

AS FIGURAS DE LINGUAGEM E SUAS TRADUÇÕES EM *NOTRE-DAME DE PARIS*: A REPRESENTAÇÃO DA MONSTRUOSIDADE NO ESPAÇO OBSCURO DA MASMORRA

LES FIGURES DU DISCOURS ET LEURS TRADUCTIONS EN *NOTRE-DAME DE PARIS* : LA REPRESENTATION DE LA MONSTRUOSITÉ DANS L'ESPACE OBSCUR DU CACHOT



Jocileide Silva¹
(Mestranda - PÓS-LIT-UnB/Brasília/DF/Brasil)
lady_neves@yahoo.com.br

Resumo: As figuras de linguagem são recursos estilísticos que podem enriquecer um texto. Victor Hugo, no capítulo “Lasciate ogni speranza” (“Deixai toda esperança”), da obra *Notre-Dame de Paris*, faz uso desse recurso para descrever o escuro, o terrível e o monstruoso espaço da masmorra, na qual Esmeralda foi presa. Objetiva-se aqui analisar as figuras de linguagem presentes no texto-fonte e que servem para caracterizar esse ambiente e, posteriormente, traduzi-las, a fim de verificar sua permanência e adequação no texto-alvo. Essa análise se apoiará nos estudos de Pierre Fontanier sobre as figuras de linguagem, e nos estudos de Paul Ricœur e Marivonne Boisseau, no que se refere à tradução. Para abordar o grotesco e a monstruosidade, partiremos das reflexões de Victor Hugo, Edmond Burke e Claude Kappler.

Palavras-chave: tradução, figuras de linguagem, espaço monstruoso, *Notre-Dame de Paris*.

Résumé: *Les figures du discours sont des recours stylistiques qui peuvent enrichir le texte. Victor Hugo, dans le chapitre “Lasciate ogni speranza”, de son œuvre Notre-Dame de Paris, s'utilise de ce recours pour décrire l'ombre, le terrible et l'espace monstrueux du cachot où Esmeralda a été emprisonnée. Dans cette étude, nous envisageons d'analyser les figures du discours présentes dans le texte source et qui servent à caractériser un tel lieu et, suite à l'opération de traduction, vérifier leur permanence et adéquation à l'intérieur du texte cible. Cette analyse se servira des études de Pierre Fontanier à propos des figures du discours, et des ceux de Paul Ricœur et Marivonne Boisseau, pour ce qui concerne la traduction. Pour approcher le grotesque et la monstruosité, nous partirons des réflexions de Victor Hugo, d'Edmond Burke et de Claude Kappler.*

Mots-clés : traduction, figures du discours, espace monstrueux, *Notre-Dame de Paris*.

NOTRE-DAME DE PARIS

Victor Hugo retrata o passado da Paris de 1482 em seu romance *Notre-Dame de Paris*, publicado em 1831. Nessa obra, a aliança entre o sublime e o grotesco é evidenciada em diversos momentos, reforçando o que o autor defende em seu ensaio *Do grotesco e do sublime* [*Préface de Cromwell*], quando se refere ao drama romântico: “o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural dos dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama como se cruzam na vida e na criação” (HUGO, 2004, p. 46).

Propomo-nos aqui analisar o quarto capítulo do livro oitavo do romance, intitulado “Lasciate ogni speranza”,² com o objetivo de verificar como a monstrosidade, enquanto manifestação do grotesco, e presente na obra sob diferentes formas, pode ser caracterizada por meio das figuras de linguagem. Após termos repertoriado tais figuras, propomos a tradução de trechos nos quais essas formas estilísticas são mais recorrentes, a fim de verificar se elas permanecem ou não na língua de chegada, e se a monstrosidade por elas expressa em língua fonte, também pode ser alcançada no processo tradutório, através do uso de figuras de linguagem.

FIGURAS DE LINGUAGEM

A palavra, quando não está inserida em um contexto, apresenta um significado ou significados dicionarizados. Quando inserida em contextos distintos, ela pode sair de seu sentido denotativo, para um sentido conotativo, exprimindo outras ideias e pensamentos que vão além do significado formalizado pela língua.

