

Embora tenham restrições quanto à publicação de algumas traduções, a iniciativa dessas editoras, que visavam proporcionar maior acesso ao livro, foi muito importante,

²⁹ RISTERUCCI-ROUDNICKY, Danielle. *Introduction à l'analyse des oeuvres traduites*. Paris: Armand Colin, 2008.

³⁰ Trata-se de uma editora iniciada na Inglaterra e que depois se expandiu para diversos países, inclusive para o Brasil. Tinha por filosofia fornecer livros mais baratos para o público, objetivando popularizar a literatura.

pois contribuíram bastante para o crescimento literário do país, trazendo também desenvolvimento cultural, uma vez que as obras estrangeiras passaram a ser acessadas por um público maior. Além disso, o aumento do número de pessoas no mercado consumidor trouxe impactos positivos para a economia do país. Segundo John Milton,

houve grande expansão no comércio de livros e na quantidade de traduções feitas no Brasil na década de 1930, a chamada “idade de ouro” da tradução. Nessa época, as editoras, como a Globo, de Porto Alegre, e a José Olympio, publicaram um grande número de traduções de clássicos. (MILTON, 2002, p. 136).

O processo de difusão de obras traduzidas ou originais está ligado diretamente a interesses e escolhas políticas que irão interferir profundamente na forma e em quais obras o público em geral terá acesso. Além das escolhas poéticas e ideológicas do tradutor, esse processo passa por outra forma de controle. Lefevere afirma que,

o segundo fator de controle, que opera na maior parte das vezes fora do sistema literário, será chamado aqui de “mecenato”, devendo ser entendido como algo próximo dos poderes (pessoais, instituições) que podem fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescritura de literatura. (LEFEVERE, 2007, p. 34).

Nesse sentido, podemos dizer que essas editoras estavam praticando um tipo de mecenato, pois, ao escolher quais traduções popularizar, tomam decisões políticas que determinariam sua posição diante da sociedade e das relações de poder que estavam envolvidas naquelas decisões, considerando que foi um período em que o governo teve uma participação considerável na viabilização da difusão de livros no país.

A análise preliminar dos paratextos das traduções e da recepção do romance se tornou um importante instrumento para que possamos refletir sobre a obra de forma mais profunda, considerando as particularidades presentes no texto traduzido. É exatamente a análise detalhada desse texto o objeto de estudo do próximo capítulo.

Capítulo III

Análise crítica das traduções de *Germinal* no Brasil

De repente, se ouviu um nôvo grito:

- Pão! Pão! Pão!

Era meio-dia, a fome de seis semanas de greve despertava nos estômagos vazios, aguilhada por essa marcha em campo aberto. As raras côdeas da manhã, as poucas castanhas da filha de Mouque já iam longe; e os estômagos gritavam, e êsse sofrimento vinha aumentar a raiva contra os traidores.

- Às minas! Nada de trabalho! Pão!

(Émile Zola, *Germinal*. Trad. Francisco Bittencourt,
1969, p. 387)

Diante da leitura de um romance histórico, épico, dinâmico e alegórico, que apresenta cenas com profundas reflexões a respeito da existência humana em sociedade, não é possível permanecer indiferente perante os acontecimentos narrados em *Germinal*. O leitor logo perceberá o motivo pelo qual o romance é considerado uma das produções mais importantes de Zola.

Apesar de ter sido muito criticado, por tratar de questões polêmicas, o romance apresenta-se grandioso. Araripe Jr. considera que “não é, mesmo, possível ler o *Germinal* sem muitas vezes arquejar, impressionado por páginas verdadeiramente dantescas” (*apud* COUTINHO, 1958, p. 403).

De fato, o romance traz cenas marcantes, sobretudo com relação à vida do miserável, em que a pobreza e a falta de estrutura social causam danos que permeiam toda a existência do ser humano, que, mesmo diante de tanto sofrimento, continua lutando, confiante de que pode haver um futuro melhor.

Zola realizou uma profunda pesquisa em documentos referentes aos fatos ocorridos na época ligados aos mineiros, fez uma pesquisa de campo, através de uma visita à *Companhia de Azin*, que o escritor utilizou no romance como *Companhia de Montsou*, além de ter morado na vila dos mineiros. Com isso, o romance comporta uma infinidade de cenas apresentadas com muitos detalhes que tentam retratar, da forma mais realista possível, a vida de determinados segmentos da sociedade, nesse caso, o cotidiano dos mineiros e da burguesia de Montsou.

O romance está dividido em sete partes, contendo capítulos distribuídos da seguinte maneira:

- Primeira parte – seis capítulos
- Segunda parte – cinco capítulos
- Terceira parte – cinco capítulos
- Quarta parte – sete capítulos
- Sexta parte – cinco capítulos
- Sétima parte – seis capítulos

Os capítulos são identificados por algarismos romanos, sem subtítulos. Em cada uma dessas partes o escritor destaca uma cena do romance. A narrativa é composta por cenas que se completam, de tal forma que podemos perceber as rotinas dos mineiros e dos burgueses sendo narradas simultaneamente.

Neste capítulo, analisamos alguns fatos importantes a respeito da composição do romance e da personagem principal, Étienne Lantier; o início do romance (*incipit*) apresentado nas traduções realizadas no século XX e algumas passagens importantes da narrativa; e como essas passagens foram tratadas na primeira tradução portuguesa e nas traduções publicadas no Brasil no século XX.

Como mencionado anteriormente, neste trabalho não analisaremos o texto da tradução e adaptação de Silvana Salerno, de 2000, pois as longas descrições, que são fundamentais na produção de Zola, foram excluídas dessa tradução.

Nesta análise, pesquisaremos as referidas traduções considerando o lapso temporal entre a tradução portuguesa e as brasileiras, buscando verificar as possíveis influências entre elas, considerando suas semelhanças e diferenças.

Para realizar a análise das traduções, também refletimos a respeito da ortografia utilizada na época que, nos trechos que serão cotejados, foi mantida. Desde que o romance foi publicado na França, final do século XIX, até a atualidade, a ortografia brasileira passou por cinco reformas: 1911, 1930, 1943, 1986 e 2009. Embora a última proposta pretenda unificar a ortografia da Língua Portuguesa, durante esse tempo o português do Brasil se distanciou bastante do de Portugal.

Consideraremos, ainda, o contexto histórico em que as traduções foram realizadas, visto que a composição de uma tradução se baseia em diversos fatores: sociais, históricos, ideológicos e artísticos, bem como a postura dos tradutores diante de um romance que se tornou um cânone, não somente na cultura de partida, mas também na de chegada.

3.1 A intimidade do romance

O processo de criação de *Germinal* foi minuciosamente planejado. Zola começou a escrever o romance em 1884. Entretanto, desde 1883 o escritor já havia realizado várias leituras a respeito das minas de carvão, analisando a topografia e o funcionamento dessas. Pesquisou as condições de trabalho e como os mineiros viviam; como eram os seus hábitos e quais doenças adquiriam em virtude do trabalho insalubre.

Essas pesquisas foram realizadas através de obras especializadas, tais como: *La vie souterraine ou les mines et les mineurs* (1867), de Louis-Laurent Simonin; *Le*

Grisou, de Maurice Talmeyr, *Scènes de l'enfer social*, de Yves Goyot, e *Les Cahier de doléances des mineurs français*, de George Stell (1883)³¹.

Objetivando aprofundar seus conhecimentos quanto ao funcionamento de uma mina e o local onde os mineiros moravam, o escritor foi a Valenciennes (Nord-Pas-de-Calais) visitar a *Compagnie d'Azin*. Através dessa visita, obteve informações bastante específicas sobre o funcionamento das minas.

Realizou diversas pesquisas a respeito da história do movimento operário, analisando as questões econômicas dos trabalhadores e as greves eclodidas em algumas minas da *Companhia de Azin*, a primeira em 1878 e a segunda, iniciada em 14 de fevereiro de 1884, que durou 56 dias.

Uma das cenas mais marcantes do romance, a catástrofe final em que a *Voreux* foi sabotada pelo anarquista Souvarine provocando o soterramento de vários mineiros. Essa cena foi inspirada em uma obra chamada *Sans famille*, de Hector Malot. Nessa obra, o autor descreve os detalhes de uma inundação catastrófica que aconteceu em 1878, atingindo várias minas de Cévennes (Lozère).

O resultado dessa visita e das pesquisas realizadas por Zola foi a produção de um documento, dividido em duas partes: a primeira contendo as informações colhidas sobre o assunto e a segunda contendo o trabalho de reflexão e de construção do romance, que foi escrito de 2 de abril de 1884 a 23 de janeiro de 1885. Os manuscritos estão disponíveis na *Bibliothèque National de France*.

Segundo a teoria de Zola, para produzir um romance naturalista, o autor deveria conhecer profundamente o tema que iria ser retratado, conhecer as minúcias, os pequenos detalhes e dominar completamente o objeto de estudo. Foi justamente isso que o escritor se propôs a fazer para escrever *Germinal*. Zola mergulhou fundo, procurou, pesquisou e foi aonde as exigências o levassem, para conhecer o conteúdo do seu futuro romance.

Alguns capítulos do romance foram publicados inicialmente em folhetins: em 1884, no jornal *Gil blas*, e, de 2 de abril a 23 de julho de 1885, no *La vie populaire*. Logo em seguida foi publicado em livro. Foi muito vendido na França, chegando a 110.000 exemplares vendidos até 1902. O sucesso entre os leitores (e o público em geral) fez com que o romance se tornasse na França a obra-prima do mestre do

³¹ Conforme Gérard Gengembre (2004).

naturalismo. O romance foi bem acolhido pelos jornais de esquerda, que elogiaram bastante a desenvoltura do escritor.

A narrativa de *Germinal* se passa entre 1866 e 1867, seguindo a cronologia da saga dos *Rougon-Macquart*, cuja proposta era relatar a história social e natural de uma família no segundo império francês, que corresponde ao período de 1852 a 1870. Zola não pretendia escrever um romance histórico, entretanto, as várias referências históricas fazem com que o romance também seja considerado como tal.

O romance comporta diversificados aspectos que permitem que este possa ser inserido em variados segmentos literários. Segundo Gengembre:

On pourrait peut-être y voir un *roman d'aventures*, où se mêleraient composante populaire et références au roman de Chevalerie et au roman courtois, visible dans la dimension amoureuse de la fiction. Cependant, ses aspects les plus marquants l'identifient au roman d'apprentissage, au roman de moeurs, au conte et au roman épique. (GENGEMBRE, 2004, p. 49)³².

A narrativa comporta elementos de história social, que são representados através da luta dos mineiros; da história de amor de Étienne e Catherine; além de tragédias, sofrimentos, adultério, luxúria, aspectos mitológicos, entre outros elementos que fazem do romance um enredo complexo, mas capaz de prender a atenção do leitor, uma vez que o romance apresenta um emaranhado de eventos típicos de enredos novelísticos.

O romance também apresenta um aspecto simbólico-religioso. Divido em sete partes, que podem representar os sete dias da criação do mundo, a narrativa inicia com a chegada de Étienne a Montsou, momento em que só havia a escuridão. Entretanto, as experiências vividas pelo personagem foram transformando a escuridão em claridade e esclarecimento, e, por fim, houve a luz, o nascimento da esperança, ilustrado pelo epílogo, em que Étienne partiu da cidade, em uma manhã ensolarada de abril, significando a gênese de uma transformação social, pois, assim como o último elemento criado por Deus – o homem – representa a esperança de crescimento e multiplicação; o desfecho iluminado da história do romance significa o início, a germinação de um mundo mais justo.

³² Poderíamos talvez ver nele um *romance de aventuras*, em que se misturam componente popular e referências ao romance de cavalaria e ao romance cortês, visível na dimensão amorosa da ficção. Contudo, esses aspectos mais marcantes o identificam com o romance de aprendizagem, com o romance de costumes, com o conto e com o romance épico. (tradução nossa).

Em meio ao carvão, a vida renasce. O romance é, sobretudo, uma mensagem de esperança. O autor não deixa subentendido que a vida dos mineiros melhorará, no entanto, a semente da busca por justiça já foi semeada naquele terreno. A esperança e a fé de que a justiça social será vencedora ficaram latentes em cada mineiro.

Além dos elementos já citados, as personagens também se tornam importantes para a composição da estrutura narrativa do romance. Há 52 personagens³³, incluindo os cavalos (Bataille e Trompette) e a mina *Voreux*. A caracterização das personagens é fundamental, pois a participação de cada um vai direcionar os acontecimentos da narrativa.

A história se nutre das relações entre as personagens; na medida em que as relações vão se tornando mais complexas, o enredo vai se desenvolvendo, ou seja, a presença de um forasteiro, o envolvimento deste com os moradores do local desencadeia uma série de acontecimentos que vão tecer a narrativa, envolvendo tanto os mineiros quanto os burgueses.

As relações entre o individual e o coletivo são essenciais para que o homem consiga se desenvolver em sociedade e conhecer a si mesmo. As experiências coletivas constroem o caráter do indivíduo. A convivência em diversos segmentos da sociedade, seja na família, no trabalho ou no lazer com os amigos, se torna importante para o processo de aprendizagem, tanto do indivíduo como do grupo. De acordo com Gengembre:

Si *Germinal* est un roman d'apprentissage de l'individu, il l'est plus encore de la collectivité, ce qui lui confère sinon un contenu à proprement parler du moins une dynamique révolutionnaire, au sens où il peut être récupéré de manière militante. (GENGEMBRE, 2004, p. 54)³⁴.

Nesse sentido, em *Germinal*, a descrição e a caracterização das personagens se tornam fundamentais para compreendermos o desenrolar dos fatos narrados, considerando que o indivíduo vive em sociedade e que conhecer o ser humano, individual e profundamente, é necessário para se compreender a sociedade como um todo.

³³ De acordo com Gengembre.

³⁴ Se *Germinal* é um romance de aprendizagem individual, o é ainda mais da coletividade, o que confere a ele senão um conteúdo propriamente dito, ao menos uma dinâmica revolucionária, no sentido em que pode ser recuperada a forma militante. (tradução nossa).

3.2 Étienne Lantier – o herói

A vida do mineiro e da burguesia, a greve sangrenta, as dificuldades da convivência em sociedade são temas que irão permear a narrativa de *Germinal*. Entretanto, cabe ressaltar que esses elementos estão convergindo para um ponto comum: Étienne Lantier, personagem principal do romance, que será o elo entre eles.

Zola, ao resumir a trama do romance, o faz mesclando a narração da trajetória vivenciada por Claude, Étienne e Nana, filhos de Gervaise, personagem principal do romance *L'Assommoir* (1877). Quanto ao segundo filho de Gervaise, o autor diz o seguinte:

Étienne, à son tour, chassé, perdu, arrivait au pays noir par une nuit glacée de mars, descendait dans le puits vorace, aimait la triste Catherine qu'un brutal lui volait, vivait avec les mineurs leur vie morne de misère et de basse promiscuité, jusqu'au jour où la faim, soufflant la révolte, promenait au travers de la plaine rase le peuple hurlant des misérables qui voulait du pain, dans les écroulements et les incendies, sous la menace de la troupe dont les fusils partaient tout seuls, terrible convulsion annonçant la fin d'un monde, sang vengeur des Maheu qui se lèverait plus tard, Alzire morte de faim, Maheu tué d'une balle, Zacharie tué d'un coup de grisou, Catherine restée sous la terre, la Maheude survivant seule, pleurant ses morts, redescendant au fond de la mine pour gagner ses trente sous, pendant qu'Étienne, le chef battu de la bande, hanté des revendications futures, s'en allait par un tiède matin d'avril, en écoutant la sourde poussée du monde nouveau, dont la germination allait bientôt faire éclater la terre. (*apud* GENGEMBRE, 2004, p. 158-159)³⁵.

A apresentação de Zola comporta, ao mesmo tempo, os acontecimentos mais importantes dispostos no romance e revela a importância de Étienne, uma vez que a trama inicia com sua chegada a Montsou e termina com sua partida.

Advindo de uma família com sérios problemas com o álcool e marcada pelo descontrole emocional, Étienne carrega em si essa carga hereditária, que se revelava em momentos de fúria. E foi justamente isso que o fez percorrer as estradas do norte do país

³⁵ Étienne, por sua vez, escoraçado, perdido, chegou ao país negro em uma noite glacial de março, desceu o poço voraz, amou a triste Catherine, que um bruto a roubara, viveu com os mineiros sua vida morna de miséria e de profunda promiscuidade, até o dia em que a fome, soprando os ventos da revolta, conduzia pela planície rasa o povo gritando as misérias, querendo pão, em meio ao colapso e aos incêndios, sob a ameaça da tropa cujos fuzis agiram sozinhos, terrível confusão anunciando o fim de um mundo, sangue vingador dos Maheu que se levantaria mais tarde. Alzire morta de fome, Maheu morto por uma bala, Zacharie morto por uma explosão de grisú, Catherine sob a terra, a senhora Maheu sobrevivendo sozinha, chorando seus mortos, voltando a descer ao poço para ganhar seus trinta soldos, enquanto Étienne, o chefe derrotado do bando, assombrado pelas reivindicações futuras, partia em uma morna manhã de abril, escutando o surdo crescimento de um mundo novo, cuja germinação iria em breve rebentar a terra. (tradução nossa).

em busca de emprego, pois, em um momento de raiva, agrediu seu antigo chefe, sendo posteriormente despedido.

Chegando a Montsou, Étienne desceu o poço da *Voreux* com a equipe de Maheu, que se tornará seu parceiro de luta e amigo, e se deparou com as dificuldades do trabalho subterrâneo, não somente o trabalho em si, mas também as condições pelas quais as tarefas eram realizadas. O forasteiro percebeu que aquela situação estava causando muita insatisfação entre os mineiros.

Diante daquela realidade, Étienne havia decidido continuar seu caminho buscando trabalho em outro local, mas algo o prendeu àquelas terras negras: a doçura de uma garota (Catherine Maheu) e o súbito desejo de se juntar àquela revolta, que estava sendo criado ali, naquele mundo obscuro, um terreno propício para semear seus ideais.

Logo os camaradas perceberam que aquele rapaz era diferente deles; era mais instruído, aprendia rápido o trabalho e trabalhava bem, adquirindo rapidamente o respeito dos demais trabalhadores, especialmente de Catherine, e também despertou a inveja e o ciúme em Chaval.

Étienne passou a adquirir os hábitos do local, frequentava os mesmos lugares, as mesmas festas, se tornando um mineiro, o que o deixou mais confortável para expor as suas ideias de justiça social e valorização do trabalhador. Essas ideias foram adquiridas devido à convivência com Pluchart, membro da *International*³⁶.

A adaptação foi rápida, Étienne já era considerado um mineiro. Enquanto isso, interessava-se cada vez mais pelas questões sociais, em longas discussões com Rasseneur e Souvarine, além de várias leituras que começou a realizar, buscando conhecer melhor aquelas ideias. Fazia encomendas de livros, revistas e jornais vindos de Paris, os quais lia sem compreender completamente, mas que serviam de fundamento para adquirir um vocabulário eficaz para se pronunciar publicamente.

Durante a greve, em um dos discursos feitos na floresta *Vandame (le Plan-des-Dames)*, Étienne se apresentava como um palestrante com ares de propriedade absoluta quanto ao que estava falando, levando os companheiros ao auge da admiração. Assim, o forasteiro se consagrou líder dos mineiros, e impressionou, ao proferir um discurso

³⁶ “O nome oficial da organização hoje conhecida como Primeira Internacional foi Associação Internacional dos Trabalhadores. Fundada em Londres, em 28 de setembro de 1864, seu principal líder era o filósofo alemão, Karl Marx, autor de *O capital* e do *Manifesto comunista* (este, em parceria com Friedrich Engels). A internacional tinha por objetivo central promover a ajuda mútua entre os operários, assim como ‘progresso e a libertação da classe operária’ ” (SALERNO, 2000, p. 249).

eivado de termos raros, que nem mesmo ele sabia ao certo o significado. Conforme Erre:

Zola suggère de la sorte qu'Étienne utilise sans les maîtriser des idées et des vocables tirés de lectures mal assimilées. Ce qui n'empêche pas le jeune homme de ressentir une forte satisfaction d'amour-propre en maniant ce langage savant. (ERRE, 1991, 28)³⁷.

O líder estava pronto para seguir à frente daquela luta, e isso transformou o caráter de Étienne; a vaidade, por ser venerado pelos demais companheiros, cresceu e provocou no jovem forasteiro a prazerosa sensação do poder, uma vez que chegou ao auge de sua liderança.

A mudança que Étienne provocou naquele local também alterou os sentimentos das pessoas, enquanto a multidão o amava, o ciúme e o desprezo brotavam no coração de alguns. O discurso do líder pregando a destruição da sociedade como etapa necessária para a construção de uma nova sociedade foi questionado somente por Rasseneur, antigo líder dos mineiros, que agora se sentia desprezado pelos companheiros fascinados pelas eloquentes palavras daquele que há pouco tempo sequer vivia entre eles. Os sentimentos de Rasseneur a respeito de Étienne são descritos da seguinte forma:

C'était fort sage. Il se montrait toujours pour les revendications raisonnables. Même, depuis la rapide popularité de son ancien locataire, il oubliait ce système du progrès possible, disant qu'on n'obtenait rien, lorsqu'on voulait tout avoir d'un coup. Dans sa bonhomie d'homme gras, nourri de bière, montait une jalousie secrète, aggravée par la désertion de son débit, où les ouvriers du Voreux entraient moins boire et l'écouter ; et il en arrivait ainsi parfois à défendre la Compagnie, oubliant sa rancune d'ancien mineur congédié. (ZOLA, 1978, p. 228-229)³⁸.

