



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP

DALILA SILVA NERONI JORA

**A TRANSTEXTUALIDADE NAS TRADUÇÕES  
BRASILEIRAS DE *NOTRE-DAME DE PARIS*,  
1482, DE VICTOR HUGO: ANÁLISE DOS  
PARATEXTOS EM DIACRONIA**



ARARAQUARA – S.P.

2020

DALILA SILVA NERONI JORA

**A TRANSTEXTUALIDADE NAS TRADUÇÕES  
BRASILEIRAS DE *NOTRE-DAME DE PARIS*,  
1482, DE VICTOR HUGO: ANÁLISE DOS  
PARATEXTOS EM DIACRONIA**

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa**

**Orientadora: Professora Dra. Andressa Cristina de Oliveira**

**Coorientador: Professor Dr. Daniel Padilha Pacheco da Costa**

**Bolsa: Capes - PROEX**

ARARAQUARA – SP

2020

J82t

Jora, Dalila Silva Neroni

A TRANSTEXTUALIDADE NAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE  
NOTRE-DAME DE PARIS, 1482, DE VICTOR HUGO: ANÁLISE DOS  
PARATEXTOS EM DIACRONIA / Dalila Silva Neroni Jora. -- Araraquara, 2020

149 p. : il., tabs.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de  
Ciências e Letras, Araraquara

Orientadora: Andressa Cristina de Oliveira

Coorientador: Daniel Padilha Pacheco da Costa

1. Literatura francesa. 2. Literatura francesa Séc. XIX. 3. Literatura Tradução. I.  
Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara.

Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

DALILA SILVA NERONI JORA

A TRANSTEXTUALIDADE NAS TRADUÇÕES BRASILEIRAS DE *NOTRE-DAME DE PARIS, 1482*, DE VICTOR HUGO: ANÁLISE DOS PARATEXTOS EM DIACRONIA

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Narrativa**

**Orientadora: Professora Dra. Andressa Cristina de Oliveira**

**Co-orientador: Professor Dr. Daniel Padilha Pacheco da Costa**

**Bolsa: Capes - PROEX**

Data da defesa: 29/07/2020

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira**  
Faculdade de Ciências e Letras (UNESP/Araraquara)

---

**Membro Titular: Prof. Dr. Adalberto Luis Vicente**  
Faculdade de Ciências e Letras (UNESP/Araraquara)

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Márcia Eliza Pires**  
Faculdade de Ciências e Letras (UNESP/Araraquara)

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

Ao Professor Doutor Daniel Padilha Pacheco da Costa

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Irene e Natalino, pelo amor e apoio incondicional em toda minha trajetória.

Ao meu irmão, Leandro, por ser desde sempre meu maior incentivador.

Ao meu companheiro, João Flávio, que esteve ao meu lado nos momentos mais difíceis, sempre me fortalecendo. Sem você essa caminhada teria sido triste e penosa.

Ao grande amigo Erickson Henrique, que caminha ao meu lado e segura a minha mão desde o nosso ingresso, em 2012, na Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Sem você esse trabalho não existiria.

À minha orientadora, Profa. Dra. Andressa Cristina de Oliveira, que me acompanha, me orienta e acredita na minha pesquisa desde 2013.

Ao meu coorientador, Prof. Dr. Daniel Padilha Pacheco da Costa, por sempre ser luz e renovar minhas esperanças.

Aos amigos Anna Carolina e Murilo, minha família querida na Morada do Sol. O carinho e amizade de vocês tornou mais leve o caminhar.

Aos amigos que Araraquara me presenteou e carrego no coração: Cassiana Faustino dos Santos, Puka Myruna, Guilherme Graciano, Henrique Nogueira, Elaine Ribeiro, Eliel Nascimento, Milady Pessoa, Nathália Barros, Nayla Perez, Taciana Polo, Isabela de Freitas, Helen Martins, Tusia Nowak, Luiza Kubik, Stacy Théophile e Jovana Simanic, vocês foram fundamentais na minha trajetória.

Às mulheres que fazem ciência e me inspiram diariamente Arlene Nossol, Raquel Sousa e Tayana Tsubone.

Às amigas Ana Paula Pereira, Andresa Marques, Michelle Silva, Thamara Matar, Josiele Conrado e Weida Rodrigues, que me acolheram e me ensinam constantemente que a amizade sincera independe do tempo de convivência.

Às amigas Anne Chahin, Camila Silva, Elisa Coelho, Gabriela Lopes de Azevedo, Isabella Vido, Jaqueline Pereira, Jéssica Odoni, Monize Minarello, Micaela Benito, Natália Imbriani e Salete Coelho que demonstram a todo momento que a distância geográfica não importa, pois o afeto aproxima.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Uma tradução anotada pode ser encarada como tarefa fundamentalmente técnica. No entanto, se nos indagarmos sobre as razões que levam à concentração de notas em determinados momentos da história, concluiremos que o comentário técnico é inconscientemente conduzido por pontos literários centrífugos, isto é, pelo conteúdo. O tradutor se vê mais envolvido (pessoal e profissionalmente) pelos trechos em que a história se intensifica, sentindo, assim, maior necessidade de explicá-la.

Ana Cristina Cesar (2016, p.333)

## RESUMO

Neste trabalho, é realizado um levantamento amplo e diacrônico da transtextualidade presente nas seis traduções brasileiras de *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo. São abordados, em particular, estes quatro aspectos da textualidade, segundo a proposta teórica realizada por Gérard Genette, em *Palimpsestes* (1982): intertextualidade, paratextualidade, hipertextualidade e metatextualidade. Para compreender a transtextualidade nas traduções brasileiras, elas são comparadas com dez das principais edições francesas do romance *Notre-Dame de Paris*, 1482.

O mapeamento destes aspectos nos revelou uma riqueza de paratextos editoriais, em particular de notas marginais, que aumentaram progressivamente ao longo dos anos, desde a sua primeira edição em 1831. A pormenorizada investigação destes paratextos nos permitiu compreender a relação da obra traduzida com o texto de partida, as diferentes estratégias tradutórias e editoriais envolvidas nas distintas publicações e a maneira como essas questões afetam o leitor.

**Palavras-chave:** Transtextualidade, Estudos de Tradução, *Notre-Dame de Paris*.



## ABSTRACT

In this study, a broad and diachronic survey of the transtextuality present in the six versions of Brazilian translations of *Notre-Dame de Paris*, by Victor Hugo, is described. Notably, four aspects of textuality are addressed, according to the theoretical proposal carried out by Gérard Genette, in *Palimpsestes* (1982): intertextuality, paratextuality, hypertextuality and metatextuality. To understand transtextuality in Brazilian translations, they have been compared with ten of the main French editions of the novel *Notre-Dame de Paris, 1482*.

With the mapping of these aspects, it was revealed an abundance of editorial paratexts, in particular marginal notes, which have increased progressively over the years, since their first edition in 1831. The detailed investigation of these paratexts allowed us to understand the relationship between the translated work with the text from the start, the different translation and editorial strategies involved in the various publications, and how these issues affect the final reader.

**Key words:** Transtextuality, Translation Studies, *Notre-Dame de Paris*.

## LISTA DE TABELAS

<b>Tabela 1. Edições Francesas .....</b>	<b>15</b>
<b>Tabela 2. Edições traduzidas para o português .....</b>	<b>16</b>
<b>Tabela 3. Notas marginais presentes nas edições francesas.....</b>	<b>32</b>
<b>Tabela 4. Divisão dos paratextos nas edições francesas .....</b>	<b>32</b>
<b>Tabela 5. Notas marginais e suas referências nas edições francesas.....</b>	<b>40</b>
<b>Tabela 6. Notas marginais presentes nas edições traduzidas .....</b>	<b>63</b>
<b>Tabela 7. Notas e referências nas edições traduzidas.....</b>	<b>64</b>
<b>Tabela 8. Notas marginais presentes no <i>Livro 1, Capítulo 1</i> .....</b>	<b>69</b>
<b>Tabela 9. Traduções assinadas por Jean Melville .....</b>	<b>108</b>
<b>Tabela 10. Traduções de “Pietro Nasseti” .....</b>	<b>109</b>

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

<b>N.T.</b> .....	<b>Nota do Tradutor</b>
<b>N.E.</b> .....	<b>Nota do Editor</b>
<b>N.A.</b> .....	<b>Nota do Autor</b>

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	12
2. OS ASPECTOS DA TEXTUALIDADE .....	23
2.1. Intertextualidade e Paratextualidade – O diálogo do autor e do editor com a obra .....	23
2.2. Hipertextualidade e Metatextualidade – A voz do tradutor.....	43
3. TRADUÇÃO, UMA BREVE HISTORIOGRAFIA .....	48
3.1. Panorama geral conciso da tradução ocidental .....	48
3.2. A tradução no Brasil .....	52
3.3. As traduções brasileiras de <i>Notre-Dame de Paris</i> .....	59
4. ANÁLISE DAS NOTAS MARGINAIS .....	65
4.1. Notas que buscam estabelecer uma ponte imagética entre a obra e o leitor da tradução.....	71
4.2. Notas que buscam mitigar a distância linguística e as diferenças culturais entre a obra e o leitor contemporâneo.....	79
4.3. Notas empregadas para apontar as referências literárias utilizadas pelo autor em sua obra .....	84
4.4. Notas que elucidam as expressões latinas presentes na obra .....	87
4.5. Nota do autor .....	94
4.6. Notas divergentes.....	97
4.7. A editora Martin Claret e a questão do plágio de tradução .....	104
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	113
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	116
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA .....	120
ANEXOS .....	122
Anexo 1 – Segunda Edição (1831) .....	122
Anexo 2 – Terceira edição (1831) .....	123
Anexo 3 – Contracapa da Segunda Edição (1831).....	124
Anexo 4 – Anotações feitas por Hugo na Segunda Edição (1831) (1).....	125
Anexo 5 – Anotações feitas por Hugo na Segunda Edição (1831) (2).....	126
Anexo 6 – Correções apontadas por Hugo, Terceira Edição (1831) (1).....	127
Anexo 7 – Correções apontadas por Hugo, Terceira Edição (1831) (2).....	128
Anexo 8 – Primeira Nota do Autor, Segunda Edição (1831) .....	129
Anexo 9 – Segunda Nota do Autor, Segunda Edição (1831) .....	129

<b>Anexo 10 – Terceira Nota do Autor, Segunda Edição (1831) .....</b>	<b>129</b>
<b>Anexo 11 – Quarta Nota do Autor, Segunda Edição (1831) .....</b>	<b>130</b>
<b>Anexo 12 – Quinta Nota do Autor, Segunda Edição (1831).....</b>	<b>130</b>
<b>Anexo 13 – Sexta Nota do Autor, Segunda Edição (1831) .....</b>	<b>130</b>
<b>Anexo 14 – Sétima Nota do Autor, Segunda Edição (1831) .....</b>	<b>130</b>
<b>Anexo 15 – Nota acrescentada à Oitava Edição.....</b>	<b>131</b>
<b>Anexo 16 – Oitava Nota do Autor .....</b>	<b>132</b>
<b>Anexo 17 – Nona Nota do Autor, Edição Crítica (1904) .....</b>	<b>133</b>
<b>Anexo 18 – <i>Reliquat de Notre-Dame de Paris</i>, Edição Crítica (1904) (1).....</b>	<b>134</b>
<b>Anexo 19 – <i>Reliquat de Notre-Dame de Paris</i>, Edição Crítica (1904) (2).....</b>	<b>135</b>
<b>Anexo 20 – <i>Reliquat de Notre-Dame de Paris</i>, Edição Crítica (1904) (3).....</b>	<b>136</b>
<b>Anexo 21 – <i>Reliquat de Notre-Dame de Paris</i>, Edição Crítica (1904) (4).....</b>	<b>137</b>
<b>Anexo 22 – Notas e ilustrações presentes no manuscrito, Ed. Crítica (1904) (1) .....</b>	<b>138</b>
<b>Anexo 23 – Notas e ilustrações presentes no manuscrito, Ed. Crítica (1904) (2) .....</b>	<b>139</b>
<b>Anexo 24 – Notas do Editor, Edição Crítica (1904) .....</b>	<b>140</b>
<b>Anexo 25 – Revisão da Crítica, Edição Crítica (1904).....</b>	<b>141</b>
<b>Anexo 26 – Informações Bibliográficas, Edição Crítica (1904) .....</b>	<b>142</b>
<b>Anexo 27 – Informações Iconográficas, Edição Crítica (1904) .....</b>	<b>143</b>
<b>Anexo 28 – O Corcunda de Notre Dame, Edigraf, 1958 .....</b>	<b>144</b>
<b>Anexo 29 – O Corcunda de Notre Dame, Clube do Livro, 1985.....</b>	<b>145</b>
<b>Anexo 30 – Equívoco em Nota Marginal, Martin Claret, 2006 .....</b>	<b>146</b>
<b>Anexo 31 – Nota do Autor, Martin Claret, 2006.....</b>	<b>146</b>
<b>Anexo 32 – Primeira página do <i>Livro V, Capítulo I</i>, Clube do Livro, 1985 .....</b>	<b>147</b>
<b>Anexo 33 – Primeira página do <i>Livro V, Capítulo I</i>, Martin Claret, 2006 .....</b>	<b>148</b>
<b>Anexo 34 – Manchete do Jornal <i>Folha de S. Paulo</i> sobre plágio em traduções.....</b>	<b>149</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Em 15 de abril de 2019 o Ocidente testemunhou atônito o fogo consumir mais de 850 anos de história, arquitetura e memória do povo francês. Foram cerca de nove horas de um incêndio que devastou não só a Catedral de *Notre-Dame*, mas também o coração dos franceses e daqueles que nutrem certa afeição pela arquitetura e por aquele monumento. Na mídia, durante a cobertura do incêndio, Victor Hugo e sua obra *Notre-Dame de Paris* foram constantemente lembrados; seu apreço e luta pela conservação dos monumentos históricos refletidos numa das maiores obras arquitetonicamente descritivas foram ressaltados e por algum momento *o Corcunda* da história fora deixado de lado. Um trecho, de tom quase premonitório, presente no *Livro X, Capítulo IV* chamou a atenção de todos para o romance:

*Tous les yeux s'étaient levés vers le haut de l'église. Ce qu'ils voyaient était extraordinaire. Sur le sommet de la galerie la plus élevée, plus haut que la rosace centrale, il y avait une grande flamme qui montait entre les deux cloches avec des tourbillons d'étincelles, une grande flamme désordonnée et furieuse dont le vent emportait par moments un lambeau dans la fumée.*<sup>1</sup>  
(HUGO, 1975, p. 416-417)

No dia seguinte, o presidente Macron, em declaração pública, evocou novamente a memória de Hugo e de sua obra, ressaltando que não há como pensar Paris sem a catedral de *Notre-Dame*; ela faz parte da história e sobretudo do imaginário da nação francesa; imaginário esse que Victor Hugo ajudara a cunhar com sua imponente obra dedicada à catedral. Durante a semana, após o incêndio, a aclamada obra chegou a esgotar em livrarias e tornou-se número um em vendas pela internet; as editoras *Folio* (subsidiária da *Gallimard*) e *Livre de Poche* (grupo *Hachette*) anunciaram a impressão de 30.000 e 23.000 novos exemplares, respectivamente, para repor essas vendas e declararam que destinariam parte do lucro adquirido para reconstrução da catedral.<sup>2</sup>

Passados alguns meses do incêndio, um impasse dividiu a França sobre o futuro da Catedral: uma vertente, encabeçada pelo presidente Macron e seu partido, previa a reconstrução da Catedral com características modernas, em substituição à anterior, do século XIX e outra vertente pleiteava a restauração da Catedral, preservando suas antigas

---

<sup>1</sup> “Todos os olhos estavam erguidos para o alto da igreja. O que eles viam era extraordinário. No topo da galeria mais elevada, mais alto do que a rosácea central, havia um grande fogaréu desordenado e furioso de que o vento levava por instantes uma chama na fumaça” (HUGO, 2018, p. 570)

<sup>2</sup> Fonte: Le point Culture e Folha Uol

características. Se Victor Hugo estivesse vivo, provavelmente estaria elaborando uma nova *Guerre aux démolisseurs* para, novamente, chamar a atenção dos parisienses para a preservação da Catedral.

Victor Hugo escreveu em 1825 *Guerre aux démolisseurs*, suas primeiras palavras públicas em defesa dos monumentos arquitetônicos franceses. De caráter amplamente crítico, o autor denuncia a indiferença do Estado diante da deterioração do patrimônio arquitetônico e das especulações sobre as vendas pelo próprio Estado das propriedades nacionais. Ademais disso, exigiu a aprovação de uma lei para a proteção do patrimônio arquitetônico.

Quando Hugo escreveu o romance *Notre-Dame de Paris, 1482*, praticamente um desdobramento de *Guerre aux démolisseurs*, pairava sobre Paris um forte sentimento de desprezo pelas construções góticas, sobretudo *Notre-Dame*; a catedral estava em mau estado e era considerada pelos parisienses progressistas como uma relíquia de seu passado bárbaro. Após a publicação da obra, em 1831, a catedral ganhou grande visibilidade; restaurada, passou a ser um importante ponto turístico, atraindo pessoas do mundo inteiro à capital francesa.

Ao propor a catedral *Notre-Dame* como protagonista e motivo central de sua obra, e ao eternizá-la em seu título, o escritor não só reafirma sua paixão pela arquitetura, como evidencia sua preocupação a favor da preservação de monumentos históricos.

Em pouco tempo, a obra tornou-se bastante conhecida. Além das adaptações para o público infanto-juvenil, para o teatro e para o cinema, ela está entre as obras mais traduzidas do autor e foram suas inúmeras traduções e adaptações que o tornaram famoso. Algumas edições mantêm a tradução literal do título original – *Nossa Senhora de Paris* – e outras levam o título que se tornou mais conhecido *O Corcunda de Notre Dame*, segundo a tradução inglesa, *The Hunchback of Notre-Dame*, de 1833, título que não agradou a Victor Hugo.

Sobre a recepção da obra, o editor John Sturrock, no prefácio da edição traduzida da editora Penguin Classics-Companhia das Letras, declara:

(...) o livro fez sucesso com o público (...). Nos primeiros dezoito meses depois do lançamento, 3100 exemplares foram vendidos, um bom número, e em 1833 *O Corcunda de Notre-Dame* já estava consagrado a ponto de ser invocado pelo grande Michelet, que, assim como Hugo, era muito propenso a enxergar as palavras como contrapeso de alvenaria, e escreveu, em seu História da França, que Hugo erigira, “ao lado da antiga catedral, uma catedral tão maciça quanto os alicerces da outra, tão elevada quantos suas torres”. (HUGO, 2018, p. 14)

Michelet<sup>3</sup> estava certo, com sua obra Hugo erigiu uma catedral tão sólida no imaginário ocidental quanto a de pedra e que perpetuou por eras; pudemos confirmar isso mediante a comoção e a memória constantemente evocada do escritor durante o incêndio à catedral em abril de 2019.

A obra, cujo enredo se passa no final da Idade Média, é rica em descrições da catedral e da Paris de 1482, todavia apresenta uma profusão de *intertextualidades*<sup>4</sup> históricas, artísticas, latinas e literárias, característica transtextual marcante do narrador deste romance, principalmente por escrever sob o ponto de vista do século XIX e evocar a todo instante uma memória histórica diferente da qual se encontra. Com o distanciamento histórico-espaco-temporal da primeira data de publicação e com o adensamento dos estudos da fortuna crítica de Victor Hugo, tornou-se recorrente a maciça utilização de outro recurso transtextual: o *paratexto*, para melhor acompanhar e compreender a profundidade oceânica da intelectualidade de Hugo.

Genette define *paratexto* como tudo o que reveste o “estado nu” do texto:

*titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc. ; notes marginales, infrapaginales, terminales ; épigraphes ; illustrations ; prière d’insérer, bande, jaquette, et bien d’autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l’érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu’il le voudrait et le prétend.*<sup>5</sup> (GENETTE, 1982, p. 15)

Nesta dissertação, a fim de contemplar discussões literárias e tradutológicas, analisaremos a obra e seu texto traduzido e, ponderando sobre quatro dos cinco<sup>6</sup> aspectos da textualidade discutidos por Gérard Genette em *Palimpsestes* (1982): *intertextualidade, paratextualidade, hipertextualidade e metatextualidade*, consideraremos como objeto de nosso estudo final sobretudo o *paratexto* e o *metatexto* pelo diálogo que estabelecem com o leitor.

<sup>3</sup> Jules Michelet (1798 – 1874) Filósofo e historiador francês. Consagrado erudito, escreveu relevantes obras como, por exemplo: Quadro Cronológico da História Moderna de 1453 a 1739, Quadros Sincrônicos da História Moderna de 1453 a 1648, Compêndios de História Moderna, Introdução à História Universal, História da Revolução Francesa, História da França e Origens do Direito Francês. Foi professor na *École Normale*, na *Sorbonne* e no *Collège de France*. Também foi nomeado professor da filha de Luis Filipe II, a princesa Marie Clémentine Léopoldine Caroline Clotilde d'Orléans.

<sup>4</sup> Por intertextualidade depreendemos a definição de Genette “*par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement et le plus souvent, par la présence effective d’un texte dans un autre*” (GENETTE, 1982, p. 14).

<sup>5</sup> título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (Tradução Nossa).

<sup>6</sup> Intertextualidade, metatextualidade, paratextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade.



A existência do *paratexto* e do *metatexto*, principalmente quando em forma de notas marginais divide teóricos da área entre os que a consideram salutar e indispensáveis para assimilação do objeto de leitura e os que, por outro lado, a consideram deletéria à compreensão, à medida que podem influenciar ou conduzir a percepção daqueles que as leem.

Dessa forma, a presente dissertação surgiu de questionamentos advindos da observação da trajetória da publicação do romance de Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*, 1482. Ponderando a respeito do sólido histórico de 189 anos de publicações e 187 anos de traduções para diversos idiomas, a nossa reflexão, desenvolvida por meio da linha de pesquisa de Teorias e Críticas da Narrativa, não se fez sem equilibrar-se entre áreas dos Estudos da Tradução e Processos Editoriais, que confluem ao oceano comum da literatura. Para isso, dedicamo-nos a um abrangente *corpus* cronológico que compreende dez edições da obra em seu idioma original (Tabela 1) e seis edições traduzidas para o português (Tabela 2):

**Tabela 1. Edições Francesas**

	<b>Título/ Descrição da obra</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano de Publicação</b>
<b>1</b>	<i>Notre-Dame de Paris. Exemplaire unique de Notre-Dame de Paris, Épreuves corrigées par Victor Hugo</i>	<i>Charles Gosselin Libraire</i>	1831
<b>2</b>	<i>Notre-Dame de Paris (Troisième Édition)</i>	<i>Charles Gosselin Libraire</i>	1831
<b>3</b>	<i>Notre-Dame de Paris</i>	<i>Eugène Renduel</i>	1836
<b>4</b>	<i>Notre-Dame de Paris. Édition illustrée d'après les dessins de MM. E. de Beaumont, L. Boulanger, Daubigny, T. Johannot, de Lemud, Meissonnier, C. Roqueplan, de Rudder, Steinheil, gravés par les artistes les plus distingués</i>	<i>Perrotin Editeur et Garnier Frères</i>	1844
<b>5</b>	<i>Notre-Dame de Paris</i>	<i>Librairie de L. Hachette</i>	1858
<b>6</b>	<i>Notre-Dame de Paris. Illustrée de soixante-dix dessins par Brion, gravures de Yon et Perrichon.</i>	<i>J. Hetzel et A. Lacroix</i>	1865

7	<i>Notre-Dame de Paris. Nouvelle Édition Illustrée.</i>	<i>Eugène Hugues</i>	1876
8	<i>Notre-Dame de Paris, 1482</i>	<i>Librairie Ollendorf</i>	1904
9	<i>Notre-Dame de Paris, 1482</i>	<i>Éditions Gallimard</i>	1975
10	<i>Notre-Dame de Paris</i>	<i>Éditions Flammarion</i>	2009

A escolha de um *corpus* cronológico visa acompanhar a gênese do paratexto, observando seu desdobramento ao longo do tempo. Dessa forma, iniciamos nossa investigação examinando a segunda publicação (Segunda Edição) da obra, uma versão especial, publicada em 1831, com notas e correções prescritas pelo próprio autor. A fim de verificar a execução dos apontamentos feitos por Hugo, analisamos a terceira publicação (Terceira Edição) da obra, igualmente publicada em 1831. Após um ano da primeira publicação de *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo vendeu a outro editor o direito de publicação de sua obra, o que torna a edição de 1836, de Eugène Renduel, um marco importante para a nossa pesquisa. Seguindo ainda um raciocínio cronológico, para as edições subsequentes, optamos por selecionar uma edição por década, até 1876, pois acreditamos que elas cumprem o seu propósito e sejam um apurado termômetro sinalizador do progresso paratextual, como veremos detalhadamente no Capítulo 2 da presente dissertação.

Impreterivelmente, a edição da Librairie Ollendorf, publicada em 1904, não poderia ficar alheia ao nosso *corpus*, à medida que ela é a primeira edição crítica da obra. Da mesma forma, a edição da Gallimard, que faz parte da *Bibliothèque de la Pléiade*, publicada em 1975, foi inserida em nosso *corpus* pela relevância que ostenta na fortuna crítica do autor.

Com intuito de abranger a contemporaneidade em nossa discussão, selecionamos a edição de bolso do Grupo *Flammarion*, publicada em 2009, que além de ser uma versão atual da obra, é também uma edição popular, vendida a preços mais acessíveis.

A nossa escolha por edições publicadas por diferentes editoras tenciona verificar se houve ou não interferências editoriais significativas ao longo do tempo.

**Tabela 2. Edições traduzidas para o português**

	<b>Título/ Descrição da obra</b>	<b>Editora</b>	<b>Ano de Publicação</b>
1	O Corcunda de Notre Dame (Nossa Senhora de Paris)	Editôra Edigraf	1958

2	O Corcunda de Notre Dame	Editora Três	1973
3	O Corcunda de Notre Dame	Clube do Livro	1985
4	O Corcunda de Notre Dame	Martin Claret	2006
5	O Corcunda de Notre Dame: edição comentada e ilustrada. Tradução, apresentação e notas Jorge Bastos	Zahar	2013
6	O Corcunda de Notre Dame. Tradução de Eduardo Brandão; prefácio de John Sturrock	Penguin Classiscs Companhia das Letras	2018

Semelhantemente as justificativas das edições francesas inseridas em nosso *corpus*, ao que tange as diferenças editoriais, a escolha por traduções publicadas por diferentes editoras tenciona também verificar se houve ou não interferências editoriais significativas ao longo do tempo. Ressaltamos aqui, que todas as traduções selecionadas são também as primeiras edições de cada editora instituída em nosso *corpus*.

Da mesma forma que a escolha de um *corpus* cronológico de edições francesas visa acompanhar a gênese do paratexto, observando seu desdobramento ao longo do tempo, um *corpus* cronológico das edições traduzidas nos conduz a uma discussão análoga desses aspectos nas traduções e nos permite observar cada edição paralelamente à história da tradução no Brasil, como veremos com mais detalhes no Capítulo 3 da presente pesquisa.

A fim de refletir sobre o processo editorial e de tradução, que conseqüentemente culminam em discussões a respeito da recepção da obra, investigaremos em nosso *corpus*, a partir da literariedade<sup>7</sup>, os aspectos supracitados. Devido ao extenso volume da obra, dentro deste *corpus*, fizemos um recorte a fim de melhor delimitar nosso objeto de análise que consistiu nas seguintes partes do livro:

- Introdução;
- Nota de Victor Hugo à 8ª edição, de 1832;
- O Livro I, composto por seis capítulos: no primeiro, Victor Hugo apresenta o romance, nos demais trabalha cinco das personagens presentes na teia narrativa;
- O Livro III, composto de dois capítulos: um dedicado a personagem principal, a catedral Notre-Dame de Paris, e outro dedicado à descrição de Paris;

<sup>7</sup> Consideraremos literariedade como a obra, sua plurissignificação e o seu valor artístico.

- Os capítulos Claude Frollo e Continuação de Claude Frollo (Livro IV capítulos II e V), por se referirem a mais uma das importantes personagens presentes na obra;

- Os capítulos: Impopularidade (Livro IV, capítulo VI), Abbas beati Martini (Livro V, capítulo I), Isto matará aquilo (Livro V, capítulo II)<sup>8</sup> os três capítulos acrescentados a partir da oitava edição, de 1832.