14

É possível dizer que o sentido conotativo pode ser uma extensão do sentido primitivo, pois na falta de uma palavra que abranja uma ideia, ou com o objetivo de figurar e de transcender o sentido de uma palavra em um determinado contexto, a acepção constante no dicionário é modificada para que se possa “apresentar as ideias sob imagens mais vivas e mais impressionantes que seus próprios signos” (FONTANIER, 1968, p. 57).³ Assim, no texto literário, o escritor se faz valer desses recursos estilísticos para que os significados das palavras no contexto em que estão inseridas tornem-se múltiplos e figurativos.

Para estabelecer uma definição de figuras de linguagem (denominadas também de figuras de estilo, figuras de discurso e figuras de retórica), nos baseamos nos escritos de Fontanier (1968, p. 64), quando afirma que:

As figuras do discurso são os traços, as formas ou as voltas menos notáveis e de um efeito mais ou menos feliz, pelos quais o discurso, na expressão das ideias, dos pensamentos e dos sentimentos, se distancia mais ou menos daquela que seria a expressão simples e comum.⁴

Além dessa característica do discurso de maior ou menor distanciamento de uma expressão simples e comum, também podemos caracterizar as figuras de linguagem como uma forma de simbolizar “ideias, significados, pensamentos, de maneira a conferir-lhes maior expressividade” (AZEVEDO, 2008, p. 483).

Neste estudo, não nos deteremos na categorização das figuras de linguagem em subcategorias ou tipos; nosso objetivo aqui é de analisá-las, a fim de demonstrar a maneira pela qual elas expressam e caracterizam a monstrosidade na obra *Notre-Dame de Paris*.

AS FIGURAS DE LINGUAGEM EM UM EXCERTO DE *NOTRE-DAME DE PARIS*

Trabalharemos, por ora, com três figuras de linguagem: a metáfora, a antítese e a gradação, presentes no capítulo quarto “Lasciate ogni speranza”, integrante do livro oitavo do romance *Notre-Dame de Paris*.

Antes de iniciarmos as análises faz-se necessário estabelecer o que compreenderia cada uma das figuras de linguagem acima citadas.

A metáfora é uma figura que está relacionada à semelhança entre ideias. Ela “consiste em apresentar uma ideia sob o signo de outra ideia mais impressionante ou mais conhecida” (FONTANIER, 1968, p. 99),⁵ sendo que a metáfora pode produzir um efeito de fusão de imagens distintas e, por vezes, casuais que encerram uma comparação implícita.

Dentre as metáforas encontradas na obra *Notre-Dame de Paris*, podemos citar as que relacionam os homens com os animais: “– *Et devant lui, ce sanglier? – C’est monsieur le greffier de la cour de parlement*” (HUGO, 2011, p. 367).⁶

A antítese é uma forma de evidenciar o contraste. Como exemplo, no romance em estudo, as antíteses são exploradas na expressão do contrário da sombra com a luz, do divino com o infernal, do sublime com o grotesco: “– *Croix-Dieux! Saint-Père! tu as bien la plus belle laideur que j’ai vue de ma vie*” (HUGO, 2011, p. 78).⁷

A gradação “consiste em apresentar uma sequência de ideias ou de sentimentos em uma ordem de tal forma que o que segue diga sempre, ou pouco mais, ou pouco menos, o que se precede[...].” (FONTANIER, 1968, p. 333).⁸ No romance *Notre-Dame de Paris* as gradações são bastante recorrentes para enfatizar descrições: “*Le prêtre, debout, irrité, menaçant, impérieux; Quasimodo, prosterné, humble, suppliant*” (HUGO, 2011, p. 102).⁹

Por meio dos exemplos a serem levantados especificamente do capítulo “Lasciate ogni speranza”, analisaremos como eles podem indicar representações da monstrosidade e como na tradução é possível efetuar a permanência ou não desse propósito estilístico.

A MONSTRUOSIDADE NAS FIGURAS DE LINGUAGEM

A monstrosidade na obra de Victor Hugo é mais conhecida pela figuração estética de seus personagens disformes como Habibrah, Triboulet, Quasimodo e Gwynplaine. Porém,

SILVA. As Figuras De Linguagem E Suas Traduções Em *Notre-Dame De Paris*: A Representação Da Monstrosidade No Espaço Obscuro Da Masmorra. *Belas Infêis*, v. 2, n. 1, p. 13-26, 2013.

essa monstruosidade ultrapassa as características físicas dos personagens, sendo encontrada também em suas características morais, e ainda representada pelos [...] animais [...]; elementos da natureza [...]; os seres fantásticos [...]; as coisas [...]; ou então presente nos conceitos, ideias ou entidades [...] (BARRETO, 2007, p. 44).