³⁷ Zola sugere, de certo modo, que Étienne utiliza, sem dominar, as ideias e vocábulos retirados de leituras mal assimiladas. O que não impede o jovem de sentir uma forte satisfação de amor-próprio manipulando essa linguagem de sábio. (tradução nossa).

³⁸ Os trechos mencionados, mas que não serão cotejados nas cinco traduções, foram retirados da tradução de Francisco Bittencourt. A escolha se deu devido ao fato de se tratar de uma tradução bem trabalhada e fluida.

Era muito prudente, mostrava-se sempre partidário das reivindicações razoáveis. Com a rápida popularidade do seu antigo inquilino ele ficara reticente, desdenhava desse sistema de progresso, dizendo que não obtinha nada quem queria tudo de uma só vez. Na sua bonomia de obeso, de homem alimentado a cerveja, germinava um ciúme secreto, agravado pela deserção do seu estabelecimento, onde os operários da Voreux entravam agora menos para beber do que para ouvi-lo. Assim é que, às vezes, chegava a defender a Companhia, esquecendo seu rancor de antigo mineiro despedido. (ZOLA, 1969, 211, trad. Bittencourt).

No dia seguinte ao da reunião na floresta, os mineiros decidiram ir às minas que ainda estavam em funcionamento exigir que o trabalho parasse para que a greve fosse fortalecida. Nessa ocasião, os mineiros estavam embriagados pelo discurso proferido por Étienne na floresta e a sede por justiça desencadeou em um dia de brutal violência.

Étienne que um dia antes se consagrou agora já havia perdido o controle da situação. Os grevistas atacavam tudo sem ouvir o que ele tinha a dizer; o líder sentiu o seu trono desabar. E na marcha desordenada dos famintos, entregara-se àquele ataque de loucura coletiva³⁹, agindo descontroladamente.

Depois daquele dia, Étienne sentiu a sua derrocada, escondendo-se para não ser preso, momento em que ainda havia a esperança de que o líder sumido retornaria com uma solução milagrosa. Entretanto, ele retornou sem boas novas para os companheiros, sentindo que sua glória acabara, restando-lhe apenas a decepção e o desprezo dos seus antigos camaradas.

Paralelamente à vida política, e digamos sindical, que Étienne vivia, estava seu sentimento por Catherine, sentimento que nasceu entre eles desde o primeiro dia em que se encontraram, mas que não se realizou, pois havia outro no caminho: Chaval.

A trajetória sindical de Étienne estava intimamente ligada ao seu amor por Catherine, pois foi por ela que decidiu ficar em Montsou e lutar com os mineiros. Entretanto seu momentâneo sucesso sindical não havia atingido o campo amoroso, já que estava cada vez mais longe da sua amada que vivia sob as ordens de um homem que a maltratava e mantinha-se com ela somente por vaidade e ciúmes.

As relações amorosas dos protagonistas eram complicadas. Étienne e Catherine se amavam, mas Catherine estava com Chaval, que a mantinha consigo, sobretudo, para não a ver com o homem que odiava. Dessa forma, Étienne acabou relacionando-se com a filha do Mouque, que demonstrava verdadeira veneração por ele. Era um relacionamento baseado apenas em piedade e necessidade de saciar os desejos carnisais.

Catherine, após ter sido praticamente violentada por Chaval, não admitia se entregar a outro homem, ainda que o amasse, pois tinha medo de ter uma vida semelhante àquela da filha do Mouque, entregando-se a qualquer um. Julgava que, ao se entregar a Étienne, poderia passar por outros homens e a ideia de ser de tantos não a

³⁹ Gengembre, tendo com referência a obra *La psychologie des foules*, de Gustave Le Bon, analisa a psicologia social, comportamento marcado por indivíduos que agem em sintonia com o grupo.

agradava, então, sufocava seus sentimentos, conservando consigo um senso de justiça moral.

Os desencontros vividos pelo casal só acabaram no final do romance, quando ficam soterrados depois da sabotagem da *Voreux*. No entanto, para concretizar o amor e saciar o desejo há muito tempo guardado, tiveram que enfrentar a subida das águas dentro da mina, a fome, o cansaço de dias correndo da morte e ainda o rival que insistia em não deixar “o caminho livre”.

Finalmente, chegamos ao desfecho da trajetória de um herói, em que as peripécias da vida fizeram com que sua estadia em Montsou se transformasse em um martírio, ao ter que lidar com a má herança familiar, com o meio social agressivo, nocivo e obscuro. Todavia, também carregará consigo algumas experiências positivas, como o valor de uma verdadeira amizade (a do Maheu), a força de um amor e a certeza de que sua luta não fora em vão.

3.3 A primeira tradução portuguesa⁴⁰ e as quatro brasileiras

A análise crítica desenvolvida neste trabalho pretende acompanhar as dificuldades dos tradutores ao longo da leitura e o desenrolar da trama nua do romance. Portanto, seguimos acompanhando a narrativa e destacando os momentos mais ilustrativos para cotejar as traduções.

Analisaremos as seguintes traduções:

Tradutor	Editora	Ano de publicação
Beldemónio	<i>Empreza litteraria luso-brazileira</i>	1885
Bandeira Duarte	<i>Flores e Mano</i>	1935
Sem menção ao tradutor	<i>Cia. do Brasil</i>	1956
Francisco Bittencourt	<i>Bruguera</i>	1969
Eduardo Nunes Fonseca	<i>Hemus</i>	1982

⁴⁰ Cláudia Poncioni recenseia a existência de cinco traduções portuguesas disponíveis na Biblioteca Nacional de Lisboa – BNL (pesquisa realizada em 1994), conforme especificado a seguir:

Tradutor	Editora	Ano de publicação
Beldemónio	<i>Empreza litteraria luso-brazileira</i>	1885
Bel-Adam	<i>Biblioteca de Educação Nova</i>	1903
Sem menção ao tradutor	<i>Antiga Casa</i>	1909
J. Martins	<i>Crisos</i>	1953
Sem menção ao tradutor	<i>Guimarães</i>	1967

Ressaltamos que, neste trabalho, analisamos somente a primeira tradução portuguesa, devido a sua importância como norteadora das demais traduções, tanto portuguesas, conforme Poncioni, quanto brasileiras, conforme será verificado neste trabalho.

Porém, antes de partirmos para o cotejo dos textos, é relevante conhecermos os tradutores: Eduardo Lobo Correia de Barros (1857 – 1893), cujo pseudônimo é Beldemónio, foi o primeiro tradutor em língua vernácula de *Germinal*, realizada em 1885. Beldemónio nasceu em Gouveia, Portugal, foi jornalista, cronista e tradutor. Atuando como cronista, podemos destacar sua participação nas revistas: *As Vespas* (1879) e *A Má-Língua* (1889); nos jornais: *O Mandarin* (1881), *O Arauto* (1886) e *A Cega-Rega* (1891). Suas crônicas foram reunidas nos livros:

- ✓ *Viagens no Chiado* (Porto, Barros & F^{os}., Editores, 1887)
- ✓ *Do Chiado a S. Bento* (Porto, Livraria Portuense de Lopes & C^a., 1890)
- ✓ *A Volta do Chiado* (Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 1902)

Em 1890, produziu dois livros de contos:

- ✓ *A Musa Loira* (Lisboa, Eduardo de Barros Lobo, editor, 1890)
- ✓ *Contos Imorais* (2^a edição, Lisboa, Guimarães & C^a., 1917)

Quanto às traduções realizadas por Beldemónio, através de pesquisas realizadas em sítios na Internet⁴¹, levantamos as seguintes, sempre a partir do francês:

Original – data	Obras traduzidas	Autor	Editora	Ano de publicação
<i>Tartarin de Tarascon</i> - 1872	<i>Tartarin de Tarascon</i>	Alphonse Daudet	<i>Guimarães & C^a</i>	s/d
<i>La Fortune des Rougon</i> -1871	<i>A Fortuna dos Rougons</i>	Émile Zola	<i>Lisboa & C^a</i>	1881
<i>L'Assommoir</i> - 1877	<i>A Taberna</i>	Émile Zola	<i>Guimarães Editores</i>	1957
Não localizado	<i>O Fuzilado</i>	Émile Zola	<i>Tip. Eduardo Rosa</i>	1887
<i>Au Bonheur des Dames</i> - 1883	<i>O Paraíso das Damas</i>	Émile Zola	<i>Guimarães & C^a</i>	1918

⁴¹ As informações a respeito do tradutor português e dos tradutores brasileiros foram obtidas em sítios sobre literatura disponibilizados na Internet, conforme consta nas referências bibliográficas, e através da obra: PONCIONI, Cláudia. *Émile Zola em português: um estudo das traduções de Germinal no Brasil e em Portugal*. São Paulo: Annablume, 1999.

Não localizado	<i>O Romance da Moda</i>	Émile Zola	<i>Empreza Literária Luso-Brasileira Editora</i>	1883 (2 vols.)
<i>Son Excellence Eugène Rougon - 1876</i>	<i>O Sr. Ministro</i>	Émile Zola	<i>Guimarães & C^a.</i>	s/d
Não localizado	<i>A Sereia</i>	Guy de Maupassant	<i>Guimarães & C^a.</i>	s/d
<i>La Muse Du Département - 1832</i>	<i>A Musa do Departamento</i>	Honoré de Balzac	<i>Escritório da Empresa</i>	1887
<i>La Vendetta - 1830</i>	<i>A Vendetta</i>	Honoré de Balzac	<i>s/referência</i>	1887
<i>Splendeurs et Misères des Courtisanes - publicado em quatro partes (1838-1847)</i>	<i>Esplendores e Misérias das Cortesãs</i>	Honoré de Balzac	<i>Guimarães & C^a.</i>	s/d
<i>Illusions Perdues - publicado em três (1836 e 1843)</i>	<i>Ilusões Perdidas</i>	Honoré de Balzac	<i>Mediasat Group, S.A. (Coleção: Os Grandes Génios da Literatura Universal n^o 6)</i>	s/d
<i>Le Père Goriot - 1835</i>	<i>O Tio Goriot</i>	Honoré de Balzac	<i>Tip. do Diário Ilustrado</i>	1889
<i>Un Debut Dans la Vie - 1845</i>	<i>Um Começo de Vida</i>	Honoré de Balzac	<i>Guimarães Editores</i>	1907
<i>La Rabouilleuse - 1842</i>	<i>Um Conchego de Solteirão</i>	Honoré de Balzac	<i>s/referência</i>	1887

Como se pode constatar, Beldemónio participou ativamente da produção intelectual de sua época. Traduziu diversos romances de Zola e de Balzac, como apresentado no quadro acima. Foi contemporâneo do escritor francês e produziu vários contos sob a influência das ideias do movimento naturalista.

No Brasil, a primeira tradução de *Germinal* (1935) foi realizada por Bandeira Duarte, que também escreveu a biografia do Marechal Rondon: *Rondon, o bandeirante do século XX*, em 1957. Verificamos que o tradutor verteu para o vernáculo obras a partir do francês e, possivelmente, do russo, conforme especificado a seguir:

Título Original – data	Tradução	Autor	Editora	Ano
<i>L'avare - 1668</i>	<i>O Avaro</i>	Molière	<i>Zelio Valverde</i>	1944
<i>Униженные и оскорбленные - 1861</i>	<i>Humilhados e ofendidos</i>	Fiódor M. Dostoiévski	<i>Marisa</i>	1931

Em 1956, foi publicada uma tradução sem referência ao tradutor. Entretanto, é relevante mencioná-la, já que foi publicada entre a primeira tradução e a de Francisco Bittencourt, em 1969.

Francisco Bittencourt (1933-1997), nascido em Itaquí, no Rio Grande do Sul, foi poeta, tradutor, jornalista, editor e crítico de arte. Foi colaborador da *Tribuna da Imprensa* no Rio de Janeiro e do *Correio do povo* de Porto Alegre. Nos anos 1970 e 1980 trabalhou como tradutor e jornalista na embaixada britânica no Rio de Janeiro. Foi um dos fundadores do jornal alternativo *Lampião de esquina* (1978-1981) e da editora *Esquina*, ao lado de Aguinaldo Silva, Jean-Claude Bernardet, Darcy Penteado, João Silvério Trevisan e outros.

A tradução de Bittencourt (1969), embora não tenha sido a primeira tradução, teve o maior número de edições – cinco edições. Verificamos que o tradutor verteu para o vernáculo obras a partir do francês e, possivelmente, do russo, conforme especificado a seguir:

Original – data	Tradução	Autor	Editora	Ano
Não localizado - 1962	<i>Um dia na vida de Ivan Denisovich</i>	Alexander Issaievich Soljenitsin	Não localizado	1971
Não localizado - 1835	<i>Taras Bulba</i>	Nikolai Vasilievich Gogol	Não localizado	1973
não localizado	<i>Limões amargos</i>	Lawrence Durrell	Não localizado	1970

Eduardo Nunes Fonseca realizou a última tradução brasileira no século XX de *Germinal*, em 1982. Constatamos que o tradutor também pode ter realizado traduções a partir do inglês e do alemão, de acordo com a relação das traduções dispostas no quadro a seguir:

Original - data	Tradução	Autor	Editora	Ano
<i>Nana</i> - 1880	<i>Nana</i>	Émile Zola	<i>Hemus</i>	1982
<i>La Bête Humaine</i> - 1890	<i>A Besta Humana</i>	Émile Zola	<i>Hemus</i>	1982
<i>Also sprach Zarathustra</i> - 1883	<i>Assim falava Zarathustra</i>	Friedrich Wilhelm Nietzsche	<i>Hemus</i>	1985
<i>Brave New World</i>	<i>O Regresso ao</i>	Aldous Huxley	<i>Círculo do Livro</i>	1985

- 1932	<i>Admirável Mundo Novo</i>			
<i>On the Origin of Species</i> - 1859	<i>A origem das espécies</i>	Charles Darwin	<i>Hemus</i>	1987
<i>La cité antique</i> - 1864	<i>A cidade antiga</i>	Fustel de Coulanges	<i>Hemus</i>	1975

Através de algumas postagens encontradas no *blog: não gosto de plágio*, de Denise Bottmann⁴², verificamos que existem algumas informações a respeito de supostos plágios realizados pelo tradutor, inclusive sua tradução de *Germinal*. Entretanto, nessa pesquisa, também consideramos a tradução em questão, a fim de constatar se de fato estamos diante de um plágio de tradução.

Nesse tópico, analisamos algumas passagens descritivas centrais no romance, além da análise de alguns nomes e vocabulários técnicos, a fim de verificar como o tradutor português e os tradutores brasileiros trataram esses aspectos fundamentais do romance.

Preliminarmente, podemos dizer que as traduções em análise comportam o texto integral e seguem a mesma organização das partes e dos capítulos. Ainda que se deparassem com termos específicos, os tradutores não utilizaram nota de rodapé, exceto Bittencourt, que utilizou em duas ocasiões: na página 111, para explicar o que significa *libra/livre*, e na página 112, para explicar o que significa *alqueire/boisseau*.⁴³

Considerando que estamos diante de um romance que contém vocabulários e costumes específicos do cotidiano do mineiro francês, é relevante os tradutores tomarem alguns cuidados para que a tradução não falseie a descrição do universo das minas de carvão no norte da França.

3.3.1 A importância dos nomes próprios em *Germinal*

Os nomes próprios nos romances de Zola têm uma importância significativa na caracterização das personagens e na ambientação espaço-geográfica da trama. A esse respeito Poncioni, afirma que “nesta obra a preocupação com o nome é, ao mesmo

⁴² Historiadora, tradutora e docente do Depto. de Filosofia da Unicamp (1983-1996).

⁴³ Libra: antiga medida de peso, equivalente a 459,5 gramas (*N. do T.*).

Alqueire: antiga medida de capacidade para secos e líquidos, correspondente a 13,8 litros (*N. do T.*).

tempo, uma característica social e individual, e está muito presente” (PONCIONI, 1999, p. 69).

Exceto Bittencourt, os tradutores optaram por traduzir os nomes próprios (antropônimos) que têm correspondência em português, como o do herói, que apresenta duas variações, e de alguns dos filhos do casal Maheu, que perpassa quase todo o alfabeto, indo de A (Alzire) até Z (Zacharie), conforme exemplificados no quadro a seguir:

Original⁴⁴	Beldemónio (1885)	Duarte (1935)	s/r (1956)	Bittencourt (1969)	Nunes Fonseca (1982)
Étienne	Estevão	Estevam	Estêvão	Etienne	Estêvão
Lantier	Lantier	Lantier	Lantier	Lantier	Lantier
Zacharie	Zacharias	Zacharias	Zacarias	Zacharie	Zacarias
Catherine	Catharina	Catharina	Catarina	Catherine	Catarina
Jeanlin	Jeanlin	Jeanlin	Jeanlin	Jeanlin	Jeanlin
Henri	Henrique	Henrique	Henrique	Henri	Henrique
Lénore	Leonor	Leonor	Leonor	Lénore	Leonor
Alzire	Alzira	Alzira	Alzira	Alzire	Alzira
Estelle	Estella	Estella	Estela	Estelle	Estela

O significado de alguns nomes próprios é fundamental no romance. Citemos, como exemplo, o casal amoroso Étienne e Catherine. Étienne, nome de origem grega, *stephanos*, significa aquele que é coroadado. Vimos que os mineiros, de fato consideravam o forasteiro com um ser superior, um herói.

Catarina significa aquela que é pura e casta. O significado condiz perfeitamente com a condição da personagem, embora seu corpo tenha sido violado por Chaval, sua puberdade não aflorou e o ato sexual com este homem era algo sem significação.

Quando Étienne mata Chaval, único empecilho entre ele e sua amada, e consome seu amor por Catherine, nos últimos momentos do romance, concretiza finalmente o destino imposto pelos nomes: o herói salva seu grande amor; embora não terminem “felizes para sempre”, cumprem seu destino.

Quanto às alcunhas ou apelidos, verificamos que todos foram traduzidos, como demonstrado a seguir:

⁴⁴ O texto original utilizado nesta análise é uma edição de 1978, da editora Gallimard.

Original	Beldemónio (1885)	Duarte (1935)	s/r (1956)	Bittencourt (1969)	Nunes Fonseca (1982)
Bonnemort	Boa-Morte	Boa-Morte	Boa-Morte	Boa-Morte	Boa-Morte
Brûlé ⁴⁵	Chamuscada	Chamuscada	Chamuscada	Queimada	Chamuscada

Com relação ao primeiro caso, o apelido do pai do Maheu, o *Bonnemort*, a explicação da origem do apelido causou divergências entre os tradutores. Vejamos as traduções da explicação:

Original	Oui, oui... On m´a retiré trois fois de là-dedans en morceaux , une fois avec tout le poil roussi, une autre avec de la terre jusque dans le gésier, la troisième avec le ventre gonflé d´eau comme une grenouille... Alors, quand ils ont vu que je ne voulais pas crever, ils m´ont appelé Bonnemort pour rire. (ZOLA, 1978, p. 55)
Beldemónio (1885)	pois é, é ... Tiraram-me trez vezes d´alli em pedaços , de uma vez com o pello todo chamuscado, de outra com terra até ao gasnete, e a terceira com o bandulho cheio de agua como uma rã... E então, quando viram que eu não queria dar a casca, chamaram-me Boa-Morte, por brincadeira... (ZOLA, 1885, p. 10).
Duarte (1935)	Pois é, é... Tiraram-me tres vezes dalli de dentro aos poucos : de uma vez com o pêlo todo chamuscado, de outra com terra até o gasnete, e da terceira com o bandulho cheio de água, como uma rã... E então, quando viram que eu não queria esticar, chamaram-me Boa-Morte, por brincadeira. (ZOLA, 1935, p. 10).
s/r (1956)	Pois é, e... Tiraram-me três vêzes dali em pedaços , de uma vez com a pele toda tostada, de outra com terra até à goela, e da terceira com o bandulho cheio de água como uma rã... E então, quando viram que eu não queria dar a carcaça, chamaram-me Boa-Morte, por brincadeira... (ZOLA, 1956, 10-11).
Bittencourt (1969)	É, é... Retiraram-me três vêzes lá de dentro, em pedaços . Uma vez com o cabelo todo chamuscado, outra com terra até ao bucho e a terceira com a barriga cheia de água, com uma rã... Foi então que eles viram que eu não queria morrer mesmo e começaram a me chamar Boa-Morte, de troça (ZOLA, 1969, p. 17).
Nunes Fonseca (1982)	Pois é, e... Tiraram-me três vêzes dali em pedaços , de uma vez com a pele toda tostada, de outra com terra até à goela, e da terceira com o bandulho cheio de água como uma rã... E então, quando viram que eu não queria dar a carcaça, chamaram-me Boa-Morte, por brincadeira... (ZOLA, 1982, 10-11).

A tradução de Duarte dá a entender que *Bonnemort* foi retirado do poço aos poucos, devagar, e não após três acidentes em que foi retirado do poço todo machucado. Os demais tradutores conseguiram manter a explicação, conforme o texto original.

Com relação ao segundo apelido, o da mãe da mulher do Pierron: a *Brûlé* era considerada uma *vieille sorcière*/velha bruxa, por isso, a chamavam de *Brûlé*, pois era uma mulher:

Original	terrible avec ses yeux de chat-huant et sa bouche serrée comme la bourse d´ un avare. (ZOLA, 1978, p. 113).
Beldemónio	terrível com os seus olhos de coruja e com a sua bocca franzida como a

⁴⁵ Verificamos que, embora se refira a uma mulher, no original o nome está no masculino.