Considerado categoricamente como romance histórico, *Notre-Dame de Paris, 1482* foi publicado pela primeira vez em março de 1831. O romance foi gestado num intenso momento da carreira e da vida pessoal de Victor Hugo, e parecia que o ânimo do escritor se igualava ao agitado período histórico francês.

Em 15 de novembro de 1828, Hugo, já aclamado grande escritor, assina um contrato com o editor mais bem reputado na época, Charles Gosselin, e lhe concede os direitos sobre o primeiro ano de publicação de um romance ainda não escrito. No contrato, o escritor aceitava escrever um romance histórico “à moda de Walter Scott” (HUGO, 2006, p. 17). Após essa firma, Hugo dedicou-se à leitura dos historiadores e dos antigos arquivos de Paris. Os frutos dessa pesquisa, que frequentemente aparecem de forma livre no texto, resultam num panorama mais factível como história real do que como ficção. A entrega do manuscrito estava acordada para o dia 15 de abril de 1829; com o não cumprimento do prazo, a relação entre escritor e editor tornou-se bastante desagradável.

Em 1830, Hugo volta-se para o teatro e, interessado em romper com a dramaturgia clássica, sobretudo com as unidades de lugar, tempo e ação, escreve o polêmico drama romântico intitulado *Hernani*. Na noite de estreia da peça, 25 de fevereiro de 1830, houve na *Comédie-Française* grande discussão entre aqueles que eram a favor do Classicismo, e consideravam a peça uma afronta, e os defensores de Hugo e do Romantismo. No decurso da encenação, a peça foi interrompida diversas vezes com assobios, conflitos verbais e físicos. Tal evento ficou conhecido como *La Bataille d'Hernani* (A Batalha de Hernani) e marcou o triunfo do drama romântico e a afirmação definitiva da nova estética nos palcos franceses. Contudo, A Batalha de Hernani alvoroçou Paris e abriu caminho para *Notre-Dame de Paris*, que veio a ser seu primeiro grande romance romântico. Todavia esses acontecimentos afastaram mais ainda o escritor de seu compromisso editorial, dessa forma, Gosselin pressionou, em junho de 1830, para que Hugo assinasse um novo contrato firmando que o texto seria entregue até 1º de dezembro daquele mesmo ano, sob a pena de um débito de 10 000 francos.

Anotações pessoais indicam que ele retomou a escrita do romance em 25 de julho,

---

<sup>8</sup> *Impopularité, Abbas beati Martini e Ceci tuera cela.*

sem saber que em tão pouco tempo novos acontecimentos desviariam sua atenção deste propósito. Em 27 de julho, um levante revolucionário contra Carlos X tomou as ruas de Paris, a insurreição durou três dias (*Les Trois Glorieuses*). A casa de Hugo era tão perto do combate que as balas cruzaram seu jardim, e o escritor, como alegou posteriormente a seu editor, perdera importantes anotações ao transportar seus papéis para um lugar mais seguro.

Não bastasse isso, no dia 28, sua esposa Adèle deu à luz ao quinto filho do casal. Com isso, Gosselin concedeu ao escritor mais dois meses, contudo um prazo tão longo não foi necessário e Hugo entregou seu romance em 14 ou 15 de janeiro de 1831 e o livro foi posto à venda em março do mesmo ano.<sup>9</sup>

O contrato assinado com Gosselin previa dois volumes impressos em *in-oitavo*, no entanto, Hugo avisa ao editor que provavelmente será necessário um terceiro volume devido a opulência de seus escritos. Hugo até cogita amputar parte da narrativa histórica, mas antes de tomar esta decisão, questiona o editor quanto receberia por um terceiro volume da obra, ao que este rebate ratificando os dois volumes anteriormente acordados, podendo aumentar o número de páginas se necessário, mas sem aumentar o preço. Deste modo, Hugo reserva alguns capítulos para vender a outro editor quando seu contrato com Gosselin acabasse. Em 1832, findado o primeiro contrato, Hugo entrega a Eugène Renduel três capítulos inéditos (*Impopularité (Livre IV, chapitre VI)*, *Abbas beati Martini (Livre V, chapitre I)*, *Ceci tuera cela (Livre V, chapitre II)*) e concede ao editor os direitos de publicação que edita e publica então o que veio a ser a versão definitiva da obra. Esta edição é importante para nós, não apenas por conter três capítulos indispensáveis na composição da obra, mas por apresentar, nas primeiras páginas, uma nota intitulada *Note ajoutée à l'édition définitive (1832)*<sup>10</sup>. Nesta nota, essencial a partir dessa edição, o escritor fala sobre os novos capítulos e declara que eles reforçam o propósito da obra: inspirar o amor à arquitetura:

*Sans doute ces chapitres retrouvés auront peu de valeur aux yeux des personnes, d'ailleurs fort judicieuses, qui n'ont cherché dans Notre-Dame de Paris que le drame, que le roman. Mais il est peut être d'autres lecteurs qui n'ont pas trouvé inutile d'étudier la pensée d'esthétique et de philosophie cachée dans ce livre, qui ont bien voulu, en lisant Notre-Dame de Paris, se plaire à démêler sous le roman autre chose que le roman, et à suivre, qu'on nous passe ces expressions un peu ambitieuses, le système de l'historien et le but de l'artiste à travers la création telle quelle du poète.*

---

<sup>9</sup> (HUGO, 2018, p.13)

<sup>10</sup> Nota acrescentada à edição definitiva (1832); em algumas edições a nota está intitulada como: *Note ajoutée à la huitième édition (1832)* - Nota acrescentada à oitava edição (1832).

*C'est pour ceux-là surtout que les chapitres ajoutés à cette édition compléteront Notre-Dame de Paris, en admettant que Notre-Dame de Paris vaille la peine d'être complétée.*

*L'auteur exprime et développe dans un de ces chapitres, sur la décadence actuelle de l'architecture et sur la mort, selon lui, aujourd'hui presque inévitable de cet art-roi, une opinion malheureusement bien enracinée chez lui et bien réfléchie. (...)*

*Mais dans tous les cas, quel que soit l'avenir de l'architecture, de quelque façon que nos jeunes architectes résolvent un jour la question de leur art, en attendant les monuments nouveaux, conservons les monuments anciens. Inspirons, s'il est possible, à la nation l'amour de l'architecture nationale. C'est là, l'auteur le déclare, un des buts principaux de ce livre; c'est là un des buts principaux de sa vie. (HUGO, 1975, p. 6-7)<sup>11</sup>*

Além desta nota, as edições a partir da oitava apresentam, no corpo do texto, oito notas assinadas por Hugo, as edições anteriores contavam com sete. Esses dados nos conduzem a presumir uma relação inerente entre o texto e seu *paratexto* (notas do autor), pensada de forma intencional por parte do autor. Esta relação pode ser verificada também no interior do próprio texto, em que o autor interrompe a voz do narrador para situar o leitor à trajetória de sua obra:

*[...] la Sorbonne, moitié collège, moitié monastère dont il survit une si admirable nef, le beau cloître quadrilatéral des Mathurins; son voisin le cloître de Saint-Benoît, dans les murs duquel on a eu le temps de bâcler un théâtre entre la septième et la huitième édition de ce livre (HUGO, 1975, p. 123, grifos nossos)<sup>12</sup>*

Por narrar sob a perspectiva do século XIX uma história que se passa em 1482, narrador e autor inclinam-se a notificar as mudanças que se deram no decorrer deste período, fazendo do romance não apenas um romance histórico, mas também um romance político, visto que, ao

---

<sup>11</sup> Sem dúvida esses capítulos encontrados terão pouco valor aos olhos das pessoas, aliás muito judiciosas, que buscaram em *Notre-Dame de Paris* apenas o drama, o romance. Mas há, talvez, outros leitores que não acharam inútil estudar o pensamento de estética e filosofia oculto neste livro; que houveram por bem, ao ler *Notre-Dame de Paris*, se comprazer em destrinchar sob o romance algo diferente do romance, e a finalidade do artista por meio da criação semelhante à do poeta.

É sobretudo para esses leitores que os capítulos acrescentados a esta edição completarão *Notre-Dame de Paris*, admitindo que a obra valha a pena ser completada.

O autor exprime e desenvolve num desses capítulos — sobre a decadência atual da arquitetura e sobre a morte, para ele hoje quase inevitável, dessa arte majestosa — uma opinião infelizmente bem arraigada nele e bem ponderada (...)

Mas em todo caso, qualquer que seja o futuro da arquitetura e o modo com que nossos jovens arquitetos resolvam um dia a questão de sua arte, enquanto aguardamos os novos monumentos, conservemos os monumentos antigos. Inspiremos, se possível, na nação o amor à arquitetura nacional. É esse, declara o autor, um dos principais objetivos deste livro; é esse um dos principais objetivos de sua vida. (HUGO, 2018, p. 37-38, Tradução Eduardo Brandão)

<sup>12</sup> [...] a Sorbonne, metade colégio, metade mosteiro, de que sobrevive uma nave tão admirável; o belo claustro quadrilateral dos Mathurins; seu vizinho, o claustro de São Bento, dentro de cujas paredes houve tempo de construir um teatro entre a sétima e a oitava edição deste livro (HUGO, 2018, p. 192-193, Tradução Eduardo Brandão)

ressaltar essas modificações, o autor faz antes de tudo, um manifesto, caráter que podemos confirmar em uma das notas do autor, presente no *Livro III, capítulo II*:

*Nous avons vu avec une douleur mêlée d'indignation qu'on songeait à agrandir, à refondre, à remanier, c'est-à-dire à détruire cet admirable palais. Les architectes de nos jours ont la main trop lourde pour toucher à ces délicates oeuvres de la renaissance. Nous espérons toujours qu'ils ne l'oseront pas. D'ailleurs, cette démolition des Tuileries maintenant ne serait pas seulement une voie de fait brutale dont rougirait un Vandale ivre, ce serait un acte de trahison. Les Tuileries ne sont plus simplement un chef-d'oeuvre de l'art du seizième siècle, c'est une page de l'histoire du dix-neuvième siècle. Ce palais n'est plus au roi, mais au peuple. Laissons-le tel qu'il est. Notre révolution l'a marqué deux fois au front. Sur l'une de ses deux façades, il a les boulets du 10 août; sur l'autre, les boulets du 29 juillet. Il est saint. Paris, 7 avril 1831 (HUGO, 1975, p. 133.)<sup>13</sup>*

Observando esta relação, podemos inferir que as notas marginais (*paratextos* e consequentemente os *metatextos*) também fazem parte da composição da obra e são fundamentais para construção e compreensão completa de seu conteúdo.

Sendo assim, a fim de penetrar na densa floresta de *Notre-Dame de Paris*, percorreremos um caminho que será dividido em quatro partes.

Na primeira, que corresponde ao segundo capítulo, abordaremos os aspectos da textualidade pensados por Genette em 1982 em seu livro intitulado *Palimpsestes*. Exploraremos os conceitos de intertextualidade e paratextualidade propostos pelo teórico francês; identificaremos e exemplificaremos esses conceitos nas obras francesas que constituem o nosso *corpus*, fazendo um levantamento paratextual no recorte proposto em nossa pesquisa. Alicerçados na ideia do *hipertexto*, discutiremos também alguns aspectos da tradução do romance.

No terceiro capítulo, segunda parte, fundamentados em teóricos e historiadores da tradução, apresentaremos uma breve historiografia da tradução no ocidente. Partindo de um panorama mundial, discutiremos rapidamente sobre como se deu a tradução ao longo dos séculos até os nossos dias. Com isso estreitaremos a visão até um contexto nacional e circunscreveremos as edições brasileiras na linha do tempo da história da tradução no Brasil.

---

<sup>13</sup> Vimos, com uma dor mesclada de indignação, que se pensava em ampliar, transformar, remodelar, isto é, destruir esse admirável palácio. Os arquitetos de nossos dias têm a mão pesada demais para tocar nessa delicada obra da Renascença. Continuamos a esperar que eles não ousem fazê-lo. Aliás, essa demolição das Tulherias agora não seria apenas uma via de fato brutal com que um vândalo ébrio enrubesceria, seria um ato de traição. As Tulherias não são simplesmente uma obra-prima da arte do século XVI, são uma página da história do século XIX. Esse palácio não é mais do rei, é do povo. Deixemo-lo tal como está. Nossa revolução marcou-o duas vezes na frente. Numa de suas duas fachadas, há balas de 10 de agosto; na outra, balas de 29 de julho. Ele é santo. Paris, 7 de abril de 1831. (N. A.) (HUGO, 2018, p. 204, Tradução Eduardo Brandão)

Apresentaremos o histórico das edições traduzidas do nosso corpus e faremos uma listagem dos *metatextos* presentes em nosso recorte, a fim de estabelecer uma relação comparativa entre as edições francesas e as edições traduzidas para o português.

No quarto capítulo, terceira parte, discorreremos sobre o ponto de vista de alguns teóricos a respeito das notas de tradução. Em seguida faremos uma análise descritiva das notas marginais presentes no *Livro 1, Capítulo 1* da obra *Notre-Dame de Paris*, a partir da reflexão desenvolvida ao longo da presente dissertação, ou seja, amparando-nos no arcabouço teórico utilizado para o levantamento dos paratextos do nosso *corpus*, apresentaremos e discutiremos exemplos paratextuais que ilustram os pontos teóricos que fundamentam nossa discussão. A escolha deste capítulo se deu por ser nele que o escritor apresenta seu romance e por meio dele também é possível observar exemplos das múltiplas características paratextuais que se estendem ao longo da obra. Ainda no quarto capítulo refletiremos sobre plágio de tradução e direitos autorais.

No quinto e último capítulo, quarta parte, teceremos nossas considerações finais a respeito da pesquisa desenvolvida.



## 2. OS ASPECTOS DA TEXTUALIDADE

### 2.1. Intertextualidade e Paratextualidade – O diálogo do autor e do editor com a obra

Suscitando a discussão sobre qual seria o objeto da poética, o crítico literário francês Gérard Genette (1982) afirma que, de certa forma, não é o texto, mas sim a *transtextualidade*, chamada também pelo teórico de *transcendência textual do texto*, sinteticamente definida como “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta, com outros textos”. (GENETTE, 2010, p. 13)<sup>14 15</sup>

Se perscrutarmos a palavra *texto*, encontraremos em sua origem latina *textum*<sup>16</sup> a definição: entrelaçamento, tecido. O que é o texto senão um entrelaçamento de palavras, frases, ideias que se encerram em um tecido? Se nos apoiarmos nesta imagem e integrarmos o prefixo *trans-* à palavra *texto*, poderemos captar com mais clareza o conceito concebido por Genette, à medida que a *transtextualidade* transcenderia o *texto*, ou seja, através do tecido textual enxergaríamos outras características textuais imbricadas a ele.

O autor serve-se da ideia do *palimpsesto*, pergaminho ou papiro cujo manuscrito foi raspado para ser substituído por um novo texto<sup>17</sup>, para discorrer a respeito de textos derivados (transcendentes) de um texto anterior. No *palimpsesto*, a remoção da primeira inscrição nem sempre fora completa, de modo que, por meio de técnicas especiais, por vezes tem-se conseguido fazer reaparecer os caracteres anteriores, podendo ver o texto antigo sob o novo.

Explorando o sentido figurado do *palimpsesto* e projetando este sentido para a crítica literária, em outubro de 1981, Genette havia percebido cinco tipos de relações transtextuais: *arquitextualidade*, *intertextualidade*, *paratextualidade*, *metatextualidade* e a *hipertextualidade*, conceitos tais que desenvolve e elucida em sua obra intitulada *Palimpsestes*, publicada em 1982.

Em nossa pesquisa, nos detivemos em quatro dos cinco tipos de relações transtextuais: *intertextualidade*, *paratextualidade*, *metatextualidade* e *hipertextualidade*.

A *arquitextualidade* é, entre estes, considerada pelo teórico como o tipo mais abstrato e implícito, de caráter puramente taxonômico, ao passo que ela descreve e classifica o *status*

<sup>14</sup> “tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d’autres textes” (GENETTE, 1982, p.13)

<sup>15</sup> Os trechos em português da obra *Palimpsestes* apresentados ao longo desta dissertação foram traduzidos por alunos de doutorado e mestrado do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FALE/UFMG.

<sup>16</sup> Definição do Dicionário etimológico da língua portuguesa da Editora Lexikon.

<sup>17</sup> Definição do Novíssimo AULETE dicionário contemporâneo da língua portuguesa.

*genérico* do texto, ou seja, ela delimita o estatuto ao qual o texto pertence, ou gênero literário, podendo caracterizá-lo como romance, ensaio, poema, etc. Sobre esse aspecto Genette declara:

*Dans tous les cas, le texte lui-même n'est pas censé connaître, et par conséquent déclarer, sa qualité générique: le roman ne se désigne pas explicitement comme roman, ni le poème comme poème. (...) A la limite, la détermination du statut générique d'un texte n'est pas son affaire, mais celle du lecteur, du critique, du public, (GENETTE, 1982, p. 17)<sup>18</sup>*

Sendo assim, a determinação deste aspecto está sujeita a discussões e flutuações históricas. A obra *Notre-Dame de Paris* é considerada um romance histórico, escrito em prosa, contudo sobre tal caracterização não nos aprofundaremos, por não ser pertinente a determinação deste aspecto para o objeto de nossa pesquisa e discussão.

Definida por Genette como uma relação de copresença entre dois ou mais textos, a *intertextualidade* é, em outras palavras, a efetiva presença de um texto em outro. As formas mais comuns em que a intertextualidade se apresenta no texto são: *a citação, o plágio e a alusão*.

Em seu livro *A intertextualidade*, a crítica literária Tiphaine Samoyault declara que:

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto.

Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica: trata-se de ver e de compreender do que ela procede, sem separar esse aspecto das modalidades concretas de sua inscrição. (SAMOYAULT, 2008, p. 47)

Desta forma, quando um escritor faz em seu texto a evocação de um outro texto, ele automaticamente faz com que o intertexto estabeleça uma relação de memória com o texto do qual se engendra, e também dialogue diretamente com o exercício de interpretação textual à medida que exige de seu receptor leitura atenta e crítica, a fim de que este consiga perceber a presença e relação de um texto em outro texto. Tal movimento faz emergir, igualmente, a memória da leitura do leitor, evocando, destarte, sua biblioteca pessoal.

---

<sup>18</sup> Em todos os casos, o próprio texto não é obrigado a conhecer, e por consequência declarar, sua qualidade genérica: o romance não se designa explicitamente como romance, nem o poema como poema. (...) Em suma, a determinação do status genérico de um texto não é sua função, mas, sim, do leitor, do crítico, do público (...) (GENETTE, 2010, p. 17)

Leitor incansável, Victor Hugo faz transparecer seu erudito repertório pessoal continuamente em sua obra. *Notre-Dame de Paris*, como já dito anteriormente, é rica em descrições da catedral e da Paris de 1482 e apresenta também uma profusão de intertextualidades históricas, artísticas, latinas e literárias, característica *transtextual* marcante do narrador deste romance, principalmente por escrever sob o ponto de vista do século XIX e evocar a todo instante uma memória histórica diferente daquela na qual se encontra.

Para salientar esses aspectos, identificamos a seguir, em excertos da obra de Victor Hugo, elementos que elucidam esse aspecto da textualidade. Para tal, utilizamos a renomada edição da *Bibliothèque de la Pléiade* da Editora *Gallimard*, publicada em 1975 e a edição popular publicada pelo *Groupe Flammarion* (*Éditions Flammarion*).

Ao longo da obra francesa encontramos inúmeras *citações*. Por vezes elas são apresentadas com recuo de margem, como, por exemplo, o trecho de uma poesia de Théophile, transcrito por Victor Hugo no corpo de sua obra:

*Premièrement, la grande étoile enflamée, large d'un pied, haute d'une coudée, qui tomba, comme chacun sait, du ciel sur le Palais, le 7 mars après minuit. Deuxièmement, le quatrain de Théophile:*

*Certes, ce fut un triste jeu  
Quand à Paris dame Justice,  
Pous avoir mangé trop d'épice,  
Se mit tout le palais en feu. (HUGO, 1975, p. 13)*

Em outros momentos, elas configuram dentro do corpo textual, como no exemplo abaixo, com a citação destacada entre aspas, traduzida do latim para o francês, e, em seguida, a citação latina com o nome do autor entre parênteses:

*Pour revenir à ces époques où la foule des monuments était telle qu'au dire d'un témoin oculaire «on eût dit que le monde en se secouant avait rejeté ses vieux habillements pour se couvrir d'un blanc vêtement d'églises». Erat enim ut si mundus, ipse excutiendo semet, rejecta vetustate, candidam ecclesiarum vestem indueret (Glaber Radulphus). (HUGO, 1975, p. 186)*

A afirmação sobre a existência de *plágio* na obra do escritor francês é algo bastante delicado, contudo o estudo da obra e de sua fortuna crítica através dos tempos revelou que Hugo por vezes se “apropria” de excertos de escritores que foram suas fontes bibliográficas para construção de seu romance histórico sem citá-los, como, por exemplo, a descrição da capela descrita no *Livro I, Capítulo 1*:

*Cette chapelle, neuve encore, bâtie à peine depuis six ans, était toute dans ce goût charmant d'architecture délicate, de sculpture merveilleuse du seizième siècle dans les fantaisies féeriques de la renaissance. La petite rosace à jour percée au-dessus du portail était en particulier un chef-d'oeuvre de ténuité et de grâce; on eût dit une étoile de dentelle.* (HUGO, 1975, p. 14)

Este detalhamento da capela Hugo encontrou em uma de suas grandes fontes arquitetônicas da Paris antiga, *Jacques du Breul*, um monge benedito, nascido em Paris em 1528. Du Breul escreveu, em 1612, *Le Théâtre des antiquités de Paris*, obra na qual discorre a respeito da fundação de igrejas e capelas da cidade de Paris, bem como a instituição do Parlamento, fundação da Universidade e dos Colégios. Embora apareçam outras citações e referências à obra deste escritor ao longo do romance, nem sempre Hugo faz a menção devida e corretamente, como é o caso do exemplo dado acima. Neste caso, só é possível saber que o trecho foi transladado de *Du Breul* por meio de *paratextos editoriais* elaborados por especialistas na obra de Victor Hugo, Jacques Seebacher e Yves Gohin (*Gallimard* (1975)) e Marieke Stein (*Flammarion* (2009)). Todavia, discutiremos sobre esse aspecto textual mais adiante.

Além da citação, outro recurso utilizado com abundância em *Notre-Dame de Paris* é a *alusão* que, para Genette, é uma intertextualidade que se apresenta de “forma ainda menos explícita e menos literal, isto é, um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro” (GENETTE, 2010, p.14), como podemos ver nos exemplos a seguir:

*Ce n'est pas que Pierre Gringoire craignît monsieur le cardinal ou le dédaignât. Il n'avait ni cette faiblesse, ni cette outrecuidance. Véritable éclectique, comme on dirait aujourd'hui, Gringoire était de ces esprits élevés et fermes, modérés et calmes, qui savent toujours se tenir au milieu de tout (stare in dimidio rerum), et qui sont pleins de raison et de libérale philosophie, tout en faisant état des cardinaux. Race précieuse et jamais interrompue de philosophe auxquels la sagesse, comme un autre Ariane, semble voir donné une pelote de fil qu'ils s'en vont dévidant depuis le commencement du monde à travers le labyrinthe des choses humaines.* (HUGO, 2009, p. 96, grifo nosso)

Embora a história de Ariadne e o Minotauro seja bastante conhecida, um leitor não afeito à mitologia grega pode não compreender a referência. Para esse leitor, a edição popular francesa do nosso *corpus* (*Éditions Flammarion*) apresenta a seguinte nota marginal (paratexto):

*\*Ariane donna à Thésée un fil qui devait lui permettre de ne pas se perdre dans le labyrinthe après avoir tué le Minotaure.*

A expressão em destaque no trecho infracitado alude à Odisseia de Homero, contudo essa referência só será percebida por um leitor atento dos clássicos.

*C'était en effet un haut personnage et dont le spectacle valait bien toute autre comédie. Charles, cardinal de Bourbon, archevêque et comte de Lyon, primat des Gaules, était à la fois allié à Louis XI par son frère, Pierre, seigneur de Beaujeu, qui avait épousé la fille aînée du roi, et allié à Charles le Téméraire par sa mère Agnes de Bourgogne. Or le trait dominant, le trait caractéristique et distinctif du caractère du primat des Gaules, c'était l'esprit de courtisan et la dévotion aux puissances. On peut juger des embarras sans nombre que lui avait valus cette double parenté, et de tous les écueils temporels entre lesquels sa barque spirituelle avait dû louvoyer, pour ne se briser ni à Louis, ni à Charles, cette **Charybde et cette Scylla** qui avaient dévoré le duc de Nemours et le connétable de Saint-Pol. (HUGO, 2009, p.98, grifo nosso)*

Ao leitor não familiarizado com a sentença, a edição popular francesa do nosso *corpus* (Éditions Flammarion) apresenta novamente uma nota marginal (paratexto):

*\*Montres fabuleux qui, dans l'Odyssée d'Homère, gardent le détroit de Messine: Charybde crée de terribles tourbillons, et les navigateurs, voulant les éviter, changent de cap et tombent sur l'écueil de Scylla, monstre à six têtes qui les devore. Ulysse seul parvient à leur échapper.*

Assim como a constatação do plágio se deu por meio da existência do paratexto nas edições da editora *Gallimard* e *Flammarion*, as referências aludidas por Hugo tornaram-se mais facilmente compreendidas por meio das notas marginais, ou seja, do paratexto, apresenta na edição de 2009 da obra francesa.

Em uma breve conceituação sobre o *paratexto*, Genette o define em *Palimpsestes* como tudo o que reveste o “estado nu” do texto:

*titre, sous-titre, intertitres ; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, etc.; notes marginales, infrapaginales, terminales; épigraphes; illustrations ; prière d'insérer, bande, jaquette, et bien d'autres types de signaux accessoires, autographes ou allographes, qui procurent au texte un entourage (variable) et parfois un commentaire, officiel ou officieux, dont le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours disposer aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend.<sup>19</sup> (GENETTE, 1982, p. 15)*

<sup>19</sup> título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais, de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; release, orelha, capa, e tantos outros tipos de sinais acessórios, autógrafos ou alógrafos, que fornecem ao texto um aparato (variável) e por vezes um comentário, oficial ou oficioso, do qual o leitor, o mais purista e o menos vocacionado à erudição externa, nem sempre pode dispor tão facilmente como desejaria e pretende. (Tradução nossa)

Contudo, tendo em vista a larga dimensão deste tema, Genette dedica uma de suas obras apenas para discutir o assunto de forma ampla. Publicado em 1987 na França e traduzido por Álvaro Faleiros e publicado no Brasil, em 2009, pela Ateliê Editorial, *Paratextos Editoriais* é o maior estudo teórico sobre essa questão até o presente momento. Nesta obra, Genette institui que “o paratexto é aquilo por meio de que um texto se torna livro e se propõe como tal a seus leitores, e de maneira mais geral ao público” (GENETTE, 2009, p. 9).

A fim de examinar de forma minuciosa o *paratexto*, Genette estabelece o estudo de traços que descreveriam, essencialmente, suas características espaciais, temporais, substanciais, pragmáticas e funcionais.

De maneira mais concreta: definir um elemento de paratexto consiste em determinar seu lugar (pergunta *onde?*), sua data de aparecimento e às vezes de desaparecimento (*quando?*), seu modo de existência, verbal ou outro (*como?*), as características de sua instância de comunicação, destinatador e destinatário (*de quem? a quem?*) e as funções que animam sua mensagem: *para fazer o quê?* (GENETTE, 2009, p.12)

Em vista disso, o *paratexto* tem necessariamente um *lugar* que será ponderado a partir da relação que estabelece com o texto no qual gravita. A respeito deste traço, Genette (2009) estabelece dois parâmetros espaciais: o *peritexto* que de forma sucinta, se refere àquilo que gravita em torno do texto, inserido no espaço do mesmo volume, como, por exemplo, título ou prefácio, outras vezes, inserido nos interstícios do texto, como é o caso do título do capítulo ou certas notas; o outro parâmetro estabelecido por Genette sobre este traço, é o que ele denomina de *epitexto* e define como “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 (correspondências, diários íntimos e outros)” (p. 12).

O traço *temporal* do *paratexto* pode ser estipulado tomando como ponto de referência a data de surgimento do texto, em outras palavras, de sua primeira edição ou original. Sendo assim, nos deparamos com o *paratexto anterior* ao texto: “panfletos, anúncios de “no prelo”, ou ainda elementos ligados a uma pré-publicação em jornal ou revista” (p.12-13). Por outro lado, temos o *paratexto original* que aparece ao mesmo tempo que o texto, como é o caso da maioria dos prefácios. Contudo, alguns paratextos podem surgir em uma edição ulterior a primeira publicação do texto podendo ser, portanto tidos como *paratexto posterior* (quando este surge pouco tempo após a primeira edição do texto) e *paratexto tardio* (surge após um longo intervalo da primeira edição do texto). Ainda sob esse espectro, há o *paratexto póstumo*, paratexto produzido após a morte do autor do texto.