A monstruosidade física e moral estão representadas na obra *Notre-Dame de Paris*, assim como figura nas coisas e espaços, como a catedral, a força e os porões. A entidade jurídica e os julgamentos, assim como a tortura e a pena de morte também são apresentados como práticas monstruosas.

No capítulo “*Lasciate ogni speranza*” temos a descrição de um espaço que simboliza o inferno. O próprio título do capítulo é uma intertextualidade com a obra *A Divina Comédia*, de Dante, na qual se encontra a inscrição na entrada para o inferno “*Lasciate ogni speranza, voi che entrate*” (deixai toda esperança, vós que entrastes), pois uma vez no inferno, não há mais esperanças.

16



Figura 1: Cour des miracles, *The Hunchback of Notre Dame*, filme de 1923.

O espaço caracterizado nesse capítulo representa o inferno e é o local de encontro da entidade diabólica encarnada pelo padre Claude Frollo com a condenada Esmeralda, que o chama de monstro e que o acusa de destruidor de sua vida. O inferno descrito no capítulo pode ser percebido pelo cruzamento de sensações, pois a visão, o olfato, o tato e o paladar se unem para sua constituição e representação.

A presença de figuras de linguagem contribui para a caracterização desse espaço. A metáfora, por exemplo, é usada para a construção desse local subterrâneo da igreja relacionando-o com um sepulcro por seu caráter obscuro e também por ser um lugar onde eram presos os condenados pela Justiça, lá esquecidos até a morte ou até serem levados à forca: “Dans les cathédrales, *c’était en quelque sorte une autre cathédrale souterraine [...]; quelques fois c’était un sépulcre*”¹⁰ (HUGO, 2011, p. 385, grifo nosso).

A parte subterrânea dos edifícios medievais é metaforizada através da vegetação: “*ces puissantes bâtisses, dont nous avons expliqué ailleurs le mode de formation et de végétation, n’avaient pas simplement des fondations, mais, pour ainsi dire, des racines qui s’alliaient ramifiant dans le sol [...]*” (HUGO, 2011, p. 385, grifo nosso).

O uso da antítese é constante no capítulo enquanto forma de unir os contrários em um mesmo ambiente. Observa-se a exploração da contradição entre a escuridão e a luz, entre o bem e o mal, entre o inferno e o céu; o encontro entre o hemisfério de cima com o de baixo, este “que de algum modo, [está] ‘estragado’, corrompido, pois foi nele que Satã se enfiou como ponto final da queda” (KAPPLER, 1994, p. 32).

A antítese é verificada inicialmente pela exploração do contraste entre a escuridão dos porões e a claridade da nave da igreja e do dia, que se passa acima do porão onde Esmeralda se encontra.

Dans les cathédrales, c’était en quelque sorte une autre cathédrale souterraine, basse, obscure [...] sous la nef supérieure qui regorgeait de lumière et retentissait d’orgues et de cloches jour et nuit
[...]
Dans cette infortune, dans ce cachot, elle ne pouvait pas plus distinguer la veille du sommeil, le rêve de la réalité, que le jour de la nuit.
[...]
Un jour enfin ou une nuit (car minuit et midi avaient même couleur dans ce sépulcre), elle entendit au-dessus d’elle un bruit plus fort que faisait d’ordinaire le guichetier quand il lui apportait son pain et sa cruche.
[...]
Le jour est à tout le monde. Pourquoi ne me donne-t-on que la nuit?
(HUGO, 2011, p. 385; 387; 388; 389, grifos nossos).

Nos trechos citados observa-se que, para destacar a falta de luz dentro das partes subterrâneas da catedral, as palavras usadas referentes à escuridão são sempre contrastadas com a claridade presente na parte de cima.