(1885)	bolsa de um avarento. (ZOLA, 1885, p. 57).
Duarte (1935)	terrível com os seus olhos de coruja e a sua bôca escassa como a bolsa de um avarento. (ZOLA, 1935, p. 63).
s/r (1956)	terrível com os olhos de coruja e com a sua bôca dobrada como a bôlsa de um avarento. (ZOLA, 1956, p. 60).
Bittencourt (1969)	terrível com seus olhos de coruja e lábios compridos como a bôlsa de um avarento. (ZOLA, 1969, P. 83).
Nunes Fonseca (1982)	terrível com os olhos de coruja e com a sua bôca dobrada como a bôlsa de um avarento. (ZOLA, 1982, p. 60).

Analisando as traduções da descrição da *Brûlé*, percebemos que o formato da boca da mulher tornou-se um problema para os tradutores, pois os adjetivos mencionados no trecho acima, não correspondem exatamente à tradução do verbo *serrer* que tem várias acepções. Entre elas, segundo *Le Petit Robert* (2013)⁴⁶, podemos citar: *fermer*/fechar e *presser*/prensar. Cada tradutor utilizou um termo específico para definir o formato da boca da *Brûlé*. Segundo o *Houaiss* (2009)⁴⁷, temos:

- ✓ “franzida” → “em que há rugas; enrugado”
- ✓ “escassa” → “de que há pequena quantidade; parco”
- ✓ “dobrada” → “que apresenta ondulações na superfície (diz-se de terreno)”
- ✓ “comprido” → “extenso ou longo (em relação ao espaço ou ao tempo)”

Embora haja significados diferentes, as denominações nos levam a pensar em uma boca de um rosto magro e envelhecido. A comparação com a bolsa de um avarento auxilia a visualização do formato da boca da mulher, pois podemos pensar em algo fechado e seguro.

As traduções dos nomes das esposas dos mineiros foram feitas de forma bem particular, já que em português adota-se uma forma diferente de denominação. As esposas dos mineiros são nomeadas pela forma feminina dos nomes de seus maridos, conforme o costume. Em português, os tradutores optaram pelas seguintes denominações:

Original	Beldemónio (1885)	Duarte (1935)	s/r (1956)	Bittencourt (1969)	Nunes Fonseca (1982)
Maheude	a do Maheu	a mulher do Maheu	a Maheu	a mulher do Maheu	a maheu
Pierronne	a do Pierron	a mulher do Pierron	a Pierron/ a mulher do	a mulher de Pierron	a Pierron/ a mulher do

⁴⁶ ROBERT, Paul. *Le Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Nouvelle édition milésime, 2013.

⁴⁷ HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Houaiss de Lexicografia e Banco de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda., 2009.

			Pierron		Pierron
--	--	--	---------	--	---------

A tradução utilizando a expressão “mulher de” conserva o sentido de relacionamento ou de casamento. Quanto ao uso do artigo feminino “a” em frente ao nome que designa os maridos, sugere que essas mulheres não são tão dependentes dos maridos, como é o caso da senhora Maheu, que se apresenta como uma mulher com atitudes de independência. Note-se que em duas traduções foram utilizadas as duas formas, a de 1956 e a de Nunes Fonseca.

Fato interessante acontece com o nome da Mouquette, que foi traduzido por “a filha do Mouque”, exceto em Beldemónio, que traduziu por “a do mouque” e em Nunes Fonseca, que traduziu por “a mulher do Mouque”. Fato aceitável, visto que a forma feminina dos nomes masculinos significa esposas.

No entanto, cabe ressaltar que essa denominação comporta outro significado. De acordo com Gengembre:

Sans oublier les modalités ordinaires de l'appartenance ou la position sociales (par exemple « Monsieur », « Madame » pour « Rasseneur » pour les épouses qui sont montées dans l'échelle sociale, alors que, tout en se donnant du « ma chère », les femmes de mineurs sont appelées par le nom féminisé de leur mari – la Maheude, la Pierronne -, domination du mâle oblige), la réduction de l'individu à son patronyme, celle des enfants et des domestiques à leur prénom, le plus remarquable est le dispositif des noms qualifiants. (GENBEMBRE, 2004, p. 83)⁴⁸.

Considerando o contexto em que a família do Mouque é apresentada, os tradutores em questão poderiam ter percebido que se tratava da filha e não da esposa, pois o narrador informa que o Mouque tinha dois filhos, que criara sozinho. Os três moravam em uma pequena casa, cedida pela Companhia, nas ruínas da Réquillart, logo Mouquette não poderia ser a mulher do Mouque.

Em relação às esposas dos burgueses, o tratamento é descrito de forma diferenciada: *Madame*/senhora Hennebeau, *Madame*/senhora Grégoire. Fato que nos

⁴⁸ Sem esquecer as modalidades ordinárias de inclusão ou posição social (por exemplo “Senhor”, “Senhora” antes de “Rasseneur”, para as esposas que subiram na escala social. No entanto, em se tratando de “minha cara”, as mulheres dos mineiros são chamadas pelo nome feminino de seu marido – *la Maheude, la Pierronne* -, denominação que o masculino requer), a redução do indivíduo a seu patronímico, a redução das crianças e dos empregados a seus prenomes, e a redução mais notável é o jogo dos qualificativos como nomes próprios. (tradução nossa).

leva a crer que, entre os burgueses, parece não haver essa dominação, já que senhor e senhora estão no mesmo nível hierárquico.

Quanto à tradução dos nomes das Minas, excetuando Bittencourt, os demais tradutores optaram por traduzir aqueles que tinham correspondentes em português. No quadro abaixo, consta a relação das minas da *Companhia de Monstou*:

Original	Beldemónio (1885)	Duarte (1935)	s/r (1956)	Bittencourt (1969)	Nunes Fonseca (1982)
Voreux	Voreux	Voreux	Voreux	Voreux	Voreux
Victoire	Victoria	Victoria	Vitória	Victoire	Vitória
Crèvecoeur	Crèvecoeur	Crèvecoeur	Crèvecoeur	Crèvecoeur	Crèvecoeur
Mirou	Mirou	Mirou	Mirou	Mirou	Mirou
Saint-thomas	S. Thomaz	S. Thomás	S. Tomás	Saint-thomas	S. Tomás
Madeleine	Magdalena	Magdalena	Madalena	Madeleine	Madalena
Feutry-Cantel	Feutry- Cantel	Feutry- Cantel	Fently- Cantel	Feutry- Cantel	Fently- Cantel
Réquillart	Réquillart	Réquillart	Réquillart	Réquillart	Réquillart

Voreux é um nome especial, pois não corresponde a um nenhum nome existente; trata-se de um substantivo criado por Zola, inspirado no adjetivo *vorace*/ voraz que significa, conforme *Le Petit Robert* (2013), « *qui devore, mange avec avidité* »; Houaiss (2009), “que devora, que engole com grande sofreguidão ou é difícil de saciar; devorador, edaz”. A mina representa um animal que devora a sua ração de carne humana, sempre agachada esperando para ser alimentada, tendo uma fome insaciável. Dentro dela, os mineiros cavam a terra de forma organizada, como em um formigueiro. Assim, percebe-se que a Mina foi tratada de forma antropomorfizada e o homem foi animalizado.

O nome se justifica, pois o mineiro estava em constantemente luta com a voracidade da mina, tentando vencer as adversidades encontradas em suas profundezas, objetivando obter o mínimo para sua sobrevivência. Segundo Poncioni,

em *Germinal*, os nomes das minas estão ligados ao mesmo tempo à toponímia e à antroponímia, pois algumas delas são personagens do romance. Sob vários aspectos *Germinal* é a história da luta entre o herói e a mina que devora os homens, *le Voreux*. Nome inspirado pelo adjetivo *vorace*. (PONCIONI, 1999, p. 66).

Ressaltamos que se trata de um nome muito específico, criado para exemplificar o que a Mina era capaz de fazer com os operários. Entretanto, nenhum tradutor explica o nome, o que seria relevante, já que, para o leitor leigo, a associação desse nome com a condição devoradora da Mina não está plenamente esclarecida, se não se conhece a origem do nome.

Verificamos que os nomes das minas: *Crèvecoeur*, *Mirou*, *Feutry-Cantel* e *Réquillart* não foram traduzidos, por não ter correspondentes em Língua Portuguesa. Entretanto, cabe ressaltar o caso de *Feutry-Cantel* em que nas traduções de 1956 e de Nunes Fonseca utilizaram a grafia incorreta *Fently-Cantel*, pois tal grafia não foi encontrada na ortografia francesa.

O local de habitação dos mineiros era chamado de *Coron des Deux-Cent-Quarante*. Segundo *Le Petit Robert* (2013), *Coron* significa « *ensemble d'habitations identiques des cités minières du Nord e de Belgique*) »⁴⁹.

Trata-se de um local nas proximidades de Montsou com casas construídas pela companhia e cedidas aos mineiros, que pagavam uma pequena quantia como aluguel. O local é descrito de uma forma bem simples, conforme transcrito a seguir:

Au milieu des champs de blé et de betteraves, le coron des Deux-Cent-Quarante dormait sous la nuit noire. On distinguait vaguement les quatre immenses corps de petites maisons adossées, des corps de caserne ou d'hôpital, géométriques, parallèles, que séparaient les trois larges avenues, divisées en jardins égaux. Et, sur le plateau désert, on entendait la seule plainte des rafales, dans les treillages arrachés des clôtures. (ZOLA, 1978, p. 60)⁵⁰.

Essa descrição nos leva a pensar que se trata de uma espécie de vilarejo, de bairro ou de vila, já que se trata de um lugar destinado à moradia de uma classe específica de trabalhadores, com uma divisão organizada e planejada.

Vejamos quais foram as escolhas dos tradutores para denominar esse local:

Original	Beldemónio (1885)	Duarte (1935)	s/r (1956)	Bittencourt (1969)	Nunes Fonseca (1982)
Coron	Cortiço	Cortiço	Cortiço	Aldeia	Cortiço

⁴⁹ Conjunto de habitações idênticas nas vilas mineiras do Norte e da Bélgica. (tradução nossa).

⁵⁰ No meio dos campos de trigo e de beterraba, a aldeia dos Deux-Cent-Quarante dormia sob a noite negra. Distinguíam-se vagamente os quatro imensos corpos de pequenas casas encostadas umas às outras, os edifícios da caserna ou do hospital, geométricos, paralelos, que separavam as três largas avenidas divididas em jardins iguais. E, no planalto deserto, ouvia-se apenas a queixa do vento por entre sebes arrancadas. (ZOLA, 1969, p. 23. Trad. de Bittencourt).

A descrição transcrita acima, não nos leva a pensar em um “cortiço”, como a maioria dos tradutores verteu, nem em uma “aldeia”, opção de Bittencourt, uma vez que esse termo remete à ideia de moradias indígenas e não de trabalhadores.

A escolha dos tradutores brasileiros por cortiço pode ter sido influenciada pelo tradutor português ou motivada pela descrição de cortiço exposta no romance *O Cortiço* (1890), de Aluísio de Azevedo, que mostra, de forma detalhada, o significado de um cortiço no Rio de Janeiro do século XIX.

A respeito da escolha de Bittencourt Poncioni afirma que,

por outro lado, a tradução de *coron* por “aldeia” não é gratuita. Podemos compreender os escrúpulos do tradutor brasileiro que adotou “aldeia”. Conhecendo sem dúvida o romance naturalista brasileiro, sabia que “cortiço” corresponde a uma realidade social muito precisa e muito definida no espaço e no tempo. (PONCIONI, 1999, p. 94).

Porém, como se vê, os tradutores brasileiros incorreram em outro engano. Vila, segundo o *Houaiss* (2009), é uma “povoação de categoria inferior a uma cidade, mas superior a uma aldeia”. Nesse caso, serviria melhor ao sentido e à descrição do termo *Coron* em francês.

Essa forma de tradução tem a ver com aquilo que Lefevere aborda quanto à tradução do universo de discurso no texto de chegada, pois é importante considerar que a forma como serão traduzidos elementos como costumes e objetos pode influenciar na recepção da tradução, já que o leitor, mesmo que esteja lendo um texto de origem estrangeira, procura compreender o que está lendo.

Ainda quanto aos nomes próprios, vejamos como foi realizada a tradução de alguns estabelecimentos, que têm presença marcante no romance. Vejamos as traduções do nome da taberna da viúva Désir:

Original	Beldemónio (1885)	Duarte (1935)	s/r (1956)	Bittencourt (1969)	Nunes Fonseca (1982)
Cabaret Bon-Joyeux	<i>Taberna Bon-Joyeux</i>	Taberna Bom Ratão	Taberna Bon-Joyeux	Taberna Bon-Joyeux/ Bom-e-Alegre	Taberna Bon-Joyeux

Com relação a *Cabaret*, segundo *Le Petit Robert* (2013), « *établissement où l'on sert des boissons; établissement où l'on présente un spectacle et où les clients peuvent*

consommer des boissons, souper, danser ». Taverna/taberna têm a mesma designação. Segundo Houaiss (2009), trata-se de um “estabelecimento de venda, esp. de vinho, jeropiga e bagaceira, para consumo local, além de petiscos (queijo, chouriço, etc.), mas que não serve pratos de comida; restaurante barato; casa de pasato; casa muito suja e desordenada”.

A escolha de Duarte é bastante curiosa. Ao analisar os significados dos nomes, podemos crer que essa escolha pode ter sido motivada pela junção de uma das concepções de taberna, como sendo uma “casa muito suja e desordenada”, conforme especificado acima, e pelo sentido figurado de ratão que, segundo o Houaiss (2009), designa “um indivíduo excêntrico e cômico”.

Bittencourt não estabeleceu uma regularidade quanto à tradução desse nome, visto que na terceira parte do romance, por ocasião da festa do padroeiro de Montsou, realizada sempre no estabelecimento de Désir, o tradutor optou por não traduzir o nome da taberna. Na quarta parte do romance, por ocasião da visita de Pluchart, o nome foi traduzido por “Bom-e-Alegre”. Tradução literal, mas que poderia ser traduzido, por exemplo, por recanto feliz. Quanto aos demais tradutores, verificamos que mantiveram o original destacando-o em negrito ou itálico.

Quanto ao local de divertimento dos mineiros, temos:

Original	Beldemónio (1885)	Duarte (1935)	s/r (1956)	Bittencourt (1969)	Nunes Fonseca (1982)
Volcan	Volcão ⁵¹	Vulcão	Vulcão	Vulcão	Vulcão

Volcan, de acordo com *Le Petit Robert* (2013), em sentido figurado, significa: « *Violence impétueuse dangereuse, qui se manifeste ou reste cachée ; danger imminent* », no Houaiss (2009): “vulcão” – “fig. pessoa ou coisa que denota ou age com ímpeto ou violência; perigo iminente de perturbação social”. Trata-se de um café-concerto da cidade, frequentado, sobretudo, pelos mineiros solteiros, pois era uma casa de espetáculo, com cantoras, que também prestavam outros tipos de serviços aos clientes.

O nome se justifica, pois se trata de um ambiente em que os homens frequentavam para se divertir ingerindo muita bebida e se relacionando com essas cantoras. Uma diversão que, se não for bem administrada, pode ser prejudicial, por isso,

⁵¹ Não encontramos nenhuma referência a essa grafia em Língua Portuguesa.

um local de iminente perigo. Todos os tradutores optaram por traduzir o nome vertendo para o português o sentido figurado do título do estabelecimento.

O estabelecimento do Rasseneur, também denominado de *cabaret*/taberna, tem uma função fundamental no romance. Vejamos suas traduções:

Original	Beldemónio (1885)	Duarte (1935)	s/r (1956)	Bittencourt (1969)	Nunes Fonseca (1982)
A l'Avantage ⁵² , débit tenu par Rasseneur	A <i>l'Avantage</i> <i>Rasseneur</i> <i>habilitado</i>	A <i>l'avantage</i> – loja de <i>Bebidas</i> – <i>Rasseneur</i>	A l'Avantage, Rasseneur, habilitado	<i>Ao Advantage,</i> <i>locanda</i> ⁵³ , <i>administrada</i> <i>por Rasseneur</i>	A l'Avantage, Rasseneur, habilitado

O *Avantage*/Vantagem, taberna localizada entre a Vila e a Mina *Voreux*, tem uma localização privilegiada, já que os mineiros, ao saírem do trabalho, passavam por lá para tomar um “trago”, que representava um dos poucos prazeres que os trabalhadores mantinham na rotina. O nome do local é condizente com a situação do estabelecimento, pois Rasseneur havia prosperado depois de ser demitido, por ter participado de uma greve. E, ao sair da Companhia, montou o negócio bem em frente à Mina, por provocação.

No decorrer da narrativa, o local será cenário de discussões entre Étienne e o anarquista Souvarine; abrigará Étienne ao fugir da fúria de seus antigos companheiros, descontentes com o fracasso da greve e será palco para a catástrofe da *Voreux*. Estamos, portanto, diante de um local que tem, de fato, muitas “vantagens”.

Todos os tradutores optaram por manter o nome original, havendo diferenças somente quanto à descrição disposta na placa do estabelecimento. Entretanto, essas diferenças não alteram o significado da placa. Cabe ressaltar, no entanto, que Bittencourt, a partir da terceira parte do romance, optou por traduzir o nome por “Vantagem”, seguindo a tendência de não homogeneização quanto às escolhas em traduzir ou não os nomes dos estabelecimentos e lugares.

⁵² Em *A l'Avantage* o artigo “A” deveria constar o acento grave, porém, no texto original está sem o acento.

⁵³ O mesmo que taberna, segundo o *Houaiss* (2009).

Dessa forma, podemos perceber que as escolhas dos nomes, sejam próprios ou de lugares, não são aleatórias, uma vez que colaboram para a ambientação da trama. Espera-se, dessa forma, que as traduções estejam em sintonia com a proposta zoliana.

Recapitulando a relação de tradução de nomes próprios:

- ✓ Nota-se uma irregularidade no tratamento dos nomes próprios, o que demonstra que os tradutores ou editores não seguiram uma estratégia previamente estabelecida.
- ✓ Alguns equívocos foram cometidos, como por exemplo, ao traduzirem o nome *Mouquette*.
- ✓ Definições problemáticas quanto ao significado de alguns termos em português, como no caso das traduções de *Coron*.

3.3.2 O léxico técnico em *Germinal*

A descrição da *Voreux*, com mencionado anteriormente, é fundamental para que possamos compreender qual a participação deste local para o desenvolvimento da narrativa. Vejamos, como os tradutores a trataram.

Original	Le Voreux, à présent, sortait du rêve. Étienne, qui s'oubliait devant le brasier à chauffer ses pauvres mains saignantes, regardait, retrouvait chaque partie de la fosse, le hangar goudronné du criblage, le beffroi du puits, la vaste chambre de la machine d'extraction, la tourelle carrée de la pompe d'épuisement. Cette fosse, tassée au fond d'un creux, avec ses constructions trapues de briques, dressant sa cheminée comme une corne menaçante, lui semblait avoir un air mauvais de bête goulue, accroupie là pour manger le monde. (ZOLA, 1978, 51-52).
Beldemónio (1885)	O Voreux, agora, sahia como de um sonho. Estevão, que se ficava ao brazeiro a aquecer suas pobres mãos gretadas, olhava, e atinava com cada parte da valla por sua vez, o telheiro alcatroado do crivo, o campanario do poço, a vasta casa da machina de extracção, o torreão quadrado da bomba de estogo. Aquella valla agachada ao fundo de um rebaixo, com as suas construções atarracadas de tijolo, repontando com a sua chaminé como com algum corno ameaçador, parecia-lhe ter uma catadura má de aminalejo voraz, ali á cóca para engulir gente. (ZOLA, 1885, p. 7).
Duarte (1935)	O Voreux, agora, saía do vago. Estevam, que se ficava junto ao braseiro a aquecer as suas pobres mãos gretadas, via e revia cada parte da mina, - o telheiro alcatroado do crivo, o campanario do poço, a vasta casa da machina de extracção, o torreão quadrado da bomba de esgoto. Toda agachada, como se achava, ao fundo de uma cova, com suas construções de tijolo atarracadas, ostentando a sua chaminé como um chifre ameaçador, parecia-lhe ter uma catadura má de animal voraz, ali agachado para engulir gente. (ZOLA, 1935, p. 7).
s/r (1956)	O Voreux, agora, surgia como de uma visão. Estêvão, que se deixara ficar junto ao braseiro para aquecer suas pobres mãos gretadas, via e observava, uma a uma, tôdas as paredes da mina: o telheiro alcatroado do crivo, o

	campanário do poço, a imensa casa da máquina de extração e o torreão quadrado da bomba de esgôto. Completamente agachada no fundo de uma cova, com suas construções de tijolos atarracadas, a chaminé a ostentar-se qual chifre ameaçador, a mina, se lhe assemelhava à má catadura de um animal voraz, ali de cócoras para engulir gente. (ZOLA, 1956, p. 7).
Bittencourt (1969)	Agora a Voreux tornara-se realidade. Etienne, que continuava frente ao braseiro aquecendo as pobres mãos sangrentas, olhava, começava a perceber cada uma das partes da mina, o galpão preto onde o carvão é peneirado, a torre do sino do poço, a vasta casa da máquina de extração, o torreão quadrado da bomba de esgôto. Esta mina, apertada no fundo de um buraco, com suas construções de tijolo atarracadas de onde sobressaía uma chaminé que mais parecia um chifre ameaçador, dava-lhe a impressão de um animal voraz e feroz, agachado à espreita para devorar o mundo. (ZOLA, 1969, p. 14).
Nunes Fonseca (1982)	O Voreux, agora, surgia com de uma visão. Estêvão, que se deixara ficar junto ao braseiro para aquecer suas pobres mãos gretadas, via e observava, uma a uma, tôdas as paredes da mina: o telheiro alcatroado do crivo, o campanário do poço, a imensa casa da máquina de extração e o torreão quadrado da bomba de esgôto. Completamente agachada no fundo de uma cova, com suas construções de tijolos atarracadas, a chaminé a ostentar-se qual chifre ameaçador, a mina, se assemelhava à má catadura de um animal voraz, ali de cócoras para engulir gente. (ZOLA, 1982, p. 7).