A respeito da condição *substancial*, quase todos os *paratextos* considerados por Genette, em sua discussão, são de “ordem *textual*, ou pelo menos, verbal: títulos, prefácios, entrevistas, assim como enunciados, de tamanhos bastante diversos, mas que compartilham o estatuto linguístico do texto” (p.14). Sobre os paratextos não pertencentes a “ordem textual”, Genette declara:

[...] o paratexto é um texto: se ainda não é o texto, pelo menos já é texto. Mas deve-se pelo menos ter em mente o valor paratextual que outros tipos de manifestações podem conter: icônicas (as ilustrações), materiais (tudo o que envolve, por exemplo, as escolhas tipográficas, por vezes muito significativas, na composição de um livro), ou apenas factuais. Chamo de *factual* o paratexto que consiste, não numa mensagem explícita (verbal ou não), **mas num fato cuja própria existência, se é conhecida do público, acrescenta algum comentário ao texto e tem peso em sua recepção.** (GENETTE, 2009, p. 14, grifo nosso)

Neste sentido, o teórico parte do princípio que “todo contexto forma paratexto”. Portanto, características biográficas, como idade e sexo do autor; contexto histórico, por exemplo, a data de publicação; cenário literário, como a obtenção de um prêmio literário e até algumas caracterizações de determinada obra, tal qual imputar a um romance a alcunha de “romance de mulher”, são fatos que, se levados ao conhecimento do público leitor, certamente farão diferença no momento da leitura.

Para definir a condição *pragmática* de um elemento de paratexto, é preciso que reflexionemos a respeito das características de sua instância, ou situação, de comunicação: “natureza do destinador, do destinatário, grau de autoridade e de responsabilidade do primeiro, força ilocutória de sua mensagem” (p. 15). Na maioria das vezes, o *destinador* da mensagem paratextual é o próprio autor do texto (*paratexto autoral*), todavia, o destinador pode tratar-se também do editor (*paratexto editorial*) e, não obstante, sendo autor e editor responsáveis (inclusive juridicamente) pelo texto e pelo paratexto, podem ainda conferir parte desta responsabilidade a um terceiro (*paratexto alógrafo*): por exemplo, solicitação de um prefácio de uma obra a outrem. De forma bastante concisa, o *destinatário* da mensagem paratextual será definido como o “público leitor”. Contudo, isso não significa que toda mensagem atingirá todo leitor, sobretudo por uma questão de interesse; um *release*, por exemplo, provavelmente será lido mais por críticos ou livreiros por apresentar um conteúdo assaz específico. Porém, específico ou não, Genette denomina tal paratexto, destinado, de forma genérica, a toda humanidade ledora, como *paratexto público*. Em contrapartida a este, há o *paratexto privado*, remetido a um grupo particular; um outro, ainda mais reservado, o *paratexto íntimo*: que

“consiste em mensagens endereçadas pelo autor a si mesmo, em seu diário ou outro lugar” (p.16).

Por trás da manifestação de um paratexto, deve sempre haver uma *responsabilidade* da parte de seu destinador. Para elucidar os graus dessa responsabilidade, Genette, tomando emprestado do vocabulário político, estabelece como *oficial* “toda mensagem paratextual que o autor e/ou o editor assumem abertamente, e de cuja responsabilidade não se pode esquivar” (p.16) e *oficiosa* “a maioria dos epitextos autorais, entrevistas e confidências, pelas quais sempre se pode livrar-se, mais ou menos, da responsabilidade mediante negativas do gênero: “Não foi exatamente isso que eu disse”” (p.16).

O último atributo pragmático do paratexto está relacionado a *força ilocutória* de sua mensagem, que pode comunicar uma mera *informação*, ou dar a conhecer uma *intenção* ou uma *interpretação* autoral e/ou editorial:

Uma última característica pragmática do paratexto é aquilo que chamo, tomando emprestado livremente este adjetivo aos filósofos da linguagem, de *força ilocutória* de sua mensagem. Trata-se aqui também de uma gradação de estados. Um elemento de paratexto pode comunicar uma mera *informação*, por exemplo o nome do autor ou a data da publicação; pode dar a conhecer uma *intenção* ou uma *interpretação* autoral e/ou editorial: é a função essencial da maioria dos prefácios, é também a da indicação genérica em certas capas ou páginas de rosto: *romance* não significa “este livro é um romance”, asserção definitiva que praticamente não está em poder de ninguém, mas antes “Queira considerar este livro um romance”. Pode tratar-se de uma verdadeira *decisão*: Stendhal, ou *Le Rouge et le Noir*, não significa: “Eu me chamo Stendhal” (o que é falso diante da certidão de nascimento) ou “Este livro se chama *Le Rouge et le Noir*” (o que não tem sentido), mas “Escolhi o pseudônimo Stendhal” e “Eu, autor, decidi dar a este livro o título de *Le Rouge et le Noir*”. Ou de um *compromisso*: certas indicações genéricas (autobiografia, história, memórias) têm, como sabemos, um valor de contrato mais coercitivo (“Comprometo-me a dizer a verdade”) do que outras (romance, ensaio), e uma simples menção como *Primeiro volume* ou *Tomo I* tem força de promessa – ou, como diz Northrop Frye, de “ameaça”. Ou de um *conselho*, ou mesmo de uma *injunção*: “Este livro”, diz Hugo no prefácio de *Contemplations*, “deve ser lido como se leria o livro de um morto”; “Tudo isto”, escreve Barthes na abertura de *Roland Barthes par Roland Barthes*, “deve ser considerado como dito por uma personagem de romance”, e certas permissões (“Você pode ler este livro nessa ou naquela ordem, você pode saltar isto ou aquilo”) indicam também de maneira clara, embora indireta, a capacidade coercitiva do paratexto. Certos elementos comportam até a potência que os lógicos chamam *performativa*, isto é, o poder de cumprir o que descrevem (“Abro a sessão”): é o caso das dedicatórias. É evidente que dedicar um livro a Fulano não é mais do que imprimir ou escrever, numa de suas páginas, uma fórmula do tipo: “A Fulano”. Caso-limite da eficácia paratextual, pois basta dizer para fazer. Todavia, já há muito disso na imposição de um título ou na escolha de um pseudônimo, ações miméticas de todo tipo de poder de criação. (GENETTE, 2009, p. 16-17)



A observância dessas questões nos leva ao ponto mais essencial e central delas: o aspecto *funcional* do paratexto. Essencial por ser o paratexto, ante todas as suas formas, “um discurso fundamentalmente heterônomo, auxiliar, a serviço de outra coisa que constitui sua razão de ser: o texto” (GENETTE, 2009, p.17); dessa forma, podemos inferir que o paratexto existe e vive em função de seu texto.

Contudo, as características até aqui discutidas, ou seja, *lugar, tempo, substância e regime pragmático* do paratexto, diferem da função do paratexto, pois esta particularidade não pode ser descrita teoricamente como as outras.

A situação espacial, temporal, substancial e pragmática de um elemento paratextual é determinada por uma escolha, mais ou menos livre, feita numa grade geral e constante de possíveis alternativas, das quais só se pode adotar um termo com a exclusão dos outros: um prefácio é necessariamente (por definição) peritextual, é original, posterior *ou* tardio, autoral *ou* alógrafo etc., e essa série de opções ou de necessidades define de maneira rígida um estatuto e, portanto, um tipo. As escolhas funcionais não são da ordem alternativa e exclusiva do *ou isso/ou aquilo*: um título, uma dedicatória, um prefácio, uma entrevista podem ter em vista ao mesmo tempo diversos fins, escolhidos sem rejeitar nenhuma no repertório, mais ou menos aberto, próprio a cada tipo de elemento: o título tem suas funções, a dedicatória tem as suas, o prefácio garante outras ou, às vezes, as mesmas sem prejuízo das especificações mais rigorosas: um título temático como *Guerra e Paz* não descreve seu texto da mesma maneira que um título formal como *Epístolas* ou *Sonetos*, o que está em jogo numa dedicatória de exemplar não é o mesmo que numa dedicatória de obra, um prefácio tardio não visa os mesmos fins que um prefácio original, nem um prefácio alógrafo em relação a um prefácio autoral etc. As funções do paratexto constituem, pois, um objeto muito empírico e muito diversificado, que se deve evidenciar de maneira indutiva, gênero por gênero e, muitas vezes, espécie por espécie. (GENETTE, 2009, p. 18)

Posto isto, atentando aos traços paratextuais abordados até aqui, ponderando o sólido histórico de 189 anos de publicações e 187 anos de traduções para diversos idiomas da obra *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo, julgamos imperial realizar uma investigação minuciosa dos paratextos presentes na obra, sobretudo as notas marginais.

Em um primeiro momento, analisamos as notas marginais das edições francesas que compõem o nosso *corpus*. A tabela a seguir mostra a relação das edições analisadas e a quantidade de notas encontradas, sendo o *Total* a quantidade referente ao número de notas marginais presentes no corpo do texto, as *Notas do autor* as notas assinadas por Victor Hugo ao longo do romance e por fim as *Notas analisadas* são as que pertencem estritamente ao recorte que realizamos em nosso *corpus*:

**Tabela 3. Notas marginais presentes nas edições francesas**

<b>Edições</b>	<b>Total</b>	<b>Notas do autor</b>	<b>Notas analisadas</b>
<i>Charles Gosselin</i> (1831)*	7	7	5
<i>Charles Gosselin</i> (1831)**	7	7	5
<i>Eugène Renduel</i> (1836)	8	8	6
<i>Perrotin et</i> <i>Garniers Frères</i> (1844)	8	8	6
<i>Hachette</i> (1858)	8	8	6
<i>J. Hetzel et A.</i> <i>Lacroix</i> (1865)	8	8	6
<i>Eugène Hugues</i> (1877)	8	8	6
<i>Librairie Ollendorf</i> (1904)	9***	9	7
<i>Gallimard</i> (1975)	9***	9	7
<i>Flammarion</i> (2009)	759	8	275

\*Segunda edição

\*\* Terceira edição

\*\*\* As edições críticas apresentam um vasto material paratextual ao fim do romance e nove notas marginais assinadas pelo autor no corpo do texto

Além da quantidade paratextual, o que difere entre uma edição e outra é também a localização deste material em relação ao texto, como verificamos na tabela abaixo:

**Tabela 4. Divisão dos paratextos nas edições francesas**

<b>Edição</b>	<b>Paratextos antes do texto</b>	<b>Notas Marginais no corpo do texto</b>	<b>Paratextos ao final do texto</b>
<i>Charles Gosselin</i> (1831)**	Não	Notas do autor	Não

<i>Charles Gosselin</i> (1831)***	Não	Notas do autor	Não
<i>Eugène Renduel</i> (1836)	- Nota acrescida à edição de 1832	Notas do autor	Não
<i>Perrotin et Garniers Frères</i> (1844)	- Prefácio editorial - Nota acrescida à edição de 1832	Notas do autor	Não
<i>Hachette</i> (1858)	- Nota acrescida à edição de 1832	Notas do autor	Não
<i>J. Hetzel et A. Lacroix</i> (1865)	Não	Notas do autor	- Nota acrescida à oitava edição de 1832
<i>Librairie Ollendorf</i> (1904)	- Nota acrescida à edição de 1832	Notas do autor	- <i>Reliquat</i> de Notre-Dame, Cenário de Notre-Dame, Notas para Notre-Dame, O manuscrito de Notre-Dame, Notas do editor (História do livro, Revisão da crítica, Referências bibliográficas, Referências iconográficas, ilustrações)
<i>Gallimard</i> (1975)	- Prefácio editorial - Nota acrescida à edição de 1832	Notas do autor	- <i>Reliquat</i> de <i>Notre-Dame de Paris</i> , Introdução, Bibliografia, Notas sobre a edição, Notas e variações,

			Quadro genealógico das casas da França, Borgonha e Bourbon, Índice dos nomes próprios contidos na obra
<i>Flammarion</i> (2009)	- Apresentação; - Nota sobre a edição. - Nota acrescida à edição de 1832	Notas do autor e Notas de Marieke Stein	- Dossiê (História da obra, Victor Hugo: o patrimônio em debate, Romance histórico e <i>Roman noir</i> , As adaptações de Notre-Dame)

\*Segunda edição

\*\* Terceira edição

A partir desses dados, identificamos, no romance e em sua trajetória de publicação, características *espaciais, temporais, substanciais, pragmáticas e funcionais* do paratexto.

Dessa forma, iniciamos nosso estudo refletindo acerca do *lugar* ocupado pelo paratexto em relação ao próprio texto. Tendo em mente os dois parâmetros espaciais estabelecidos por Genette em *Palimpsestes (peritexto e epitexto)*, enunciamos que os *paratextos* analisados em nossa pesquisa pertencem ao domínio do *peritexto*, por estes gravitarem em torno do texto e por estarem inseridos no espaço do mesmo volume.

A fim de determinar a situação *temporal* do paratexto, adotamos como ponto de referência a data da primeira publicação da obra, ou seja, 1831. Como já dito anteriormente, o desentendimento com seu primeiro editor, Charles Gosselin, levou à publicação “incompleta” da obra, com três capítulos a menos, o que perdurou até a sétima edição. Na oitava edição, publicada em 1832, por Eugène Renduel, temos o que é considerada a versão definitiva da obra, contendo os capítulos *Impopularité* (Livro 4, capítulo 6); *Abbas beati Martini* (Livro 5, capítulo 1) e *Ceci tuera cela* (Livro 5, capítulo 2). Desde a primeira edição analisada (segunda edição publicada), deparamo-nos com notas marginais assinadas pelo autor, sendo o total de sete notas (*parexto original*) nas duas edições publicadas em 1831 e oito nas demais edições, sendo,

portanto, sete *paratextos originais* (publicados desde a primeira edição) e um *paratexto posterior* (publicado posteriormente a primeira edição). Contudo, a partir de 1904, com a publicação da edição crítica de *Notre-Dame de Paris*, a obra passa a apresentar nove notas marginais (*oito paratextos originais* e um *paratexto tardio*) assinadas pelo autor. Além disto, nesta edição nos deparamos com outras notas além das anteriormente legitimadas por Hugo, isto é, as edições a contar dessa data passam a ter também notas de cunho editorial (*paratextos tardios* e *póstumos*).

É preciso entender que as mudanças paratextuais efetuadas a partir deste momento levam em consideração dois importantes fatores: o grande valor artístico da obra, que precisa ser perpetuado, e o leitor, sujeito a quem se destina a compreensão deste valor. Ao conceber sua obra, Victor Hugo escreve na urgência de seu tempo, evidenciando sua preocupação a favor da preservação de monumentos históricos, sobretudo a Catedral de Notre-Dame de Paris, para isso, escreve aos seus contemporâneos a fim conscientizá-los de sua iminente destruição. Dessa forma, Hugo presume um leitor próximo, capaz de compreender suas referências, sejam elas históricas, geográficas, literárias ou artísticas, não sendo necessário apresentar muitas notas a esse leitor, pois o texto já lhe basta, ele possui internamente o contexto necessário para compreensão do valor total da obra. Contudo, a obra transcendeu sua Era e permanece viva mesmo quase 200 anos após sua publicação. O leitor presumido por Hugo não é mais o mesmo e nem sempre possui conhecimento suficiente para compreender os meandros da narrativa. Para tornar acessível o conteúdo da obra e perpetuar seu valor, é preciso criar um canal de comunicação com esse novo leitor e muitas vezes o paratexto se torna um importante recurso no qual se apoiam editores e tradutores.

*Substancialmente*, a maior parte dos paratextos analisados são de ordem *textual*. A alguns se acrescentam a denominação de sê-los *factual*, segundo definição do teórico francês: “paratexto que consiste, não numa mensagem explícita (verbal ou não), mas num fato cuja própria existência, se é conhecida ao público, acrescenta algum comentário ao texto e tem peso em sua recepção” (GENETTE, 2009, p.14).

Sob o ponto de vista da *pragmática*, o paratexto, neste caso, é definido pelas características de sua instância de comunicação, ponderando, assim, destinador e destinatário. Sobre o destinatário, embora alguns paratextos se destinem, algumas vezes, a públicos bem específicos como, por exemplo, a estudiosos e interessados em certo tema, como os paratextos encontrados na edição crítica da *Gallimard* (1975) que compõe o nosso *corpus*, todavia definiremos aqui o destinatário como todo o “público leitor”, de forma bastante simplista e genérica.

Por outro lado, considerando o que foi dito até aqui, sob a esfera do destinador, podemos decompor o paratexto, em razão da responsabilidade paratextual, em *paratexto autoral*, ou seja, as notas assinadas por Hugo, e em *paratexto editorial e alógrafas autênticas*, “todas as notas de editores nas edições mais ou menos críticas, ou as notas de tradutores.” (GENETTE, 2009, p. 284), as demais notas. Contudo, a respeito deste último, é preciso que nos desloquemos um pouco dos limites propostos por Genette e intentemos uma nova terminologia a fim de melhor classificar este aspecto paratextual.

Como outrora citado, com a edição crítica, publicada em 1904, há um significativo marco no percurso paratextual em *Notre-Dame de Paris*. A edição especial, editada pela *Librairie Ollendorf* e impressa pela *L'imprimerie Nationale* encerra, ao final do romance, um relevante compêndio crítico contendo descrição do manuscrito, história do livro, revisão das críticas, registros bibliográficos e iconográficos, em que a maior parte dessas informações, o editor anuncia, vem de certo número de obras deixadas por Victor Hugo intituladas de *Reliquat*, um material inédito compreendendo notas, citações, referências, indicação de fonte, etc., relacionados ao romance. Deste modo, depreendemos que o *paratexto* que encontramos ao final da edição crítica de 1904 é, portanto, *autoral com curadoria editorial*, à medida que as notas pertencem ao autor, mas foram organizadas pelo editor.

Ainda sob a esfera do destinador, Genette (2009) nos conduz a refletir sobre uma questão crucial: *a força ilocutória* de sua mensagem, que pode comunicar uma mera *informação*, ou dar a conhecer uma *intenção* ou uma *interpretação* autoral e/ou editorial; questão essa que reverbera sobre outra essencial ao paratexto: seu aspecto *funcional*.

Que o paratexto existe e vive em função de seu texto sabemos, porém, devido à diversidade de seu objeto, é preciso que ele receba de nós maior atenção, à medida que este aspecto poderá, ou não, atuar de forma significativa sobre seu destinatário.

As notas marginais, como dito anteriormente, tão raras nas primeiras edições e restritas ao limite do texto, tornaram-se abundantes após a publicação da primeira edição crítica do romance, em 1904, e passaram a ocupar proporções e lugares distintos em cada publicação a partir desta data.

As duas primeiras edições do nosso *corpus* foram editadas por Charles Gosselin (Anexo 1 e 2), primeiro editor desta obra, ambas impressas em 1831, em dois tomos, como previsto em contrato. A primeira se trata da segunda impressão do romance, uma tiragem especial (Anexo 3) que apresenta notas e correções feitas pelo próprio Hugo no corpo do texto e nas margens do livro (Anexos 4 e 5) que refletirão na terceira edição impressa da obra (Anexos 6 e 7).

Estas edições apresentam sete notas do autor localizadas nas margens dos livros. A primeira nota esclarece o termo gótico utilizado no texto (Anexo 8), a segunda é uma referência literária (Anexo 9), a terceira é um adendo do autor sobre arquitetura (Anexo 10), a quarta é uma nota interessante à medida que fala sobre a flecha central de Rouen, de sua arquitetura, e ao mesmo tempo cita um evento histórico que aconteceria em 1823, ou seja, 341 anos após o período narrado por Hugo (Anexo 11), a quinta nota também é uma referência a uma personagem e período históricos (Anexo 12). A sexta é sobre o cometa que aparecera em 1465, segundo a narrativa, e reapareceria em 1835, segundo a nota do autor (Anexo 13), a sétima é para apontar de onde o autor retirou as contas expressas no texto (Anexo 14), todavia, essas duas últimas notas não estão circunscritas no recorte que adotamos para nosso *corpus*. Essas edições não possuem os capítulos *Impopularité* (*Livre IV, chapitre VI*); *Abbas beati Martini* (*Livre V, chapitre I*) e *Ceci tuera cela* (*Livre V, chapitre II*), os três capítulos acrescidos a partir da oitava edição, publicada em 1832, considerada versão definitiva do romance.

A partir de 1832, Hugo firma contrato e transfere os direitos de publicação da obra a Eugène Renduel, que será o responsável pela primeira impressão da edição definitiva, ou seja, a edição com os três capítulos inéditos supracitados. A edição analisada por nós foi publicada em 1836, em três tomos, como sugerido por Hugo a Gosselin; apresenta a *Note ajoutée a la huitième édition, 1832* (Anexo 15), que acompanhará as edições subsequentes a fim de justificar os três capítulos não publicados anteriormente e reforçar o intento de sua obra. Além da nota escrita por Victor Hugo esta edição apresenta uma nota marginal a mais do que as analisadas anteriormente, nela, o autor chama a atenção para o Palácio das Tulherias, sua beleza e importância e o descaso que recebe. Esta nota é datada de 7 de abril de 1831 e apresenta um adendo: *Note de la cinquième édition*<sup>20</sup> (Anexo 16).

Em 1844, *Perrotin Editeur* e *Garnier Frères* publicam a primeira edição ilustrada do romance. Impressa em um único volume, esta edição, além de ter as oito notas marginais já apresentadas e a nota acrescida à oitava edição de 1832, contém paratextos editoriais que apresentam a nova edição ao público leitor e reúne 55 ilustrações representando as principais personagens, cenas importantes e monumentos presentes na narrativa; muitas dessas ilustrações estarão presentes em edições posteriores. Embora essas ilustrações representem um significativo material paratextual, todavia não serão analisadas aqui.

Em 1858, a conhecida editora *Hachette*, a mesma que, após o incêndio que assolou a catedral em abril de 2019 prometeu destinar parte do lucro das vendas da obra à reconstrução

---

<sup>20</sup> Nota da quinta edição.

da mesma, publicou a obra em dois tomos, mantendo a nota acrescida a partir da oitava edição e as notas marginais já analisadas. As mesmas notas estão presentes nas edições publicadas em 1865 por *J. Hetzel* e *A. Lacroix* e em 1876 por *Eugène Hugues*, embora, na edição de 1865, a nota acrescida à edição de 1832 esteja no final do romance.

Victor Hugo faleceu em 1885, deixando um extraordinário legado intelectual desde poesias, romances, ensaios, ilustrações até um volume importante de material pessoal que inclui anotações, diários e correspondências (*paratexto íntimo* e *paratexto privado*) que enriquecem mais ainda a fortuna crítica do escritor francês. Em 1904, resgatando essa fortuna, a *Librairie Ollendorf* em parceria com *L’Imprimerie Nationale* lançam a primeira edição crítica do romance que, além das notas comuns às edições anteriores junto ao corpo do texto, apresenta, uma nota marginal a mais: uma notificação sobre a modificação da grafia de *Challuau* para *Chaillot* (Anexo 17) e, após a narrativa, uma compilação das anotações de Hugo referentes a *Notre-Dame de Paris*, um dossiê que recebeu do escritor o título de *Reliquat* (Anexo 18) contendo o plano da cidade e das ilhas desenhado por Hugo (Anexo 19) notas sobre o cenário do romance (Anexo 20) e as notas do romance propriamente dito (Anexo 21).

O editor agrupa e exhibe também as notas e ilustrações presentes no manuscrito (Anexos 22 e 23). Além de dispor as anotações do escritor, o editor desenvolveu uma série de notas sobre o histórico do livro: um rico material que descreve a obra e seu processo criativo (Anexo 24); a revisão das críticas: com relatos de críticos e jornais sobre a publicação do romance (Anexo 25); informações bibliográficas: contendo informações das diversas publicações do romance até 1904 (Anexo 26); informações iconográficas: com informações das muitas obras referenciadas no romance (Anexo 27). A última parte da compilação feita pelo editor apresenta algumas ilustrações e reprodução de documentos. Os paratextos contidos nesta edição servirão de alicerce para edições futuras e nutrirão o desenvolvimento paratextual da obra a partir desta edição.

A escolha das duas últimas edições francesas de nosso *corpus* está relacionada ao espectro editorial e comercial da obra e seu alcance. A edição publicada em 1975 leva o selo da *Éditions Gallimard* e faz parte da coleção *Bibliothèque de la Pléiade*, edições de luxo de obras clássicas. A escolha das obras que fazem parte desta coleção é resultado de um cuidadoso trabalho editorial que começou em 1931; ser publicado nesta coleção representa um tipo de consagração a nível mundial para escritores, é sinal de que o autor atingiu grande prestígio, significando que sua obra tem para a sociedade alto valor literário agregado.

As obras seletas recebem um acabamento fino: todas são impressas nas dimensões 17,5cm x 11cm (formato pequeno ou de bolso), em papel de gramatura finíssima (papel-bíblia)



e capa dura com cobertura de couro animal, ou material sintético similar, e detalhes na capa e lombada em cor dourada. Há uma singularidade sobre a coloração das capas que diferem por período ou tema: textos espirituais recebem capa cor cinza; antologias cor vermelha; Antiguidades cor verde; Idade Média coloração roxa; século XVI, groselha; XVII, vermelho veneziano, XVIII, azul; XIX, verde-esmeralda e XX cor tabaco. Os volumes são embalados separadamente em caixa de papelão branco e protegidos em uma fina capa plástica incolor. Além disso, essas edições são conhecidas e benquistas não apenas pelo refinado acabamento, mas também pelo primoroso aparato crítico encerrado ao volume (material paratextual), que cativa um público distinto, preocupado com a qualidade do livro e disposto a pagar um valor mais alto (62,50 € ~ R\$ 334,96 em valores atualizados) pela sofisticada produção. Devido ao alto valor de capa, seu público consumidor/leitor é restrito aos estudiosos da literatura ou refinados eruditos da cultura literária. Essas particularidades fazem desta coleção uma referência de prestígio tanto no âmbito editorial, como no literato, por isso compõe nosso *corpus*.

Fazendo jus à fama de fidelidade textual, o título desta edição foi publicado como o idealizado por Hugo: *Notre-Dame de Paris, 1482*. No início nos deparamos com um breve prefácio escrito pelo historiador da literatura Jacques Seebacher (*paratexto alógrafo*). Assim como as obras posteriores à oitava edição, esta contém o prefácio explicativo de Hugo mencionado anteriormente e, semelhante à edição crítica de 1904, apresenta nove notas marginais do autor no corpo do texto. Também no corpo do texto, diversas marcações sobrescritas indicam a existência de notas explicativas que não se encontram nas margens textuais, mas alocadas ao final do romance, no qual o teórico Jacques Seebacher elabora um conteúdo expressivo de 160 páginas a partir das diversas anotações contidas no manuscrito do autor, uma abundância de notas detalhadas sobre *Notre-Dame de Paris*, e finaliza com um quadro genealógico das casas da França, Borgonha e Bourbon e um extenso índice dos nomes próprios contidos na obra; é isso a que nos referimos anteriormente como *paratexto autoral de curadoria editorial*, por estarem as anotações contidas no manuscrito do autor, mas também por terem sido organizadas e publicadas por uma competente equipe editorial. Além deste material, ao final do romance encontramos o *Reliquat de Notre-Dame de Paris* e um abrangente texto intitulado *Introduction* sobre a obra e seu escritor, também redigido pelo teórico francês Seebacher (*paratexto alógrafo*).