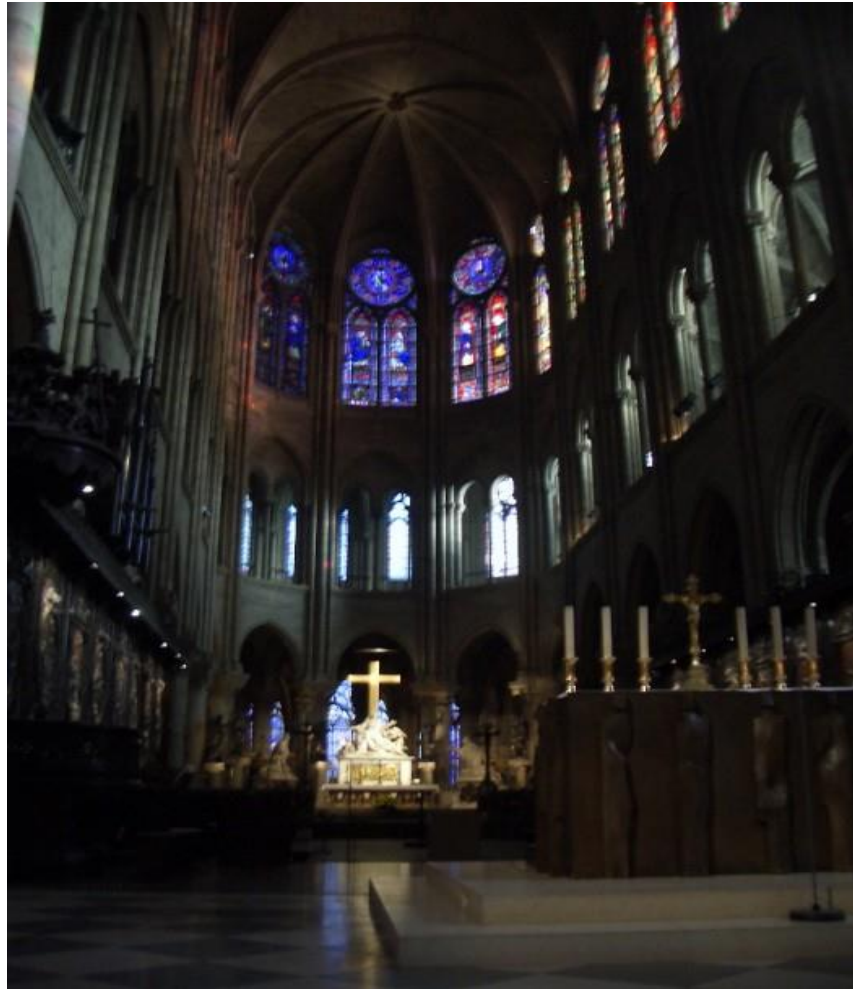


Figura 2: Interior da Catedral Notre-Dame de Paris.

Temos assim o *obscur* em contraste com a *luz*, a *noite* com o *dia*, *meia-noite* com o *meio-dia*. Nesse lugar repleto de escuridão há uma exclusão da razão, pois a luz que ilumina o ser não está presente. Assim, Esmeralda encontra-se em um estado de irracionalidade, pois não consegue mais distinguir a *vigília* do *sono*, muito menos o *sonho* da *realidade*.

No uso da figura de linguagem denominada gradação, esse espaço é intensificado com o fim de toda e qualquer coisa: o fim da luz, o fim do som, da razão e da vida. Essa figura funciona como um intensificador da monstruosidade do espaço, que em sentido crescente ou decrescente transcreve o espaço mórbido e sepulcral em que Esmeralda foi inserida após seu julgamento.

Une fois une misérable existence enterré là, adieu le jour, l'air, la vie, ogni speranza.

[...]

Elle était là, perdue dans les ténèbres, ensevelie, enfouie, murée.

[...]

Phœbus, le soleil, midi, le grand air, les rues de Paris, les danses aux applaudissements, les doux babillages d'amour avec l'officier, puis le prêtre, la matrule, le poignard, le sang, la torture, le gibet.

[...]

Ainsi engourdi, gelée, pétrifiée.

[...]

- *Qui êtes-vous?*

- *Un prêtre.*

Le mot, l'accent, le son de voix, la firent tressaillir.

[...]

Le prêtre parut promener de dessous son capuchon ses yeux dans le cachot.

- *Sans lumière! Sans feu! dans l'eau! c'est horrible!*

(HUGO, 2011, p. 385; 386; 387; 389, grifos nossos).

Em determinados contextos as palavras podem causar efeitos diversos no ato da leitura, seja por meio do som, seja pela imagem produzida, ou pelos dois juntos. Nos trechos apresentados acima, a gradação pode provocar emoções através da criação imaginativa no momento da leitura. As gradações relativas à caracterização do lugar em que Esmeralda está presa apresentam um tom ameaçador e terrível devido à escuridão e ao ambiente sepulcral sugeridos no referido contexto.