Através do olhar observador de Étienne, o narrador também nos apresenta as especificações da Mina. Considerando o trecho acima, podemos perceber que somente Bittencourt procurou soluções diferentes que melhor se alinhassem com a descrição do texto original. Podemos citar como exemplo a palavra « *hangar* », que significa, segundo *Le Petit Robert* (2013), « *construction formée d’une couverture soutenue par des supports et destinée à abriter du gros matériel, des marchandises – vaste garage pour avions* »⁵⁴.

A palavra “galpão”, utilizada por Bittencourt, parece mais adequada para designar este local, pois, segundo o *Houaiss* (2009), significa “construção constituída de cobertura de telha, palha ou folha de zinco, entre outros materiais, com os lados (pelo menos um deles) desprovidos de parede; utilizada para depósito e/ou abrigo de produtos agrícolas, maquinaria etc.”.

Já “telheiro”, utilizada pelos demais tradutores significa, segundo *Houaiss* (2009), “telhado de telha-vã formado por uma só água e destinado ao abrigo ou proteção, sobretudo, de utensílios, lenha, animais etc.; alpendre”. O que nos leva a crer que os tradutores brasileiros, exceto Bittencourt, seguiram a proposta do tradutor

⁵⁴ Construção formada por uma cobertura sustentada por suportes e destinada a abrigar material grande, mercadorias – ampla garagem para aviões. (tradução nossa).

português, para traduzir o nome do referido local, sem procurar outro termo mais adequado ou mais recente no português do Brasil.

Quanto às demais partes da Mina, as traduções mantiveram o sentido do original, utilizando os mesmos termos ou termos equivalentes, indicando a influência da primeira tradução sobre as demais.

Quanto ao transporte dentro da mina, destacaremos uma passagem que mostra com esse era designado.

Original	Chaval et Levaque racontaient la menace de l'ingénieur, la berline baissée de prix, le boisage payé à part... (ZOLA, 1978, p. 109).
Beldemónio (1885)	O Chaval e o Levaque contavam a ameaça do engenheiro, o churrião diminuído de preço, o revestimento pago á parte... (ZOLA, 1885, p. 53).
Duarte (1935)	Chaval e Levaque contavam a ameaça do engenheiro, - o vagão diminuído de preço, o revestimento pago à parte... (ZOLA, 1935, p. 59).
s/r (1956)	O Chaval e o Levaque contavam a ameaça do engenheiro, o vagão diminuído de preço, o revestimento pago à parte... (ZOLA, 1956, p. 56).
Bittencourt (1969)	Chaval e Levaque contaram que o engenheiro os tinha ameaçado, que o preço do carro baixaria e que o revestimento ia ser pago à parte... (ZOLA, 1969 p. 78-79).
Nunes Fonseca (1982)	O Chaval e o Levaque contavam a ameaça do engenheiro, o vagão diminuído de preço, o revestimento pago à parte... (ZOLA, 1982, p. 56).

No trecho acima, notamos que o meio de transporte utilizado para transportar carvão foi traduzido de formas diferentes. Os tradutores optaram por traduzir «berline» que, segundo *Le Petit Robert* (2013), significa «*voiture hippomobile suspendue, à quatre roues et à deux fonds, garnie de glaces et d'une capote*», por “vagão” que, segundo o *Houaiss* (2009), significa “cada um dos carros us. no transporte ferroviário de cargas ou de passageiros”, exceto Bittencourt, que optou por “carro”.

Em outros trechos do romance, o tradutor verteu a mesma palavra por “vagonete”. Os termos “vagão” e “vagonete” parecem retratar bem o meio de transporte utilizado nas minas, já “carro” designa um meio de transporte mais geral, embora também seja uma tradução possível.

Quanto às funções dos trabalhadores da Mina, temos:

Original	Beldemónio (1885)	Duarte (1935)	s/r (1956)	Bittencourt (1969)	Nunes Fonseca (1982)
Galibot	Aprendiz	Apprendiz	Aprendiz	Aprendiz	Aprendiz
Herscheur	Gradador	Gradador	Gradador	Gradador	Gradador
Haveur	Cortador	Cortador	Cortador	Britador/Cortador	Cortador
Remblayeur	Sem	Sem	Sem	Aterrar	Sem tradução

	tradução	tradução	tradução		
Raccommodeur	Sem tradução	Sem tradução	Sem tradução	Concertar	Sem tradução
Charretier	Carroceiro	Carroceiro	Carroceiro	Carroceiro	Carroceiro
Maître-porion	Capataz	Capataz- mór	Capataz- mor	Capataz	Capataz-mor
Ingénieur	Engenheiro	Engenheiro	Engenheiro	Engenheiro	Engenheiro

Algumas funções ou profissões, como carroceiro, capataz e engenheiro, podem ser encontradas em diversos locais de trabalho. Algumas funções, porém, são específicas dos trabalhadores de minas de carvão, conforme especificado a seguir:

- ✓ **Galibots** : *Enfants de 8 - 10 ans (garçons et filles) qui, pour un salaire ridicule, effectuaient des petites tâches (porter des lampes, porter des seaux, du matériel...). Avant 1813.*
- ✓ **Herscheur (euse)** : *Ouvrier, ouvrière qui fait circuler les wagonnets chargés de minerai.*
- ✓ **Haveur** : *Mineur qui attaque directement la houille au pic. Aujourd'hui, une « haveuse » est une puissante machine...⁵⁵*

Percebemos que as traduções são as mesmas, exceto em Bittencourt, que utilizou “cortador” e “britador” para designar « *haveur* ». As funções « *remblayeur* » e « *raccommodeur* » foram suprimidas. Exceto em Bittencourt, que não as traduziu, porém, menciona que tipo de atividade os ocupantes dessas funções exercem – desterrar, aterrar e consertar.

Ao verificar a tradução portuguesa e as brasileiras, percebemos que trazem a mesma nomenclatura para designar tais funções. Podemos supor a partir daí que as traduções, posteriores àquela de Beldemónio tiveram acesso a ela, já que utilizaram as mesmas designações.

A edição de 1972, da tradução de Bittencourt, traz a seguinte nota com relação à função de « *herscheur* »:

⁵⁵ Galibot: Crianças 8-10 anos (*meninos e meninas*) que por um salário ridículo, realizam pequenas tarefas (levando lâmpadas, carregando baldes, equipamentos ...). Antes de 1813.
 herscheur(euse): Trabalhador(a) que circula os vagões carregados com minério.
 Haveur: Mineiro que ataca diretamente o pico de carvão. Hoje, um "cortador" é uma máquina poderosa ...
 Disponível em: < http://fr.geneawiki.com/index.php/chartier_de_la_Mine>. Acesso em: 5 de novembro de 2012. (tradução nossa).

O A. [sic.] emprega “herscheur(euse)” para a pessoa que, nas minas, empurra os vagonetes de hulha. A presente edição preferiu manter “gradador(a)”, empregada nas traduções portuguesa e brasileira, a usar o neologismo “vagoneteiro(a)” (N. do E.). (ZOLA, 1972, p. 17).

O que comprova que a tradução de Beldemónio é conhecida. Essa função tem algumas particularidades. Podemos verificar que se trata de uma função que tem mais a ver com atividades agrícolas, pois, segundo o *Houaiss* (2009), gradador significa “que ou o que grada a terra”, ou seja, todos os tradutores seguiram a mesma concepção do primeiro tradutor.

As funções exercidas na mina têm uma hierarquia. O mineiro iniciava sua carreira a partir dos 8 anos de idade como aprendiz, em seguida como gradador. No entanto, a Companhia havia optado por deixar apenas as mulheres exercendo essa função, logo os homens passavam de aprendizes diretamente para a função de cortador.

Quando mais velhos, não tinham mais condições de trabalhar no fundo da Mina. Se sofriam algum acidente que os impediam de descer ao poço, eram colocados para trabalhar na superfície, aterrando, concertando ou na função de carroceiro.

Diante dos exemplos citados, podemos verificar que o universo mineiro é bem específico, solicitando um léxico contendo termos e designações que somente mediante uma pesquisa aprofundada, tal como Zola realizou, seria possível ter conhecimento de tantos detalhes.

Recapitulando as traduções dos termos técnicos referentes à Mina:

- ✓ Por se tratar de um universo muito específico, os tradutores, em geral, seguiram o modelo português.
- ✓ As traduções de algumas funções das minas, como por exemplo, *herscheur*, se tornaram problemáticas.

3.3.3 O *incipit*⁵⁶

Nesse tópico, apresentaremos o *incipit* do romance e analisaremos como os tradutores trataram esse momento da obra, visto que a descrição das primeiras cenas é fundamental para que possamos compreender o desenvolvimento global da narrativa, pois as condições climáticas, a apresentação do local de trabalho e de moradia dos mineiros e da burguesia são fatores importantes para que possamos conhecer o cenário em que a narrativa será desenvolvida.

⁵⁶ Corresponde aos momentos iniciais do romance.

O romance inicia com a descrição de um caminho percorrido por um desconhecido (posteriormente saberemos que se trata de Étienne Lantier), em que são apresentadas as condições climáticas e as características específicas de uma região carbonífera, elementos norteadores da vida da população local. A descrição do clima de Monstou é importante, uma vez que o inverno rigoroso será constantemente associado à miséria e às dificuldades vivenciadas pelos mineiros. Segundo Pocioni,

na primeira parte do romance, Zola introduz o leitor no universo das minas de carvão. A impressão dominante é a de uma paisagem quase totalmente plana, monótona, vasta, rasgada por longas estradas sempre retas. Espremida no meio dessa paisagem, encontram-se as instalações para a exploração das minas. (PONCIONI, 1999, p. 76).

Ao descrever o caminho que Étienne percorreu de Marchiennes em direção a Montsou em uma madrugada fria, o narrador apresenta todos os detalhes da paisagem do caminho percorrido. Vejamos a seguir um trecho desse caminho e como os tradutores o trataram.

Original	Devant lui, il ne voyait même pas le sol noir, et il n'avait la sensation de l'immense horizon plat que par les souffles du vent de mars, des rafales larges comme sur une mer, glacées d'avoir balayé des lieues de <u>marais</u> et de <u>terres nues</u> . Aucune ombre d'arbre ne tachait le ciel, le pavé se déroulait avec la rectitude d'une jetée, au milieu de l'embrun aveuglant des ténèbres. (ZOLA, 1978, p. 49).
Beldemónio (1885)	Adeante do nariz não via sequer o chão negro; e não tinha a sensação do imenso horizonte chato senão pelos bafos do vento de março, rajadas largas como no mar alto, glaciaes de terem varrido leguas e leguas de <u>pantanos</u> e de <u>terras escalvadas</u> . Nem uma sombra de arvore manchava o ceu; a estrada desenrolava-se com a prumada de um quebra-mar (ZOLA, 1885, p. 5).
Duarte (1935)	Não via sequer o chão negro, e do imenso horizonte plano só tinha a sensação pelos sopros rijos do vento de Março, rajadas largas como no mar, gelados por terem varrido leguas e leguas de <u>pantanos</u> e <u>terrenos escalvados</u> . Nem sombra de arvore manchava a atmosfera; a estrada desenvolvia-se com a planura de um quebra-mar, no meio da cerração obsecante das trevas (ZOLA, 1935, p. 5).
s/r (1956)	Nem mesmo o chão negro êle percebia e a sensação do vasto horizonte plano apenas lhe chegava, quando o vento de março soprava em gélidas lufadas , como em alto mar, depois de terem batido léguas e mais léguas de <u>paludes</u> e <u>terras escalvadas</u> . Nem uma sombra de árvore manchava o espaço; a estrada se alongava numa planura de quebra-mar, em meio da escuridão que cegava. (ZOLA, 1956, p. 5).
Bittencourt (1969)	À sua frente, não enxergava nem mesmo o solo negro e sòmente sentia o imenso horizonte achatado através do sôpro do vento de março, rajadas largas como sôbre um mar, geladas por terem varrido léguas de <u>pântanos</u> e <u>terras nuas</u> . Nem sombra de árvore manchava o céu, a estrada desenrolava-se reta como um quebra-mar em meio à cerração ofuscante das trevas (ZOLA, 1969, p. 11).

Nunes Fonseca (1982)	Nem mesmo o chão negro êle percebia e a sensação do vasto horizonte plano apenas lhe chegava, quando o vento de março soprava em gélidas lufadas , como em alto mar, depois de terem batido léguas e mais léguas de <u>paludes e terras escalvadas</u> . Nem uma sombra de árvore manchava o espaço; a estrada se alongava numa planura de quebra-mar, em meio da escuridão que cegava (ZOLA, 1982, p. 5).
-------------------------------------	---

O caminho entre os campos de beterraba⁵⁷ revelava uma paisagem plana e sem acidentes, no entanto, a imensidão das plantações foi ocultada pela noite negra provocada pelo rigoroso inverno daquela região.

Os termos destacados em negrito nos trechos acima demonstram a intensidade do frio da madrugada do inverno dessa região. Podemos observar que os tradutores mantiveram os termos referentes ao frio intenso. Entretanto, cabe ressaltar a tradução de Beldemónio para a palavra « *souffle* »/ bafo, escolha que nos leva a pensar em um clima abafado com ventos não tão gelados, diferentemente da ideia que se tem de um inverno rigoroso do norte da França.

Quanto ao terreno, podemos perceber, através dos termos sublinhados no trecho acima, que é caracterizado por terreno úmido, plano e vazio. Os tradutores não tiveram problemas quanto à tradução de « *marais* »/ pântano, já que havia um correspondente em Língua Portuguesa, entretanto, não parece ter sido a melhor opção traduzir « *nue* » por escavada que, segundo o Houaiss (2009), significa “que se escavou, que é côncavo ou vazio devido a escavação, erosão etc.”, visto que remete a uma ideia de um terreno mais acidentado/rebaixado, e a descrição no texto original apresenta um terreno mais plano.

De repente, em meio à escuridão, Étienne visualizou uma claridade que quebrou a monotonia daquela paisagem. Aquela claridade correspondia à mina *Voreux*, local onde os acontecimentos da narrativa se iniciariam. Segundo Erre, a visão da *Voreux* é uma imagem “fantasmagórica”, que se completa com a da Vila dos mineiros, vista, inicialmente, como um(a):

Original	village aux toitures basses et uniformes . (ZOLA, 1978, p. 50).
Beldemónio (1885)	logarejo com casarias baixas, irregulares . (ZOLA, 1885, p. 6)
Duarte (1935)	aldeia com casas de telhados baixos e uniformes . (ZOLA, 1935, p. 6).
s/r (1956)	povoado constituído de casas baixas e irregulares . (ZOLA, 1956, p. 6).

⁵⁷ Na Europa o açúcar é extraído da beterraba. Desde meados do século XIX, açúcar de beterraba é produzido na região norte da França, que atualmente se tornou uma grande produtora desse produto.

Bittencourt (1969)	aldeia de tetos baixos e uniformes . (ZOLA, 1969, p. 12).
Nunes Fonseca (1982)	povoado constituído de casas baixas e irregulares . (ZOLA, 1982, p. 6).

Com relação a essa descrição inicial da Vila dos mineiros, percebemos que Beldemónio, o tradutor de 1956 e Nunes Fonseca optaram por uma tradução que parece não corresponder ao que realmente a Vila representava, pois se tratava de um local construído pela Companhia, para abrigar os mineiros que pagavam o aluguel de suas casas. Devido ao fato de ser um local para trabalhadores, foi construído de forma uniformizada, não apresentando formas irregulares, como sugere o tradutor português. Portanto, trata-se de um contrassenso.

Retornando à visão da Mina, temos a seguinte descrição:

Original	C'était une masse lourde, un tas écrasé de constructions , d'où se dressait la silhouette d'une cheminée d'usine ; de rares lueurs sortaient des fenêtres encrassées , cinq ou six lanternes tristes étaient pendues dehors, à des charpentes dont les bois noircis alignaient vaguement des profils de tréteaux gigantesques, et, de cette apparition fantastique, noyée de nuit et de fumée, une seule voix montait, la respiration grosse et longue d'un échappement de vapeur, qu'on ne voyait point. (ZOLA, 1978, p.50).
Beldemónio (1885)	Era uma pesada massa, um montão atarracado de construções , d'onde se erguia o risco de uma chaminé de fabrica: raros clarões saíam das janelas encardidas , cinco ou seis lampeões bruxuleantes estavam suspensos cá fóra, em travejamentos cujas madeiras ennegrecidas alinhavam vagamente traçadas de gigantescos cavalletes; e d'aquella aparição phantasatica, afogada em noite e em fumo, só uma voz se elevava, a respiração grossa e extensa de um jacto de vapor, que não se via. (ZOLA, 1885, p. 6).
Duarte (1935)	Era uma pesada massa, um montão de construções apinhadas , em que sobressaía a configuração de uma chaminé de fabrica; raros clarões saíam das janelas ensebadas ; da parte de fóra cinco ou seis lampiões bruxoleantes pendiam de traves de madeira ennegrecida, alinhando vagamente perfis de cavaletes gigantescos; e, desta aparição fantástica, immersa em trevas e em fumo, só um rumor se elevava – a respiração grossa e extensa de um jacto de vapor, que se não via. (ZOLA, 1935, p. 6).
s/r (1956)	Era uma confusa massa de construções apinhadas , das quais se erguia uma chaminé de fábrica; escassos clarões saíam das janelas sujas ; cinco ou seis lampiões, de luz frouxa, estavam suspensos, do lado de fora, através da madeira enegrecida, que se alinhavam quais vagos perfis de enormes cavaletes; e, dessa aparição fantástica, mergulhada em trevas e em fumaça, apenas se ouvia o ruído provocado pelo respirar denso e largo de um jacto de vapor, que ninguém via. (ZOLA, 1956, p. 6).
Bitencourt (1969)	Era uma massa pesada, um amontoado de construções de onde se levantava a silhuêta da chaminé de uma fábrica. Raros clarões saíam das janelas engorduradas , cinco ou seis lampiões tristes pendiam do lado de fora das vigas de madeira enegrecidas do edifício alinhando vagamente perfis de cavaletes gigantescos. E, dessa aparição fantástica, engolfada na noite e na fumaça, um único ruído se elevava: a respiração grossa e longa de um escapamento de vapor, que não se via. (ZOLA, 1969, p. 12).
Nunes	Era uma confusa massa de construções apinhadas , das quais se erguia uma

Fonseca (1982)	chaminé de fábrica; escassos clarões saíam das janelas sujas ; cinco ou seis lampiões, de luz frouxa, estavam suspensos, do lado de fora, através da madeira enegrecida, que se alinhavam quais vagos perfis de enormes cavaletes; e, dessa aparição fantástica, mergulhada em trevas e em fumaça, apenas se ouvia o ruído provocado pelo respirar denso e largo de um jacto de vapor, que ninguém via. (ZOLA, 1982, p. 6).
-----------------------	---

Embora seja vista, pelo personagem, com uma luz em meio à escuridão, a *Voreux* se apresentava como um lugar composto por construções grandes, mas sombrio e triste, onde a vida só se manifestava através do som de sua “respiração”.

Quanto às opções dos tradutores, constatamos que para « *écraser* »/ esmagar os tradutores utilizaram sinônimos e, no restante do trecho mantiveram a descrição dessa máquina que, embora fantástica, se apresentava como um local de trabalho sem atrativos.

Diante dos trechos apresentados, podemos verificar que os tradutores brasileiros utilizaram algumas soluções já empregadas por Beldemónio. No entanto, apresentaram algumas diferenças da tradução portuguesa, evidenciando que o fato de as traduções terem sido realizadas em momentos diferentes também influenciou nas escolhas dos tradutores. Verificamos ainda que as informações contidas no texto original e a organização do texto foram mantidas pelos tradutores.

Resumindo as traduções das características das regiões carboníferas:

- ✓ As traduções das paisagens retrataram bem o inverno daquela região.
- ✓ Não há termos problemáticos quanto à descrição da Mina.
- ✓ A visão da Vila dos mineiros causou uma pequena divergência, que pode interferir nas reais características do local.

3.3.4 O universo doméstico dos mineiros e dos burgueses

A análise do contraste entre patrões e operários foi realizada através de algumas cenas da composição doméstica das famílias Grégoire, Hennebeau e Deunelin, contrapondo-as com as famílias mineiras.