Em contrapartida à edição de luxo da *Bibliothèque de la Pléiade*, a última edição francesa do nosso corpus é uma edição popular do *Groupe Flammarion (Éditions Flammarion)*, publicada em 2009 e comercializada com um preço mais acessível, como destaca um selo

amarelo na capa, no canto superior direito com os dizeres “4,20€ PETIT PRIX” (~ R\$22,88 em valores atualizados). Essa edição conta com uma apresentação inicial de 41 páginas sobre o autor e sua obra, escrita por Marieke Stein, especialista em Victor Hugo (*paratexto alógrafo*). Após a apresentação, há uma nota sobre a edição, esclarecendo as escolhas editoriais na publicação do volume (*paratexto editorial*). A nota acrescida à edição definitiva de 1832 também está presente no início desta edição, assim como as notas marginais assinadas por Hugo, contudo, diferentemente das edições de 1904 e 1975, esta edição apresenta oito notas, como a maior parte das edições francesas analisadas. Além das oito notas assinadas pelo autor, estão presentes outras 751 notas marginais ao longo da obra, essas assinadas por Stein (*paratexto alógrafo*). O recorte feito em nosso *corpus* nos permitiu verificar 275 das 759 notas marginais. Ademais, no final do romance há um dossiê contendo quatro tópicos: 1) *L’histoire de l’oeuvre*; 2) *Victor Hugo: le patrimoine en débat*; 3) *Roman historique et roman noir* e 4) *Les adaptations de Notre-Dame de Paris*. Neste mesmo dossiê também encontramos o texto completo *Guerre aux démolisseurs!*, espécie de manifesto em defesa dos monumentos arquitetônicos franceses que Hugo começou a escrever em 1825 e terminou em 1834. De caráter amplamente crítico, o autor denuncia a indiferença do Estado diante da deterioração do patrimônio arquitetônico e das especulações sobre as vendas pelo próprio Estado das propriedades nacionais, tal qual em *Notre-Dame de Paris*.

Com esses dados, nos foi possível agrupar os paratextos marginais de acordo com seu caráter intertextual, como demonstramos na tabela 5:

**Tabela 5. Notas marginais e suas referências nas edições francesas**

<b>Edições</b>	<b>Notas Analisadas</b>	<b>Ref. Históricas</b>	<b>Ref. Literárias</b>	<b>Ref. Artísticas</b>	<b>Citações Latinas traduzidas</b>
<i>Charles Gosselin (1831)*</i>	5	2	1	0	0
<i>Charles Gosselin (1831)**</i>	5	2	1	0	0

<i>Eugène Renduel</i> (1836)	6	2	1	0	0
<i>Perrotin et Garniers Frères</i> (1844)	6	2	1	0	0
<i>Hachette</i> (1858)	6	2	1	0	0
<i>J. Hetzel et A. Lacroix</i> (1865)	6	2	1	0	0
<i>Eugène Hugues</i> (1877)	6	2	1	0	0
<i>Librairie Ollendorf</i> (1904)***	7	2	1	0	0
<i>Gallimard</i> (1975)***	7	2	1	0	0
<i>Flammarion</i> (2009)	275	49	61	9	22

\*Segunda edição

\*\* Terceira edição

\*\*\* Embora ambas edições apresentem um difuso material paratextual, consideramos nesta contagem apenas as notas marginais.

As notas, sobretudo as editoriais, revelam um diálogo entre o notificador e a obra, revelam um pouco de sua leitura a partir do que consideraram importante destacar e explicar mais detalhadamente ao leitor. Demonstrem também o distanciamento histórico-espaco-temporal da primeira data de publicação e sinaliza o adensamento dos estudos da fortuna crítica de Victor Hugo e de outras áreas do conhecimento, como mostram o excerto e a nota encontrados na edição de 2009 no Livro V, Capítulo II:

*Or, quelle immortalité précaire que celle du manuscrit! Qu'un édifice est un livre bien autrement solide, durable et résistant! Pour détruire la parole écrite il suffit d'une torche et d'un Turc\*. Pour demolir la parole construite il faut une révolution sociale, une révolution terrestre. Les barbares ont passé sur le Colisée, le déluge peut-être sur les Pyramides. (HUGO, 2009, p. 283)*

**Nota:** \**Allusion à l'incendie de la bibliothèque d'Alexandrie, en 641, qui, contrairement à une idée reçue raciste, ne fut pas l'oeuvre d'un Turc.*

Neste caso, a importância do *paratexto editorial/alógrafo*, e também sua função, vai ao encontro de refutar uma ideia racista que à época havia sobre os turcos. Exemplos paratextuais como este atestam a necessidade das notas por meio de seu diálogo com o texto, visto que a obra é um texto vivo e dialoga para além de sua época.

Como dito anteriormente, a obra de Victor Hugo que propusemos analisar, completa, em 2020, 189 anos de publicação e está entre os livros mais editados e traduzidos do escritor. Desde então muita coisa mudou no mercado editorial, tanto na França, quanto no Brasil, basta um rápido olhar nas edições indicadas em nosso corpus para constatar as transformações. Além da metamorfose da diagramação do livro, as diferentes edições apresentam um número bastante discrepante de paratextos, sobretudo de notas marginais. Sobre essa variação, Genette declara:

Os caminhos e meios do paratexto não cessam de modificar-se conforme as épocas, as culturas, os gêneros, os autores, as obras, as edições de uma mesma obra, com diferenças de pressão às vezes consideráveis: é uma evidência reconhecida que nossa época “midiática” multiplica em torno dos textos um tipo de discurso desconhecido no mundo clássico, e a *fortiori* na Antiguidade e na Idade Média, época em que os textos circulavam muitas vezes em estado quase bruto, sob a forma de manuscritos desprovidos de qualquer forma de apresentação. (GENETTE, 2009, p.11)

E ratifica com exemplos de célebres obras:

Como o prefácio, a nota pode aparecer a qualquer momento da vida do texto, por menos que a edição lhe ofereça ocasião. De novo, portanto, distribuição de acordo com as três ocasiões pertinentes: notas originais, ou de primeira edição, notas posteriores ou de segunda edição, como as de *Martyrs* (1810) ou de *Émile* (1765); notas tardias, como as da edição Cadell de *Waverley Novels* (1829 – 1933), ou da edição de Ladvoat do *Essai sur les révolutions* ou do *Léonard* de Válerly. Ocorre também que notas desaparecem de uma edição pra outra: em 1763, Rousseau suprime grande número das notas originais de *La Nouvelle Héloïse*, que tinham desagradado os leitores (mas restabeleceu-as à mão em seu exemplar pessoal, e as edições modernas as retomam). E não falo das supressões póstumas, iniciativas malfadadas de “editores” apressados, como a edição de Michelet para a coleção Bouquins. Mas ocorre também, e com mais frequência, a coexistência das notas de idades diversas, com ou sem indicação de data: em Scott, em Chateaubriand, em Senancour, por exemplo. (GENETTE, 2009, p. 283-284)

Contudo, as variações de paratextos encontrados nas edições francesas reverberarão nas edições traduzidas da obra como veremos a seguir por meio da *transtextualidade hipertextual* e do *metatexto*.

## 2.2. Hipertextualidade e Metatextualidade – A voz do tradutor

Sendo a literatura uma arte imprescindível na formação do imaginário individual e coletivo, vale ressaltar que é importante estudá-la não apenas em seu idioma original, como, também, por meio de obras traduzidas, uma vez que, fora do universo acadêmico, são as traduções que alcançam o maior número de leitores, considerando neste estudo o público de leitores brasileiros.

Quando aborda os aspectos da textualidade, Gérard Genette, em *Palimpsestes* (1982), emprega a maior parte de suas forças teóricas na discussão da *hipertextualidade*, a qual considera como toda relação que une um texto B (que ele chama de *hipertexto*) a um texto anterior A (denominado pelo autor como *hipotexto*); em outras palavras, um texto que deriva de outro texto preexistente. Podendo esta derivação ser de ordem descritiva e intelectual, na qual um *metatexto* “fala” de um texto, ou podendo ser de outra ordem, qualificada pelo teórico de *transformação*, em que um texto B não fale necessariamente de A, *porém não seria capaz de existir sem A* (p.17-18).

A fim de discutir de modo mais preciso os *hipertextos*, o autor propõe uma tabela<sup>21</sup> na qual distingue os gêneros segundo o critério do tipo de relação (transformação ou imitação) estabelecida pelo *hipertexto* e seu *hipotexto*, e os agrupa em três regimes distintos: lúdico, satírico e sério, citando alguns exemplos:

Regime Relação	Lúdico	Satírico	Sério
Transformação	Paródia ( <i>Chapelin décoifée</i> )	Travestimento ( <i>Virgile Travesti</i> )	Transposição ( <i>Le Docteur Faustus</i> )
Imitação	Pastiche ( <i>L’Affaire Lemoine</i> )	Charge ( <i>À la manière de...</i> )	Forjação ( <i>La Suite d’Homère</i> )

De forma bastante sintética, a escolha de Genette pelo termo *transformação* visa abranger os gêneros que diferem sobretudo pelo grau de deformação aplicado ao hipotexto, e o termo *imitação* para abranger os que só diferem por sua função e seu grau de exacerbação estilística. (GENETTE, 1982, p. 50)

<sup>21</sup> Genette, 1982, p.54

Em nossa pesquisa, deter-nos-emos no que o teórico designa como transformação séria, ou transposição, e sua forma mais evidente e mais difundida: a *tradução*, considerada pelo autor como uma *transposição linguística*, ao passo que traduzir seria transportar um texto de uma língua para outra.

Para Genette, a transformação séria, ou transposição, é, sem dúvida nenhuma, a mais importante de todas as práticas hipertextuais, principalmente pela importância histórica e pelo acabamento estético de certas obras que dela resultam. Ele ainda ressalta a necessidade de se traduzir bem, sobretudo as obras-primas, mas também salienta, a partir do provérbio italiano *traduttore traditore*, que nenhuma tradução pode ser absolutamente fiel e todo ato de traduzir altera o sentido do texto traduzido. Contudo, mediante ao horizonte de dificuldades, o mais sensato para o tradutor seria, certamente, admitir que ele só pode fazer malfeito, e, no entanto, se esforçar para fazer o melhor possível, o que significa frequentemente fazer outra coisa. (GENETTE, 1982, p.331-337).

*Notre-Dame de Paris, 1482* não demorou muito para transpor o território francês por meio da tradução. A primeira tradução foi feita em 1833, para o inglês, pelo britânico Frederick Schoberl e marcou para sempre o curso dessa obra pela alteração do título de *Notre-Dame de Paris, 1482*, para *The Hunchback of Notre-Dame* (O Corcunda de Notre-Dame), como ficou mais popularmente conhecido. Como dito anteriormente, essa alteração não agradou o romancista, como relata o biógrafo Graham Robb:

Em parte, foi esse retrato de estados extremos que fez de *Notre-Dame de Paris* um clássico popular padrão para o século seguinte. *The Hunchback of Notre-Dame* [Hugo detestava o título em inglês, que vem a ser O Corcunda de Notre-Dame], “com um esboço da vida e textos do autor”, *Esmeralda, or The Deformed of Notre-Dame* (Esmeralda, ou o deformado de Notre-Dame), de Edward Fitz-Ball, e dezenas de outras traduções e adaptações tornaram o autor o mais famoso escritor vivo da Europa [...] (ROBB, 2000, p.159).

Na obra *A tradução com manipulação* (2015), Cyril Aslanov discorre sobre as consequências da modificação do título de algumas obras e de como muitas escolhas referentes a essa questão são de cunho comercial, e resultado de um acordo editorial com o tradutor, visando atrair a atenção do comprador/leitor. Sobre a obra de Victor Hugo o teórico destaca

A preferência por um título que se concentra na pessoa de Quasímodo reflete uma abordagem interpretativa que considera o corcunda da catedral de Paris como o protagonista do romance. Na realidade, no capítulo mencionado, o próprio Hugo sugeriu que Quasímodo era como a alma do edifício físico da

igreja gótica, de modo que houve uma relação de complementaridade entre a pessoa e o monumento de pedra.

Porém, talvez houvesse outra razão para substituir o nome da igreja pelo nome do gênio tutelar que a anima. Para o público britânico da primeira metade do século XIX, a catedral de Paris não constituía necessariamente uma referência importante, sobretudo se levarmos em conta a diferença cultural entre o mundo anglo-saxão de sensibilidade protestante e o horizonte espiritual católico, no qual a onipresença do culto a Maria podia justificar a centralidade da catedral dedicada à Virgem. (...) Aliás, a presença de Notre-Dame não é completamente apagada no título da tradução inglesa. A menção à catedral passa apenas do primeiro plano correspondente à função de determinado sintagma nominal (*Notre-Dame de Paris*) para o segundo plano, ou seja, a função determinante (*The Hunchback of Notre-Dame*). (ASLANOV, 2015, p. 69-70)

A mudança, além de não agradar a Hugo, alterou o principal foco da obra, e a inversão, que parecia inocente, criou um abismo na formação imagética dos leitores da versão traduzida deste romance. Ao transferir o protagonismo a Quasímodo, automaticamente o núcleo da narrativa muda e o olhar do leitor passa a ser guiado, sobretudo, por esta personagem, relegando à catedral apenas mero cenário onde se dá a narrativa. Desta forma, a tradução que, metaforicamente, apresenta-se como uma ponte, cuja finalidade é auxiliar leitores que não possuem conhecimento de uma determinada língua e cultura na travessia de uma margem a outra, figura-se, aqui, perigosamente como sorvedouro cultural. Em sua tradução, a catedral é posta em segundo plano e o objetivo politizado do romance de Hugo perde, desta maneira, um pouco de sua força.

Para além do Ocidente, a tradução da obra para o hebraico também foi demarcada por questões religiosas que desfocam a personagem central da obra do escritor francês:

Por fim, é interessante notar que uma das traduções hebraicas de *Notre-Dame de Paris* manteve a menção a Paris, mas substituiu o nome de Notre-Dame pelo termo “bruxa” (*mekhaschefá*): *Ha-Mekhaschefá mi Paris*, “A Bruxa de Paris” (referindo-se a Esmeralda) em vez de Notre-Dame de Paris, 1482. Novamente, a menção à catedral foi eclipsada em favor do nome de uma personagem. Como no caso da tradução inglesa no seu ambiente cultural anglicano, a ocultação do nome da catedral católica no título hebraico é ditada pela vontade de não conferir visibilidade demais ao nome de uma igreja ou ao nome da Virgem Maria. Essa substituição paradigmática foi facilitada pelo fato de a catedral de Paris ter um nome feminino: Notre-Dame, Nossa Senhora. Seguindo uma abordagem que valoriza a polarização romântica entre a mulher-anjo e a mulher-demônio, o tradutor judeu palestino substituiu o nome da Virgem Maria pelo de Esmeralda, considerada bruxa segundo uma leitura um pouco superficial da obra (...).

A opção de Victor Hugo, que consistia em considerar a catedral de Paris como a verdadeira heroína do livro, foi substituída por uma perspectiva muito mais clássica, segundo a qual as personagens do romance são Quasímodo e Esmeralda. Trata-se de uma leitura evidentemente redutora do romance gótico

humanizada ou convertida em monumento textual. (ASLANOV, 2015, p. 71-72)

Uma leitura redutora do romance por parte do tradutor e do editor (pois não há como lançar inteira responsabilidade sobre o tradutor e eximir aqui o editor, pois muitas dessas decisões são tomadas pelo editor, ou equipe de editoração) resulta em traduções muitas vezes manipuladoras, reverberando em seu público leitor e sendo responsável por estreitar a visão que este terá do outro. Desta forma, mais do que estudar uma obra em si, é *mister* que os Estudos Literários também se inclinam ao Estudo da Tradução, pois uma obra literária não é um corpo estático, podendo adquirir diversas formas após seu nascimento, principalmente por vias tradutórias.

Retomando o raciocínio de assimilar a obra por meio da transtextualidade e almejando um maior alcance desse estudo através da observação de seu texto traduzido, deparamo-nos com o último aspecto da textualidade que tencionamos pesquisar e que é abundante no texto traduzido: o *metatexto*.

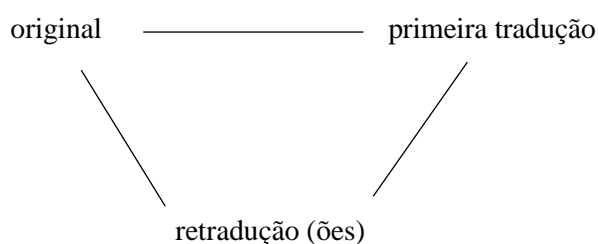
De forma bastante sintética, Genette (1982) afirma que o termo mais comumente empregado para esse conceito é o *comentário*, isto é, a relação que une um texto a outro do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo ou nomeá-lo, e o declara como uma relação crítica por excelência. Sobrepunhando essa definição e extrapolando-a para os campos da tradutologia, recorremos a Marie-Hélène Torres, professora titular da Universidade Federal de Santa Catarina e conceituada pesquisadora na área de Estudos da Tradução, e seu artigo *Por que e como pesquisar a tradução comentada?* para iniciar a reflexão que pretendemos realizar aqui entre *hipertexto* (obra traduzida) e *metatexto* (tradução comentada). Em seu texto, Torres concebe o comentário de tradução como um gênero acadêmico-literário, que necessita ser estudado, e elenca algumas características que podem defini-lo como tal:

- O caráter autoral: o autor da tradução é o mesmo do comentário;
- O caráter metatextual: está na tradução comentada incluída a própria tradução por inteiro, objeto do comentário; a tradução está dentro do corpo textual (o texto dentro do texto);
- O caráter discursivo-crítico: o objetivo da tradução comentada é mostrar o processo de tradução para entender as escolhas e estratégias de tradução do tradutor e analisar os efeitos ideológicos, políticos, literários, etc. dessas decisões;
- O caráter descritivo: todo comentário de tradução parte de uma tradução existente e, portanto, reflete sobre tendências tradutórias e efeitos ideológico-políticos das decisões de tradução. O caráter histórico-crítico: todo comentário teoriza sobre uma prática de tradução, alimentando dessa forma a história da tradução e a história da crítica de tradução. (TORRES, 2017, p.18)



A partir da afirmação de Torres (2017) de que “todo comentário de tradução parte de uma tradução existente e, portanto, reflete sobre tendências tradutórias e efeitos ideológico-políticos das decisões de tradução”, deparamo-nos com o que o teórico francês Antoine Berman (2007, p. 96-97) define como *retradução* e nos convida a refletir sobre a *temporalidade do traduzir*:

É essencial distinguir dois espaços (e dois tempos) de tradução: o das primeiras e o das *retraduções*. A distinção entre estas duas categorias de tradução é um dos momentos de base de uma reflexão sobre a *temporalidade do traduzir* [...]. Aquele que retraduz não está mais frente a *um* só texto, o original, mas a *dois*, ou mais, o que desenha um espaço específico:



Sobre esses aspectos Torres declara:

Ainda de acordo com Berman, qualquer tradução envelhece, principalmente as traduções dos clássicos da literatura mundial. Para ele, a retradução tem um sentido histórico e cultural específico, o de reabrir o acesso a obras apagadas, esquecidas. Acredito que a tradução envelhece, pois não responde mais às expectativas de um novo público-leitor: os gostos mudam, as convenções literárias mudam, as línguas estão em constante processo de mudanças, provocando a necessidade de ter uma nova tradução.

É como se as primeiras traduções fossem consideradas como traduções-introduções e as retraduições, pelo contrário, teriam como função mostrar a outra cultura sem naturalizar tanto o texto traduzido.

[...]

A retradução, para mim, é uma manifestação de subjetividade por parte do (re)tradutor, principalmente a nível microestrutural, onde ele desfruta de sua liberdade de escolhas e decisões. Traduções e Re-traduções escrevem a memória histórica de um texto de outra cultura, escrito em outro tempo e espaço. (TORRES, 2017, p.27-28)

Desta maneira, tendo em vista nosso *corpus* intencionalmente cronológico, conceberemos uma análise também de *metatextos* (notas do tradutor) presentes nas (re)traduções (hipertextos), levando em consideração “a idade de publicação” de cada edição escolhida, ponderando, paralelamente a esta análise, o processo tradutório no Brasil.

### 3. TRADUÇÃO, UMA BREVE HISTORIOGRAFIA

#### 3.1. Panorama geral conciso da tradução ocidental

A importância de uma historiografia da tradução vem ao encontro de compreender como se dá o texto literário nos diferentes períodos em que é traduzido. Se fizermos uma retrospectiva sobre a tradução, ressaltando os momentos mais importantes na evolução do conceito da tradução tal como o entendemos hoje, constataremos que estamos no momento em que o tema é mais amplamente discutido.

A tradução é uma atividade antiquíssima

*Más antigua que las dinastías chinas o egipcias, más que la agricultura o la Edad de los Metales, anterior a toda memoria, mito o leyenda que haya podido llegar hasta nosotros, la traducción cuenta, como actividad humana, con una historia propia que se desarrolla a lo largo de épocas sucesivas y distintas [...] (ALBIR, 2013, p.99)*

O marco inicial da tradução oral se perde na história, mas está intimamente relacionado à necessidade humana de trocas, sobretudo as comerciais. Contudo, a tradução escrita se consolidou pouco depois do surgimento da escrita, e seus primeiros testemunhos remontam ao século XVIII a.C., trata-se de textos sumérios com tradução literal para o Arcádio.<sup>22</sup>

Segundo Albir (2013), por razões culturais, os primeiros sinais de tradução são encontrados na Antiguidade, mais precisamente em Roma, onde surgem as primeiras reflexões ocidentais sobre a tradução com Cícero, Horácio, Plínio e Quintiliano.

*Cicerón en De optimo genere oratum (46 a.C.) señala que hay dos maneras de traducir y, al indicar que no hay que traducir verbum pro verbo, inaugura un debate que, en el mundo occidental, dura dos mil años. Se trata del debate entre traducción literal y traducción libre: «Y no los traduje como intérprete, sino como orador, con la misma presentación de las ideas y de las figuras, si bien adaptando las palabras a nuestras costumbres. En los cuales no me fue preciso traducir palabra por palabra, sino que conservé el género entero de las palabras y la fuerza de las mismas. No consideré oportuno el dárselas al lector en su número, sino en su peso» (trad. en Veja, 1994). La línea ciceroniana es seguida por Horacio, quien en la Epistola ad Pisones (13 a.C) afirma que no hay que traducir palabra por palabra e introduce el término fiel en el debate al plantear que «Nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres». (ALBIR, 2013, p.105)*

<sup>22</sup> ALBIR, A. H. Traducción y traductología: introducción a la traductología. 2013. p. 99-10.

Na Idade Média, a tradução circunscrevia, em grande parte, a relação entre o sagrado e o profano. A tradução religiosa, por respeito às escrituras, conservava um apego muito grande pelas palavras, defendendo assim uma tradução literal, palavra por palavra. A tradução considerada profana, ou seja, de textos não religiosos, era concebida sem subserviência à palavra, adquirindo, portanto, um caráter mais livre.

O que marcou essa era foi a *Escola de Tradutores de Toledo* que promoveu, durante os séculos XII e XIII, a tradução de muitos dos trabalhos filosóficos e científicos do árabe clássico e do hebraico para o latim, estabelecendo uma ponte cultural entre hebreus, árabes e cristãos.

Com o Renascimento vem a primeira grande revolução no universo da tradução. Com o advento da imprensa e, conseqüentemente, o surgimento de novos leitores, as traduções entre os séculos XIV e XVI extrapolaram os limites da religião passando a ter também caráter e interesse políticos. O humanismo consagra o costume do prólogo, do prefácio, da carta aos leitores, onde o tradutor explica e justifica sua opção tradutora (ALBIR, 2013, p.107). Com isso, vimos o paratexto dar seus primeiros passos e constituir um importante material para se refletir a respeito do processo tradutório.

A discussão entre tradução sagrada e profana ainda ocupa grande parte das discussões desta época, porém, incorporado a isso, a noção de fidelidade e estilística, exigindo do tradutor uma leitura mais meticulosa do texto. Um bom representante do avanço destas reflexões tradutórias é o escritor e tradutor Étienne Dolet com as cinco regras que propõe em *La manière de bien traduire d'une langue en autre* (1540)

*«En primer lugar, es preciso que el traductor comprenda perfectamente el sentido y tema del autor que traduce, pues por esta comprensión nunca será oscuro en su traducción» [...] «Lo que se requiere en segundo lugar en traducción es que el traductor conozca perfectamente la lengua del autor al que traduce y que sea, igualmente, excelente en la lengua a la que se traduce» [...] «La tercera regla es que, al traducir, no hay que someterse al texto hasta el extremo de traducir palabra por palabra» [...] «La cuarta regla que quiero dar en este lugar debe observarse más en lenguas que no han alcanzado la categoría de artísticas que en otras [...] Al traducir, pues, algún libro latino a una de éstas – en concreto a la francesa – procura no emplear palabras demasiado próximas al latín y poco usadas en el pasado» [...] «Vayamos ahora a la quinta regla que debe observar un buen traductor, que es de tan gran importancia, que sin ella toda composición resulta pesada y poco agradable. Pero, ¿qué contiene? Sólo una cosa: la observación de la armonía del discurso, es decir, un enlace y una unión de las palabras con tal consonancia que no sólo sea placentera al alma, sino que también los oídos se sientan completamente fascinados y no se irrimen jamás por tal armonía de lenguaje » (trad. en López Carillo, Martínez Dengra y San Ginés Aguilar, 1998). (DOLET apud ALBIR, 2013, p.109)*

No século XVII a língua francesa teve destaque na Europa e a tradução, nesta época, ficou marcada pelas *Les belles infidèles* – maneira de traduzir os clássicos fazendo adaptações linguísticas e extralinguísticas “ao gosto francês”. A alcunha desse período se deve a Ménage<sup>23</sup> que, após ler as traduções de Nicolas Perrot d’Ablancourt, disse: “*Me recuerdan a una mujer de la que estuve muy enamorado en Tours que era bella pero infiel*” (cit. en. Van Hoof, 1991:48 *apud* ALBIR, 2013, p.110).

Nicolas Perrot d’Ablancourt foi o grande nome deste período, com suas traduções de Tácito, Ariano, Tucídides, Luciano e Xenófono, que visavam buscar e exaltar a beleza da língua francesa, que conquistava seu espaço, em um momento em que até então as línguas de maior prestígio eram o latim e o grego.

Em contrapartida, na segunda metade do século XVII, surge uma corrente crítica contrária as Belas Infieis, que exige maior exatidão e fidelidade ao original, propondo novas regras de tradução.

*Partidarios de esta crítica a las bellas infieles son: Méziriac, en quien se encuentran las bases de una deontología de la traducción; los pedagogos de Port-Royal, que plantean la utilización de la traducción en la enseñanza de lenguas, y Huet, con su crítica a San Jerónimo y a la traducción libre. También se sitúa en esta línea Tende, quien en De la traduction ou reglès pour bien comprendre à traduire (1660) propone nueve reglas en las que defiende tanto la fidelidad al original como el embellecimiento de la lengua de llegada: «La Primera Regla [...] es comprender bien las dos Lenguas, pero sobre todo la lengua Latina; penetrar bien en el pensamiento del Autor que se traduce, y no someterse servilmente a las palabras; por que basta con verter el sentido com exacto esmero, y una entera fidelidad, sin dejás bellezas ni figuras que hay en Latín. (ALBIR, 2013, p.110)*

A intensa produção de dicionários e o interesse por línguas estrangeiras fizeram do século XVIII um período de grande intercâmbio cultural em que o papel da tradução gozou seu momento áureo. Naquele momento, as discussões no âmbito da tradução alcançaram a figura do “destinatário” e novos questionamentos foram levantados a fim de propor novas leis para a tradução.

Na França, se iniciam as primeiras discussões sobre a necessidade da tradução especializada. Na Alemanha, o período foi fecundo em traduções e reflexões tradutológicas; o racionalismo alemão da época considera a volta ao literalismo, pressupondo uma tradução adequada àquela que reproduz como uma réplica o seu original. Na direção contrária, as discussões no âmbito da tradução na Espanha, eram em defesa da língua da espanhola, como

---

<sup>23</sup> Gilles Ménage (1613 – 1692).

os franceses no século XVII. Na Inglaterra, as discussões giravam em torno das liberdades do tradutor, pressupondo uma atividade de tradução crítica em relação a condição servil do original.

A expansão industrial, comercial, científica e técnica do século XIX promoveu um amplo intercâmbio entre nações e, conseqüentemente, entre línguas. A estética romântica estabeleceu, por um momento, um paradoxo entre literalismo e a reivindicação da individualidade do tradutor como criador.

A “Era da tradução” se instaurou com os avanços tecnológicos e o aumento das relações internacionais que marcaram a primeira metade do século XX, colocando em primeiro plano a necessidade da tradução e da interpretação. Nestas circunstâncias emergem novas variedades de tradução, a tradução especializada, as primeiras organizações profissionais e os primeiros centros de formação de tradutores e intérpretes. Na segunda metade do século XX surgem os primeiros estudos teóricos, reivindicando uma análise mais descritiva e sistemática da tradução.

Nos anos 1980 os conceitos de análise do discurso adentram as discussões de tradução e essa se consolida como uma disciplina própria: a tradutologia. O *corpus* do nosso trabalho, no que se refere às edições traduzidas para o português, situa-se em um antes e um depois desse marco nos Estudos da Tradução, a fim de verificar a dinâmica das práticas tradutórias no Brasil e seu desenvolvimento.