Segundo Burke (1993, p. 76), a escuridão já é terrível por sua própria natureza e “todas as privações em geral são grandiosas, porque são todas terríveis: *vazio, trevas, solidão e silêncio*”. Nesse capítulo do romance a obscuridade nos apresenta a monstruosidade das trevas, do silêncio e da solidão sofrida por Esmeralda, no momento em que a liberdade lhe foi privada.

Essa privação sofrida incide sobre a razão da personagem, pois ela não consegue mais refletir sobre seus atos. A gradação do trecho que se segue mostra como isso acontece de forma crescente, pois primeiro ela não sente, depois não sabe e conseqüentemente não pensa: “*tout cela était mêlé, brisé, flottant, répandu confusément dans sa pensée. Elle ne sentait plus, elle ne savait plus, elle ne pensait plus*” (HUGO, 2011, p. 387, grifos nossos). E depois de estar nessa prisão pode-se esquecer de tudo, até da esperança de um dia sair de tal lugar “*sans lumière! sans feu! dans l'eau!*” (HUGO, 2011, p. 389).¹¹

No trecho a seguir temos duas figuras de linguagem, sendo uma a gradação e a outra a antítese, mais uma vez contrastando a luz com a escuridão, contrapondo o personagem *Phœbus* ao personagem do *prêtre* (padre). A gradação nesse trecho representa a estória de Esmeralda antes de sua entrada na prisão, período repleto de claridade, iniciando com *Phœbus* e terminando no período de obscuridade, primeiramente com o padre e consumando com a força.

Phæbus, le soleil, midi, le grand air, les rues de Paris, les danses aux applaudissements, les doux babillages d'amour avec l'officier, puis le prêtre, la matrouille, le poignard, le sang, la torture, le gibet (HUGO, 2011, p. 387, grifos nossos).

A voz do padre ao falar com Esmeralda produz uma sensação de horror, como se fosse uma voz oriunda do inferno: “*Le mot, l'accent, le son de voix, la firent tressaillir.*” Essa gradação que vai de *mot* [palavra] até o *le son de voix* [o som de vozes] mostra o terror que a palavra *prêtre* [padre] enseja e a monstruosidade que ela evoca para Esmeralda.

Conforme afirmou Burke (1994, p. 68), “a maneira mais clara de transmitir os sentimentos de um espírito a outro é através de palavras”. Nesse capítulo as palavras e as figuras de linguagem carregam esse caráter descritivo, instigando o poder imaginativo do leitor e provocando emoções no momento da leitura. Porém, a própria descrição é uma forma de obscuridade, pois “a mais vívida e expressiva descrição verbal que posso fazer dá apenas uma *ideia* muito obscura e imperfeita d[os] objetos” (BURKE, 1994, p. 68).

As metáforas, antíteses e gradações desse capítulo funcionam como formas de representar a escuridão, o mal e o aniquilamento de toda esperança. Interessa-nos em seguida investigar a maneira pela qual essas figuras de linguagem são transportadas para o português do Brasil, a partir das traduções por nós aqui propostas.

20

A TRADUÇÃO DE FIGURAS DE LINGUAGEM

As figuras de linguagem, em especial a metáfora, são elementos utilizados nos estudos de tradução como forma de facilitar a explicação da teoria. “[...] A metáfora sempre conseguiu fazer-nos entender, com imagens originais e pregnantes, o que os conceitos têm dificuldade em comunicar de forma viva e imediata” (BARRETO, 2002, p. 123). A importância desse papel figurativo de produzir imagens está presente tanto na teoria da tradução, como também no momento da prática, pois inúmeras vezes os tradutores se deparam com essas formas de estilos e têm a tarefa de trazer efeitos semelhantes para a língua alvo.

Traduzir figuras de linguagem é, portanto, uma tarefa que pode tornar-se complexa. Em especial nos poemas, traduzi-las pode ser uma garantia de ganhos para a língua alvo, porém, algumas vezes de perdas, pois a tradução pode não conseguir equivalentes para repassar o mesmo efeito proposto no texto fonte. Segundo Ricœur (2011, p. 25), a complexidade linguística pode acarretar uma possível intraduzibilidade, pois

[...] as formas de construção das frases não veiculam as mesmas heranças culturais; e o que dizer das conotações meio mudas que sobrecarregam as denotações mais

precisas do vocabulário de origem e flutuam de certo modo entre os signos, as frases, as sequências curtas ou longas. É a esse complexo de heterogeneidade que o texto estrangeiro deve sua resistência à tradução e, nesse sentido, sua intraduzibilidade esporádica.