Os Grégoire viviam na Poilaine, uma propriedade localizada a dois quilômetros de Montsou, em uma casa grande, mas sem muito luxo, exceto o quarto de Cécile. Havia um pomar e uma horta. A família vivia dos lucros obtidos da extração de carvão, já que eram acionistas das minas de Montsou. O cotidiano do casal era, normalmente,

tranquilo. Acordavam tarde, abrigavam em sua residência alguns empregados, responsáveis pela preparação das refeições e organização da casa.

Ao descrever a casa, o narrador se detém em um cômodo que fará uma oposição marcante entre a realidade burguesa e a realidade dos mineiros: a cozinha, o cômodo mais importante da casa, onde os burgueses se fartavam com refeições perfumadas, saborosas e, acima de tudo, abundantes. A descrição desse cômodo parece ter trazido algum problema. Vejamos o trecho:

Original	La cuisine était immense, et on la devinait la pièce importante , à sa propreté extrême, à l'arsenal des casseroles, des ustensiles, des pots qui l'emplissaient. Cela sentait bon la bonne nourriture. Des provisions débordaient des râteliers et des armoires. (ZOLA, 1978, p. 122).
Beldemónio (1885)	A cozinha era muito vasta, evidentemente a casa de mais importância , a ajuizar pelo seu extremo asseio, pelo arsenal das caçarolas, dos utensílios, dos potes que a enchiam. Cheirava a comidas boas que era um regalo. Os cabides e os armários estavam cheios de provisões a deitar por fóra. (ZOLA, 1885, p. 66).
Duarte (1935)	A cozinha era muito grande, percebe-se que era uma casa importante , com o seu extremo asseio, com o arsenal das caçarolas, utensílios e panelas que a enchiam. Cheirava a comidas boas, que era um regalo. As prateleiras e os armários estavam cheios de provisões a deitar por fóra. (ZOLA, 1935, P. 72).
s/r (1956)	A cozinha era muito espaçosa, evidentemente a casa de mais importância , a ajuizar pelo seu refinado asseio, pelo arsenal das caçarolas, dos utensílios, dos potes que a atulhavam. Cheirava a comidas boas que era uma delícia. As prateleiras dos armários estavam repletas de provisões a derramar” (ZOLA, 1956, p. 67).
Bittencourt (1969)	A cozinha era muito grande e percebia-se a importância que davam a essa peça pelo seu extremo asseio e pelo arsenal de caçarolas, utensílios e potes que a enchiam; cheirava a comidas boas; as provisões chegavam a não caber nas prateleiras e armários. (ZOLA, 1969, p. 94).
Nunes Fonseca (1982)	A cozinha era muito espaçosa, evidentemente a casa de mais importância , a ajuizar pelo seu refinado asseio, pelo arsenal das caçarolas, dos utensílios, dos potes que a atulhavam. Cheirava a comidas boas que era uma delícia. As prateleiras dos armários estavam repletas de provisões a derramar. (ZOLA, 1982, p. 67).

Os termos ou léxico de instrumentos, ferramentas, utensílios domésticos ou da Mina estão na obra com um todo e nas descrições espaço-geográficas, como podemos perceber na descrição disposta no trecho acima.

Os tradutores, com exceção de Bittencourt, seguiram a tradução portuguesa em que o destaque recai sobre a casa como um todo e não somente sobre a cozinha, como está no texto original. Esse detalhe é relevante, visto que as descrições zolianas não são gratuitas, para tudo há um motivo. Nesse caso, tem os a oposição entre duas realidades sociais.

Os significados encontrados no *Le Petit Robert* (2013) e no *Houaiss* (2009) para designar o cômodo condizem com a descrição disposta no romance: « *pièce* »: « *dans une habitation: chaque partie isolée, entourée de cloisons, ou nettement séparé* »;

“peça”: “cada uma das divisões de uma casa”. Portanto, o equívoco dos tradutores parece não ter justificativa, considerando que os significados nas duas línguas não apresentam divergências.

A cozinha dos mineiros, representada pela da família Maheu, foi descrita na primeira parte do romance. Vejamos como os tradutores trataram o trecho:

Original	C’était une salle assez vaste, tenant tout le rez-de-chaussée, peinte en vert pomme, d’une propreté flamande , avec ses dalles lavées à grande eau et semées de sable blanc. Outre le buffet de sapin verni, l’ameublement consistait en une table et des chaises du même bois. (...) Malgré la propreté, une odeur d’oignon cuit, enfermée depuis la veille, empoisonnait l’air chaud, cet air alourdi, toujours chargé d’une âcreté de houille. (ZOLA, 1978, p. 68).
Beldemónio (1885)	Era uma sala bastante vasta, ocupando todo o rez do chão, pintada de verde claro, de um aceio flamengo , com as suas lages lavadas e cobertas de areia branca. Além do armário de pinho envernizado, a mobília consistia n’uma mesa e em cadeiras também de pinho. (...) Apesar do aceio, um cheiro de cebola refogada, fechado desde a vespera empeçonhava o ar quente, esse ar pesado, sempre carregado de um acre de hulha. (ZOLA, 1885, p. 21).
Duarte (1935)	Era uma sala bastante vasta, ocupando todo o rés-do-chão, pintada de verde claro, de um asseio flamengo , com suas lages muito lavadas e cobertas de areia branca. Além do armário de pinho envernizado, a mobília consistia em uma mesa e cadeiras também de pinho. (...) Apesar do asseio, um cheiro de cebola refogada, sem saída desde a vespera, corrompia o ar quente, ar pesado, sempre carregado da acidez da hulha. (ZOLA, 1935, p. 22).
s/r (1956)	Era uma casa assaz vasta, ocupando todo o rés-do-chão, pintada de verde claro, de um asseio flamengo , com as suas lajes lavadas e cobertas de areia branca. Além do armário de pinho envernizado, a mobília consistia numa mesa e em cadeiras de pinho também. (...) Malgrado o asseio, um cheiro de cebola refogada, fechado desde a véspera, envenenava o ar quente, êsse ar pesado, sempre carregado de um bafo de hulha. (ZOLA, 1956, p. 21)
Bittencourt (1969)	Era uma sala bastante grande, ocupando todo o rés-do-chão pintada de verde claro, de um asseio flamengo , com suas lajes muito bem lavadas e espargidas de areia branca. Além do guarda-comida de pinho envernizado, a mobília consistia de uma mesa e cadeiras da mesma madeira. (...) Apesar do asseio, um cheiro de cebola cozida e guardada a véspera empesteava o ar aquecido e pesado, sempre carregado de um cheiro forte de hulha. (ZOLA, 1969, p. 31-32).
Nunes Fonseca (1982)	Era uma casa assaz vasta, ocupando todo o rés-do-chão, pintada de verde claro, de um asseio flamengo , com as suas lajes lavadas e cobertas de areia branca. Além do armário de pinho envernizado, a mobília consistia numa mesa e em cadeiras de pinho também. (...) Malgrado o asseio, um cheiro de cebola refogada, fechado desde a véspera, envenenava o ar quente, êsse ar pesado, sempre carregado de um bafo de hulha. (ZOLA, 1982, p. 21).

O substantivo « *salle* » foi traduzido por “sala” na tradução de 1956 e de Nunes Fonseca por “casa”. Segundo *Le Petit Robert* (2013), significa « *habitation comportant une seule pièce* », designação que poderia ter sido responsável por esse equívoco. Entretanto, no *Houaiss* (2009), sala significa “dependência ampla e mais importante de

uma habitação, ger. destinada ao uso social”. Podemos considerar também que a casa tinha dois andares, logo a sala não poderia corresponder a toda extensão da residência, ainda que a explicação do termo em francês levasse a tal acepção.

A expressão « *propreté flamande* »/“asseio flamengo” é bastante particular, pois flamengo é “que ou aquele que é natural ou habitante de flandres, região localizada parte na França, parte na Holanda e na Bélgica”, conforme *Houaiss* (2009). As traduções foram literais, entretanto, os tradutores poderiam ter inserido uma nota de rodapé explicando a expressão, que é típica de uma região. Poncioni também apontou esse problema em sua pesquisa. Segundo a autora:

As mulheres da região Norte da França são, é verdade, famosas por suas qualidades de boas donas-de-casa. Entretanto esta alusão corre o risco de passar despercebida aos leitores de *Germinal* em português. (PONCIONI, 1999, p. 94).

Daí a importância quanto ao cuidado em se apresentar um universo da cultura de partida de tal forma que a leitura do romance estrangeiro possa ser realizada satisfatoriamente, sobretudo, em se tratando dos ambientes zolianos, em que os detalhes são fundamentais.

A expressão retrata o diferencial da casa dos Maheu, que, assim como as demais da Vila, abrigava um constante odor desagradável de cebola frita em gordura velha. Entretanto, era limpa, diferente da maioria das casas da Vila, onde a miséria se misturava à sujeira.

Os ambientes da burguesia e dos operários são completamente diferentes, caracterizando a oposição entre as classes: os patrões, pessoas fortes e bem alimentadas, e os operários, seres subnutridos e emagrecidos pela fome, pois o ambiente é o espelho dos segmentos da sociedade.

A oposição entre burgueses e mineiros não ocorria somente quanto à fome. Nesse caso, a descrição dos ambientes mostrará outra oposição: das relações amorosas entre as duas classes sociais em confronto.

No caso da família Hennebeau, temos um ambiente limpo e organizado que será palco para a relação adúltera entre a senhora Hennebeau e Paul Negrél, sobrinho de Hennebeau. Vejamos as traduções:

Original	Chaque convive se mettait à l’aise, dans cette salle tendue de tapisseries flamandes , meublée de vieux bahuts de chêne. Des pièces d’argenterie luisaient derrière les vitraux des crédences ; et il y avait une grande suspension en
-----------------	--

	cuivre rouge , dont les rondeurs polies reflétaient un palmier et un aspidistra , verdissant dans des pots de majolique . (ZOLA, 1978, p. 259).
Beldemónio (1885)	Cada conviva se punha á vontade, n'aquella sala forrada de tapeçarias flamengas , mobilada com velhos bahus de carvalho. Reluziam pratas por detraz das vidraças das credencias, e havia uma grande suspensão de cobre vermelho , cujos boleados polidos refletiam uma palmeira e um aspidistra , vegetando em vasos de majolica . (ZOLA, 1885, p. 175).
Duarte (1935)	Cada conviva se punha á vontade, naquela sala forrada de tapeçarias flamengas , mobilada com velhos bahús de carvalho. Reluziam pratas por detrás das vidraças dos aparadores; e havia uma grande suspensão de cobre vermelho , cujos boleados polidos reflectiam uma palmeira e um aspidistra , vegetando em vasos de majolica . (ZOLA, 1935, p. 196).
s/r (1956)	Cada conviva punha-se à vontade, naquela sala forrada de tapeçarias flamengas , mobilada com velhos baús de carvalho. Brilhavam pratas por detrás dos vidros dos móveis, e havia um lustre de cobre vermelho , cujos baleados polidos refletiam uma palmeira e um aspidistra , colocado em vasos de majólica . (ZOLA, 1956, p. 180).
Bittencourt (1969)	Os convivas sentiam-se à vontade nessa sala forrada de tapeçarias flamengas , mobiliada com velhos baús de carvalho. Peças de prata brilhavam por trás dos vidros dos armários e havia ainda um grande floreiro suspenso de cobre vermelho , cuja forma arredondada e polida refletia uma palmeira e uma aspidistra verdejando em vasos de maiólica . (ZOLA, 1969, p. 246).
Nunes Fonseca (1982)	Cada conviva punha-se à vontade, naquela sala forrada de tapeçarias flamengas , mobilada com velhos baús de carvalho. Brilhavam pratas por detrás dos vidros dos móveis, e havia um lustre de cobre vermelho , cujos baleados polidos refletiam uma palmeira e um aspidistra , colocado em vasos de majólica . (ZOLA, 1982, p. 180).

Nesse trecho, podemos fazer algumas considerações. Novamente temos o adjetivo “flamengo”, que pode estar relacionado tanto ao asseio do tecido quanto à qualidade e/ou origem da tapeçaria.

Uma das acepções de « *suspencion* »/ “suspensão” é, segundo *Houaiss* (2009), “suporte pendente do teto para sustentação de lustre, lampião etc.”, o que faz o uso de “lustre”, pelo tradutor de 1956 e Nunes Fonseca, ser mais adequado que os demais. Frisa-se que, nesse caso, Bittencourt utilizou “floreiro”, que segundo *Houaiss* (2009), significa “receptáculo, muitas vezes em forma de paralelepípedo, feito de tijolos, cimento, pedra ou madeira e cheio de terra na qual se cultivam flores em jardins, varandas ou junto ao peitoril externo das janelas”.

Os termos “aspidistra” e “maiólica” poderiam ser explicados em notas de rodapé, pois são muito específicos. Significam, respectivamente, “espécime das aspidiáceas” e “cerâmica do gênero da faiança, cujos mais belos exemplares foram criados na Itália do século XVI, com temas decorativos estreitamente relacionados aos da pintura do Renascimento e do Maneirismo; majólica”, conforme *Houaiss* (2009).

A descrição apresenta uma residência bem cuidada e asseada. Asseio que também estava presente na casa dos Pierron, que se tornou um ambiente adúltero tão limpo quanto o dos Hennebeau. Segue um pequeno trecho da descrição de um cômodo da casa:

Original	La salle, reluisante de propreté, s'égayait du grand feu ; il y avait des gâteaux sur la table, avec une bouteille et des verres ; enfin, une vraie noce . (ZOLA, 1978, p. 449).
Beldemónio (1885)	A sala, reluzente de aceio, alegrava-se com a fogueira; havia bolos sobre a meza, com uma garrafa e dois copos; enfim, uma perfeita pandega (...) (ZOLA, 1885, p. 327-328).
Duarte (1935)	A sala, reluzente de asseio estava muito alegre com o bello lume; havia bolos sobre a mesa, uma garrafa e dois copos; enfim uma perfeita pandega . (ZOLA, 1935, p. 370).
s/r (1956)	A sala, reluzente de asseio, alegrava-se com a fogueira; havia bolos sôbre a mesa, com uma garrafa e dois copos; enfim, uma perfeita farra (...) (ZOLA, 1956, p. 336).
Bittencourt (1969)	A sala, reluzindo de tão limpa, era alegre graças ao belo fogo aceso na lareira; havia doces sôbre a mesa, uma garrafa e dois copos; enfim uma verdadeira farra . (ZOLA, 1969, p. 454-455).
Nunes Fonseca (1982)	A sala, reluzente de asseio, alegrava-se com a fogueira; havia bolos sôbre a mesa, com uma garrafa e dois copos; enfim, uma perfeita farra (...) (ZOLA, 1982, p. 336).

Nesse trecho, podemos destacar as escolhas feitas para o substantivo « *noce* »/ núpcias, relativo à união matrimonial. Como a cena em questão se refere ao encontro adúltero entre Pierronne e seu amante, o fato poderia ter sido o motivo pelo qual os tradutores utilizaram termos mais próximos a situações levianas.

Com esse jogo de aproximação e contraste, o narrador zoliano procura mostrar que, tanto a casa da burguesa quanto a da operária, eram limpas e organizadas, por outro lado, suas donas eram pessoas “sujas”, já que não respeitavam seus lares, mantendo relações amorosas com seus amantes dentro de casa. Vê-se aí uma “sujeira moral”, descrição típica nos romances naturalistas, que procuram exhibir as mazelas morais dessa sociedade de classes – a França do século XIX.

Ao visualizar os visitantes burgueses entrando na casa dos Pierron, “a” Levaque faz a seguinte declaração:

Oh! ça ne manquait jamais, dès que la Compagnie faisait visiter le coron à des gens, on les conduisait droit chez celle-là, parce que c'était propre. Sans doute qu'on ne leur racontait pas les histoires avec le maître-porion. On peut bien être propre, quand on a des amoureux qui gagnent trois mille francs, logés, chauffés, sans compter

les cadeaux. Si c'était propre dessus, ce n'était guère propre dessous. (ZOLA, 1978, p. 154)⁵⁸.

Comentário pertinente à mulher de Levaque, pois, ao contrário da organização e da limpeza das casas dos burgueses e das famílias Maheu e Pierron, a casa dos Levaque estava sempre desorganizada e suja. O casal tinha como hóspede Bouteloup, amante “da” Levaque. Esse caso era diferente dos anteriores (senhora Hennebeau e Pierronne), pois a sujeira da traição refletia na casa, o que mostra a preocupação zoliana em oferecer um caleidoscópio da situação contextual e não apenas um jogo de oposições maniqueístas.

Além da casa dos Grégoire e dos Hennebeau, a de Deunelin, dono da mina Jean-Bart, também tem sua relevância no romance. Deneulin e suas duas filhas Lucie e Jeanne habitavam uma velha casa de tijolos muda e sombria, porém muito sóbria, tendo ao fundo um vasto jardim descuidado que a separava da Jean-Bart. Era uma casa simples, sempre muito limpa e com poucos empregados.

Em virtude da crise industrial, Deunelin passava por um momento difícil, uma vez que sua mina não fazia parte das concessões de Montsou, e logo teve de se responsabilizar sozinho pelos prejuízos advindos dessa crise.

A necessidade fez com que suas filhas economizassem e passassem a exercer um papel fundamental como donas de casa, controlando as despesas a ponto de reformarem os vestidos velhos para não comprar outros novos. Isso fez com que se tornassem mais independentes, contribuindo bastante para a vocação artística que possuíam, já que Lucie sonhava em cantar em teatros e Jeanne gostava de pintura.

A postura de independência dava às garotas

Original	allures garçonnières d'artistes. (ZOLA, 1978, p. 353).
Beldemónio (1885)	modos masculinos de artistas. (ZOLA, 1885, p. 250).
Duarte (1935)	modos masculinos de artistas. (ZOLA, 1935, p. 282).
s/r (1956)	modos masculinos de artistas. (ZOLA, 1956, p. 257).
Bittencourt (1969)	ares independentes de artistas. (ZOLA, 1969, p. 349).
Nunes Fonseca (1982)	modos masculinos de artistas. (ZOLA, 1982, p. 257).

⁵⁸ Claro! Isso não podia faltar: bastava a Companhia querer mostrar a aldeia a estranhos, era logo para a casa dela que iam, por ser limpa. Sem dúvida não contavam aos visitantes seus amôres com o capataz. Pode-se muito bem ser asseada quando se tem amantes que ganham três mil francos, belas casas, aquecimento, não contando os presentes.... Limpa por fora, suja por dentro, essa era a verdade. (ZOLA, 1969, p. 129, trad. de Bittencourt).

« *Garçonnière* », Segundo *Le Petit Robert* (2013), significa « *jeune fille menant une vie indépendante ; loc. à la garçonnière : avec des allures de garçon* ». Exceto em Bittencourt, os tradutores mantiveram a ideia disposta no texto original, que vincula a independência das filhas de Deunelin a uma condição que pertence ao universo masculino. A escolha de Bittencourt talvez tenha se dado devido ao momento social em que estava inserido (década de 60 do século XX), momento em que o movimento feminista estava adquirindo mais visibilidade e se tornando mais forte, razão pela qual a amenização causada pela troca de “modos masculinos” por “independentes” foi bastante pertinente.

A oposição entre a responsabilidade doméstica exercida pelas filhas de Deunelin, representando os burgueses, pode ser vista em Azire, representante dos mineiros, pois a menina era uma verdadeira dona de casa, cuidava de tudo, da limpeza da casa, da manutenção do carvão aceso no fogão, das refeições e dos irmãos menores quando a mãe estava ausente. Vejamos como os tradutores trataram a admiração dos burgueses ao se depararem com daquela criança deficiente e tão responsável.

Original	Quelle jolie petite ménagère , avec son torchon! (...) Et personne ne parlait de la bosse , des regards d'une compassion pleine de malaise revenaient toujours vers la pauvre être infirm e. (ZOLA, 1978, 156)
Beldemónio (1885)	Que bonita dona de casa , com o seu avental! (...) E ninguém fallava da sua marreca ; os olhos, cheios de compaixão contrafeita, não se podiam tirar d'aquella pobre creatura enferma . (ZOLA, 1885, 93).
Duarte (1935)	Que bonita dona de casa , com o seu avental! (...) E ninguém falava da sua marreca , os olhos cheios de compaixão contrafeita não se podiam tirar da pobre criatura enferma . (ZOLA, 1935, p. 103).
s/r (1956)	Que bonita dona de casa , com o seu avental! (...) E ninguém falava da sua corcunda ; os olhos cheios de compaixão fingida, não se podiam tirar daquela pobre criatura enferniça . (ZOLA, 1956, p. 96).
Bittencourt (1969)	Que bonita dona de casa com o seu avental! (...) Mas ninguém falou sôbre a sua corcova , apenas olhares de uma compaixão cheia de asco voltavam sempre a cair sôbre o pobre ser enfermo . (ZOLA, 1969, p. 131).
Nunes Fonseca (1982)	Que bonita dona de casa , com o seu avental! (...) E ninguém falava da sua corcunda ; os olhos cheios de compaixão fingida, não se podiam tirar daquela pobre criatura enferniça . (ZOLA, 1982, p. 96).

Observamos que os tradutores omitiram o adjetivo « *petite* »/ pequena. O fato de as características da menina já terem sido mencionadas pode ter motivado essa omissão. Quanto à deficiência da garota, é curiosa a escolha de Beldemónio, já que “marreca” significa, também, uma espécie de ave, concepção também utilizada por Duarte. A tradução de « *infirm*e » é curiosa, pois o adjetivo também significa “deficiente” ou “inválida”, descrição condizente com a situação, mas todos verteram como “enferma”.