### 3.2. A tradução no Brasil

Em seu livro *Línguas, Poetas e Bacharéis – Uma crônica da tradução no Brasil*, a renomada tradutora e teórica da tradução brasileira, Lia Wyler afirma que, no Brasil, “80% dos livros de prosa, poesia e referência, bem como manuais e catálogos, são traduzidos” (2003, p.13). Todavia, a tradução escrita não se desenvolveu aqui sem antes encontrar inúmeros obstáculos em seu caminho.

Ponderando sobre a história do Brasil, a história da tradução é dividida em dois momentos: a *tradução oral*, que teve início com o *achamento* do Brasil, e a *tradução escrita*, que teve sua primeira aparição em 1549, com a vinda dos jesuítas e com o estabelecimento de uma língua franca ou geral, de base tupi, que foi disseminada por todo território colonial; contudo, o português veio a se consolidar como língua nacional tardiamente, apenas em 1823.

Embora a história da tradução oral seja imprescindível para a tradução escrita, nos inclinaremos aqui apenas sobre a tradução escrita, por estar nela o foco de nossa pesquisa.

Resgatando a história do Brasil desde seus primórdios, Lia Wyler afirma que dois fatos influíram de maneira determinante no desenvolvimento do país e da tradução: o analfabetismo de massa e a elitização e estrangeiramento do ensino (2003, p.54). A primeira escola fundada em território brasílico foi idealizada pelo sacerdote jesuíta Manuel da Nóbrega. A priori, ela tinha um caráter de ensino democrático e universal, contudo, por pressão da metrópole, tornou-se um instrumento de segregação do negro, do índio, da mulher e do pobre, o que conduziu a recém-nação ao analfabetismo de massa.

Do índio, porque as diferenças culturais entre ele e outros povos colonizados pelos portugueses “tornavam impossível sua imediata elevação a estudos superiores e a chefes e guias de cristãos”.

Da mulher, porque a rainha Catarina não deu atenção ao pedido que os índios encaminharam por intermédio de Nóbrega, para que a coroa fundasse escolas régias também para meninas – uma extravagância que ainda não entrara nas cogitações nem do mais ilustrado renascentista.

Do pobre, porque a reestruturação promovida nos colégios jesuítas em 1589, visando a conformá-los às regras do *Ratio Studiorum*, eliminou do curso médio as disciplinas que formariam artífices e artesãos (tecelagem, marcenaria, metalurgia, engenharia de estradas, hidráulica e militar, música, pintura, escultura), e que poderiam atrair o aluno sem recursos à escola.

Os novos colégios concentraram-se no ensino de gramática portuguesa, latim, retórica, matemática, filosofia e teologia moral, um currículo mais adequado a encaminhar às universidades europeias os filhos das elites coloniais: funcionários públicos, senhores de engenho, criadores de gado, oficiais mecânicos e, no século XVIII, mineiros. (WYLER, 2003, p.54-55)

Outro fator que fortaleceu o analfabetismo, foi a inacessibilidade de livros no Brasil Colônia que vinha atrelada a um projeto de governança de alienação e controle de conhecimento do povo que aqui se instituiu e que se estendeu por longos anos.

Conforme documentam o Alvará de 20 de março de 1720 e a Provisão de 6 de julho de 1747, no Brasil foi taxativamente proibido imprimir até a chegada da corte em 1808. Dos dois documentos, a Provisão é mais clara e abrangente, pois não deixa dúvidas sobre a política da metrópole: reter o monopólio do fornecimento de livros e papéis avulsos; impedir a formação de mão-de-obra especializada; reforçar a censura; e seqüestrar e remeter para o Reino as letras de imprensa encontradas. (WYLER, 2003, p.55)

Com esse impedimento, os jesuítas não viram outra alternativa a não ser copiar à mão as cartilhas para ensinar a ler. Assim sendo, aos poucos, eles agruparam bibliotecas de conteúdo diverso; algumas vezes, importando seu conteúdo, de forma lícita ou não, de Portugal e Itália, outras, adquirindo dos funcionários graduados que retornavam à metrópole.

Durante dois séculos, tais bibliotecas constituíram centros de grande importância para a formação cultural e intelectual da juventude e a manutenção do plurilingüismo natural.

Ao tempo da expulsão dos jesuítas e do desmantelamento de suas bibliotecas em 1759, elas somavam 12 mil volumes no Maranhão e Pará, 5 mil 434 volumes no Rio de Janeiro, 15 mil em Salvador, obras em francês, espanhol, inglês, italiano, latim e grego. Mas em todas as bibliotecas, fossem particulares ou monásticas, predominaram as obras francesas no original ou em traduções de outros idiomas apenas através do francês. (WYLER, 2003, p. 55-56)

A elitização do conhecimento permaneceu mesmo após a expulsão dos jesuítas e as consequências dessa política pública reverberam até os dias atuais.

Os mestres eram improvisados e mal remunerados: a Bahia em 1777 contava apenas com dois professores; Santa Catarina em 1823 não possuía uma única cadeira de ensino público.

De transferência da Corte em 1808 à Independência em 1822, havia no Brasil uma “notável indisponibilidade de livros e uns 20 mil letrados”, ou seja, 0,5% em uma população total de 4 milhões. A constituinte de 1823 procurou resolver o problema do analfabetismo de massa garantindo instrução a todos os brasileiros, mas sem grande resultado. Foi o que declarou o ministro Leôncio de Carvalho perante o Parlamento brasileiro em 15 de maio de 1879: em uma população de 10 milhões, pouco mais de 1 milhão sabia ler e apenas 321 mil jovens freqüentavam as 4 mil escolas e os 85 colégios que não dispunham sequer de bibliotecas.

Cento e vinte e três anos mais tarde nem a tônica dos discursos oficiais nem o número de analfabetos pareciam ter sofrido grande alteração. Em 13 de maio de 1992, por ocasião do Seminário da Economia Política do Livro (realizado

na Biblioteca Nacional pela Secretaria de Cultura da Presidência da República), o Diretor do Departamento de Educação de Primeiro e Segundo Graus (do Ministério da Educação e Cultura) afirmou que de cada cem alunos que entravam na primeira série apenas vinte e dois concluíam a oitava. (WYLER, 2003, p. 56-57)

Sobre o estrangeiramento do ensino, a teórica afirma que o que ocorreu no Brasil, desde o começo foi uma “dupla exposição cultural, a portuguesa e, por seu intermédio, a francesa, que durou mais de três séculos e foi decisiva para formar nossa visão de mundo e, conseqüentemente, nossa visão de tradução, como parte desse mundo”. (WYLER, 2003, p.57)

A cultura brasileira registra tanto a influência dos trovadores provençais no folclore nordestino quanto a dos pensadores franceses na Conjuração Mineira (1789), nas conspirações do Rio de Janeiro (1794) e da Bahia (1798), e na Revolução Pernambucana (1817). Mas foi a transferência da corte portuguesa para o Brasil em 1808, que tornou mais visíveis os papéis determinantes da França em nossa cultura e da Inglaterra em nossa economia, ambos relevantes em momentos diferentes para a formação e o estiolamento de uma indústria livreira em nossa terra.

Por todo século XIX e primeira metade do século XX, sucederam-se as missões artísticas, literárias, científicas e militares francesas que ajudaram a fundar e a dirigir estabelecimentos de ensino e pesquisa brasileiros.

Da França e da Inglaterra, através das traduções francesas, vieram as várias correntes que influenciaram o Romantismo nativo – o *mal de siècle* à la Musset, os arroubos oratórios de Victor Hugo, a busca do passado à la Walter Scott, o *spleen* à la Byron. (WYLER, 2003, p. 59-60)

Embora a tradução tenha progredido significativamente no Brasil durante o século XIX, com o surgimento das primeiras editoras e livrarias, foi o romance-folhetim e o teatro que impulsionaram o desenvolvimento da tradução como prática e profissão neste século. “O romance-folhetim, porque era publicado no rodapé dos jornais tornados baratos pela invenção da rotativa; o teatro, porque, para se encenar uma peça bastava escrever à mão ou datilografar as falas dos atores e as indicações de sua encenação”. (WYLER, 2003, p.91)

O *Jornal do Commercio*, no Rio de Janeiro, chegou a publicar folhetins franceses quase ao mesmo tempo em que eram divulgados em Paris. Para isso contava com a “assombrosa capacidade de trabalho” do jornalista José Justiniano da Rocha, tradutor de *O conde de Monte Cristo*, de Alexandre Dumas, e *Os miseráveis*, de Victor Hugo [...].

Os vários periódicos cariocas – *O Jornal do Commercio*, o *Correio Mercantil*, o *Despertador*, o *Diário do Rio de Janeiro* e o *Correio da Tarde* – publicaram de 1839 a 1854, 74 romances-folhetins de autores franceses, que foram por sua vez reproduzidos nos periódicos das províncias. (WYLER, 2003, p.92)



Foi por essa larga porta da tradução que Victor Hugo e tantos outros escritores entraram no Brasil e se tornaram conhecidos.

O teórico literário brasileiro Antônio Carneiro Leão, em seu livro *Victor Hugo no Brasil* (1960), afirma que em 1836 o escritor francês já despertava admiração no leitor brasileiro e, em 1841, era traduzido para nossa língua. Seus ideais e versos inspiraram profundamente os escritores da época.

Basta uma rápida visão das traduções e dos tradutores de seus poemas no Brasil: – de Maciel Monteiro, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, românticos e ternos, a Castro Alves, José Bonifácio (o Mõço), Múcio Teixeira, líricos e condoreiros; Luís Delfino, Cassiano Tavares Bastos, Raimundo Correia, parnasianos, para sentirmos seu influxo em tôdas as escolas.

Mas o contágio não atingiu só os tradutores. As reminiscências de sua sensibilidade, o encanto pelo seu pensamento estiveram sempre presentes em nossa terra. Quem diria que Machado de Assis, de arte tão serena e tão medida, sofresse influência profunda de Victor Hugo!...

Quem diria que Alberto de Oliveira, Olavo Bilac e Raimundo Correia se impregnassem da sensibilidade exuberante do grande mestre?! (LEÃO, 1960, p.39)

Ao que nos consta, a primeira tradução de Victor Hugo no Brasil foi feita por Maciel Monteiro de “*Madame autor de Vous*”, a composição número 24 de *Les Feuilles d’Autonne*, em 1841. “Depois, em 1846, Gonçalves Dias traduz *Bug-Jargal*, na suposição de Cassiano Tavares Bastos, a primeira poesia do grande poeta, passada para a nossa língua, no Brasil” (LEÃO, 1960, p.47).

No século XX, o período que constituiu a Primeira Guerra Mundial, dificultou a importação por via marítima, o que conseqüentemente prejudicou a vinda de livros e de matéria-prima para impressão, todavia favoreceu consideravelmente o mercado livreiro interno e incentivou a produção de papel nacional para impressão. Ao findar a guerra, visando uma maior independência comercial e de publicação, aos poucos surgiram gráficas combinadas a editoras.

A Era Vargas, envolta em uma atmosfera nacionalista, trouxe para o país uma revolução industrial que refletiu também na tradução. Como o objetivo era educar para formar mão-de-obra qualificada, houve, nessa época, grande preocupação com a alfabetização, assim como a publicação de livros de ensino e literatura, revistas e jornais de interesse educativo. Ainda no âmbito literário, houve grande empenho na tradução de obras inéditas, na reedição de obras esgotadas e na criação de bibliotecas públicas permanentes e circulantes.

Para acelerar essas realizações, Vargas criou, em 1937, o Instituto Nacional do Livro, cuja ação abrangia apenas traduções escolhidas e subsidiadas de

“obras raras e preciosas” que interessassem à cultura nacional, especialmente os relatos de viajantes estrangeiros nos séculos anteriores.

As demais traduções passariam ao controle do Serviço de Divulgação da Chefatura de Polícia, criado no mesmo dia em que foi decretado Estado Novo – 10 de novembro de 1937 – o qual deveria coordenar “todos os elementos informativos de ordem intelectual sobre os assuntos de interesse para a Polícia Preventiva, na defesa do Regime e do governo”. (WYLER, 2003, p.109)

Embora o momento tenha sido de incentivo à tradução e publicação, não podemos deixar de salientar que esse incentivo estava sob o julgo da visão e projeto de governo de Getúlio, cujo objetivo principal era educar para o trabalho, o que resultou em uma massiva produção de conteúdo técnico, mais do que literário.

Três meses após a eclosão da Segunda Guerra Mundial, Vargas tomou medidas que novamente impactariam na tradução e na circulação de obras literárias. Ele criou o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP),

[...] com a responsabilidade de censurar o teatro, o cinema, as funções recreativas e esportivas de qualquer natureza, a radiodifusão, a literatura social e política e a imprensa, coibir a entrada no Brasil de publicações estrangeiras nocivas aos interesses brasileiros, e interditar, dentro do território nacional, a edição de quaisquer publicações que ofendessem ou prejudicassem o crédito do país e suas instituições ou a moral.

Era o endurecimento da censura estadonovista que de 1939 a 1942 gravaria a produção literária brasileira. A prisão de escritores dissidentes, a censura, apreensão e destruição de suas obras levou os editores a concentrar suas atenções na publicação de livros de ciência, historiografia, didáticos, infantis e traduções de ficção estrangeira. (WYLER, 2003, p.111)

Com isso, para garantir posição no mercado e não se indispor com os órgãos do governo, editores e tradutores dedicaram grande parte de seu trabalho inicialmente ao universo infantil, pela certeza de venda de seus produtos às bibliotecas e escolas. No entanto, havia também tradutores que se destacavam por transitar com facilidade entre a tradução infantil e a tradução da ficção adulta, como é o caso do escritor Monteiro Lobato que traduziu com afã inúmeros livros infantis e também adultos. Traduzia em média vinte páginas por dia, de dois a três livros por mês. Uma vez desabafou com um amigo: “Traduzo como bêbado bebe: para esquecer, para atordoar. Enquanto traduzo não penso na sabotagem do petróleo”. (WYLER, 2003, p.120)

O Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) foi extinto em 25 de maio de 1945, ainda assim, o período que compreende de 1942 a 1947 é considerado a Idade do Ouro para tradução no Brasil devido à profusão de traduções para o português publicadas nesta época.

Os anos cinquenta, sessenta e principalmente setenta foram marcados pela publicação de grandes coleções enciclopédicas traduzidas e adaptadas para o português, como por exemplo a

conhecida *Enciclopédia Barsa*, este cenário se mostrou bastante generoso para os tradutores técnicos.

Em 1960, os Estados Unidos iniciaram um massivo investimento na indústria editorial brasileira por meio do *Book Program*, um programa que “selecionava assuntos e autores do interesse do governo norte-americano, pagava os direitos autorais, selecionava e subsidiava os tradutores e até financiava os custos de produção dos livros”. (WYLER, 2003, p.138). Esse investimento salvou o setor editorial no Brasil.

O *Book Program* totalizou 9.849 títulos, o que corresponde a 364 títulos por ano, praticamente um por dia, originários de um único país publicados em apenas um quarto de século.

Outros governos, como dos da França, Itália e Alemanha, procuraram garantir um quinhão nesse atraente mercado consumidor, assegurando para o leitor brasileiro um fluxo paralelo e lento, mas variado, de obras de outras procedências. (WYLER, 2003, p.139)

Traduções publicadas no Brasil (1956 – 1980) segundo a língua original

Língua	Total
Espanhol	9.279
Inglês	11.136
Francês	3.685
Alemão	1.410
Italiano	853
Russo	197
Japonês	12 (1969 -1980)
Escandinavas	42
Outras	772

Outro fator que impulsionou a tradução em 1960 foi a instauração de bacharelados de tradução no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Entre as décadas de 70 e 90 surgiram diversos clubes de leitura no Brasil, o que popularizou o livro e conseqüentemente ocasionou o aumento do público leitor em todo o país. Esse aumento se deu por meio da adesão de uma assinatura mensal, em que o leitor recebia o livro no conforto de sua casa. A maior parte dos títulos era de escritores estrangeiros, e com isso, podemos depreender que neste momento a tradução literária foi a grande beneficiada e seus tradutores encontraram campo fértil para seu trabalho.

A inovação tecnológica, que despontou no horizonte da década de 80, trouxe revolução também para o universo da tradução com o lançamento dos primeiros *sistemas de memórias de tradução* em 1990 e que são amplamente utilizados nos dias atuais.

Tendo introduzido grandes inovações na produção e recepção de traduções, os sistemas de memórias de tradução hoje têm poder também de definir a contratação do trabalho de um tradutor. Essa característica parece ser inédita na profissão, afinal, seja recorrendo a dicionários e glossários impressos ou digitalizados, ou retomando traduções anteriores de um original com o uso de memórias, o tradutor há muito trabalha em um ambiente mediado por ferramentas tecnológicas que lhe auxiliam no desempenho de sua tarefa. (STUPIELLO, 2015, p. 305)

Esses sistemas de memórias de tradução são constituídos pelo tradutor durante o trabalho de tradução, “uma vez que todo segmento traduzido é, automaticamente, armazenado na memória com seu respectivo segmento de origem” (STUPIELLO, 2015, p. 308), esta memória armazenada pode ser utilizada toda vez que o tradutor começar uma nova tradução.

Embora esses *sistemas de memórias de tradução* dinamizem o processo tradutório, há nele vários entraves para o tradutor contemporâneo. Além de ter que saber muito bem o idioma de origem e de chegada do texto a ser traduzido, ele precisará, antes de tudo, ter um bom computador, que comporte esses sistemas, pois muitas vezes são programas pesados; adquirir um bom sistema, que custa em média 99€ até 2.195€ (*Trados*) e 400€ até 500€ (*Wordfast*). E, mesmo com um bom computador e com um bom sistema de memória de tradução, é preciso ainda que o tradutor saiba operar o sistema com maestria, visto que estes programas apresentam inúmeros detalhes.

A partir deste panorama da tradução no Brasil, podemos inferir que as obras traduzidas pertencentes ao nosso *corpus* se situam em diferentes momentos da história da tradução brasileira, o que nos permite realizar também uma análise diacrônica dos paratextos selecionados.

Considerando o marco na história da tradução que se deu nos anos 80 com a consolidação da disciplina de *Tradutologia*, as duas primeiras edições traduzidas e selecionadas para o nosso *corpus* se encontram antes desta importante data (1958 e 1973), uma durante a década que marca o início do desenvolvimento dos estudos de tradução (1985) e as demais posteriormente (2006, 2013 e 2018).

### 3.3. As traduções brasileiras de *Notre-Dame de Paris*

A primeira edição do nosso *corpus* foi publicada em 1958 pela Editora e Gráfica *Edigraf*. Embora não estivesse tão ao entorno de um contexto pós-guerra, estabelecer-se como editora e gráfica salientou o intuito de independência comercial e de publicação em um momento no qual as editoras estavam ganhando força no mercado do século XX, após duas grandes guerras mundiais. Embora não tenha sido uma das maiores editoras da época como foram as editoras José Olympo, Editora Martins, Editora Nacional ou Civilização Brasileira, a *Edigraf* publicou grandes nomes do cânone literário tanto nacional quanto estrangeiro, como Machado de Assis, José de Alencar, Victor Hugo, Dante Alighieri e os irmãos Grimm. Até o presente momento não encontramos outras informações a respeito dessa editora, apenas que funcionou na rua Uruguaiana, número 88 em São Paulo, capital, entre as décadas de 50 e 70. A editora publicou *Notre-Dame de Paris* mais de uma vez, ora em dois tomos, ora em um único volume. A edição analisada por nós foi publicada em volume único e apresenta a capa bastante parecida com as primeiras edições francesas (Anexo 28). Outro aspecto que chama atenção nesta edição é que ela apresenta dois títulos na capa e contracapa: *O corcunda de Notre Dame*, em letras grandes e, entre parêntese e em menor proporção, a tradução do título francês: *Nossa Senhora de Paris*. Não há também nesta edição informações sobre a tradução da obra, em nenhum momento o nome do(a) tradutor(a) aparece; a invisibilidade do tradutor era comum nesta época, principalmente se o(a) tradutor(a) não fosse um nome conhecido. Esta edição apresenta a nota acrescida à edição de 1832 no início do romance e, em todo o seu volume, o total de 24 notas marginais, das quais 13 fazem parte do recorte pretendido em nosso *corpus*. As notas assinadas por Hugo nas edições francesas não aparecem nessa edição como notas do autor, apenas a nota referente ao *Palácio das Tulherias* recebe a data “Paris, 17 de abril de 1831” e o adendo: (Nota da quinta edição) como nas edições francesas analisadas; as demais notas do autor aparecem sem especificação entre as notas marginais do tradutor e/ou editor. Desta forma, das 13 notas analisadas, 5 são notas do autor, conhecidas por nós de acordo com a trajetória analisada a partir das edições francesas sendo, portanto, as demais do tradutor e/ou editor.

A segunda e a terceira edições, publicadas em 1973 e 1985, respectivamente, surgem juntamente ao contexto de criação de clubes de leitura que eclodiram no Brasil entre as décadas de 70 e 90. A edição de 1973 foi publicada pela Editora Três, uma editora brasileira fundada em 1972 e que mantém suas atividades até hoje, porém é mais conhecida pela publicação de revistas do que de livros. Ela publica hoje as revistas ISTOÉ, ISTOÉ DINHEIRO e ISTOÉ GENTE, PLANETA, MOTOR SHOW e DINHEIRO RURAL e ISTOÉ PLATINUM.

Contudo, o livro em questão faz parte de uma coleção denominada pela editora de *Biblioteca Universal*, cujo objetivo foi a publicação de obras clássicas que circularam principalmente em bancas de revista da época ou como uma espécie de bônus para assinantes de revistas da editora, com o propósito de difundir títulos clássicos, alcançando, assim, um público que não costumava frequentar livrarias. Esta edição conta com um conciso paratexto editorial no início do volume, acomodando uma introdução biográfica de Hugo e uma reflexão sobre como seus valores reverberaram em suas lutas e, conseqüentemente, em suas obras.

Neste material, uma breve parte é dedicada à obra publicada:

Victor Hugo era reputado principalmente como poeta, mas fama bem maior lhe veio com a publicação de *Notre-Dame de Paris*, também intitulado *O Corcunda de Notre-Dame* em diversas traduções. O misterioso tema do livro tocava profundamente os leitores, em particular dura crítica de uma sociedade que, nas pessoas de Frollo, o arcebispo, e de Phoebus, o soldado, condenava à infelicidade o corcunda Quasímodo e a cigana Esmeralda. Enquanto este romance estava sendo escrito, Luís Felipe, um rei constitucional, havia sido elevado ao poder pelos estudantes e pela burguesia liberal, nos três dias da chamada Revolução de Julho (1830). Hugo compôs um poema em honra ao acontecimento, que seria o precursor de muita poesia política. O autor não se contentava, com os seus versos, em exprimir emoções pessoais: pretendia ser o “eco sonoro” do seu tempo, e assim, desempenhar a verdadeira função do poeta, tal como ele a entendia. Problemas filosóficos e políticos se misturavam à inquietação religiosa e social do período. Um poema tratava da miséria dos trabalhadores, outro proclamava a eficiência das orações. Victor Hugo dedicou muitas obras poéticas à glória de Napoleão, se bem que compartilhasse dos ideais republicanos dos seus contemporâneos. Independente de partidos políticos ou de filiação religiosa, ele formulava os problemas de seu século e as grandes perguntas desde sempre feitas pelo homem. Escrevia com uma eloquência e um bom senso que comoviam intensamente. Era tamanha a sua influência que conquistou uma admiradora na corte: a jovem duquesa de Orleans, cuja proteção passou a receber a partir de 1837. (HUGO, 1973, p.13-14, grifo nosso)

Além de um caráter um tanto quanto genérico, a lacônica nota se refere ao tema da obra como “misterioso”, todavia, como vimos até aqui, o escritor francês foi assaz contundente sobre o tema de *Notre-Dame de Paris*. Além disso, esta edição não possui a “Nota acrescida à edição de 1832” e também não apresenta nenhuma nota marginal, nem mesmo as notas assinadas por Hugo presentes desde a segunda publicação do romance. O nome do(a) tradutor(a) também é omitido na publicação, a única informação verificada é que os direitos de tradução foram cedidos à Editora Três pela Editora Vecchi.

A terceira edição analisada é de 1985, década importante para os estudos de tradução, como dito anteriormente. Além disto, esta edição é especial devido ao centenário da morte de Victor Hugo, como revela uma pequena inscrição em amarelo na capa no canto inferior direito.

Um pouco acima dessa inscrição um fragmento de uma película cinematográfica revela *frames* do famoso filme norte-americano *The Hunchback of Notre Dame* (O Corcunda de Notre-Dame) de 1939, aproximando a obra mais do intento fílmico do que literário (Anexo 29).

A edição publicada em São Paulo, pela conhecida Editora Clube do Livro também não informa o nome do(a) tradutor(a) apenas do revisor do texto: José Gonçalves de Arruda Filho. O prefácio do crítico literário Leo Gilson Ribeiro inicia o livro com a seguinte afirmação

“O Corcunda de Notre-Dame” é uma gigantesca e minuciosa reconstituição da Paris medieval e constitui também um exemplo das qualidades e defeitos de Victor Hugo. Grandioso no afresco que traça dos pobres, da bela Esmeralda, da deformidade monstruosa do corcunda Quasímodo, defensor de Esmeralda e “habitante” da Catedral cujos sinos faz repicar, “O Corcunda de Notre-Dame” trai toda dramaticidade do estilo desse vigoroso romancista, a oposição entre a Fatalidade que decreta a morte, a injustiça, o opróbrio e a luta do ser humano em prol da liberdade, o amor impossível e o erotismo, Deus e o Diabo em confrontos decisivos instalados na própria alma humana. (HUGO, 1985, p. 10).

Mais uma vez a catedral e sua arquitetura são deixadas de lado em virtude das outras personagens da obra, o que conduz a uma imagem da catedral apenas como cenário/espço e não como personagem. Após o prefácio, a nota de Hugo acrescida à edição de 1832 tenta resgatar o propósito de sua obra, mas perde um pouco de sua força após as palavras do crítico. Sobre as notas marginais, esta edição apresenta um total de 36 notas ao longo do volume e, como a edição de 1858, não especifica as notas assinadas pelo autor, apenas a nota referente à quinta edição e datada de 7 de abril de 1831.

A quarta, quinta e sexta edições, publicadas em 2006, 2013 e 2018, nessa ordem, estão inseridas no contexto da tradução contemporânea, ou seja, após a consolidação da disciplina de Tradutologia e da revolução tecnológica que modificaram permanentemente os domínios da prática tradutória.

Com o propósito de popularizar a literatura clássica, a Editora Martin Claret lançou, no início dos anos 2000, a coleção *A obra-prima de cada autor*, uma coleção composta por cerca de 400 volumes que seria vendida a preços mais acessíveis, de R\$ 10,50 a R\$ 18,90. Publicados em formato de bolso (*pocket*), apresentam uma capa bastante colorida, o que torna a edição bem chamativa, e um paratexto editorial comum a todos os volumes dessa coleção, contando a história do livro e a proposta da coleção. *O Corcunda de Notre-Dame*, publicado em 2006, é o nº 39 da citada coleção e sobre ela falaremos mais pormenorizadamente no Capítulo 4.

A edição de 2013, da Editora Zahar, é a única do nosso *corpus* intitulada *edição comentada e ilustrada*, embora as outras edições até aqui analisadas também apresentem notas

comentadas nas margens ao longo do texto. Diferentemente das edições anteriores, a apresentação prefacial da obra e as notas marginais são de responsabilidade completa do tradutor Jorge Bastos. Essa é a primeira edição de nosso *corpus* em que o tradutor tem visibilidade. Sobre o processo tradutório da obra ele declara:

A tradução propriamente do romance não apresenta maiores problemas além do esforço que mesmo o leitor francês médio é obrigado a fazer lendo o original, se quiser seguir de perto os caprichos estilísticos e eruditos, mas principalmente os enxertos “de época” que Victor Hugo faz no romance, sem se preocupar muito em especificar a citação. Ou ainda nas frases longuíssimas em que vão se acrescentando, entre vírgulas, novas ideias, para somente vinte linhas depois voltar à proposição inicial (o que a tradução moderna às vezes pode vantajosamente remediar, preocupando-se com a respiração do leitor atual). Trata-se, enfim, de um grande romance da “idade heroica” dos grandes romances, entre o clássico e o folhetim, quando as regras da arte estavam sendo ainda estabelecidas. E Victor Hugo, junto com Balzac, Dumas e alguns outros, foi um dos seus mais importantes construtores.