Para traduzir as figuras de linguagem, o tradutor precisa compreender o encadeamento que a figura apregoa na frase e no texto. Ele ainda deve verificar a frequência na utilização das figuras, assim como fazer um levantamento daquelas mais empregadas pelo autor, para que seja possível “[...] avaliar, sem escala de referência, o peso respectivo em uma língua e na outra de figuras que são apenas aparentemente equivalentes. A figura de estilo deve então passar pela ‘prova do peso’ e na ‘balança do tradutor’ [...]”¹² (BOISSEAU, 2005, p. 9).

A relação da palavra com o texto, ou seja, da figura de linguagem com o discurso no qual está empregada, pode permanecer ou não na tradução. Isso dependerá tanto da leitura do tradutor, como também dos recursos que a língua alvo poderá proporcionar.

Como prática de tradução, propomos um exercício tradutório dos trechos anteriormente citados para exemplificação das figuras de linguagem, a fim de verificar a construção de tais figuras na tradução para a língua portuguesa do Brasil, analisando a possibilidade de manter a particularidade das descrições do espaço monstruoso no qual Esmeralda foi inserida.

Dividimos a tarefa tradutória em quadros comparativos, contendo ambas as línguas, francês e português, separando os exemplos de acordo com as figuras de linguagem analisadas.

METÁFORA

Língua Fonte	Língua Alvo
<i>Dans les cathédrales, c'était en quelque sorte une autre cathédrale souterraine [...]; quelques fois c'était un sépulcre</i> (HUGO, 2011, p. 385, grifo nosso).	Nas catedrais, havia de certa forma uma outra catedral subterrânea; [...] às vezes era um sepulcro .
<i>Ces puissantes bâtisses, dont nous avons expliqué ailleurs le mode de formation et de végétation, n'avaient pas simplement des fondations, mais, pour ainsi dire, des racines qui s'alliaient ramifiant dans le sol [...]</i> (HUGO, 2011, p. 385, grifo nosso).	Essas poderosas construções, que nós explicamos anteriormente o modo de formação e de <i>vegetação</i> , não tinham simplesmente fundações , mas, por assim dizer, raízes que iam se ramificando no solo [...]

ANTÍTESE

<i>Dans les cathédrales, c'était en quelque sorte une autre cathédrale souterraine, basse, obscure [...] sous la nef supérieure qui regorgeait de lumière et retentissait d'orgues et de cloches jour et nuit" (HUGO, 2011, p. 385, grifo nosso).</i>	Nas catedrais, havia de certa forma uma outra catedral subterrânea, baixa, obscura [...] sob a nave superior que regozijava de luz e que ressoava órgãos e sinos dia e noite .
<i>Dans cette infortune, dans ce cachot, elle ne pouvait pas plus distinguer la veille du sommeil, le rêve de la réalité, que le jour de la nuit (HUGO, 2011, p. 387, grifo nosso).</i>	Neste infortúnio, nesta masmorra ela não podia mais distinguir a vigília do sono , o sonho da realidade , o dia da noite .
<i>Un jour enfin ou une nuit (car minuit et midi avaient même couleur dans ce sépulcre), elle entendit au-dessus d'elle un bruit plus fort que faisait d'ordinaire le guichetier quand il lui apportait son pain et sa cruche (HUGO, 2011, p. 388, grifo nosso).</i>	Um dia enfim ou uma noite (pois meia-noite e meio-dia tinham a mesma cor no sepulcro) ela escutou acima dela um barulho mais forte que aquele que fazia ordinariamente o carcereiro quando lhe levava o pão e a bilha.
<i>Le jour est à tout le monde. Pourquoi ne me donne-t-on que la nuit? (HUGO, 2011, p. 389, grifo nosso).</i>	O dia é para todo mundo. Por que não me dão mais que a noite ?