Considerando essas características, podemos perceber que a apresentação das moradias burguesas e mineiras é fundamental para a caracterização das personagens. O autor procurou mostrar que a maneira como as pessoas organizavam suas casas era o reflexo do caráter de cada um, e que o ambiente íntimo influenciava profundamente a vida em sociedade, temática típica do movimento naturalista.

Recapitulando as traduções da vida doméstica, temos:

- ✓ Tiveram alguns problemas quanto às concepções de termos que comportam mais significados, como por exemplo, « *salle* ».
- ✓ Não utilizaram nota de rodapé em momentos que talvez fosse relevante devido às especificidades dos termos utilizados na narrativa.
- ✓ O universo de discurso francês foi apresentado nas traduções, seguindo a proposta do texto original, que também visava apresentar um universo específico, mesmo para o público francês.

3.3.5 Episódios da greve

A greve correspondeu ao ápice da trama. Portanto, cabe destacar alguns momentos importantes e verificar como os tradutores trataram tais episódios. O cotidiano do mineiro era uma constante luta contra a miséria e a fome, pois, mesmo trabalhando muito, não ganhavam salários justos que fossem suficientes para garantir uma existência digna, tendo o mínimo para o sustento de sua família.

O anseio por justiça pôde ser observado desde o início do romance, em que o sentimento de revolta começou a nascer no interior da Mina, amadurecendo nas segunda e terceira partes, se concretizando na quarta parte (início da greve), chegando ao ápice na quinta parte (com ênfase em um dia violento), quando a revolução outrora pacífica se transformou em um movimento de grande violência.

Os mineiros estavam sedentos por dias melhores em que conseguissem viver com menos dificuldades, pensavam na possibilidade de o trabalho ser pago de forma mais justa. Entretanto, a manutenção de salários tão baixos estava apoiada na Lei de bronze⁵⁹ que beneficiava os donos das minas.

⁵⁹ “Tese de Ferdinand Lassalle de 1864, onde defende que os salários não devem estar abaixo de um mínimo vital, dado que aumentando a população trabalhadora de forma contínua, os salários, por força da lei da oferta e da procura, poderão ficar abaixo desse nível, uma vez que a população aumenta mais depressa que os postos de trabalho”. Disponível em: < <http://farolpolitico.blogspot.com.br/2007/10/lei-de-bronze-ehernes-gesetz-dos.html> >. Acesso em: 14 de outubro de 2012.

Normalmente, os operários eram homens obedientes e pacíficos, por isso, antes de iniciar uma greve, pretendiam conseguir suas reivindicações através do diálogo, queriam que o senhor Hennebeau, o diretor da Companhia, transmitisse suas reivindicações aos seus superiores.

A conversa não foi pacífica: o diretor acreditava que Étienne seria o responsável pela mudança de postura dos operários. Vejamos um trecho referente à opinião do senhor Hennebeau, e como os tradutores o trataram.

Original	Non, avouez donc la vérité, vous obéissez à des excitations détestables. C'est une peste, maintenant, qui souffle sur tous les ouvriers et qui corrompt les meilleurs... Oh ! je n'ai besoin de la confession de personne, je vois bien qu'on vous a changés, vous si tranquilles autrefois. (ZOLA, 1978, p. 273).
Beldemónio (1885)	Nada, falem a verdade, vocemecês obedecem a excitações detestáveis. É uma peçonha, agora, que corre todos os operarios e corrompe os melhores... Oh! eu não preciso da confissão de ninguém, bem vejo que os viraram do avesso, vocemecês que até aqui eram tão pacatos. (ZOLA, 1885, p. 187).
Duarte (1935)	Nada, confessem a verdade, vossemecês obedecem a excitações detestáveis. É uma peste que presentemente dá em todos os operarios e corrompe os melhores... Oh! eu não preciso da confissão de ninguém, bem vejo que vossemecês, d'antes tão pacatos, estão mudados. (ZOLA, 1935, p. 209).
s/r (1956)	Nada, falem a verdade, vocês obedecem a excitações detestáveis. É um veneno agora, que corre todos os operários e corrompe os melhores... Oh! Eu não preciso da confissão de ninguém, bem vejo que os viraram do avêso, vocês que até aqui eram tão pacatos. (ZOLA, 1956, p. 192).
Bittencourt (1969)	Vamos, confessem a verdade, vocês estão obedecendo a motivos detestáveis. É uma peste que atualmente sopra sôbre todo o operariado e que corrompe mesmo os melhores. Mas não preciso da confissão de ninguém, sei bem que, vocês antes tão tranqüilos, foram catequizados. (ZOLA, 1969, p. 261).
Nunes Fonseca (1982)	Nada, falem a verdade, vocês obedecem a excitações detestáveis. É um veneno agora, que corre todos os operários e corrompe os melhores... Oh! Eu não preciso da confissão de ninguém, bem vejo que os viraram do avêso, vocês que até aqui eram tão pacatos. (ZOLA, 1982, p. 192).

Na primeira construção em destaque, podemos observar que em todas as traduções o sentido figurado da expressão se manteve, visto que a greve fora comparada a uma praga, que, atingindo uma plantação saudável, seria capaz de trazer prejuízos incalculáveis.

Quanto ao segundo trecho destacado, vimos que, por consequência dessa “praga”, houve uma mudança na postura dos mineiros. A tradução de Duarte “colou” ao original; o tradutor de 1956 e Nunes Fonseca utilizaram a solução encontrada por Beldemónio. Bittencourt utilizou “catequizado”, adjetivo advindo de catequizar, que, no *Houaiss* (2009), um dos significados é “instruir em ou converter a qualquer doutrina, ideia, princípio etc”. O adjetivo utilizado por Bittencourt implica em uma mudança de

comportamento mais radical, mais profunda, não uma simples troca de opinião ou modismo ideológico.

A greve, até então, estava silenciosa, entretanto, depois da intervenção da polícia no *Bon-Joyeux*, Étienne percebeu que era necessário decidir os rumos que a greve iria tomar. Decidiu convocar os mineiros para uma reunião na floresta *Vandame*, já que não era mais possível realizá-la na taberna de Désir.

Durante a reunião, a rivalidade ideológica entre Rasseneur e Étienne aumentou e, em uma das manifestações de Rasseneur, os seus companheiros não mais queriam escutá-lo. Ao perceber que havia perdido a sua antiga glória desejou que um dia o forasteiro sentisse o mesmo mal estar que sentira naquele momento. O trecho apresentou um problema nas traduções. Vejamos:

Original	Ça te fait rire, bégaya-t-il en s'adressant à Étienne triomphant. C'est bon, je souhaite que ça t'arrive... Ça t'arrivera, entends-tu ! (ZOLA, 1978, p. 345).
Beldemónio (1885)	Tu ris-te? – gaguejou elle, dirigindo-se a Estevão, triunfante. Bem, oxalá que te suceda o mesmo... Ainda te ha de succeder o mesmo, ouviste? (ZOLA, 1885, p. 245).
Duarte (1935)	Tu ris-te? gaguejou, dirigindo-se a Estevam triunfante. Pois oxalá não te suceda o mesmo! E ha de succeder, ouviste? (ZOLA, 1935, p. 275).
s/r (1956)	Ris-te? – murmurou êle, dirigindo-se a Estevão triunfante – Bem, oxalá que te aconteça o mesmo... Ainda te há-de suceder outro tanto, ouviste? (ZOLA, 1956, p. 251).
Bittencourt (1969)	Isso te faz rir? – balbuciou êle dirigindo-se a Etienne triunfante. – muito bem, desejo o mesmo para ti Tua hora chegará, ouviste? (ZOLA, 1969, p. 340).
Nunes Fonseca (1982)	Ris-te? – murmurou êle, dirigindo-se a Estevão triunfante – Bem, oxalá que te aconteça o mesmo... Ainda te há-de suceder outro tanto, ouviste? (ZOLA, 1982, p. 251).

Inicialmente, Duarte traduz que Rasseneur não desejava que seu rival sintisse aquele desprezo, em seguida diz que desejava, sim, que o forasteiro fosse desprezado, percebemos um contrassenso nas informações, visto que as ideias dispostas se contradizem. As demais traduções mantiveram a ideia expressa no original.

Na reunião, os grevistas decidiram pela continuação da greve e pela marcha às minas que ainda não tinham aderido à greve, uma vez que tinham como meta fazer o trabalho parar por completo, para que assim, obtivessem força suficiente para pressionar os patrões e tornar o movimento vitorioso.

A marcha se transformou em um movimento violento, que percorreu todas as minas até chegar a Monstou onde a cena mais cruel aconteceu: a castração de Maigrat. Ao se dirigir à loja do comerciante em busca de pão, os grevistas o viram andar pelos telhados que ligavam a sua casa ao palacete dos Hennebeau.

Entretanto, nessa passagem desesperada para salvar suas mercadorias, o comerciante se desequilibrou e caiu morto, após ter batido a cabeça em uma quina do telhado. A cena que se seguiu representa o ápice da crueldade e da violência; as mulheres dos mineiros enfurecidas por todo o mal que o homem lhes causara, obrigando-as a pagar suas dívidas com o próprio corpo, decidiram vingar-se.

A cena é terrível e foi retomada pelos tradutores com a mesma violência da descrição original. Vejamos:

Original	Déjà, la Mouquette le déculottait, tirait le pantalon , tandis que la Levaque soulevait les jambes. Et la Brûlé, de ses mains sèches de vieille , écarta les cuisses nues, empoigna cette virilité morte. Elle tenait tout, arrachant, dans un effort qui tendait sa maigre échine et faisait craquer ses grands bras. Les peaux molles résistaient, elle dut s’y reprendre, elle finit par emporter le lambeau, un paquet de chair velue et sanglante, qu’elle agita, avec un rire de triomphe. (ZOLA, 1978, p. 429).
Beldemónio (1885)	Já a do Mouque o desabotoava e lhe deitava as calças abaixo , enquanto que a do Levaque levantava as pernas. E a Chamuscada, com suas grandes mãos mirradas de velha , abriu as coxas nuas, empunhou aquela virilidade morta. Agarrava tudo, puchando, n’um esforço que lhe retezava a magra espinha e lhe fazia ranjer os grandes braços. Mas as pelles molles resistiam, teve de tornar a puchar, acabou por arrancar um farrapo de carne pelluda e sangrenta, que agitou, com um rir de triumpho. (ZOLA, 1885, p. 311).
Duarte (1935)	Já a filha do Mouque o desabotoava e lhe deitava as calças abaixo s, enquanto a mulher do Levaque lhe levantava as pernas. E a Chamuscada, com as suas mãos mirradas de velha , abriu-lhe as coxas nuas, empunhou aquela virilidade morta. Agarrava tudo, puxando num esforço que lhe retesava a magra espinha e fazia ranger os seus grandes braços. As pelles molles resistiam, teve de tornar a puxar, acabou por arrancar um pedaço de carne pelluda e sangrenta, que agitou, com um rir de triumpho. (ZOLA, 1935, p. 351).
s/r (1956)	Já a mulher do Mouque o desabotoava e lhe deitava as calças abaixo , enquanto a mulher do Levaque lhe levantava as pernas. E a Chamuscada, com as suas grandes mãos raquíticas de velha , abriu as coxas nuas e apanhou aquela virilidade morta. Pegava em tudo, puxando, num esforço que lhe retezava a magra espinha e lhe fazia ranger os grandes braços. Mas as peles moles resistiam, teve de tornar a puxar, acabou por arrancar um farrapo de carne em sangue, que agitou com um rir de triunfo. (ZOLA, 1956, p. 320).
Bittencourt (1969)	Imediatamente a filha de Mouque começou a abrir lhe a braguilha e puxar-lhe as calças enquanto a mulher de Levaque levantava as pernas do morto. E a Queimada com suas mãos sêcas de velha abriu-lhe as coxas nuas e empunhou a virilidade morta. Segurou tudo e fêz tal esforço para extirpar o membro que suas costas magras se distenderam e seus braços enormes estalaram. Mas a pele mole resistia, ela teve de atracar-se novamente e acabou arrancando o despôjo, um pedaço de carne cabeluda e sangrenta que agitou no ar com uma gargalhada de triunfo. (ZOLA, 1969, p. 433).
Nunes Fonseca (1982)	Já a mulher do Mouque o desabotoava e lhe deitava as calças abaixo , enquanto a mulher do Levaque lhe levantava as pernas. E a Chamuscada, com as suas grandes mãos raquíticas de velha , abriu as coxas nuas e apanhou aquela virilidade morta. Pegava em tudo, puxando, num esforço que lhe retezava a magra espinha e lhe fazia ranger os grandes braços. Mas as peles moles resistiam, teve de tornar a puxar, acabou por arrancar um farrapo de carne em sangue, que agitou com um rir de triunfo. (ZOLA, 1982, p. 320).

Os tradutores, exceto Bittencourt, seguiram o modelo português na utilização do verbo deitar, em que umas das concepções, dispostas no *Houaiss* (2009) é “atirar-se com violência; investir”, conceito pertinente à situação, visto que aquele era um momento de ações violentas.

Em uma pesquisa realizada, comparado o uso dos verbos espaciais no português do Brasil e Europeu⁶⁰, os pesquisadores constataram que o verbo deitar tem usos diferenciados nos dois países, dependendo do contexto. No caso do verbo em questão, o sentido utilizado no texto é típico de Portugal, logo os tradutores brasileiros, exceto Bittencourt, seguiram a solução de Beldemónio, sem buscar um verbo de uso equivalente no Brasil.

A característica das mãos da *Brûlé* também chama a atenção, pois “grandes mãos mirradas” ou “raqúiticas” para « *mains sèches* » evidencia certo exagero quanto a definição da expressão “mãos sêcas”, utilizada por Bittencourt. Entretanto, tal exagero condiz com uma cena descrita com detalhes cruéis, embora, especificamente nesse ponto, o original não a tenha enfatizado, já que os movimentos realizados pela velha magra, no ato da castração, são cuidadosamente descritos no decorrer da cena.

A cena de fato impressiona e os tradutores mantiveram as riquezas dos detalhes expostos nela, porém, como no exemplo citado acima, o exagero ficou mais evidenciado em algumas utilizações da tradução portuguesa, que foram seguidas pelos brasileiros.

Já era quase noite quando esse último ato de violência aconteceu. Findando, assim, um dia de marcha sangrenta. Os dias seguintes se passaram sob a constante vigilância dos policiais, tanto nas minas como nas vilas dos mineiros.

Para contornar aqueles quase dois meses de greve e evitar maiores prejuízos, a Companhia havia contratado novos operários vindos da Bélgica. Provocando a fúria dos grevistas que, depois do dia violento, mantiveram-se em silêncio. No momento em que se iniciaria o trabalho dos belgas na *Voreux*, os mineiros decidiram ir até à Mina para impedir que o trabalho iniciasse, gerando um novo conflito.

Esse conflito gerou um novo episódio de violência, mas, dessa vez, os prejudicados foram os mineiros, pois no tiroteio morreram: Bébert, Lydie, a *Brûlé*, o contramestre Richomme, ferido por engano, o filho e a filha do velho Mouque e Maheu.

⁶⁰ BATORÉO Hanna J. e CASADINHO Margarida. “botar as mãos na massa?” estudo cognitivo da produtividade lexical do verbo ‘botar’ no PE e PB. In: *Língua Portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas*. Universidade de Évora, 2010.

A morte de Maheu é bastante representativa, já que sua família tinha muita visibilidade na narrativa e foi a que mais sofreu com as tragédias ocorridas durante o movimento grevista. O chefe da família foi a segunda vítima – a primeira foi Azire, morta de fome. Vejamos o trecho referente a essa morte:

Original	Il avait les yeux vides, la bouche baveuse d’une écume sanglante . Elle comprit, il était mort. Alors, elle resta assise dans la crotte, sa fille sous le bras comme un paquet, regardant son vieux d’un air hébété. (ZOLA, 1978, p. 498).
Beldemónio (1885)	Ela tinha os olhos vidrados, a bocca deitando uma baba sanguenta . Ella compreendeu; estava morto. Então, deixou-se ficar sentada na lama, com a filha debaixo do braço como uma trouxa, olhando pasmada o seu velho. (ZOLA, 1885, p. 367).
Duarte (1935)	Ela tinha os olhos vidrados, da bôca escorria-lhe uma baba sanguenta . Ella compreendeu então: estava morto. E ficou-se sentada na lama, com a filha debaixo do braço como uma trouxa, olhando pasmada o seu velho. (ZOLA, 1935, p. 413).
s/r (1956)	Ele tinha os olhos vidrados, a bôca deitando uma baba pastosa e sangrenta . Ela compreendeu; estava morto. Então, deixou-se ficar sentada na lama, com a filha debaixo do braço como uma tonta, olhando pasmada o seu velho. (ZOLA, 1956, p. 376).
Bittencourt (1969)	Maheu tinha os olhos vidrados, a boca escorrendo uma bala [sic.] sanguinolenta . Ela compreendeu, o marido estava morto. Ficou então sentada no lôdo, a filha debaixo do braço como um pacote, olhando estupefata para o seu homem. (ZOLA, 1969, p. 507).
Nunes Fonseca (1982)	Ele tinha os olhos vidrados, a bôca deitando uma baba pastosa e sangrenta . Ela compreendeu; estava morto. Então, deixou-se ficar sentada na lama, com a filha debaixo do braço como uma tonta, olhando pasmada o seu velho. (ZOLA, 1982, p. 376).

Na expressão «*La bouche baveuse*», que seria uma condição de boca babada, foi utilizada outra concepção do verbo deitar: “deixar(-se) cair; lançar(-se), jogar(-se) para baixo”, conforme Houaiss (2009). No Brasil, a forma mais usual, nessa situação, seria o verbo escorrer, escolhido por Bittencourt. Quanto à *écume*/espuma, os tradutores utilizaram “baba”. Em Bittencourt consta “bala”, o que poderia ser um erro de edição/digitação, não saberemos ao certo.

A construção desse trecho, em português, ficou diferenciada da francesa, entretanto manteve a ideia da visão de uma pessoa que tem sangue saindo pela boca. O restante do período ficou próximo ao modelo português que, por sua vez, “colou” ao original.

A morte de um mineiro, que era considerado um dos melhores trabalhadores da *Voreux*, foi um acontecimento inesperado e que causou um imenso desequilíbrio no movimento. Diante deste fato, Maheude se tornou mais convicta de que seria uma injustiça o retorno ao trabalho sem que as reivindicações tivessem sido atendidas, pois a

morte de seu esposo teria sido em vão, caso o trabalho retornasse sob as condições impostas pela Companhia.

Recapitulando as traduções das cenas referentes à greve:

- ✓ As traduções apresentam os episódios com as mesmas riquezas de detalhes do texto original.
- ✓ Algumas passagens apresentaram problemas com soluções satisfatórias, a exceção da declaração de insatisfação de Rasseneur.
- ✓ Mais uma vez vemos a aproximação do modelo português.

3.3.6 O epílogo

Neste tópico, analisaremos dois momentos significativos referentes ao desfecho da trama: consequências do fim da greve na burguesia e o momento em que Étienne partiu de Monstou.

O fim da greve deixou, de certa forma, acessa uma esperança latente naqueles operários, pois, ainda que não tivesse sido vitoriosa, aquele desfecho silencioso transfigurava-se em uma ameaça para os burgueses. Vejamos como os tradutores trabalharam essa situação.

Original	Aussi leur défaite ne rassurait-elle personne , les bourgeois de Montsou, envahis dans leur victoire du sourd malaise des lendemains de grève, regardaient derrière eux si leur fin n'était pas là quand même, inévitable, au fond de ce grand silence. (ZOLA, 1978, p. 592).
Beldemónio (1885)	E tanto que nem a sua derrota socegou ninguém ; os burguezes do [sic.] Monstou, invadidos, na sua victoria, pelo surdo constrangimento das consequencias da <i>grève</i> , olhavam atrás, a vêr se ali estaria apezar de tudo a sua ruina, inevitavel, ao fundo d'aquelle grande silencio. (ZOLA, 1885, p. 441).
Duarte (1935)	A sua derrota não sossegava ninguém ; os burgueses de Montsou, invadidos na sua victoria pelo surdo mal-estar das consequencias da grève, olhavam atrás a vêr se o fim, apesar de tudo, não estaria alli, inevitavel, no fundo daquelle silencio. (ZOLA, 1935, p. 497).
s/r (1956)	E tanto que, nem a sua derrota sossegou ninguém ; os burgueses do [sic.] Monstou, invadidos, na sua vitória, pelo seu constrangimento das consequências da greve, olhavam atrás, a ver se ali estaria malgrado tudo a sua ruína, inevitável, no fundo daquêlê grande silêncio. (ZOLA, 1956, p. 453).
Bittencourt (1969)	A derrota dêles não trazia segurança para ninguém ; os burgueses de Montsou viram sua vitória minada pelo surdo mal-estar das seqüelas da greve, e olhavam para trás suspeitando que seu fim continuava a espreitá-los, inevitável, do mais recôndito daquele grande silêncio. (ZOLA, 1969, p. 608).
Nunes Fonseca (1982)	E tanto que, nem a sua derrota sossegou ninguém ; os burgueses do [sic.] Monstou, invadidos, na sua vitória, pelo seu constrangimento das consequências da greve, olhavam atrás, a ver se ali estaria malgrado tudo a sua ruína, inevitável, no fundo daquêlê grande silêncio. (ZOLA, 1982, p. 453).