Lembraríamos, para concluir, que há clássicos dos quais ouvimos falar a partir de adaptações infantis e que se revelam, no original “adulto”, bem diferentes do que se imaginava. Em *Moby Dick*, após centenas de páginas lidas, o leitor de repente para e se pergunta, com surpresa: “Mas cadê a baleia?” Da mesma maneira, Quasímodo e Esmeralda costumam a surgir na narrativa de *O corcunda de Notre Dame*. A própria catedral demora ainda mais. A trama, descobre-se, vai muito além do amor impossível (e não correspondido) de uma fera por uma bela. No final das contas, se voltarmos ao título original — *Notre Dame de Paris, 1482* — veremos que a sua parte mais precocemente abandonada, a data aparentemente insípida e desimportante, é o que mais maciçamente se impõe nas centenas de páginas de apaixonante leitura desse romance histórico. (HUGO, 2013, p.16).

Por meio da visibilidade do tradutor, é possível conhecer seu processo tradutológico. A partir da leitura da declaração de Jorge Bastos, depreendemos que, balizado pelos preceitos da tradução moderna, o tradutor pretende uma estilística diferente da do autor da obra, a fim de beneficiar a respiração do leitor, encurtando os longos períodos escritos por Hugo. Ademais, a comparação que o tradutor faz entre a adaptação infantil e o “original adulto” revelam o abismo imagético que existe entre uma versão e outra e como uma influencia a recepção da outra diretamente. Embora Bastos tenha consciência disso, ele parece não ter consciência ou não se importar com o peso que a catedral e a arquitetura gótica têm neste romance. Sua afirmação acerca da data presente no título original aponta o caminho da leitura de Jorge e de sua tradução, ambas preocupadas com as características históricas do romance.

Ao longo do romance, deparamo-nos com as 8 notas do autor e 487 notas do tradutor, marcando uma evidente diferença numérica de notas marginais entre as traduções vistas até



aqui e que fazem parte do nosso *corpus*, como podemos ver na Tabela 6, que demonstra o resultado das nossas discussões:

**Tabela 6. Notas marginais presentes nas edições traduzidas**

<b>Edições</b>	<b>Total</b>	<b>Notas do autor</b>	<b>Notas analisadas</b>
<b>Edigraf (1958)</b>	24	1*	13
<b>Clube do Livro (1985)</b>	36	1*	22
<b>Editora Três (1973)</b>	0	0	0
<b>Martin Claret (2006)</b>	40	8	23
<b>Zahar (2013)</b>	495	8	222
<b>Penguin (2018)</b>	315	8	150

\* Nota especificada como “nota da quinta edição”

Das 495 notas encontradas na edição da Zahar, 222 serão consideradas em nosso recorte.

A Editora Penguin/Companhia das Letras é responsável pela edição mais recente da obra. Publicada em 2018, a tradução do romance é assinada por Eduardo Brandão, tradutor desde a década de 70, principalmente do francês e do espanhol, contudo, o tradutor tem predileção pelas literaturas espanhola e hispano-americana contemporâneas.<sup>24</sup> Embora a editora não dê a sua edição o título de *edição comentada* e também não atribua a seu tradutor a autonomia que a Editora Zahar outorgou a sua, ela promove a visibilidade do tradutor ao discriminar as notas marginais separando-as em Notas do Tradutor (N.T.), Notas do Autor (N.A.) e Notas do Editor (N.E.). A soma das notas desta edição resulta em 315 notas marginais, das quais 150 foram levantadas em nosso recorte.

A existência de notas marginais divide teóricos da área<sup>25</sup> entre os que a consideram salutar e indispensável para assimilação do objeto de leitura e os que, por outro lado, consideram-na

<sup>24</sup> <https://www.companhiadasletras.com.br/autor.php?codigo=00729> acesso em abril de 2019

<sup>25</sup> Discorreremos sobre essa divergência teórica no Capítulo 4.

deletéria à compreensão, à medida que podem influenciar ou conduzir a percepção daqueles que as leem. O fato é que, em se tratando deste denso romance histórico, não podemos subtrair a distância entre o romance de Hugo e o leitor moderno sem oferecer a este uma *ponte metatextual*. Tradutores e editores usam deste espaço marginal para dialogar com o leitor a fim de encurtar a distância tempo-espaço e diminuir as diferenças linguísticas e culturais que separam o leitor do romance histórico de Hugo.

A tabela 7 demonstra, a partir da análise das notas marginais, a característica intertextual que o *metatexto* incorpora na obra:

**Tabela 7. Notas e referências nas edições traduzidas**

<b>Edições</b>	<b>Notas Analisadas</b>	<b>Notas Traduzidas</b>	<b>Ref. Históricas</b>	<b>Ref. Literárias</b>	<b>Ref. Artísticas</b>	<b>Citações em Latim</b>
<b>Edigraf (1958)</b>	13	0	2	1	0	1
<b>Editora Três (1973)</b>	0	0	0	0	0	0
<b>Clube do Livro (1985)</b>	22	2	2	2	0	9
<b>Martin Claret (2006)</b>	23	2	2	2	0	9
<b>Zahar (2013)</b>	222	26	48	43	8	23
<b>Penguin (2018)</b>	150	60	30	36	8	22

Analisando os *metatextos* presentes em nosso recorte, observamos que algumas notas anunciadas como notas do tradutor são, na verdade, traduções de paratextos editoriais das edições francesas. Para isso, comparamos os *metatextos* com os paratextos das edições francesas de 1904, 1975 e 2009 e chegamos ao resultado apontado na tabela acima.

Destarte, o que pretendemos com nossa investigação, é o que, em partes, pretende a estética da recepção: deslocar o foco da análise literária do texto enquanto estrutura imutável e se dirigir ao leitor e seu domínio interpretativo, visto que, primordialmente, a literatura, seja ela original ou traduzida, tem seu fim no leitor.

#### 4. ANÁLISE DAS NOTAS MARGINAIS

Não há um consenso entre os teóricos sobre o uso das Notas de Tradução (N.T.). Em seu livro *Notas do Tradutor e Processo Tradutório – Análise e Reflexão sob uma Perspectiva Discursiva* (2003), a professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Solange Mittmann, separa os pontos de vista em três perspectivas: 1.) autores/tradutores que consideram a N.T. como um recurso auxiliar para a compreensão do leitor da tradução; 2.) aqueles que consideram as N.T. como um lugar privilegiado para analisar-se o papel do tradutor; 3.) perspectiva da teórica Ana Cristina Cesar, que relata uma experiência própria de produção da tradução e das N.T. (p.114).

Os estudiosos que defendem a N.T. como um recurso auxiliar para a compreensão do leitor da tradução, a defendem também como um recurso para o tradutor resolver problemas de tradução que não foram resolvidos no próprio texto, como por exemplo, o uso de trocadilhos, ditos populares, etc. Contudo, para eles, na N.T. não há lugar para demonstração de subjetividade, à medida que a nota vise um maior esclarecimento do conteúdo para o leitor.

Dentre os teóricos que consideram essa perspectiva, estão Eugene A. Nida, que propõe duas funções para a nota de tradução: acréscimo de informações úteis para a compreensão do contexto histórico-social e correção de discrepâncias linguísticas e culturais. “Isto é feito, por exemplo, explicando costumes diferentes, identificando objetos e lugares desconhecidos, apresentando equivalentes de pesos e medidas, oferecendo informações sobre trocadilhos e incluindo dados sobre nomes próprios” (p.115). Paulo Rónai compartilha desta mesma opinião, contudo o teórico afirma que o tradutor deve salvaguardar a N.T de jamais expressar nela a sua opinião, ao passo que proporciona ao leitor elucidações bastante objetivas.

Para os teóricos defensores da segunda perspectiva, os adeptos da primeira, com o apagamento da subjetividade do tradutor nas notas de tradução, querem negar a este o direito de produzir sentidos, atribuindo-lhe o mero papel de instrumento de transporte de informação entre uma língua e outra. Ao contrário, os defensores da segunda perspectiva consideram que “o tradutor possui um papel ativo e determinante na interpretação do original e na criação da tradução que será sempre uma outra obra, diferente da original” (p.118). Dessa forma, a N.T., produto da atividade tradutória, consistiria em um importante material de análise do processo de tradução e do sujeito tradutor. Ademais, a N.T seria como “um *locus* especial de expressão da voz do tradutor”, um lugar de estabelecimento de diálogo do tradutor com seu leitor e com o autor do texto original, um lugar de afirmação “da(s) identidade(s)” que o tradutor assume” (HATTNER, 1994, p. 34 *apud* MITTMANN, 2003, p.121).

A terceira perspectiva, provém da proposta da tradutora Ana Cristina Cesar e sua tradução comentada do conto *Bliss* de Katherine Mansfield. Nesta produção, Ana Cristina faz uso das notas marginais de forma *sui generis*, o que faz sua visão diferir das perspectivas anteriormente apresentadas.

[...] à medida que foi traduzindo, suas notas “foram desvendando gradualmente a forma como o processo de tradução se estava efetuando” [...]. E ao invés de solucionarem os problemas de tradução, de esclarecerem para o leitor o sentido do texto original, elas explicitam os problemas, as dificuldades, as angústias: “Assim sendo, as notas seguem a trilha do meu pensamento durante a tradução e tentam dar-lhe o caráter gráfico (na medida do possível) [...] “Ao redigir essas oitenta notas, não pude evitar algumas exclamações subjetivas (impróprias de um tradutor). Espero que o leitor atento releve o fato.” [...] “Nas notas de pé de página, expressei o que penso ser a tarefa do tradutor – e esse fato vai acompanhando as variações estruturais da história”. (MITTMANN, 2003, p.122).

Deste modo, fica clara a diferença entre essa e as demais perspectivas expostas. Em suas notas, a tradutora não disfarça sua subjetividade como demanda a primeira perspectiva, no entanto, expande o postulado da segunda perspectiva até as últimas consequências ao escancarar seu processo tradutório e salienta:

As notas de pé de página constituem, em geral, a parte menos importante de um ensaio. Sua localização dentro da página corrobora esse fato. Podemos deixar de lê-las, quando o interesse pelo conjunto da obra é muito grande. Ou podemos estudá-las cuidadosamente, quando estamos mais interessados em detalhes microscópicos, digressões eruditas, fontes informativas, bibliografia obscura (às vezes, tudo isso nos proporciona até grande prazer, como no livro *Annotated Alice*, de Martin Gardner, o que não parece ser o caso na maioria das obras acadêmicas). Alguns escritores particularmente interessados em facilitar a leitura de seus trabalhos tentam reduzir ao máximo o número dessas notas e até mesmo as eliminam completamente. Outros, porém se regozijam com a maior quantidade possível de numerozinhos espalhados pelo texto – como sinais evidentes da fecundidade de suas pesquisas de *background*, que poderiam passar despercebidas aos olhos do leitor, não fosse aquele o recurso usado para atraí-lo. (CESAR, 2016, p.326)

Como pudemos ver, *Notre-Dame de Paris* é um dos romances mais traduzidos de Victor Hugo. Vimos também que, em se tratando de paratextos, as diferentes edições divergem entre si, de forma considerável, quantitativa e qualitativamente. Contudo, seria extenso e extenuante se aqui fizéssemos uma análise de todos os paratextos presentes em nosso recorte inicial; dessa forma, fizemos um recorte dentro do recorte, examinando os paratextos do *Livro 1, Capítulo 1* da obra, por ser este o capítulo com maior número de paratextos do nosso *corpus*, e, destacando ainda os paratextos que nos saltaram aos olhos pela discrepância de sua mensagem. Todavia,

nossa análise não pretende desqualificar nenhum dos paratextos existentes em nosso *corpus*, apenas evidenciá-los e assim explorar a obra por meio de outro viés que é o do paratexto proposto pelo teórico Genette, o qual apresentamos no início deste trabalho, considerando seu destinador e seu destinatário. Ao observar o paratexto, pretendemos com nossa análise, conseqüentemente, refletir sobre o processo tradutório da obra, à medida que consideramos que as notas do tradutor materializam o seu discurso e que, embora o tradutor use esse espaço para tornar claro alguns pontos a respeito do texto que traduz, não há como subtrair desse discurso toda a subjetividade, pelo simples fato de que o tradutor é um sujeito dotado de subjetividade.

Em nossa pesquisa, no levantamento e exame das notas de tradução, fizemos uso da análise descritiva, à medida que nos detivemos a descrever as notas de tradução e as circunstâncias textuais em que se encontram, sem a intenção de conceber uma análise crítica ou prescritiva das mesmas.

O *Livro I* é composto por seis capítulos. No *Capítulo 1*, estrutura medular do nosso *corpus*, Victor Hugo apresenta o romance, nos demais trabalha cinco das personagens presentes na teia narrativa: *Pierre Gringoire*, *O senhor cardeal*, *Mestre Jacques Coppenole*, *Quasímodo* e *Esmeralda*.

As primeiras palavras do narrador neste capítulo servem para situar o leitor na história, afirmando que os acontecimentos do romance têm seu início em 6 de janeiro de 1482, contudo, seu lugar de fala se encontra há exatos “trezentos e quarenta e oito anos, seis meses e dezenove dias” desse dia, ou seja, 25 de julho de 1830 (as voltas da data em que Victor Hugo escrevia o romance). Com isso, temos, portanto, um narrador que descreverá fatos históricos e a Paris da Idade Média sob a perspectiva do século XIX.

Com as palavras seguintes do narrador, o cenário vai se abrindo e as circunstâncias se colocando ao leitor. A história começa no *Dia de Reis* e na festividade conhecida como *Festa dos Loucos* em que os populares saíam de suas casas para as celebrações da ocasião que aconteceriam na cidade. Havia uma aglomeração de pessoas no grande salão do Palácio da Justiça, e é para este local que conflui e se dá a narrativa. Pouco a pouco a trama se desvela de forma detalhada pela voz do narrador

[...] Acima de nossa cabeça uma abóbada dupla em ogiva, lambrisada com esculturas de madeira, pintada de azul, ornada com flores de lis douradas; sob nossos pés, um assoalho de mármore branco e preto alternados. A alguns passos de nós, um enorme pilar, depois outro e mais outro; ao todo sete pilares ao comprimento da sala, sustentando no meio de sua largura as bases da abóbada dupla. Em torno dos quatro primeiros pilares, lojas de comerciantes, cintilantes de vidros e bijuterias; ao redor dos três últimos, bancos de carvalho,

usados e polidos pelos calções dos litigantes e a toga dos procuradores. Em torno à sala, ao longo da alta muralha, entre as portas, entre as janelas, entre os pilares, a interminável fileira das estátuas de todos os reis da França desde Faramond; os reis ociosos, de braços caídos e olhos baixos; os reis valentes e batalhadores, cabeça e mãos erguidas com audácia para o céu. Depois, nas longas janelas de ogivas, vitrais de mil cores; nas largas saídas da sala, ricas portas finamente esculpidas; e tudo isso — abóbadas, pilares, muralhas, alizares, lambris, portas, estátuas — coberto de alto a baixo com uma esplêndida iluminura azul e ouro, que, já um pouco desbotada na época em que a vemos, quase inteiramente desaparecera sob a poeira e as teias de aranha no ano da graça de 1549, quando Du Breul a admirava ainda, por tradição.

Imaginemos agora essa imensa sala oblonga, iluminada pela luz pálida de um dia de janeiro, invadida por uma multidão variada e barulhenta, que se estende ao longo das paredes e gira em torno dos sete pilares, e já teremos uma ideia confusa do conjunto do quadro cujos curiosos detalhes procuraremos indicar com mais precisão.

É certo que, se Ravailac não houvesse assassinado Henrique IV, não haveria peças do processo de Ravailac no cartório do Palácio da Justiça; não haveria cúmplices interessados em fazer as ditas peças desaparecerem; portanto, não haveria incendiários obrigados, na falta de meio melhor, a atear fogo ao cartório para queimar as peças e a atear fogo ao Palácio da Justiça para queimar o cartório; por conseguinte, não teria havido, enfim, incêndio em 1618. O velho palácio ainda estaria de pé, com sua velha Grande Sala, eu poderia dizer ao leitor: vá vê-la, e ambos seríamos assim dispensados, eu de fazer, ele de ler uma descrição fiel do fato. O que prova esta nova verdade: os grandes acontecimentos têm consequências incalculáveis.

É verdade que seria bem possível, primeiro, que Ravailac não tivesse cúmplices; depois, que seus cúmplices, se por acaso cúmplices houvesse, não tivessem nada a ver com o incêndio de 1618. Há duas outras explicações bastante plausíveis. Primeiro, a grande estrela inflamada, com um pé de largura, um côvado de altura, que, como todos sabem, caiu do céu sobre o Palácio no dia 7 de março depois da meia-noite. (HUGO, 2018, p. 47-48)

Neste fragmento, vemos que ele intercala detalhes da arquitetura medieval com acontecimentos históricos que permeiam o momento do acontecimento da narrativa até o momento de sua narração. Datas e nomes como *Faramond*, *Du Breul* e *Ravailac* surgem sem maiores elucidações e sem outras funções senão a de contextualizar o leitor do romance. Contudo, saberia o leitor contemporâneo o que sucedeu nessas datas e quem foram essas pessoas para inteirar-se por completo das informações que dispõem a narrativa?

Considerando que o romance de Victor Hugo se passe na Idade Média e a narração tenha sido feita sob a perspectiva do século XIX, seria normal pensar que o leitor contemporâneo se visse em frente a um abismo espaço-temporal com relação aos fatos narrados. Dessa forma, a fim de estabelecer uma ponte entre o leitor da tradução e a obra, e tornar mais claros determinados pontos da narrativa, tradutores e editores conceberam notas marginais explicativas no decorrer do volume. No entanto, as notas presentes em cada edição diferem

qualitativa e quantitativamente como mostra a tabela a seguir sobre as notas marginais presentes no *Livro 1, Capítulo 1*, as quais, algumas delas, analisaremos sistematicamente em seguida.

**Tabela 8. Notas marginais presentes no *Livro 1, Capítulo 1***

<b>Edições</b>	<b>Notas do Tradutor</b>	<b>Notas do Editor</b>	<b>Notas do Autor</b>	<b>Total</b>
<b>Edigraf (1958)</b>	1	0	0	1
<b>Editoria Três (1973)</b>	0	0	0	0
<b>Clube do Livro (1985)</b>	7	0	0	7
<b>Martin Claret (2006)</b>	6	0	1	7
<b>Zahar (2013)</b>	43	0	1	44
<b>Penguin (2018)</b>	25	10	1	36

Amparando-nos no levantamento das notas e referências citadas no Capítulo 3, Tabela 7, referentes às edições traduzidas, estreitaremos nossa análise destacando e apresentando exemplos de:

- Notas que buscam estabelecer uma ponte imagética entre a obra e o leitor da tradução;
- Notas que buscam mitigar a distância linguística e as diferenças culturais entre a obra e o leitor contemporâneo;
- Notas empregadas para apontar as referências literárias utilizadas pelo autor em sua obra;
- Notas que elucidam as expressões latinas presentes na obra;
- Notas do Autor;
- Notas divergentes.

Como as notas partem de um fragmento do texto, optamos por não apenas apresentar a nota, mas também destacar o trecho que lhe dá origem.

Embora o foco da nossa pesquisa sejam as Notas dos Tradutores (N.T.), as Notas do Autor (N.A.) e as Notas do Editor (N.E.) farão parte de nossa análise como as demais notas.

Para auxiliar a visualização das N.T e diferenciá-las de uma edição para outra, utilizaremos alguns marcadores: em cima do trecho, ou palavra, destacado pelo tradutor na obra, dispomos um número de forma sobrescrita referente à quantidade de notas de cada editora do nosso *corpus*, destacando cada editora com uma cor diferente conforme a seguinte legenda:

TEXTO <sup>nº</sup> → **N.T da Editora Edigraf (1958)**

TEXTO <sup>nº</sup> → **N.T da Editora Clube do Livro (1985)**

TEXTO <sup>nº</sup> → **N.T da Editora Martin Claret (2006)**

TEXTO <sup>nº</sup> → **N.T da Editora Zahar (2013)**

TEXTO <sup>nº</sup> → **N.T da Editora Penguin (2018)**



#### 4.1. Notas que buscam estabelecer uma ponte imagética entre a obra e o leitor da tradução

Como já foi dito anteriormente, o narrador de *Notre-Dame de Paris* descreve fatos históricos e a Paris da Idade Média sob a perspectiva do século XIX e com isso depreendemos que há uma constante preocupação em estabelecer uma ponte imagética entre a Paris medieval e a sua Paris contemporânea, desvelando ao leitor uma imagem panorâmica da evolução histórica e geográfica ocorrida em “trezentos e quarenta e oito anos, seis meses e dezenove dias” (HUGO, 2013, p.23). Contudo, quanto mais nos afastamos da data de sua primeira publicação, mais nos distanciamos temporal e geograficamente dos fatos narrados. Deste modo, realizando o mesmo movimento do narrador, os tradutores de nossa obra buscam também estabelecer uma ponte imagética entre a obra e o leitor da tradução por meio de notas marginais.

##### Trecho 1

“Faz hoje trezentos e quarenta e oito anos, seis meses e dezenove dias que os parisienses foram acordados ao som de todos os sinos, a plenas badaladas, na área que compreendia a Cité, a Universidade e a Cidade.<sup>1</sup>” (HUGO, 2013, p.23)

**Nota de Tradução:**<sup>1</sup> A área demarcada refere-se ao centro do poder, na ilha de la Cité, à Universidade, na margem esquerda do rio Sena, e à cidade propriamente dita, do lado direito. Victor Hugo vai constantemente usar essa divisão, seguindo mapas antigos de Paris.

A primeira N.T. do nosso *corpus* é feita por Jorge Bastos, tradutor da Editora Zahar, no primeiro parágrafo do capítulo. Ele a concebe para alertar o leitor que a descrição geográfica do romance será feita baseada em mapas antigos da cidade de Paris, os quais Victor Hugo usou tentando criar um cenário o mais próximo do real medieval possível.

##### Trecho 2

Aquele 6 de janeiro de 1482 não foi, porém, um dia do qual os historiadores tenham guardado qualquer recordação. Nada havia de notável no acontecimento que daquele jeito e já pela manhã agitava os sinos e os burgueses de Paris. Não se tratava de nenhum assalto armado de homens da Picardia ou da Borgonha,<sup>2</sup> nem de qualquer relicário levado em procissão ou de alguma revolta estudantil no vinhedo de Laas.<sup>3</sup> Menos ainda de um passeio do *nosso assim dito muito temido senhor, nosso rei*, ou sequer do

enforcamento de algum malfeitor ou malfeitores pela Justiça de Paris. Nada a ver também com a chegada, tão frequente no século XV, de alguma embaixada extravagante e empenhada. Fazia apenas dois dias que o último desfile desse tipo, dos emissários flamengos encarregados de concluir os acordos para o casamento do delfim com Margarida de Flandres,<sup>4</sup> tinha entrado em Paris, para infelicidade do sr. cardeal de Bourbon. Este, para não desagradar ao rei, precisou recepcionar todo aquele rústico tumulto de burgomestres flamengos e ainda homenageá-los, em seu palácio de Bourbon, com uma *mui bela moralidade, sotie e farsa*, enquanto uma chuva constante inundava à sua porta suas magníficas tapeçarias. (HUGO, 2013, p.23-24)

**N.T.**<sup>2</sup> Nessa época, fim do reinado de Luís XI, eram constantes as tensões com os diversos poderes vizinhos e sobretudo com Carlos o Temerário, duque de Borgonha, cujo domínio se estendia pela parte leste e nordeste da França atual, prolongando-se ainda pela Bélgica.

**N.T.**<sup>3</sup> Nos arredores da atual rua Saint-André-des-Arts, o chamado território de Laas era coberto de vinhedos, que a Universidade e a abadia de Saint-Germain-des-Prés disputavam.

**N.T.**<sup>4</sup> O casamento do futuro rei Carlos VIII, então com doze anos de idade, e Margarida da Áustria (ou de Flandres), de três anos, filha de Maria de Borgonha, que sucedera a Carlos o Temerário. A união acabou não acontecendo.

No *Trecho 2*, correspondente ao segundo parágrafo do capítulo, vemos que Jorge Bastos identifica no texto de Hugo diversos pontos específicos, tanto geográficos quanto históricos, que provavelmente considera um conhecimento que o leitor de sua tradução não terá ou, se o tiver, terá que ser resgatado por meio de notas para o fazer ficar à par do contexto do romance, podemos ver isso nas notas **2**, **3** e **4**, onde o tradutor elucida acontecimentos históricos remotos (notas **2** e **4**) e faz um paralelo entre a geografia atual e a presente no romance, a fim de situar o leitor (nota **3**).

Além de narrar os fatos históricos, o narrador também evoca uma série de personalidades que são relevantes nestes contextos, como podemos ver nos trechos a seguir:

### **Trecho 3**

Em torno à sala, ao longo da alta muralha, entre as portas, entre as janelas, entre os pilares, a interminável fileira das estátuas de todos os reis da França desde Faramond; os reis ociosos,<sup>1</sup> de braços caídos e olhos baixos; os reis valentes e batalhadores, cabeça e mãos erguidas com audácia para o céu. (HUGO, 2018, p. 47)

**N.T.**<sup>1</sup> Apelido dado aos últimos reis merovíngios (673 a 751), sucessores de Dagoberto

Por se tratar de um romance histórico, as notas para explicação de fatos ou personalidades históricos são as mais comuns ao longo da obra, como, por exemplo, a nota 1 que visa esclarecer o adjetivo imputado aos reis citados pelo narrador.

#### Trecho 4

Nesse dia, haveria fogueira comemorativa na Grève, plantação de maio na capela de Braque e mistério no Palácio da Justiça.<sup>5</sup> O aviso havia circulado na véspera, ao som de trombeta, nos cruzamentos das ruas, por meio de enviados do sr. preboste, com belos trajes roxos de *camelot*, enfeitados por grandes cruzeiras brancas no peito. (HUGO, 2013, p.24)

Nesse dia devia haver fogueiras na Place de Grève,<sup>2</sup> fincamento de mastro engalanado na capela de Braque e mistério no Palácio da Justiça. O grito fora dado na véspera a som de trompa, nas encruzilhadas, pela gente do senhor preboste, trajando belas casacas de chamalote violeta, com grandes cruzeiras brancas no peito. (HUGO, 2018, p.44)

**N.T.** <sup>5</sup>A Grève se situava na atual praça de L'Hôtel de Ville (prefeitura, câmara municipal) e era local de festejos e execuções capitais; grève significa “margem arenosa”, no caso uma extensão mais ampla à beira do rio Sena, e dela também se originam as palavras “greve” e “grevista”, pois lá se reunia uma estiva desqualificada para trabalhar na descarga de barcos que traziam mercadorias a Paris. Plantar a “árvore de maio” era um costume, com festejos em torno de uma árvore enfeitada para a ocasião, na expectativa da primavera. A capela de Braque se situava na rua de mesmo nome (ainda existente, no bairro do Marais). O mistério encenado no Palácio da Justiça, na ilha de la Cité, vai servir de base para a trama das próximas páginas; o palácio era também uma das residências reais, assim chamado por ser onde o rei “dispensava justiça”, como será dito mais adiante.

**N.T.** <sup>2</sup> Atual Place de l'Hôtel-de-Ville. Sendo *grève* sinônimo de praia, a praça assim era chamada na Idade Média por se estender até a beira do Sena.

As notas 5 e 2, inicialmente, têm a mesma intenção: a de localizar geograficamente o leitor dando a ele uma referência atual da citada por Hugo, a fim de aproximar a imaginação do leitor de uma era tão distante a sua, todavia, Jorge Bastos vai além das coordenadas geográficas, ele concebe a seu leitor informações semânticas dos trechos destacados por sua nota. Entretanto, o que vimos nas notas até aqui é o que poderíamos chamar de “notas de leitura” dos tradutores, à medida que evidenciaram e elucidaram pontos que provavelmente precisaram esclarecer para si mesmos no processo de tradução, devido à tamanha densidade de informações que provém da obra do escritor francês.

### Trecho 5

Resta muito pouco daquela primeira moradia dos reis da França, daquele palácio anterior ao Louvre, já tão velho no tempo de Filipe o Belo que nele se procuravam traços dos magníficos edifícios levantados pelo rei Roberto e descritos por Helgaldus.<sup>6</sup> (HUGO, 2013, p.27)

Resta muito pouca coisa hoje em dia, graças a essa catástrofe, graças sobretudo às diversas restaurações sucessivas que acabaram com o que ela poupava, resta bem pouca coisa dessa primeira morada dos reis da França, desse palácio, irmão mais velho do Louvre, já tão velho na época de Filipe, o Belo, que nele se buscavam vestígios dos magníficos edifícios erguidos pelo rei Roberto<sup>3</sup> e descritos por Helgaudo.<sup>4</sup> (HUGO, 2018, p. 48)

**N.T.** <sup>6</sup> O monge Helgaldus, que morreu por volta de 1048, escreveu uma pequena biografia (*Abrégé de la vie du roi Robert*) do rei Roberto o Piedoso, filho de Hugo Capeto.