22

GRADAÇÃO

<i>Dans les cathédrales, c'était en quelque sorte une autre cathédrale souterraine, basse, obscure, mystérieuse, aveugle et muette.[...] (HUGO, 2011, p. 385, grifo nosso).</i>	Nas catedrais, havia de certa forma uma outra catedral subterrânea, baixa, obscura, misteriosa, cega e muda [...].
<i>Une fois une misérable existence enterré là, adieu le jour, l'air, la vie, ogni speranza (HUGO, 2011, p. 386, grifo nosso).</i>	Uma vez uma miserável existência enterrada lá, adeus ao dia, ao ar, à vida, ogni speranza .
<i>Elle était là, perdue dans les ténèbres, ensevelie, enfouie, murée (HUGO, 2011, p. 386, grifo nosso).</i>	Ela estava lá, perdida nas trevas, sepultada, enterrada, emparedada .
<i>Phœbus, le soleil, midi, le grand air, les rues de Paris, les danses aux applaudissements, les doux babillages d'amour avec l'officier, puis le prêtre, la matrule, le poignard, le sang, la torture, le gibet [...] (HUGO, 2011, p. 385, 386, grifo nosso).</i>	Phœbus, o sol, meio-dia, o grande ar, as ruas de Paris, as danças aplaudidas, os doces balbucios de amor com o oficial, depois o padre, a alcoviteira, o punhal, o sangue, a tortura, a forca [...]
<i>Tout cela était mêlé, brisé, flottant, répandu confusément dans sa pensée. Elle ne sentait plus, elle ne savait plus, elle ne pensait plus (HUGO, 2011, p.387, grifo nosso).</i>	Tudo isso estava misturado, quebrado, flutuante, espalhado confusamente em seu pensamento . Ela não sentia mais, ela não sabia mais, ela não pensava mais .
<i>Ainsi engourdi, gelée, pétrifiée [...] (HUGO, 2011, p.</i>	Assim entorpecida, gelada, petrificada

387, grifo nosso).	[...]
– <i>Qui êtes-vous?</i> – <i>Un prêtre.</i> Le mot, l’accent, le son de voix, la firent tressaillir (HUGO, 2011, p. 388-389, grifo nosso).	– Quem é você? – Um padre. A palavra, o sotaque, o som de vozes, fizeram-na tremer.
<i>Le prêtre parut promener de dessous son capuchon ses yeux dans le cachot.</i> – Sans lumière! Sans feu! dans l’eau! c’est horrible! (HUGO, 2011, p. 389, grifo nosso).	Sob o capuz, o padre pareceu percorrer seus olhos pela masmorra. – Sem luz! Sem fogo! Na água! É horrível!

Por serem línguas que se originaram do latim, o francês e o português contêm muitas semelhanças entre palavras, podendo ser um facilitador na tarefa de tradução. Percebem-se proximidades na escrita de palavras como: *obscure* e *oscuro*; *nuit* e *noite*; *basse* e *baixa*, assim como de sonoridade. Esses aspectos permitem na língua alvo a manutenção do ritmo que a língua fonte proporciona.

Em alguns momentos também temos uma mudança de ritmo entre as línguas, como no trecho: “*tout cela était mêlé, brisé, flottant, / répandu confusément dans sa pensée*” (HUGO, 2011, p. 387, grifos nossos), em que, além de apresentar ideias organizadas logicamente, também mostra uma crescente extensão das palavras na frase, visto que inicialmente há um ritmo breve e em seguida uma frase longa. Isso difere na tradução, pois essas palavras quando traduzidas para o português não apresentam o mesmo número de sílabas que as do francês, tornando o trecho na língua alvo mais longo e com um ritmo mais lento: “tudo isso estava *misturado, quebrado, flutuante, espalhado confusamente em seu pensamento* (HUGO, 2011, p. 387).”¹³

Mesmo com alguns distanciamentos rítmicos, sonoros ou linguísticos, verificou-se que o frequente uso dessas figuras na língua fonte é importante para a caracterização do ambiente e da situação emocional da personagem Esmeralda. Por isso se faz necessária a permanência de tais recursos linguísticos para que se possa manter o efeito sombrio e sepulcral estampados fortemente no texto de Hugo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O monstruoso não se apresenta apenas nos seres humanos (em sua forma ou em sua constituição moral e psíquica); ele está presente em várias outras instâncias, como na natureza, em entidades ou mesmo nos objetos.

A caracterização do espaço no capítulo “Lasciate ogni speranza” remete o leitor a um lugar terrível e monstruoso, no qual a personagem Esmeralda está encerrada pela noite, o porão, a ausência de luz, a força, a morte e o padre. Victor Hugo descreve esse espaço com uso de figuras de linguagem, que imprimem um forte efeito à descrição no momento da leitura.

Nessa masmorra há uma ligação entre a mulher, a noite e a morte, que segundo Lascault (1973, p. 387), “constituem outra maneira de atar [o mundo] às formas monstruosas”,¹⁴ pois a noite é a mãe dos monstros e a morte é o apagar da alma.