A utilização de “segurança”, em Bittencourt, para definir aquele momento de tensão burguesa, é interessante. Pois não é um sinônimo de *rassurer*/sossegar. Entretanto, a segurança traz o sentimento de tranquilidade/sossego, logo, o substantivo está diretamente ligado verbo, tornando a construção da frase mais fluída do que as soluções dos outros tradutores.

A partida de Étienne aconteceu em uma manhã fresca de abril, mês em que a vida germina nos campos. Ambiente bem diferente do exposto no *incipit* do romance, onde narra a chegada do forasteiro em uma madrugada fria do rigoroso inverno.

Vejamos a descrição de um dos momentos finais da narrativa, e como os tradutores a trataram:

Original	Le soleil paraissait à l’horizon glorieux, c’était un réveil d’allégresse, dans la campagne entière. Un flot d’or roulant de l’orient à l’occident, sur la plaine immense. Cette chaleur de vie gagnait, s’étendait, en un frisson de jeunesse, où vibraient les soupirs de la terre, le chant des oiseaux, tous les murmures des eaux et des bois. Il faisait bon vivre , le vieux monde voulait un printemps encore. (ZOLA, 1978, p. 590).
Beldemónio (1885)	Despertava o sol no horizonte glorioso, era um acordar jubiloso do campo todo. Espraiaava-se do oriente ao occidente uma onda de oiro , sobre a imensa planície. Aquelle calor de vida avançava, alargava-se n’um frêmito de mocidade em que vibravam os suspiros da terra, o cantar das aves, todos os murmúrios das aguas e das mattas. Sabia bem a vida , o velho mundo queira viver mais uma primavera. (ZOLA, 1885, p. 440).
Duarte (1935)	Despontava o sol no horizonte glorioso, era um acordar jubiloso da campina toda. Espraiaava-se do oriente ao occidente uma onda de ouro , sobre a imensa planície. Aquelle calor da vida avançava, alargava-se num fremito de mocidade, em que vibravam os suspiros da terra, o canto das aves, todos os murmurios das aguas e das ramadas. Sabia bem a vida , o velho mundo queria viver mais uma primavera. (ZOLA, 1935, p. 496).
s/r (1956)	Despontava o sol no horizonte glorioso, era um acordar jubiloso do campo todo. Espraiaava-se do oriente ao occidente uma onda de ouro , sôbre a imensa planície. Aquêlê calor de vida, alargava-se num despertar de mocidade em que vibravam os suspiros da terra, o cantar das aves, todos os murmúrios das águas e das matas. Sabia bem a vida , o velho mundo queria viver mais uma Primavera. (ZOLA, 1956, p. 451/452).
Bittencourt (1969)	O sol surgia no horizonte glorioso, era um despertar de regozijo por tôda a extensão do campo. Uma vaga de ouro rolava do oriente ao occidente, sôbre a imensa planície. Êsse calor de vida avançava, estendia-se num estremecer de juventude, e nêlê vibravam os suspiros da terra, o canto dos pássaros, todos os murmúrios das águas e dos bosques. Era bom estar vivo , o velho mundo queria viver mais uma primavera. (ZOLA, 1969, p. 606).
Nunes Fonseca (1982)	Despontava o sol no horizonte glorioso, era um acordar jubiloso do campo todo. Espraiaava-se do oriente ao occidente uma onda de ouro , sôbre a imensa planície. Aquêlê calor de vida, alargava-se num despertar de mocidade em que vibravam os suspiros da terra, o cantar das aves, todos os murmúrios das águas e das matas. Sabia bem a vida , o velho mundo queria viver mais uma Primavera. (ZOLA, 1982, p. 451/452).

O trecho apresenta um contraste significativo com relação à descrição inicial do romance. Aqui, vimos a representação da beleza dos campos na estação da primavera. A vida estava sendo renovada, germinando das profundezas da terra. O canto das aves, o som das águas era um cenário propício para as reflexões Étienne, quanto ao nascimento de um novo mundo.

Nesse trecho, podemos destacar a palavra «*flot*», segundo *Le Petit Robert* (2013), significa «*eaux en moviment; lame, onde, vague*». Nesse caso, trata-se de um sentido figurado empregado para definir a luz solar que estava perpassando os campos abertos. As escolhas por “onda” e “vaga” satisfazem o sentido empregado no texto original.

Na frase reflexiva «*Il faisait bon vivre*» o uso do verbo saber para *faire* não parece esclarecedor quanto à profundidade dessa reflexão, pois saber algo é diferente de sentir e, no caso em comento, a reflexão leva a crer que a personagem, ao se deparar com esse cenário de germinação da vida, sentiu que “era bom estar vivo”, sobretudo, depois de ter quase perdido a vida na catástrofe da *Voreux*. Portanto, a construção de Bittencourt se revela mais elucidativa quanto ao quadro apresentado.

Recapitulando as traduções quanto ao desfecho do romance:

- ✓ Mantêm a tendência de verter para o vernáculo os detalhes das descrições.
- ✓ Bittencourt continua utilizando soluções diferentes dos demais tradutores. Em nossa opinião, soluções mais acertadas.

3.4 O caminho das traduções

A importância do confronto entre o texto original e suas traduções está na possibilidade de vermos com profundidade as particularidades da narrativa, no nosso caso, a apresentação do universo mineiro, descrito por Zola, e como as traduções lidaram com o texto, considerando as especificações de uma produção que gira em torno de um lugar, momento e contexto específico.

A análise das traduções nos revelou a importância da primeira tradução em Língua Portuguesa, pois as que vieram posteriormente utilizaram, por vezes, as mesmas soluções encontradas pelo tradutor português, inclusive algumas situações em que Beldemónio pareceu não ter compreendido as construções, como por exemplo, a descrição da cozinha dos burgueses.

Feita a análise comparativa entre as traduções brasileiras do século XX, verificamos que 47 anos separam a primeira da última. Diante desse distanciamento temporal, esperava-se que o último tradutor, Nunes Fonseca, buscasse soluções novas quanto às situações mais problemáticas. No entanto, constatamos que os problemas foram reproduzidos. Percebemos uma relação de influências entre os textos, pois a tradução de Nunes Fonseca é idêntica a de 1956, que, por sua vez, seguiu o modelo da de Duarte, fundamentado na tradução de Beldemónio, que se apresenta “colada” ao texto de partida.

Durante as análises, verificamos que a tradução de Bittencourt, embora não seja a mais recente, apresenta escolhas e soluções diferentes das demais, que seguiram o modelo da tradução de Beldemónio. O tradutor também teve acesso às traduções que antecederam a sua. Entretanto, esse acesso não o privou de, por exemplo, buscar novas alternativas para designar alguns termos técnicos utilizados no romance.

Quanto à influência do primeiro tradutor português, analisando três traduções portuguesas – Beldemónio (1885), Bel-Adam (1903) e J. Martins (1953) –, e duas brasileiras – Francisco Bittencourt (1969) e Eduardo Nunes Fonseca (1982) –, Poncioni afirma que

Contudo, é interessante notar que os tradutores que o sucederam, com exceção de Francisco Bittencourt, cujo trabalho denota um certo esforço neste sentido, longe de terem buscado encontrar suas próprias soluções, reutilizaram as soluções encontradas por Beldemónio em 1885. (PONCIONI, 1999, p. 127).

Constatamos nos textos a presença das várias mudanças ortográficas ocorridas no decorrer do século XX em nossa língua. Cada um deles apresenta grafias diferentes que, por vezes, dificultam a leitura do texto. Daí vem a necessidade de haver novas edições com atualizações ortográficas.⁶¹

Verificamos que não há tentativas de naturalizar o texto. O leitor percebe, desde o início, estar diante de uma obra estrangeira (francesa). Não só em virtude dos paratextos, como verificado no capítulo II desse trabalho, mas também em virtude de termos traduções fundamentadas no modelo português e/ou voltada para o original.

⁶¹ Vimos, no capítulo II desse trabalho, que o romance teve nove edições. O que comprova a necessidade de se acompanhar as mudanças ocorridas na sociedade.

Como já foi dito, as traduções de 1956 e de Nunes Fonseca são um mesmo texto, embora tenham paratextos diferentes. Mesmo erros de edição/revisão são idênticos nas duas traduções, como exemplificado no trecho a seguir:

s/r (1956)	Alguns camaradas, os da frente, tinham saídojá ; por conseguinte não havia escadas quebradas (...) (ZOLA, 1956, p. 275).
Nunes Fonseca (1982)	Alguns camaradas, os da frente, tinham saídojá ; por conseguinte não havia escadas quebradas (...) (ZOLA, 1982, p. 275).

A falta de originalidade na tradução de Nunes Fonseca, já havia sido analisada por Poncioni, que constatou se tratar praticamente de uma cópia de uma tradução portuguesa. Segundo a autora:

O exame deste fenômeno permite a constatação de que a tradução n.º 5, de Eduardo Nunes da Fonseca, é praticamente uma cópia da tradução de J. Martins (n.º 3), que se limitou a adaptar a tradução de Bel-Adam (n.º 2), que por sua vez baseara-se na tradução de Beldemónio. O único tradutor a ter feito sua própria tradução foi Francisco Bittencourt (n.º 4), ainda que reconheça, como vimos, ter conhecimento das traduções anteriores. (PONCIONI, 1999, p. 127).

Com resultado das análises feitas neste trabalho, constatamos que não há apenas uma influência, mas sim, uma cópia perfeita do texto de 1956, com os mesmos erros de grafia, mesma numeração de páginas e formatação. Devido à distância entre elas (29 anos), ao menos a formatação do texto poderia ter sido modificada/atualizada.

Estamos diante de um tradutor que parece ter realizado um duplo plágio ou a tradução de 1956 já era um plágio da de J. Martins (1953)? Para essa constatação seria necessário realizar uma análise detalhada dos três textos, o que não foi possível, visto não termos tido acesso à tradução de J. Martins e considerando o fato de que a análise das demais traduções portuguesas não é objeto de estudo deste trabalho.

Assim, na verdade, estamos diante de três traduções brasileiras diferentes e não de quatro, como havíamos atestado antes da análise detalhada das traduções.

Considerações finais

Homens brotavam, um exército negro, vingador, que germinava lentamente nos sulcos da terra, crescendo para as colheitas do século futuro, e cuja germinação não tardaria em fazer rebentar a terra.

(Zola, *Germinal*. Trad. Francisco Bittencourt, 1969, p. 610)

Germinal é um romance marcante, não somente por ser considerado uma das produções mais significativas da saga dos *Rougon-Macquart*, mas também por ter uma importância histórica e cultural, que perpassa o território francês, chegando no sistema literário brasileiro. O romance gerou muitas opiniões contrárias, sendo considerado desde uma epopeia pessimista da animalidade até um romance grandioso. Sodré afirma que,

meio século depois, novamente a imprensa colocava o problema do naturalismo e de Zola. As condenações foram numerosas, os pronunciamentos ainda apaixonados. Parecia que viviam ainda aqueles que o detestavam e combateram, e os depoentes mostravam-se apaixonados e injustos. Isso, por si só, revela a força do movimento que Zola comandou. (SODRÉ, 1965, p. 36).

Essa pesquisa nos proporcionou a possibilidade de conhecer, de forma profunda, as particularidades do naturalismo, pois se trata de um movimento literário que provocou mudanças significativas no cenário literário mundial. Através das análises de *Germinal*, constatamos o motivo pelo qual o romance, até a atualidade, continua sendo objeto de estudo nos meios acadêmicos e ainda está presente nos manuais escolares, sendo objeto de avaliação de vestibulares e processos seletivos, como por exemplo, o Programa de Avaliação Seriada – PAS – DF, da Universidade de Brasília – UnB.

A narrativa do romance é plena de acontecimentos, que criam uma cadeia de ações responsáveis pelo desenvolvimento de uma trama envolvente, uma vez que as peripécias vivenciadas pelos operários de Montsou revelam uma realidade específica, mas capaz de atravessar o Atlântico e se fazer presente no sistema literário brasileiro.

O romance se destacou na crítica francesa. A 13ª produção da saga dos *Rougon-Macquart* provocou as mais variadas reações, pois trazia uma narrativa detalhada, cujo processo de preparação e criação fora permeado por profundas pesquisas, objetivando a criação de um romance que retratasse a realidade, evidenciando a vida do mineiro em suas mais íntimas condições. Nesse sentido, Auerbach afirma que,

se Zola exagerou, ele o fez na direção que interessava, e se tinha predileção pelo feio, fez dele o uso mais frutífero possível. *Germinal* é ainda hoje, após bem mais de meio século, cujas últimas décadas nos presentearam destinos com os quais Zola nem sonhava, um livro terrível; mas também hoje nada perdeu de sua importância, quase nada da sua atualidade. (AUERBACH, 1946, p. 460).

No Brasil, o romance se tornou um modelo a ser seguido por nossos escritores, haja vista ter seu tema incluído n' *O Cortiço*, importante obra de nossa fortuna literária. Para Sodré, “*O Cortiço* é, realmente, um grande livro, dos maiores da literatura brasileira” (SODRÉ, 1965, p. 188). Além disso, *Germinal* foi objeto de crítica e pesquisas desde seu lançamento na França, em 1885.

É interessante ressaltar que a chegada do romance no Brasil coincidiu com um momento em que várias transformações estavam ocorrendo no país, tanto no campo econômico, quanto no cultural, social e literário. Segundo Sodré,

era, pois, uma fase de grande atividade nas letras brasileiras, surgindo ou afirmando-se valores que resistiram ao tempo. Numa fase assim é que o naturalismo alinha também os seus melhores títulos, não apenas do ponto de vista geral, de que eram realmente bons romances, mas do ponto de vista da escola também, porque eram romances inequivocamente naturalistas: não se afirmaram pelo esquecimento dos cânones da escola, mas pelo respeito a êsses cânones. (SODRÉ, 1965, p. 188).

A recepção das traduções realizadas no século XX de *Germinal* é favorável, pois estamos diante de um romance que, dentre as obras de Zola, teve o maior número de traduções e edições publicadas no país, além da presença na academia. Isso comprova, mais uma vez, a relevância do romance em nossa fortuna literária, visto que, segundo Lefevere,

se um determinado tipo de instituição, como as academias ou as revistas literárias influentes e os editores reconhecidos de literatura culta, que cada vez mais têm tomado o lugar ocupado pelas academias do passado, tem um papel importante na admissão de novas obras literárias ao cânone, outras instituições tais como as universidades e os estabelecimentos de ensino, em geral, conservam o cânone mais ou menos vivo, basicamente pela seleção de textos para cursos de literatura. (LEFEVERE, 2007, p. 41).

Quanto à análise dos paratextos das traduções, verificamos que as informações em torno do texto traduzido são escassas, sobretudo quanto aos discursos de acompanhamento. Nas capas, contracapas, folhas de rosto e lombada, encontramos os nomes do autor, da obra e, por vezes, a editora. Informações a respeito dos tradutores e/ou comentários acerca do processo de tradução não foram encontradas.

Somente duas traduções – a de Bittencourt (1959) e a de Nunes Fonseca (1982) – contêm discurso de acompanhamento: uma introdução e um pequeno *press-release*,

respectivamente. Nesses textos o foco está no autor e na obra, não há referências aos tradutores, tampouco comentários a respeito das traduções.

Dadas as condições de boa recepção do romance, como visto anteriormente, e o fato de o acesso à obra ter ocorrido mesmo antes da realização da primeira tradução, em 1935, somando à grande repercussão do romance no Brasil desde seu lançamento, no final do século XIX podem justificar a ausência de discursos de acompanhamento. A junção desses elementos pode ser motivo da não apresentação, tanto da obra quanto do escritor, visto que as traduções foram realizadas a partir do início do século XX, momento em que o romance já era conhecido no país.

Entretanto, cabe ressaltar que na última edição da tradução de Bittencourt (2006) e na tradução e adaptação da Silvana Salerno (2000) contêm uma quantidade maior de discursos de acompanhamento os quais referem-se à obra e ao autor, porém, os tradutores e suas estratégias tradutórias continuam não sendo referenciados.

A análise das traduções foi reveladora, pois, através do confronto entre o texto original e o traduzido, tivemos a oportunidade de conhecer a obra de forma mais aprofundada, adentrando o universo das regiões carboníferas francesas do final do século XIX, mediante as análises do léxico e das descrições apresentadas no romance.

A busca por informações mais específicas quanto ao processo de escrita do romance, realizada através de pesquisas em livros e sítios, foi fundamental, não somente por proporcionar um conhecimento arraigado, mas também por ser relevante para se compreender o movimento das traduções, como as escolhas lexicais e a manutenção do processo descritivo das cenas dispostas no romance, pois se trata de um elemento norteador das ações da narrativa.

O cotejo da primeira tradução portuguesa e das quatro brasileiras do século XX foi um importante instrumento para a verificação das relações entre os textos traduzidos e o original. Nessa análise, constatamos que a primeira tradução, realizada por Beldemónio, em 1885, é fundamental, pois, com base nela, os demais tradutores buscaram soluções para as dificuldades quanto ao léxico específico de uma classe de trabalhadores.

Verificamos que a tradução portuguesa foi realizada de forma “colada” ao texto original. Fato que pode ter sido motivado por se tratar de uma tradução realizada no mesmo ano do lançamento do romance na França, em 1885; somado à repercussão e importância do romance.

A tradução de Bandeira Duarte (1935) seguiu o modelo português, vertendo, para o vernáculo, termos semelhantes aos da tradução anterior. O tradutor de 1956 apresentou pequenas diferenças. Bittencourt (1969), ainda que tivesse tido acesso às traduções anteriores, buscou realizar uma tradução diferenciada, utilizando novos termos e formas de construção sintática, de tal forma que seu texto proporciona uma leitura mais fluida, com uma linguagem bastante próxima a da atualidade.

A tradução de Nunes Fonseca (1982) apresenta uma situação peculiar, pois se supõe tratar de um plágio: texto é praticamente idêntico ao de 1956. Não se trata apenas de semelhanças, como constatado nas demais traduções. Os livros apresentam diferenças somente nos paratextos. Essa verificação nos levou à conclusão de que, no Brasil, temos apenas três traduções do romance realizadas no século XX.

Essas análises nos revelou que os tradutores mantiveram o texto em sua integridade, mantendo a proposta zoliana de produção de um texto, cujos detalhes não são apenas acessórios, mas sim, partes essenciais do texto.

Diante dessa análise, vimos que não houve tentativas de se naturalizar o texto, pois ainda que haja termos de difícil compreensão para o leitor brasileiro não especializado, os tradutores não utilizaram explicações, como, por exemplo, em notas de rodapé, deixando a critério do leitor pesquisar os significados desses termos.

A pesquisa e a análise do texto traduzido se tornou uma importante ferramenta para que possamos compreender o romance, uma vez que, ao se realizar diversas leituras comparativas, temos a possibilidade de visualizar o que está nas entrelinhas do texto que, em outro momento, passaria despercebido.

As análises de *Germinal* e de suas traduções nos proporcionou novas formas de ver o movimento naturalista, através do conhecimento de um romance que apresenta a complexidade das relações humanas, as dificuldades da convivência em sociedade e os problemas advindos das complexas relações trabalhistas. Embora a obra tenha sido escrita no final do século XIX, problematiza questões que continuam atuais, o que confirma a importância do estudo desse romance e de suas traduções.

Referências Bibliográficas

1 Corpus

- ZOLA, Émile. *Germinal*. Trad. Beldemonio. Lisboa: Empreza litteraria luso-brazileira, 1885.
- _____. *Germinal*. 2ª ed. Trad. Bandeira Duarte. Rio de Janeiro: Flores e Mano, 1935.
- _____. *Germinal*. São Paulo: Cia do Brasil, 1956.
- _____. *Germinal*. Trad. Francisco Bittencourt. Rio de Janeiro: Bruguera, 1969.
- _____. *Germinal*. Trad. Eduardo Nunes Fonseca. São Paulo: Hemus, 1982.
- _____. *Germinal*. Trad./adptação Silvana Salerno. São Paulo: Cia. das Letras, 2000.

2 Sobre Zola, *Germinal* e o Naturalismo

- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: Paulus, 2005.
- BLOND, Maurice le (notes et commentaires). *Émile Zola Correspondance (1872 – 1902)*. Paris: Typographie François Bernouard, 1973.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Le roman naturaliste*. Paris: Éditeurs Calmann-Lévy, 1896.
- DEZALAY, Auguste. *Lectures de Zola*. Paris: Librairie Armand Colin, 1973.
- ERRE, Michel. *Germinal Émile Zola*. Collection profil littéraire. Paris : Hatier, 1991.
- GENBEMBRE, Gérard. *Germinal d'Émile Zola*. Collection foliothèque. Paris : Gallimard, 2004.
- GOMES, Mônica dos Santos. “*Germinal* e o Naturalismo no Brasil: Relações entre tradução e formação do sistema literário em país periférico”. In: *In-traduções: revista do programa de pós-graduação da UFSC*. Edição 2010/1. Disponível em: <<http://www.pget.ufsc.br/in-traducoes/edicao-2.php>>. Acesso em: 21 de abril de 2010.
- LAPP, John C. *Les racines du naturalisme: Zola avant les Rougon-Macquart*. Paris – Bruxellas – Montréal: Bordas, 1972.
- LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever? contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e o formalismo”. In: *Ensaio Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., p. 43, 1965.
- PEREIRA, Lúcia Miguel. “O naturalismo”. In: *História da literatura brasileira – prosa de ficção de 1870 a 1920*. São Paulo: EDUSP, p. 120, 1988.