**N.T.** <sup>3</sup> Roberto II, o Piedoso (970-1031).

**N.E.** <sup>4</sup> Historiador e religioso da época do rei Roberto.

Novamente, as notas de tradução surgem para preencher a lacuna de informação histórico-biográfica dos referentes citados pelo narrador hugoano. Contudo, no trecho destacado podemos ver, além das diferentes escolhas vocabulares na realização da tradução de um mesmo trecho, por tradutores distintos, essa mesma diferença na escolha e confecção das notas marginais. Tais diferenças são oportunas, pois conduzem, de forma bastante contundente, novamente nossa percepção ao aspecto subjetivo de cada tradutor, dando margem a discussões que permeiem essa questão no âmbito tradutológico.

Outro ponto de discussão que o trecho supracitado provoca é referente à existência da *Nota Editorial*, ou *Nota do Editor*, (N.E) comumente presente na edição mais recente de nosso *corpus*. Embora, neste caso, a N.E. desempenhe a mesma função da N.T., não podemos nos

esquecer que são duas vozes distintas que buscam estabelecer contato com o texto e com o leitor por meio da nota marginal.

### Trecho 6

As duas extremidades daquele gigantesco paralelogramo eram ocupadas, uma pela famosa mesa de mármore, comprida, larga e espessa como nunca se viu semelhante fatia no mundo, segundo os velhos documentos de contas feudais, num estilo de abrir o apetite de Gargântua; outra pela capela em que Luís XI mandou que fizessem uma escultura sua, ajoelhado diante da Virgem, e para onde havia transportado, sem se preocupar com os dois nichos vazios que deixava na fileira das estátuas reais, as estátuas de Carlos Magno e são Luís, dois santos que ele achava terem muito crédito no céu, como reis da França.<sup>7</sup> (HUGO, 2013, p.28)

**N.T.** <sup>7</sup> Luís XI, dito Luís o Prudente, reinou sobre a França de 1461 até sua morte; Carlos Magno chegou a ser canonizado pelo antipapa Pascal III, no séc. XII, sendo festejado no dia 28 de janeiro; sobre são Luís, ver nota 78.

A nota <sup>7</sup> resgata tópicos histórico-biográficos distantes do leitor contemporâneo da tradução do romance. Essa nota invoca ainda uma outra nota presente na edição: a nota 78 para elucidar quem foi são Luís. A nota 78 se encontra no *Livro 1, Capítulo 3* (O Sr. Cardeal):

**\*Nota 78:** *Conta-se que Luís IX, são Luís, teria mandado castigar muito severamente um blasfemador e se disse disposto a ser marcado com ferro em brasa para ter seu reino livre de pessoas como aquela. Foi também ele quem mandou reconstruir o palácio que vinha sendo usado como residência real e em cujo jardim ele “distribuía justiça”.*

### Trecho 7

— Foi para dar emprego a esses malditos chantres do rei da Sicília que se inventou isso! — gritou asperamente uma velha na multidão sob a janela. — Vejam só! Mil libras parisis por missa!<sup>8</sup> E tiradas dos vendedores de peixes de água salgada do Halles de Paris, ainda por cima!<sup>9</sup> (HUGO, 2013, p.30)

— É para empregar esses malditos chantres do rei da Sicília que ele fez isso! — gritou azedamente uma velha senhora na multidão ao pé da janela. — Pensem bem! Mil libras parisis<sup>5</sup> por uma missa! E ainda tem mais, sobre o imposto dos peixes de mar do mercado de Paris! (HUGO, 2018, p.53)

**N.T.** <sup>8</sup> A libra parisis valia cerca de 20% mais que a libra tournois, mais comum no Antigo Regime francês.

**N.T.** <sup>5</sup> Moeda cunhada em Paris.

**N.T.** <sup>9</sup> O Halles era o grande mercado atacadista de frutas, legumes e carnes diversas que funcionou no centro de Paris até a década de 1970. Dados práticos, como essa taxa para a missa paga pelos “vendedores de peixes de água salgada”, são em geral exatos, tirados sobretudo de *La chronique scandaleuse*.

Alguns teóricos da tradução consideram as notas um atestado do fracasso do tradutor em transpor expressões de uma língua a outra. Porém, como transpor especificidades da língua que englobam uma cultura em tempo e espaço tão distantes de nós? Intentando preservar ao máximo o cenário proposto pelo narrador hugoano e conservar os aspectos culturais presentes na obra, muitas vezes os tradutores não traduziram alguns termos que consideraram importante manter na língua original do romance, como podemos ver nas notas **8** e **5**, agregando com elas elementos que aumentarão o repertório histórico-cultural francês do leitor da tradução.

A nota **9** nos faz voltar a atenção e refletir sobre as escolhas dos tradutores. O *Halles* foi um grande mercado francês até 1971, quando foi demolido para dar lugar a um moderno shopping center subterrâneo. Falar dele é cultivar uma importante memória francesa, apesar disso, o tradutor da editora Penguin suprimiu a referência a ele.

## Trecho 8

– Tudo funciona por quatro nesse negócio — gritou um terceiro. — Quatro nações, quatro faculdades, quatro festas, quatro procuradores, quatro eleitores, quatro livreiros. <sup>10</sup> (HUGO, 2013, p.31-32)

**N.T.** <sup>10</sup> Os estudantes das quatro faculdades — arte, direito, medicina e teologia — se dividiam em quatro “nações”: França, Picardia, Normandia e Alemanha, cada uma encabeçada por um procurador. Quatro eleitores, escolhidos pelas quatro nações, elegiam o reitor. As quatro festas comemoradas pelos estudantes eram Reis, são Martinho, santa Catarina e são Nicolau. O cargo de livreiro juramentado consistia em transcrever e produzir cópias de livros (antes da difusão da imprensa).

Há diversos elementos nas entrelinhas do romance de Hugo. Às vezes, a citação de uma única palavra remete a um horizonte da história, da geografia e da cultura francesa, o qual não nos é possível enxergar sem a lente da nota do tradutor. A compreensão de quando se lê que são “*Quatro nações, quatro faculdades, quatro festas, quatro procuradores, quatro eleitores, quatro livreiros*” é diferente de ler que são “*estudantes das quatro faculdades — arte, direito, medicina e teologia — se dividiam em quatro “nações”: França, Picardia, Normandia e Alemanha, cada uma encabeçada por um procurador. Quatro eleitores, escolhidos pelas quatro nações, elegiam o reitor. As quatro festas comemoradas pelos estudantes eram Reis, são Martinho, santa Catarina e são Nicolau.*”; os elementos a mais oferecidos pelo tradutor em sua nota ampliam a compreensão da fala do narrador e do universo contido nas entrelinhas do romance. Podemos ver isso observando do mesmo modo as notas **11**, **12**, e **13**.

### Trecho 9

— Abaixo o reitor, os eleitores e os procuradores! — gritou Joannes.  
 — Vamos fazer uma fogueira essa noite no Champ-Gaillard —<sup>11</sup> continuou um colega — com os livros do mestre Andry. (HUGO, 2013, p.33)

**N.T.** <sup>11</sup> O Champ-Gaillard já era citado por Rabelais como um espaço aberto, para festejos estudantis.

### Trecho 10

— Eieiei! Mestres nas artes! Todas essas belas capas pretas! Todas essas belas capas vermelhas!  
 — Formam um belo rabo para o reitor.  
 — É como um duque de Veneza indo se casar com o mar. <sup>12</sup>  
 — Diga aí, Jehan! Os cônegos de Sainte-Geneviève! (HUGO, 2013, p.35)

**N.T.** <sup>12</sup> O doge de Veneza lançava ao mar um anel de ouro, declarando suas núpcias.

### Trecho 11

Além disso, os trajes do sr. Júpiter eram muito bonitos e muito contribuíram para acalmar a multidão, atraindo toda atenção. Júpiter estava vestindo uma espécie de couraça de veludo preto com tachas douradas, tinha na cabeça um gorro de feltro com botões de metal dourado e, não fosse o tom vermelho e a barba espessa que cobriam as duas metades do seu rosto, não fosse o cilindro de papelão dourado que trazia nas mãos, no qual os observadores mais experientes podiam reconhecer o raio, pois todo enfeitado com fitas brilhantes, não fossem seus pés de pele clara e amarrados com tiras à moda grega, Júpiter

seria facilmente comparável, pela severidade da impressão causada, a um arqueiro bretão da tropa do sr. De Berry.<sup>13</sup> (HUGO, 2013, p. 37)

**N.T.** <sup>13</sup> Carlos de France, duque de Berry, era irmão de Luís XI.



## 4.2. Notas que buscam mitigar a distância linguística e as diferenças culturais entre a obra e o leitor contemporâneo

Como é de nosso conhecimento, o romance, concebido por Hugo no século XIX, retoma o período medieval por meio de um narrador que busca, de forma histórica e geográfica, apresentar um panorama imagético da Paris medieval em paralelo a Paris de sua contemporaneidade.

Além de referências históricas e geográficas da época, Victor Hugo se utiliza de um vocabulário específico, ressaltando a distância linguística da obra, e de referências culturais medievais para compor, com toda verossimilhança, o cenário da Idade Média francesa. Deste modo, tradutores buscam mitigar essa distância linguística e elucidar as diferenças culturais existentes entre a narrativa francesa e suas traduções em suas notas marginais.

### Trecho 12

Aquele 6 de janeiro de 1482 não foi, porém, um dia do qual os historiadores tenham guardado qualquer recordação. Nada havia de notável no acontecimento que daquele jeito e já pela manhã agitava os sinos e os burgueses de Paris. Não se tratava de nenhum assalto armado de homens da Picardia ou da Borgonha, nem de qualquer relicário levado em procissão ou de alguma revolta estudantil no vinhedo de Laas. Menos ainda de um passeio do *nosso assim dito muito temido senhor, nosso rei*, ou sequer do enforcamento de algum malfeitor ou malfeitora pela Justiça de Paris. Nada a ver também com a chegada, tão frequente no século XV, de alguma embaixada extravagante e empenachada. Fazia apenas dois dias que o último desfile desse tipo, dos emissários flamengos encarregados de concluir os acertos para o casamento do delfim com Margarida de Flandres, tinha entrado em Paris, para infelicidade do sr. cardeal de Bourbon. Este, para não desagradar ao rei, precisou receber todo aquele rústico tumulto de burgomestres flamengos e ainda homenageá-los, em seu palácio de Bourbon, com uma *mui bela moralidade, sotie e farsa*,<sup>14</sup> enquanto uma chuva constante inundava à sua porta suas magníficas tapeçarias. (HUGO, 2013, p.23-24)

No entanto, não é um dia do qual a história tenha guardado lembrança, esse 6 de janeiro de 1482. Nada havia de notável no acontecimento que movimentava, desde a manhã, os sinos e os burgueses de Paris. Não era nem um assalto de picardos nem de borguinhões, nem um relicário levado em procissão, nem uma revolta de estudantes na vinha de Laas, nem uma entrada de “nosso mui temido amo, o senhor rei”, nem mesmo um belo enforcamento de ladrões e ladras na Justiça de Paris. Tampouco era a vinda, tão frequente no século XV, de alguma embaixada engalanada e empenachada. Havia apenas dois dias que a última cavalgada desse gênero, a dos embaixadores flamengos encarregados de concluir o casamento do delfim e de Margarida de Flandres, fizera sua entrada em Paris, para grande aborrecimento do cardeal de Bourbon, que, para agradar ao rei, tivera de mostrar-se contente com aquela rústica multidão de burgomestres flamengos e brindá-los, em seu palácio de Bourbon, com uma “mui bela moralidade, sotia<sup>6</sup> e farsa”, enquanto uma chuva fustigante encharcava à sua porta suas magníficas tapeçarias. (HUGO, 2018, p.43-44)

**N.T.** <sup>14</sup> Isto é, uma peça misturando três gêneros teatrais dos fins da Idade Média, entre o semirreligioso e a sátira.

**N.T.** <sup>6</sup> A moralidade é um drama medieval de inspiração religiosa. Já a sotia é uma sátira de conteúdo político e social.

Neste trecho, a nota em comum entre os tradutores das Editoras Zahar e Penguin se refere à elucidação sobre o que seria a “*bela moralidade*”, “*sotie*”, ou “*sotia*”, como traduzida pelo tradutor da Penguin, Eduardo Brandão, e “*farsa*”.

### Trecho 13

Nesse dia, haveria fogueiras na Grève, plantação de maio<sup>1</sup> na Capela de Braque e mistério no Palácio da Justiça. De véspera, ao som de tropas os alabardeiros do senhor preboste, trajando belas fardas de camaleão violeta com cruces brancas no peito, haviam lançado o pregão pelas encruzilhadas. (HUGO, 1985, p. 17)

Nesse dia, haveria fogueiras na Grève, plantação de maio<sup>1</sup> na Capela de Braque e mistério no Palácio da Justiça. De véspera, ao som de trombetas, os alabardeiros do senhor preboste, trajando belas fardas de camaleão violeta com cruces brancas no peito, haviam lançado o pregão pelas encruzilhadas. (HUGO, 2006, p. 19-20)

**N.T.** <sup>1</sup> Maio: galho ou ramo que no dia primeiro de maio se colocava diante da porta de quem se queria agradecer.

**N.T.** <sup>1</sup> Maio: galho ou ramo que no dia primeiro de maio se colocava diante da porta de quem se queria agradecer.

Nesse dia, haveria fogueira comemorativa na Grève, plantação de maio na capela de Braque e mistério no Palácio da Justiça. O aviso havia circulado na véspera, ao som de trombeta, nos cruzamentos das ruas, por meio de enviados do sr. preboste, com belos trajes roxos de *camelot*,<sup>15</sup> enfeitados por grandes cruces brancas no peito. (HUGO, 2013, p.24)

Nesse dia devia haver fogueiras na Place de Grève, fincamento de mastro engalanado na capela de Braque e mistério<sup>7</sup> no Palácio da Justiça. O grito fora dado na véspera a som de trompa, nas encruzilhadas, pela gente do senhor preboste, trajando belas casacas de chamalote violeta, com grandes cruces brancas no peito. (HUGO, 2018, p.44)

**N.T.** <sup>15</sup> Pano de pelo de camelo ou de cabra, eventualmente misturado à lã ou a fios de seda.

**N.T.** <sup>7</sup> Dramatização medieval dos ritos sacramentais católicos ou de trechos da Bíblia.

Até aqui, pudemos ver que existem diferenças não apenas no teor das notas apresentadas por cada tradutor, mas também que essas diferenças se estendem e estão presentes também nas

escolhas das expressões utilizadas por esses profissionais em cada segmento exposto em nosso estudo, e a isso se deve a subjetividade que envolve cada indivíduo. Contudo, os trechos apresentados pelas edições do Clube do Livro (1985) e Martin Claret (2006) revelam um caráter textual estritamente homogêneo, o que suscita o questionamento genuíno: seria a tradução da Martin Claret um plágio de outra tradução não revelada pela editora? Poderemos observar este fenômeno paulatinamente nas demais notas desta editora que serão apresentados no decorrer das análises.

Ao optar por não traduzir o termo *camelot*, Jorge Bastos faz uma observação de caráter tradutório na nota 15 contudo não para explicar o porquê de sua escolha, mas para destrinchar o conceito em forma de nota.

A nota 7 resgata o conceito do antigo drama medieval mistério, a fim de afastar uma possível interpretação ambígua dessa palavra ao seu leitor.

#### Trecho 14

No dia 6 de janeiro, o que “punha em emoção todo o popular de Paris”, como diz Jehan de Troyes, era a dupla solenidade, reunida desde tempos imemoriais, do Dia de Reis e da Festa dos Loucos.<sup>8</sup> (HUGO, 2018, p.44)

**N.T.**<sup>8</sup> A Festa dos Loucos marcava o início do Carnaval, que na Idade Média durava dois meses.

A nota 8 elucida uma festividade específica e comum da época e da região e que, portanto, escapa ao formato de nossa cultura e imaginário.

#### Trecho 15

Era o empurrão de um arqueiro ou o cavalo de um sargente<sup>9</sup> do prebostado que arremetia para restabelecer a ordem; admirável tradição que o prebostado legou ao condestablado, o condestablado ao marechalado, e o marechalado à nossa gendarmaria de Paris. (HUGO, 2018, p. 45-46)

**N.T.**<sup>9</sup> Funcionário da Justiça encarregado de executar as decisões judiciais.

Análoga à nota 7, a nota 9 também se serve da elucidação do vocábulo *sargente* utilizado pelo tradutor no excerto acima. Levando em conta a escolha vocabular do tradutor, esta nota se

faz bastante interessante, visto que há uma palavra em português de grafia bem próxima a essa (sargento) que em uma leitura rápida poderia ter seu sentido confundido pelo leitor.

### Trecho 16

Quatro guardas do bailio do palácio,<sup>16</sup> guardiões obrigatórios de todas as alegrias do povo em dias de festa ou de execução, mantinham-se de pé, nos quatro cantos da mesa de mármore. (HUGO, 2013, p.29)

**N.T.** <sup>16</sup> Espécie de oficial de justiça e policial, os bailios eram magistrados designados nas áreas da justiça, das finanças e da administração. Na Paris medieval, contavam-se ao todo doze diferentes bailios.

Quando nos referimos ao uso de um vocabulário específico pelo escritor, para compor, com toda verossimilhança, o cenário da Idade Média francesa, referimos-nos ao uso de palavras arcaicas, como por exemplo, a palavra *bailio*, que tem sua origem em meados do século XV e seu significado nem sempre pode ser encontrado em dicionários contemporâneos comuns, por isso a inserção de notas do tradutor neste aspecto é mister para estabelecer uma ponte entre o vocabulário contemporâneo e o arcaico.

### Trecho 17

Depois foi a vez dos outros dignitários.  
 — Abaixo os bedéis! Abaixo os masseiros!<sup>10</sup>  
 — Ei, Robin Poussepain, quem é aquele ali?  
 — É Gilbert de Suilly, *Gilbertus de Soliaco*, chanceler do Colégio de Autun.  
 — Olhe, pegue o meu sapato, você está em melhor posição do que eu, e jogue na cara dele.  
 — *Saturnalitias mittimus ecce nuces.*  
 — Abaixo os seis teólogos com as suas sobrepelizes brancas!  
 (HUGO, 2018, p. 56-57)

**N.T.** <sup>10</sup> Funcionários que carregavam a *massa*, bastão com castão de metal precioso, e precediam altos dignitários, no caso, os da Universidade.

Neste caso, a nota do tradutor é fundamental para a compreensão do vocábulo *massa* inserido neste contexto.

### Trecho 18

— Estou lhe dizendo, senhor. É o fim do mundo. Nunca se viu semelhantes extravasamentos dos estudantes; são as malditas invenções do século que botam tudo a perder. As artilharias, as serpentinas,<sup>11</sup> as bombardas e, sobretudo, a impressão, essa outra praga alemã. Não há mais manuscritos, não há mais livros! A impressão mata a biblioteca. É o fim do mundo que aí vem. (HUGO, 2018, p.59)

**N.T.** <sup>11</sup> Peça de artilharia de pequeno calibre e cano longo.

Aqui, a nota do tradutor é imprescindível para a desambiguação do vocábulo serpentinas.

### Trecho 19

— O mistério! Que se danem os flamengos! — gritou ele com toda a força de seus pulmões, enroscando-se como uma serpente em torno do capitel.  
A multidão bateu palmas.  
— O mistério! — repetiram. — E Flandres aos diabos!  
— Queremos o mistério agora — retomou o estudante —, ou sugiro que se enforque o bailio do palácio, à guisa de comédia e de moralidade.<sup>17</sup> (HUGO, 2013, p.36)

**N.T.** <sup>17</sup> Moralidade era um gênero com maior elaboração de caracteres que o mistério, pondo frequentemente em cena vícios e virtudes, em luta pela posse da alma humana.

Muito semelhante à nota <sup>7</sup> que resgata o conceito do antigo drama medieval mistério, a fim de afastar uma possível interpretação ambígua dessa palavra ao seu leitor, a nota <sup>17</sup> resgata o conceito de outro gênero teatral medieval: a moralidade, reforçando o conceito trabalhado na nota <sup>14</sup>.

### 4.3. Notas empregadas para apontar as referências literárias utilizadas pelo autor em sua obra

Grande erudito, Victor Hugo concebeu sua obra após se debruçar incansavelmente à leitura de documentos e outros inúmeros registros da época. Dessa forma, a fim de reacender sua biblioteca interna, a alusão se torna um recurso assaz utilizada por Hugo em seu romance, algumas vezes em forma de vaga menção, outras vezes o escritor apropria-se de excertos completos, contudo sem referenciar suas citações e só tomamos conhecimento disso por meio das notas marginais tanto nas edições francesas, como vimos no Capítulo 2, como nas edições brasileiras, como veremos nos exemplos a seguir.

#### Trecho 20

Não era coisa simples penetrar naquele dia no salão, conhecido, entretanto, como o maior recinto coberto do mundo (é verdade que Sauval não havia ainda medido o grande salão do castelo de Montargis). <sup>18</sup> (HUGO, 2013, p.25)

Nesse dia não era fácil penetrar na Grande Sala, na época reputada, porém, como o maior recinto coberto do mundo (é verdade que Sauval<sup>10</sup> ainda não medira a Grande Sala do castelo de Montargis). (HUGO, 2018, p.45)

**N.T.<sup>18</sup>** *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* (1724), de Henri Sauval, é outra das principais fontes de Victor Hugo. O grande salão do castelo de Montargis, a 120km de Paris, foi parcialmente destruído por um incêndio em 1810 (assim como o do Palácio da Justiça, em 1618).

**N.E.<sup>10</sup>** Henri Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* (meados do século XVII). Trata-se de uma fonte importante de Victor Hugo para *O corcunda de Notre-Dame*.

Com as notas **18** e **10** temos o que pode ser considerado uma nota sobre uma nota. No trecho supracitado Victor Hugo interrompe o narrador para acrescentar um parêntese com uma pequena observação extraída de uma de suas principais fontes: Sauval. Deste modo, a nota do tradutor vai ao encontro de expandir a nota posta pelo autor no meio de seu texto, trazendo mais informações a seu leitor de quem foi Sauval e de onde Hugo havia retirado tal dado.

#### Trecho 21

De cima a baixo, o conjunto — com abóbadas, colunas, grossas paredes, alizares, lambris, portas, estátuas — é recoberto por esplêndida iluminura azul e dourada que, já um pouco gasta nessa época em que a admiramos, havia quase totalmente desaparecido sob a poeira e as teias de aranha no ano da graça de 1549, quando Du Breul a contemplou, por respeito à tradição. <sup>19</sup> (HUGO, 2013, p.26)

**N.T.** <sup>19</sup> Jacques Du Breul, *Le theatre des antiquitez de Paris* (1639). Victor Hugo homenageia nessas primeiras páginas suas principais fontes.

Assim como Victor Hugo por vezes reproduz citações sem referenciá-las adequadamente, ele também cita o seu referente, sem mencionar as obras deste que lhe influenciou. Desta forma, as notas de tradução se dispõem também a sanar essa lacuna entre referente e referência deixados pelo escritor francês, como nas notas **18** e **19**.

## Trecho 22

As duas extremidades daquele gigantesco paralelogramo eram ocupadas, uma pela famosa mesa de mármore, comprida, larga e espessa como nunca se viu semelhante fatia no mundo, segundo os velhos documentos de contas feudais, num estilo de abrir o apetite de Gargântua,<sup>20</sup> outra pela capela em que Luís XI mandou que fizessem uma escultura sua, ajoelhado diante da Virgem, e para onde havia transportado, sem se preocupar com os dois nichos vazios que deixava na fileira das estátuas reais, as estátuas de Carlos Magno e São Luís, dois santos que ele achava terem muito crédito no céu, como reis da França. (HUGO, 2013, p.28)

**N.T.** <sup>20</sup> O gigante Gargântua, da obra-prima homônima do francês François Rabelais, erudito sacerdote (de fraca vocação religiosa) do séc. XVI. O livro, assim como a sua continuação, Pantagruel, foi por muito tempo proibido por obscenidade.

A menção a Gargântua remete a memória ao livro homônimo de François Rabelais, contudo, para não deixar passar tal lembrança a um leitor mais desatento, ou não conhecedor da obra, Jorge Bastos resgata a referência e traz elementos para ampliar o repertório do leitor que não conhece a obra ou o autor.

## Trecho 23

É muito possível, porém, que Ravailac não tivesse cúmplices ou que seus cúmplices, caso os houvesse, nada tivessem a ver com o incêndio de 1618. Existem duas outras explicações muito plausíveis. A primeira, a grande estrela de fogo, com um pé de largura e um côvado de altura, que caiu do céu, como todos sabem, bem em cima do palácio, em 7 de março, depois da meia-noite. A segunda se ilustra com a quadra de Théophile:

*Certes, ce fut un triste jeu*

É verdade que seria bem possível, primeiro, que Ravailac não tivesse cúmplices; depois, que seus cúmplices, se por acaso cúmplices houvesse, não tivessem nada a ver com o incêndio de 1618. Há duas outras explicações bastante plausíveis. Primeiro, a grande estrela inflamada, com um pé de largura, um côvado de altura, que, como todos sabem, caiu do céu sobre o Palácio no dia 7 de março depois da meia-noite. Segundo, a quadrinha de Théophile:

*Quand à Paris dame Justice,  
Pour avoir mangé trop d'épice,  
Se mit tout le palais en feu.* <sup>21</sup> (HUGO, 2013, p.27)

*Certes, ce fut un triste jeu  
Quand à Paris dame Justice,  
Pour avoir mangé trop d'épice,  
Se mit tout le palais en feu.* <sup>11</sup> (HUGO, 2018, p. 47)

**N.T.** <sup>21</sup> Literalmente: “Verdade, foi um triste jogo/ Quando dama Justiça em Paris/ Por ter comido temperos mis/ Pôs todo o palácio em fogo.” O poeta e dramaturgo Théophile de Viau ocupou a mesma cela de François Ravailac, assassino do rei Henrique IV da França.

**N.T.** <sup>11</sup> “Do destino foi um jogo/ Que fez a Justiça azarenta,/ Por comer muita pimenta,/ Pôr todo o palácio em chamas.” Théophile de Viau.

No trecho sobredito, ambos tradutores optaram por conservar o fragmento da poesia de Théophile de Viau em seu idioma original e traduzi-lo em nota de rodapé. Além da evidente diferença dos versos traduzidos entre uma edição e outra, a nota <sup>21</sup> revela informações histórico-biográficas que ligam o poeta Théophile de Viau a François Ravailac, assassino do rei Henrique IV da França, dados estes que nutrem a memória do leitor à medida que suplementam o cenário narrado.



#### 4.4. Notas que elucidam as expressões latinas presentes na obra

Outro traço comum da narrativa hugoana neste romance, é o uso de expressões latinas, evidências do caráter erudito do escritor. Para não perder esta característica, é frequente a permanência dessas expressões no texto, ou seja, a não tradução das mesmas, mas a elaboração de notas de tradução, ou de editoração, com o intuito de pôr a par o leitor que não compreende latim, assim como podemos observar nas notas **22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 12, 13, 14, 15, 16, 2, 3, 2 e 3** nos trechos abaixo.

##### Trecho 24

— Por minha alma, é você, *Joannes Frollo de Molendino!* — gritou um deles a uma espécie de azougue de bonita e animada aparência, agarrado nos acantos de um capitel. — Tem mesmo um nome bem escolhido, Jehan du Moulin, pois seus braços e pernas mais parecem quatro pás batendo ao vento. Desde quando está aqui? <sup>22</sup> (HUGO, 2013, p.30)

— Pela minh'alma, é você, Joannes Frollo de Molendino! — gritava um deles a uma espécie de diabrete louro, de fisionomia bonita e maligna, agarrado nos acantos de um capitel. — Você é muito bem apelidado de Jehan du Moulin,<sup>12</sup> pois seus braços e pernas parecem quatro pás ao vento. Há quanto tempo está aqui? (HUGO, 2018, p.52)

**N.T.** <sup>22</sup> Era comum entre os mais cultos latinizar os nomes próprios. Du Moulin tornou-se um sobrenome bastante comum e significa “do Moinho”, donde as quatro pás batendo ao vento (veremos, no entanto, não ser propriamente um nome de família).