Com a representação da monstruosidade através da caracterização desse espaço, buscamos verificar, a partir da tradução dos trechos que evidenciam a presença de figuras de linguagem, se tais construções estilísticas permaneceriam no texto de chegada. Nesse processo, constatamos que as traduções conseguiram manter as figuras de linguagem, mesmo com a alteração no ritmo das frases devido às especificidades de cada língua.

Verificamos que a caracterização da monstruosidade nesses trechos está diretamente ligada à utilização das figuras de linguagem. Diante da importância e da recorrência desse recurso de estilo no capítulo “Lasciate ogni speranza” de *Notre-Dame de Paris*, verificou-se que foi fundamental a tradução de tais figuras, para a concretização, na língua alvo, da construção das imagens dispostas no texto de Victor Hugo.

Na tradução, quando possível, deve-se buscar a conservação desses recursos estilísticos, para que permaneça o caráter figurativo, dissimulado ou ambíguo, que possam provocar emoções e sentimentos no ato da leitura. No entanto, caberá ao tradutor decidir se haverá a permanência ou não das figuras de estilo na língua alvo, pois é ele quem julgará, por meio de sua sensibilidade de leitor, se sua reprodução será relevante para a dinâmica do texto e a compreensão de seu sentido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AZEVEDO, José Carlos de. **Gramática Houaiss**. São Paulo: Publifolha, 2008.
- BARRETO, João. **O poço de Babel**: por uma poética da tradução literária. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2002.
- BARRETO, Junia. **Figures de monstres dans l'œuvre théâtrale et romanesque de Victor Hugo**. Lille: ANRT, 2007.
- BOISSEAU, Marivonne. Présentation. In: Traduire la figure de Style. **Palimpsestes 17**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2005.
- BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Traduction de Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1993.
- FONTANIER, Pierre. **Les figures du discours**. Paris: Flammarion, 1968.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**. Tradução de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- _____. **Notre-Dame de Paris**. Paris: Pocket Classiques, 2011.
- KAPPLER, Claude. **Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- LASCAULT, Gilbert. **Le monstre dans l'art occidental**. Paris: Klincksieck, 1973.
- MONTEIRO, José Lemos. **A estilística**. São Paulo: Ática S.A, 1991.
- RICŒUR, Paul. **Sobre a tradução**. Tradução de Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

¹ Currículo Lattes em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4246937U4>>.

² Tradução livre: “Deixai toda esperança.”

³ Tradução livre, no original: “[...] présenter les idées sous des images plus vives et plus frappantes que leurs signes propres.”

⁴ Tradução livre, no original: “Les figures du discours sont les traits, les formes ou les tours plus ou moins remarquables et d’un effet plus ou moins heureux, par lesquels le discours, dans l’expression des idées, des pensées ou des sentiments, s’éloigne plus ou moins de ce qui en eût été l’expression simple et commune.”

⁵ Tradução livre, no original: “[...] consiste[...] à présenter une idée sous le signe d’une autre idée plus frappante ou plus connue [...]”

⁶ Tradução livre: “– E na frente dele, aquele javali? – É o senhor escrivão da corte do parlamento.”

⁷ Tradução livre: “Credo! Santo Pai! Você tem a mais bela feiura que eu já vi em minha vida.”

⁸ Tradução livre, no original: “[...] consiste à présenter une suite d’idées ou de sentiments dans un ordre tel que ce qui suit dise toujours ou un peu plus ou un peu moins que ce qui précède.”

⁹ Tradução livre: “O padre, de pé, irritado, ameaçador, imperioso; Quasímodo, prosternado, humilde, suplicante.”

¹⁰ A partir da página 5, os trechos extraídos do capítulo “Lasciate ogni speranza” encontram-se traduzidos nas tabelas das páginas 9 e 10.

¹¹ Tradução livre: “Sem luz! Sem fogo! Na água.”

¹² Tradução livre, no original: “[...] évaluer, sans échelle de référence, le poids respectif, dans une langue et dans l’autre, de figures qui ne sont qu’apparemment équivalentes. La figure de style doit donc passer par ‘l’épreuve de la pesée’ et, dans la ‘balance du traducteur’ [...].”

¹³ Tradução livre, no original: “tout cela était mêlé, brisé, flottant, / répandu confusément dans sa pensée.”

¹⁴ Tradução livre, no original: “[...]constituent une autre manière de le nouer aux formes monstrueuses.”