PONCIONI, Cláudia. *Émile Zola em português: um estudo das traduções de Germinal no Brasil e em Portugal*. São Paulo: Annablume, 1999.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora civilização Brasileira S.A. 1965.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé Ltda. 1984.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. 4ª edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

ZOLA, Émile. *O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro*. Trad. Ítalo Caroni e Céliia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. 1979.

3 Crítica de tradução

BASSNETT, Susan. *Estudos da tradução: fundamentos de uma disciplina*. Trad. Vivina De Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003.

BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris : Gallimard, 1995.

_____. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002.

BATORÉO Hanna J. e CASADINHO Margarida. “botar as mãos na massa?” estudo cognitivo da produtividade lexical do verbo ‘botar’ no PE e PB. In: *Língua Portuguesa: ultrapassar fronteiras, juntar culturas*. Universidade de Évora, 2010.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade Ltda, 2002.

EVEN-ZOHAR, Itamar. *La posición de la literatura traducida en el polisistema literário*. Trad. Montserrat Iglesias Santos. Madri: Arco, p. 223-231, 1999.

GENETTE, Gérard. *Paratextos Editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.

LEFEVERE, André. *Tradução, reescrita e manipulação da fama literária*. Trad. Cláudia Matos Seligmann. São Paulo: EDUSC, 2007.

MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto. “Contribuições de André Lefevere e Lawrence Venuti para a Teoria da Tradução”. In: *Cadernos de Letras (UFRJ)*, nº27. 2010. Disponível em: < http://www.letras.ufrj.br/anglo_germanicas/cadernos/ >. Acesso em: 30 de agosto de 2012.

MILTON, John. *Tradução: Teoria e prática*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *O Clube do Livro e a Tradução*. São Paulo: Edusc, 2002.

RISTERUCCI-ROUDNICKY, Danielle. *Introduction à l'analyse des oeuvres traduites*. Paris: Armand Colin, 2008.

RÓNAI, Paulo. *Escola de tradutores*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

SOUSA, Germana Henriques Pereira de. *O Brasil em Oran: leitura crítica da tradução de Graciliano Ramos do romance La peste, de Albert Camus*. XI Congresso Internacional da ABRALIC, USP/ São Paulo, 2008.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil Literário: Paratexto e discurso de acompanhamento*. Trad. Marlova Aseff; Eleonora Castelli. Santa Catarina: Copiart, 2011.

VIEIRA, Else R. P. *Teorizando e contextualizando a tradução*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, curso de pós-graduação em estudos lingüísticos, p. 105-150, 1996.

4 Crítica literária

AUERBACH, Erich. "Germinie Lacerteux". In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A. p. 443, 2ª ed. 1946.

BASTOS, hermenegildo e ARAÚJO, Adriana de F.B. (orgs.). *Teoria e prática da crítica literária dialética*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2011.

CANDIDO, Antonio. "De cortiço a cortiço". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, p.105, 1998.

_____. "Os primeiros baudelairianos". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, p. 23, 2003.

_____. "Literatura e subdesenvolvimento". In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, p.140, 2003.

_____. *Introdução ao Método Crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Empresa Gráfica da "Revista dos Tribunais" Ltda., 1945.

CANDIDO, Antonio et al. "A personagem do romance". In: *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., p. 51, 1972.

COUTINHO, Afrânio (Org.). *A obra crítica de Araripe Júnior*, vol. I (1868-1887). Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1958.

_____. *A obra crítica de Araripe Júnior*, vol. II (1888-1894). Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1960.

ROMERO, Sílvio. *Ensayos literarios*. Venezuela: Biblioteca Ayacucho.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades, 2008.

5 Teses

GHIRARDI, Ana Luiza Ramazzina. *La Terre: paradoxos de uma recepção crítica*. Tese de Doutorado. USP. São Paulo, 2008.

PERPÉTUA, Elzira Divina. *Trações de Carolina Maria de Jesus: gênese, tradução e recepção de Quarto de despejo*. Tese de Doutorado. FALE/UFMG. Belo Horizonte, 2000.

VIEIRA, Raquel Lima Botelho. *São Bernardo em língua francesa: uma tradução informada*. Tese de Doutorado. USP. São Paulo, 2012.

6 Dicionários

ARRIVÉ, Michel. (editor). *Bescherelle: La conjugaison pour tous*. Paris : Hatier, 2007.

AVOLIO, Jelssa Ciardi e FAURY, Mária Lucia. *Michaelles: minidicionário francês: francês/português, português/francês*. São Paulo: Melhoramentos, 2010.

GALVEZ, José A. (coord.). *Dicionário Larousse francês-português, português-francês*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2005.

ROBERT, Paul. *Le Petit Robert: dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Nouvelle édition milésime, 2013.

REY, Alain et al (direction). *Dictionnaire Le Robert de poche*. Paris: Nouvelle édition, 2006.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto Houaiss de Lexicografia e Bando de Dados da Língua Portuguesa S/C Ltda., 2009.

MAROTE, João Teodoro D'Olim. (org.). *Minidicionário francês-português, português-francês*. São Paulo: Ática, 1995.

7 Sítios

LES CAHIERS NATURALISTES. Disponível em <<http://www.cahiers-naturalistes.com/>>. Acesso em: 10 de outubro de 2012.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. Disponível em: <<http://www.bnportugal.pt/>>. Acesso em: 5 de junho de 2012.

FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL. Disponível em: <<http://www.bn.br/portal/>>. Acesso em: 6 de junho de 2012.

NÃO GOSTO DE PLÁGIO. Disponível em: <<http://naogostodeplagio.blogspot.com.br/2009/09/zola-germinal.html>>. Acesso em: 16 de dezembro de 2012.

METIER DE LA MINE. Disponível em: <http://fr.geneawiki.com/index.php/M%C3%A9tier_de_la_Mine>. Acesso em: 5 de novembro de 2012.

INDEX TRANSLATIONUM - WORLD BIBLIOGRAPHY OF TRANSLATION. Disponível em: <http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=7810&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html>. Acesso em: 15 de novembro de 2012.

INFOPÉDIA: ENCICLOPÉDIA E DICIONÁRIOS PORTO EDITORA. Disponível em: <[http://www.infopedia.pt/\\$beldemonio](http://www.infopedia.pt/$beldemonio)>. Acesso em: 17 de janeiro de 2013.

BIBLIOTECA MUNICIPAL VIRGÍLIO FERREIRA. *Exposição sobre Eduardo Barros Lobo (Beldemónio)*. Disponível em: <<http://bmgouveia.blogspot.com.br/2008/02/exposio-sobre-eduardo-barros-lobo.html>>. Acesso em: 19 de janeiro de 2013.

ESTANTE VIRTUAL. Disponível em: <<http://www.estantevirtual.com.br/>>. Acesso em: 17 de junho de 2011.

O MÃO DE VACA. Disponível em: <<http://suanicorrea.wordpress.com/o-avarento-de-moliere/>>. Acesso em: 13 de janeiro de 2013.

ANTONIO MIRANDA. Disponível em: <http://www.antonimiranda.com.br/poesia_visual/jose_lino_grunewald.html> Acesso em: 16 de novembro de 2012.

A ESCOLA DE CIÊNCIA POLÍTICA. Disponível em: <<http://farolpolitico.blogspot.com.br/2007/10/lei-de-bronze-ehernes-gesetz-dos.html>> Acesso em: 14 de outubro de 2012.

Anexos

Anexo I: Tabelas referentes às análises dos paratextos das traduções, da trad./adaptação e das edições do romance *Germinal*, publicadas no Brasil.

Tabela 1: Bandeira Duarte e suas edições.

Tradutor edições	Bandeira Duarte 1935	Bandeira Duarte 1943	Bandeira Duarte 1946
Capa	Lisa	Lisa	Ilustrada
Contracapa	Lisa	Lisa	Ilustrada
Epígrafes	Não	Não	Não
Introdução	Não	Sim	Sim
Ilustrações	Não	Sim	Sim
Nota do editor	Não	Não	Não
Nota do tradutor	Não	Não	Não
Orelha	Não	Não	Sim
Prefácio ou pós-fácio	Não	Não	Não
Título	Germinal	Germinal	Germinal

Tabela 2: Francisco Bittencourt e suas edições.

Tradutor edições	Francisco Bittencourt 1969	Francisco Bittencourt 1972	Francisco Bittencourt 1979	Francisco Bittencourt 1981	Francisco Bittencourt 2006	Francisco Bittencourt Sem referência
Capa	Ilustrada	Ilustrada	Ilustrada	Ilustrada	Ilustrada	Ilustrada
Contracapa	Ilustrada	Lisa	Lisa	Lisa	Ilustrada	Lisa
Epígrafes	Não	Não	Não	Não	Não	Não
Introdução	Sim	Não	Sim	Sim	Não	Não

Ilustrações	Não	Não	Sim	Sim	Sim	Não
Nota do editor	Não	Não	Não	Não	Não	Sim
Nota do tradutor	Não	Não	Não	Não	Não	Não
Orelha	Não	Não	Não	Não	Sim	Não
Prefácio ou pós-fácio	Não	Não	Não	Não	Sim	Não
Título	Germinal	Germinal	Germinal	Germinal	Germinal	Germinal

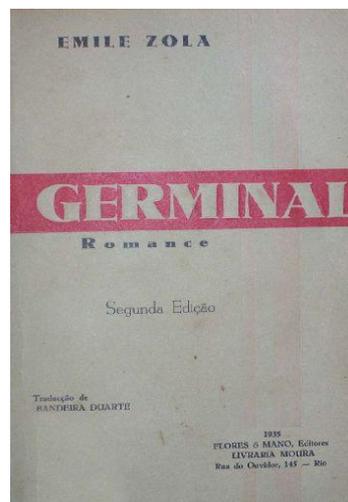
Tabela 3: Eduardo Nunes Fonseca e suas edições, tradução de 1956 (sem referência ao tradutor) e tradução e adaptação da Silvana Salerno.

Tradutor edições	Eduardo Nunes Fonseca 1982	Eduardo Nunes Fonseca 1986	Eduardo Nunes Fonseca 1996	Sem referência 1956	Silvana Salerno 2000
Capa	Ilustrada	Ilustrada	Ilustrada	Ilustrada	Ilustrada
Contracapa	Ilustrada	Ilustrada	Lisa	Lisa	Ilustrada
Epígrafes	Não	Não	Não	Não	Não
Introdução	Não	Sim	Sim	Não	Sim
Ilustrações	Não	Não	Não	Não	Sim
Nota do editor	Não	Não	Não	Não	Sim
Nota do tradutor	Não	Não	Não	Não	Não
Orelha	Não	Não	Não	Não	Não
Prefácio ou pós-fácio	Não	Não	Não	Não	Não
Título	Germinal	Germinal	Germinal	Germinal	Germinal

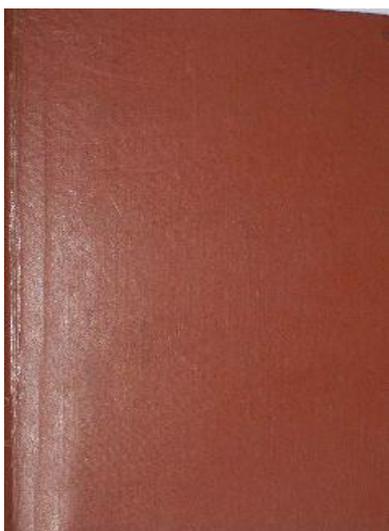
Anexo II: Capas das traduções e edições de *Germinal* publicadas no século XX⁶²



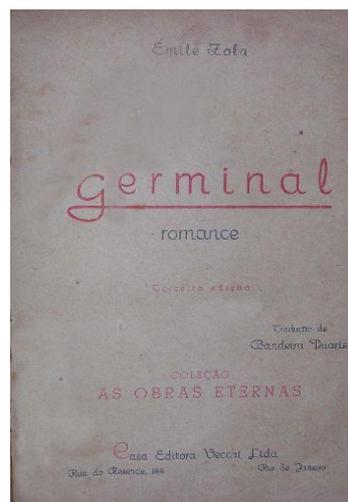
Bandeira Duarte (1935)



Folha de rosto - Duarte

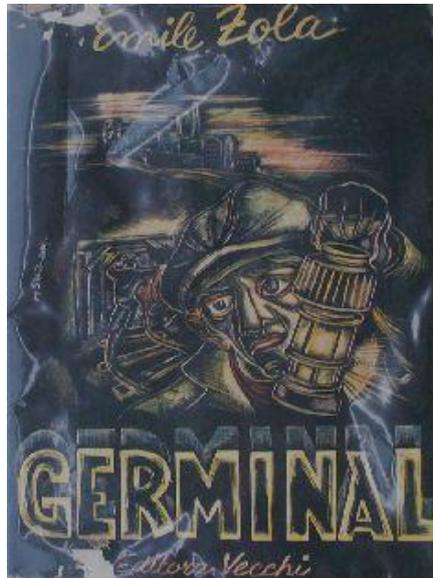


Bandeira Duarte (1943)

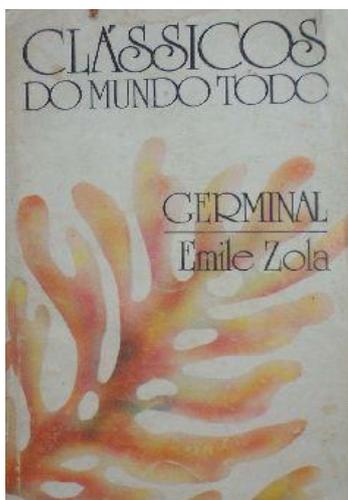


Folha de rosto - Duarte

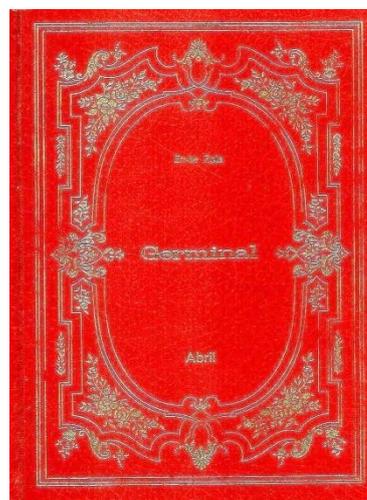
⁶² Na tradução de Duarte (1935) e na edição de 1943, foram inseridas também as folhas de rosto, já que não há nenhuma informação nas referidas capas.



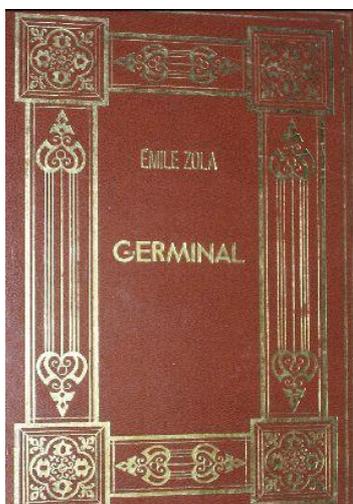
Bandeira Duarte (1946)



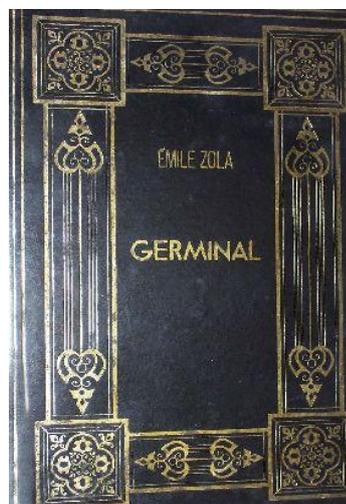
Francisco Bittencourt (1969)



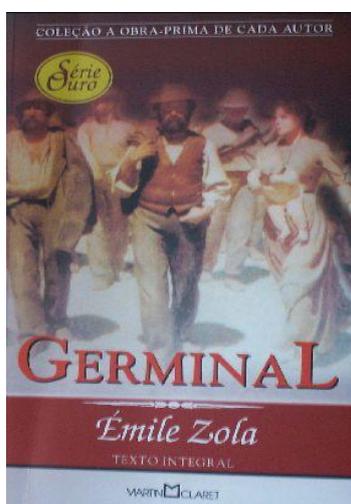
Francisco Bittencourt (1972)



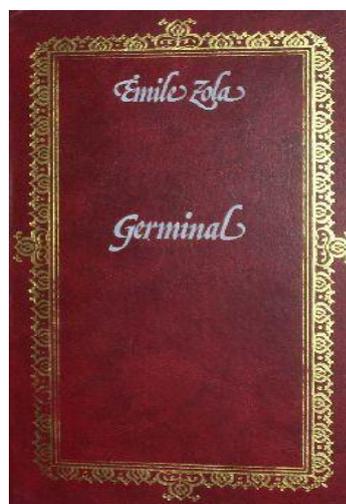
Francisco Bittencourt (1979)



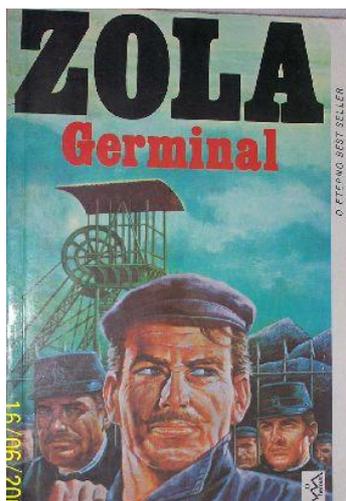
Francisco Bittencourt (1981)



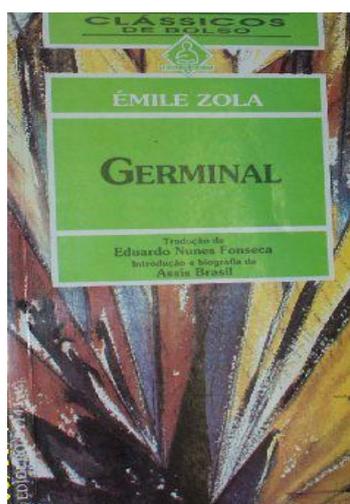
Francisco Bittencourt (2006)



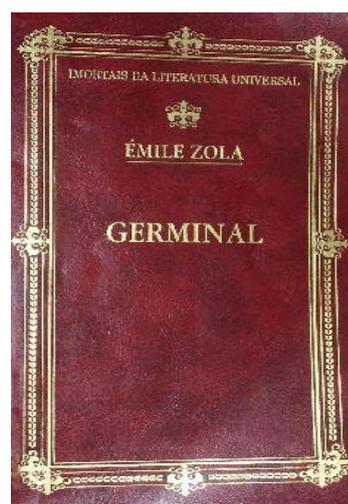
**Francisco Bittencourt
(data s/ referência)**



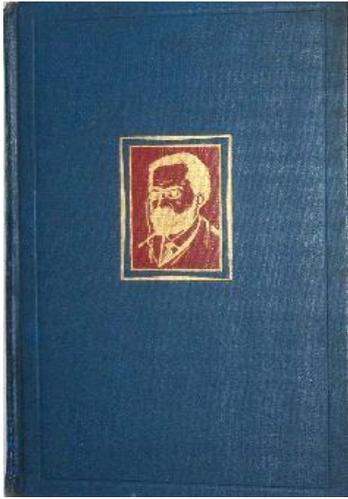
Eduardo N. Fonseca (1982)



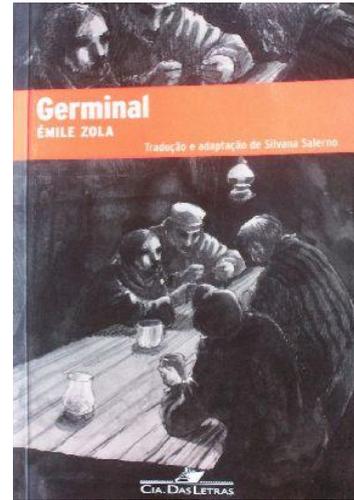
Eduardo N. Fonseca (1986)



Eduardo N. Fonseca (1996)



S/ referência ao tradutor (1956)

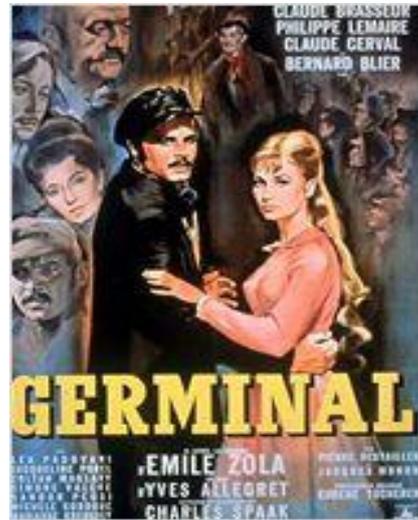


Trad. e adaptação (2000)

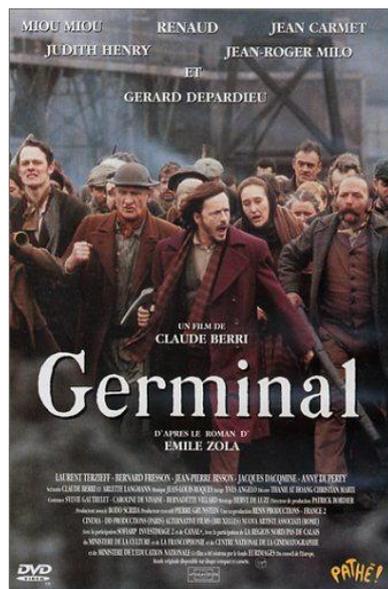
Cartazes dos filmes



1913



1963



1993