**N.E.** <sup>12</sup> Do Moinho.

##### Trecho 25

— Muito bem lembrado, dom Gilles Lecornu, mestre peleiro das roupas do rei! — gritou o estudante de cima do capitel. Uma onda de riso de todos os colegas acompanhou o anúncio do nome infeliz do pobre peleiro das roupas do rei. <sup>23</sup>  
— Lecornu! Gilles Lecornu! — repetiam (HUGO, 2013, p.31-32)

— Falou bem, sire Gilles Lecornu, mestre peleteiro das vestes do rei! — gritou o pequeno estudante dependurado no capitel. Uma gargalhada de todos os estudantes acolheu o infeliz nome<sup>13</sup> do coitado do peleteiro das vestes do rei.  
— Lecornu! Gilles Lecornu! — diziam uns. (HUGO, 2018, p.53)

**N.T.** <sup>23</sup> *Lecornu* significa “o cornudo”, **N.T.** <sup>13</sup> *Lecornu*, o corno.  
mas o nome não é incomum.

### Trecho 26

— *Cornutus et hirsutus* — acrescentou um — *Cornutus et hirsutus*<sup>14</sup> — retomava outro.  
outro. <sup>24</sup> (HUGO, 2013, p.30) (HUGO, 2018, p.53)

**N.T.** <sup>24</sup> “Cornudo e hirsuto”, em latim no **N.E.** <sup>14</sup> Cornudo e peludo.  
original.

### Trecho 27

— Fora os seis teólogos com suas sobrepelizes brancas!  
— Aqueles é que são os teólogos? Pensei que fossem os seis gansos brancos dados ao município por Sainte-Geneviève, para o feudo de Roogny.  
— Fora os médicos!  
— Fora os júris!  
— A ti meu boné, chanceler de Saint-Geneviève! Fizeste-me uma injustiça. — Verdade! Deu meu lugar na nação da Normandia ao pequeno Ascanio Falzaspada, que é da província de Bourges, pois é italiano.  
— É uma injustiça — disseram todos os estudantes. — Fora o chanceler de Saint-Geneviève!  
— Olá! Mestre Joaquim de Ladehors! Olá! Luís Dahuille! Olá Lamberte Hoctement!  
— Diabos levem o procurador da nação da Alemanha!  
— E os capelães da Sainte-Chapelle, com suas murças pardas; *cun tunicis grisis!*<sup>2</sup>  
— *Seu de pellibus grisis forratis!*<sup>3</sup> (HUGO, 1985, 26-27)

— Fora os seis teólogos com suas sobrepelizes brancas!  
— Aqueles é que são os teólogos? Pensei que fossem os seis gansos brancos dados ao município por Sainte-Geneviève, para o feudo de Roogny.  
— Fora os médicos!  
— Fora os júris!  
— A ti meu boné, chanceler de Saint-Geneviève! Fizeste-me uma injustiça. — Verdade! Deu meu lugar na nação da Normandia ao pequeno Ascanio Falzaspada, que é da província de Bourges, pois é italiano.  
— É uma injustiça — disseram todos os estudantes. — Fora o chanceler de Saint-Geneviève!  
— Olá! Mestre Joaquim de Ladehors! Olá! Luís Dahuille! Olá Lamberte Hoctement!  
— Diabos levem o procurador da nação da Alemanha!  
— E os capelães da Sainte-Chapelle, com suas murças pardas; *cun tunicis grisis!*<sup>2</sup>  
— *Seu de pellibus grisis forratis!*<sup>3</sup> (HUGO, 2006, 29)

**N.T.** <sup>2</sup> Com túnicas cinzentas

**N.T.** <sup>2</sup> Com túnicas cinzentas

**N.T.** <sup>3</sup> Ou de peles cinzentas forradas

**N.T.** <sup>3</sup> Ou de peles cinzentas forradas

— Abaixo os seis teólogos com suas sobrepelizes brancas!

— Abaixo os seis teólogos com as suas sobrepelizes brancas!

— São teólogos? Achei que eram os seis gansos brancos que santa Geneveva deu à cidade, pelo feudo de Roogny.

— Abaixo os médicos!

— Abaixo as disputas cardeais e quodlibetárias!<sup>25</sup>

— Fique com meu barrete, chanceler de Sainte-Geneviève! Já que me preteriu. É verdade! Deu meu lugar na nação de Normandia ao pequeno Ascanio Falzaspada, que é da província de Burges, já que é italiano.

— É uma injustiça — concordaram todos os estudantes. — Abaixo o chanceler de Sainte-Geneviève.

— Uuh! Mestre Joachim de Ladehors! Uuh! Louis Dahuille! Uuh! Lambert Hoctement!

— Que o diabo sufoque o procurador da nação da Alemanha!

— E os capelães da Sainte-Chapelle, com seus gorros cinzentos; *cum tunicis grisis!*<sup>26</sup>

— *Seu de pellibus grisis fourratis!*<sup>27</sup> (HUGO, 2013, p.34-35)

— Ah, são teólogos? Pensei que fossem seis gansos brancos dados à cidade pela igreja Sainte-Geneviève, em troca do feudo de Roogny.

— Abaixo os médicos!

— Abaixo as disputas cardeais e chocarreiras!

— A ti o meu chapéu, chanceler de Sainte-Geneviève! Tu me fizeste uma injustiça.

— É verdade, ele deu o meu lugar na nação da Normandia ao pequeno Ascanio Falzaspada, que é da província de Bourges, portanto italiano.

— É uma injustiça — disseram todos os estudantes. — Abaixo o chanceler de Sainte-Geneviève!

— Eh, mestre Joachim de Ladehors! Eh, Louis Dahuille! Eh, Lambert Hoctement!

— Que o diabo sufoque o procurador da nação da Alemanha!

— E os capelães da Sainte-Chapelle, com as suas túnicas cinza; *cum tunicis grisis!*

— *Seu de pellibus grisis fourratis!*<sup>15</sup> (HUGO, 2018, p. 57)

**N.T.**<sup>25</sup> Referência ao exercício de *disputatio*, praticado na Universidade, em que se argumentava sobre um tema definido, dito “cardeal”, ou livre, dito “quodlibetário”.

**N.T.**<sup>26</sup> “Com suas túnicas cinza!”, em latim no original.

**N.T.**<sup>27</sup> “Ou forradas de pele cinza!”, em latim no original.

**N.T.**<sup>15</sup> Ou forradas de peles cinza.

## Trecho 28

— Aos diabos os cônegos!

— Abade Claude Choart! Doutor Claude Choart! Está procurando Marie la Giffarde?

— Está na rua de Glatigny.

— Faz a cama do rei dos libidinosos.

— Paga seus quatro denários; quatuor denarios...

— *Aut unum bombum.*<sup>28</sup> (HUGO, 2013, p.35)

— Ao diabo os cônegos!

— Abade Claude Choart! Dr. Claude Choart! O senhor está procurando Marie la Giffarde?

— Ela está na Rue de Glatigny.

— Está fazendo a cama do chefe da Guarda Real.

— Ela paga os seus quatro *deniers*; *quator denarios*.

— *Aut unum bombum.*<sup>16</sup> (HUGO, 2018, p.58)

N.T. <sup>28</sup> “Quatro denários/ ou um pum”, em N.T. <sup>16</sup> “Ou um peido.”  
latim no original.

De forma bastante perspicaz, no trecho seguinte, Hugo se aproveita, neste excerto, das expressões latinas para estabelecer um jogo de palavras com uma conhecida rua parisiense. Intentando não perder esse trocadilho linguístico, o tradutor da Editora Zahar, Jorge Bastos, faz um arranjo com a expressão linguística latina e cria um neologismo português para reconstituir a intenção do escritor francês e trazê-la mais próxima de seu leitor. Na edição de 2018 não encontramos essa informação, apenas a tradução das expressões latinas e do nome da rua francesa para o português.

### Trecho 29

— Eieiei! Bom dia, sr. reitor Thibaut! Tybalde aleator! <sup>29</sup> Velho imbecil! Velho jogador!  
— Que Deus o proteja! Fez muitos duplos-seis essa noite?  
— Ah! Caduca figura, arrasada, repuxada e batida pelo amor do jogo e dos dados!  
— Aonde vai assim, Thibaut, *Tybalde ad dados*, <sup>30</sup> virando as costas à Universidade e correndo à Cidade?  
— Provavelmente procurar uma casa na rua Thibautodé — <sup>31</sup> gritou Jehan du Moulin. (HUGO, 2013, p.34)

— Eh! Bom dia, senhor reitor Thibaut! *Tybalde aleator!* <sup>17</sup> Velho imbecil! Velho jogador!  
— Deus que o proteja! Fez muitos seis esta noite?  
— Oh, que figura caduca, azulada, sulcada e abatida pelo amor ao jogo e aos dados!  
— Aonde vai assim, Thibaut, *Tybalde ad dados*, <sup>18</sup> dando as costas para a Universidade e trotando rumo à Cidade?  
— Vai sem dúvida procurar uma residência na rua Thibaut do Dado — gritou Jehan du Moulin. (HUGO, 2018, p.56)

N.T. <sup>29</sup> “Thibaut, jogador de dados!”, em N.T. <sup>17</sup> Thibaut, o jogador.  
latim no original.

N.T. <sup>30</sup> “Thibaut dos dados”, em latim no original. N.T. <sup>18</sup> Thibaut dos dados.

N.T. <sup>31</sup> Assim se pronunciaria o nome da rua Thibault-aux-dez (“Thibaut dos dados”, em francês), que ainda existia à época de Victor Hugo.

Diferentemente das expressões latinas apontadas e discutidas até aqui, podemos encontrar outros registros em latim no romance, os quais são ditas ora pelo narrador, ora por personagens. Essas sentenças latinas não são frases avulsas elaboradas pelo escritor a partir de seu

conhecimento da língua latina, elas são frases provindas do repertório pessoal do conhecimento e apreciação dos clássicos por Hugo. Contudo, sobre as máximas latinas não há contextualização alguma no texto, de forma que a compreensão das mesmas fica suspensa no ar para os não entendedores de latim e aos que não estão familiarizados com os clássicos.

No Trecho 30, a expressão latina *Saturnalitias mittimus ecce nuces*, exprimida em um diálogo entre personagens, é traduzida para o português nas notas 2 e 2, ou seja, pelos tradutores das editoras Clube do Livro e Martin Claret respectivamente. Contudo não podemos deixar de ressaltar que estas editoras não consideraram traduzir nenhuma das expressões latinas anteriores. Sendo assim, para os leitores dessas traduções, a expressão traduzida é mais um latinismo da obra, a única diferença é que esta foi traduzida e as demais não.

Para esse mesmo trecho, as editoras Zahar e Penguin apresentam uma postura diferente em relação à sentença latina. Elas não somente a traduzem, como também enunciam sua origem, ou seja, referenciam a obra na qual Victor Hugo retira as sentenças, diferenciando-as das demais expressões e contextualizando o leitor de sua procedência.

Este mesmo comportamento se repete no Trecho 31, notas 5, 5, 33 e 20, no Trecho 32, notas 6, 6, 34 e 21.

### Trecho 30

Em seguida, coube a vez aos dignatários.

— Fora os bedéis! Fora os maceiros!

— Ó Robin Poussepain, quem é aquele?

— É Gilberto de Suilly, *Gilbertus de Soliaco*, o chanceler do colégio de Autun

— Toma o meu sapato; tu, que estás melhor colocado que eu, atira-lhe a cara.

— *Saturnalitias mittimus ecce nuces.*<sup>4</sup>

— Fora os seis teólogos com suas sobrepelizes brancas! (HUGO, 1985, p. 26)

Em seguida, coube a vez aos dignatários.

— Fora os bedéis! Fora os maceiros!

— Ó Robin Poussepain, quem é aquele?

— É Gilberto de Suilly, *Gilbertus de Soliaco*, o chanceler do colégio de Autun

— Toma o meu sapato; tu, que estás melhor colocado que eu, atira-lhe a cara.

— *Saturnalitias mittimus ecce nuces.*<sup>4</sup>

— Fora os seis teólogos com suas sobrepelizes brancas! (HUGO, 2006, p. 29)

**N.T.**<sup>4</sup> Mandamos estas amêndoas de saturnais.

**N.T.**<sup>4</sup> “Mandamos estas amêndoas de saturnais.”

E foi a vez dos demais dignatários.

— Abaixo os bedéis! Abaixo os meirinhos!

— Diga aí, Robin Poussepain, e aquele ali, quem é?

— É Gilbert de Suilly, *Gilbertus de Soliaco*, o chanceler do colégio de Autun.

— Tome, pegue meu sapato; está em melhor posição do que eu, tente acertar nele.

Depois foi a vez dos outros dignatários.

— Abaixo os bedéis! Abaixo os masseiros!

— Ei, Robin Poussepain, quem é aquele ali?

— É Gilbert de Suilly, *Gilbertus de Soliaco*, chanceler do Colégio de Autun.

— Olhe, pegue o meu sapato, você está em melhor posição do que eu, e jogue na cara dele.

— *Saturnalitias mittimus ecce nuces.*<sup>32</sup>  
 — Abaixo os seis teólogos com suas sobrepelizes brancas!  
 (HUGO, 2013, p. 34)

**N.T.**<sup>32</sup> “Aqui vão as nozes que mandamos por suas Saturnais” (Marcial, “Para Juvenal” VII, 91).

— *Saturnalitias mittimus ecce nuces.*<sup>19</sup>  
 — Abaixo os seis teólogos com as suas sobrepelizes brancas!  
 (HUGO, 2018, p. 56-57)

**N.T.**<sup>19</sup> “Eis as nozes que te mandamos para as Saturnais.” Marcial, Epigramas, VII, 91. Durante as Saturnais romanas, havia um bombardeio de nozes

### Trecho 31

— Rapazes! Mestre Simão Sanguin, o eleitor da Picardia, com a mulher na garupa.  
 — *Post equitem sedet atra cura.*<sup>5</sup>  
 — É um valente, mestre Simão! (HUGO, 1985, p. 27)

**N.E.**<sup>5</sup> Atrás do cavalo está a triste preocupação (Nota do “Clube do Livro”)

— Rapazes! Mestre Simão Sanguin, o eleitor da Picardia, com a mulher na garupa.  
 — *Post equitem sedet atra cura.*<sup>5</sup>  
 — É um valente, mestre Simão! (HUGO, 2006, p. 31)

**N.T.**<sup>5</sup> Atrás do cavalo está a triste preocupação

— Colegas! Mestre Simon Sanguin, o eleitor de Picardia, com sua mulher na garupa.  
 — *Post equitem sedet atra cura.*<sup>33</sup>  
 — Valoroso mestre Simon! (HUGO, 2013, p.35)

**N.T.**<sup>33</sup> “Atrás do cavaleiro vem a negra preocupação” (Horácio, *Odes*, III, I), em latim no original.

— Colegas! Mestre Simon Sanguin, eleitor da Picardia, que vem com a sua mulher na garupa.  
 — *Post equitem sedet atra cura.*<sup>20</sup>  
 — Ousado mestre Simon! (HUGO, 2018, p.58)

**N.T.**<sup>20</sup> “Atrás do cavaleiro senta-se a negra preocupação.” Horácio, *Odes*, III, I, 40.

### Trecho 32

É certo que foi preciso nada menos do que a intervenção de Júpiter para salvar os quatro infelizes sargentos do bailio do Palácio. Se tivéssemos a ventura de haver inventando esta verídica história, e por consequência de assumirmos a sua responsabilidade perante Nossa Senhora a Crítica, não seria contra nós que poderíamos invocar neste momento o preceito clássico: *Nec deus intersit.*<sup>6</sup> (HUGO, 1985, p. 29)

É certo que foi preciso nada menos do que a intervenção de Júpiter para salvar os quatro infelizes sargentos do bailio do Palácio. Se tivéssemos a ventura de haver inventando esta verídica história, e por consequência de assumirmos a sua responsabilidade perante Nossa Senhora, a Crítica, não seria contra nós que poderíamos invocar neste momento o preceito clássico: *Nec deus intersit.*<sup>6</sup> (HUGO, 2006, p. 31)

**N.E.** <sup>6</sup> Não intervenha Deus. (Nota do “Clube do Livro”)

Com certeza foi necessária a intervenção de ninguém menos que Júpiter para salvar os quatro infelizes guardas do bailio do palácio. Se tivéssemos a felicidade de ter inventado essa tão verídica história e, conseqüentemente, recaísse sobre nossos ombros, perante a sagrada Crítica, tal responsabilidade, não se poderia contra nós evocar o preceito clássico: *Nec deus intersit.* <sup>34</sup> (HUGO, 2013, p.37)

**N.T.** <sup>34</sup> Nada de intervenção divina” (Horácio, *Arte poética*, 191), em latim no original.

**N.T.** <sup>6</sup> Não intervenha Deus.

Não há dúvida de que era necessária nada menos do que a intervenção de Júpiter para salvar os quatro infelizes sargentos do bailio do Palácio. Se tivéssemos a felicidade de ter inventado essa história mui verídica e, por conseguinte, de sermos responsáveis por ela diante de nossa senhora, a crítica, não seria contra nós que se poderia invocar nesse momento o preceito clássico: *nec deus intersit.* <sup>21</sup> (HUGO, 2018, p. 61)

**N.T.** <sup>21</sup> “Que um deus não intervenha.” Horácio, *Arte poética*, 191-2.

Outro aspecto que devemos destacar é que, além da profunda semelhança na transposição das expressões latinas para o português, o que nos salta aos olhos é o quanto os trechos traduzidos e as notas apresentadas pela Editora *Martin Claret* (2006) são idênticos aos apresentados pela Editora *Clube do Livro* (1985).

#### 4.5. Nota do autor

Como apontado anteriormente, no decorrer do romance francês foram encontradas entre oito e nove notas marginais escritas pelo autor: sete desde a primeira edição; uma posterior, datada de 7 de abril de 1831 (Anexo 16) e outra adicionada após a edição crítica de 1904, da *Librairie Ollendorf* em parceria com *L'Imprimerie Nationale* (Anexo 17).

A nota referente ao *Trecho 33* surge como um adendo do autor para explicar um conceito importante para sua narrativa e está presente na obra e é reconhecida como *Nota do Autor* desde a sua primeira edição, contudo as edições das editoras *Edigraf* (1958) e *Clube do Livro* (1985) não a destacam como nota do autor, negando ao seu leitor essa importante informação, deixando pressuposto que a nota seria portanto concebida pelo tradutor.

#### Trecho 33

Ao centro da alta fachada gótica<sup>1</sup> do Palácio, a grande escadaria, por onde subia e descia ininterruptamente uma dupla corrente que depois de quebrar-se no peristilo intermediário, expandia em vagas enormes pelas duas rampas laterais; a grande escadaria, dizia eu, jorrava incessantemente na praça como uma cascata num lago. (HUGO, 1958, p. 16)

**N.T.** <sup>1</sup>A palavra gótico, no sentido geralmente empregado, é perfeitamente imprópria, mas perfeitamente consagrada. Aceitamo-la, portanto, e adotamo-la, como toda gente, para caracterizar a arquitetura do primeiro período, cujo gerador é o pleno-arco.

Ao centro da alta fachada gótica<sup>7</sup> do Palácio, o grande escadório, por onde subia e descia ininterruptamente uma dupla corrente que, depois de quebrar-se no patamar intermediário, se expandia em vagas enormes pelas duas rampas laterais, o grande escadório, dizia eu, jorrava incessantemente na praça como uma cascata num lago. (HUGO, 1985, p. 18)

**N.T.** <sup>7</sup>A palavra gótico, no sentido geralmente empregado, é perfeitamente imprópria, mas perfeitamente consagrada. Aceitamo-la, portanto, e adotamo-la, como toda gente, para caracterizar a arquitetura da segunda metade da Idade Média, que tem como princípio a ogiva, que sucede à arquitetura do primeiro período, cujo gerador é o arco de pleno cimbri.

Ao centro da alta fachada gótica<sup>7</sup> do Palácio, o grande escadório, por onde subia e descia

No centro da alta fachada gótica<sup>35</sup> do palácio, a grande escadaria se apresentava



ininterruptamente uma dupla corrente que, depois de quebrar-se no patamar intermediário, se expandia em vagas enormes pelas duas rampas laterais, o grande escadório, dizia eu, jorrava incessantemente na praça como uma cascata num lago. (HUGO, 2006, p. 20-21)

continuamente percorrida por uma dupla corrente nos dois sentidos, mas se quebrando no patamar intermediário e se espalhando em ondas mais largas pelas duas vertentes laterais. O fluxo dessa grande escadaria desaguava ininterruptamente, então, na praça, como uma cascata num lago. (HUGO, 2013, p. 25)

**N.A.** <sup>7</sup> A palavra gótico, no sentido geralmente empregado, é perfeitamente imprópria, mas perfeitamente consagrada. Aceitamo-la, portanto, e adotamo-la, como toda gente, para caracterizar a arquitetura da segunda metade da Idade Média, que tem como princípio a ogiva, que sucede à arquitetura do primeiro período, cujo gerador é o arco de pleno cimbri.

**N.A.** <sup>35</sup> A palavra “gótico”, no sentido que em geral se emprega, é perfeitamente imprópria, mas perfeitamente consagrada. Nós a aceitamos assim e a adotamos, como todo mundo, para caracterizar a arquitetura da segunda metade da Idade Média, que tem na ogiva o seu princípio e sucede à arquitetura do primeiro período, que tem no pleno cimbri seu motivo gerador.

No centro da alta fachada gótica<sup>22</sup> do Palácio, a grande escadaria subia e descia sem cessar por uma dupla corrente que, depois de ter quebrado sob a escalinata intermediária, se derramava em largas vagas em suas duas inclinações laterais; a grande escadaria, dizia eu, jorrava incessantemente na praça como uma cachoeira num lago. (HUGO, 2018, p. 45)

**N.A.** <sup>22</sup> A palavra *gótico*, no sentido em que é em geral empregada, é perfeitamente imprópria, mas perfeitamente consagrada. Nós a aceitamos, pois, e a adotamos, como todo mundo, para caracterizar a arquitetura da segunda metade da Idade Média, aquela de que a ogiva é o princípio e que sucede

à arquitetura do primeiro período, de que o arco pleno é o gerador.

Das notas conhecidas por nós como *Notas do Autor*, essa é a única que aparece no *Livro I, Capítulo I*.

Para que a Nota do Autor seja apreendida nas edições brasileiras, é preciso que ela seja traduzida para o português pelo tradutor, contudo isso não quer dizer que com isso ela passe a ser uma *Nota do Tradutor*, mas uma nota traduzida por ele. O que vemos nas duas primeiras edições do nosso *corpus* (Edrigaf, 1958 e Clube do Livro, 1985), é que a *Nota do Autor*, traduzida para o português, foi erroneamente classificada como *Nota do Tradutor*, interrompendo, dessa forma, o diálogo do autor com sua obra e conseqüentemente com seu leitor ao silenciar a voz intencional do autor. Dessarte, o leitor dessas edições será privado dessa importante informação.

Embora, como pudemos observar através da comparação de trechos anteriores e do trecho supracitado, a edição da Martin Claret (2006) tenha levantado grande suspeita de plágio sobre sua tradução, é a partir de sua tiragem que observamos a retificação do equívoco a respeito da *Nota do Autor*, nomeada inadequadamente como *Nota do Tradutor*, que conserva-se nas edições de 2013 (Zahar) e 2018 (Penguin).

Na edição da *Martin Claret*, as notas do autor são distintas entre parênteses (N. do A.) das notas do tradutor (N. do T.), contudo, umas das notas de Hugo (Anexo 12), já vista por nós, a editora classificou como *Nota do Tradutor* (Anexo 30) e, em contrapartida, uma nota que aparece como Nota do Autor apenas nas edições francesas de 1904 e 1975 aparece também com essa mesma nomenclatura na edição traduzida da Editora Martin Claret (Anexo 31).

#### 4.6. Notas divergentes

Como podemos ver até aqui, as notas marginais desempenham um importante papel na compreensão do interstício textual, que é repleto de intertextualidades. Vimos também que além da nota marginal revelar o intertexto, ela pode revelar também a subjetividade do destinatador e a ideia que este tem de seu destinatário.

Tendo em vista a importância e o peso dessas notas, apresentaremos neste tópico, trechos que apresentam apontamentos divergentes entre as edições do nosso *corpus* e seus desdobramentos.

#### Trecho 34

Naquele 6 de janeiro, o que agitava toda a população de Paris, como disse Jean de Troyes,<sup>36</sup> era a dupla comemoração, coincidente desde tempos imemoriais, do dia de reis e da festa dos bufos. (HUGO, 2013, p.24)

No dia 6 de janeiro, o que “punha em emoção todo o popular de Paris”, como diz Jehan de Troyes,<sup>23</sup> era a dupla solenidade, reunida desde tempos imemoriais, do Dia de Reis e da Festa dos Loucos. (HUGO, 2018, p.44)

**N.T.** <sup>36</sup> Jean de Troyes é citado em *La chronique scandaleuse*, de Jean de Roye, por sua vez incluída em *Mémoires*, de Philippe de Commines, uma das principais fontes de Victor Hugo.

**N.E.** <sup>23</sup> Essas citações entre aspas provêm de *Histoire de Louis le Onzième* (1460-83), ou *Chronique scandaleuse*, de Jehan de Roye.

O que verificamos neste trecho e notas é que eles apresentam um caráter semelhante ao que foi apontado e discutido no tópico 3.3. *Notas empregadas para apontar as referências literárias utilizadas pelo autor em sua obra*. Novamente por meio da alusão, Hugo resgata outra de suas referências literárias, a qual só tomamos conhecimento através das notas marginais. Contudo, o que vemos nas notas marginais apresentadas pela edição da Zahar e da Penguin é que, além de uma ser apresentada pelo tradutor e a outra pelo editor, elas apresentam algumas divergências.

Embora ambas concordam que a citação proferida pelo narrador tenha sido retirada da *Chronique scandaleuse* de Jehan de Roye, elas ainda divergem a respeito da obra que resulta tal referência.

Para Jorge Bastos (Ed. Zahar, 2013), *Jean de Troyes* foi citado por *Jehan de Roye* em *La chronique scandaleuse* e afirma que esta foi incluída em *Mémoires* e cita um terceiro nome,

*Philippe de Commynes*, como fonte de Hugo. Já a nota editorial indica *Histoire de Louis le Onzième* (1460-83) como outro título possível para *Chronique scandaleuse*.

A fim de compreender esta divergência, recorreremos às edições francesas de nosso *corpus* e encontramos em duas edições paratextos referentes a este impasse. Na edição da editoria *Gallimard* (1975), no trecho em destaque não há notas referentes a Jehan de Roye, todavia, se retrocedermos um pouco no trecho encontramos:

*Il y avait à peine deux jours que la dernière cavalcade de ce genre, celle des ambassadeurs flamands chargés de conclure le mariage entre le dauphin et Marguerite de Flandre, avait fait son entrée à Paris, au grand ennui de M. le cardinal de Bourbon, qui, pour plaire au roi, avait dû faire bonne mine à toute cette rustique cohue de bourgmestres flamands, et les régaler, en son hôtel de Bourbon, d'une moult belle moralité, sotie et farce\*, tandis qu'une pluie battante inondait à sa porte ses magnifiques tapisseries.*

*Le 6 janvier, ce qui mettait en émotion tout le populaire de Paris, comme dit Jehan de Troyes, c'était la double solennité, réunie depuis un temps immémorial, du jour des Rois et de la Fête des Fous. (HUGO, 1975, p. 9-10)*

\* *La documentation est empruntée à ce que dit la Chronique scandaleuse de l'entrée de Marguerite de Flandre à Paris, en juin 1483 (éd. Lenglet-Dufresnoy, II, 168-170). La mention de l'hôtel de Bourbon (près de Saint-Germain-l'Auxerrois, cf. Sauval, II, 209-210), des tapisseries inondées et de la «sotie» vient tout droit de ce chroniqueur dont on sait maintenant qu'il s'appelait Jean de Roye et non de Troyes.*

Embora a nota não esteja notadamente no trecho destacado por nós nas edições traduzidas para o português, ela está sobrescrita em uma frase destacada em itálico pela edição francesa, *moult belle moralité, sotie et farce*, todavia, no trecho seguinte a este, podemos observar outra frase que também recebe destaque em itálico: *mettait en émotion tout le populaire de Paris*. Mesmo que a nota não esteja sobrescrita a este trecho, podemos depreender que ela se refere às frases com destaque itálico. Deste modo, inferimos que esta edição sustenta que as citações utilizadas por Victor Hugo neste trecho provêm da *Chronique scandaleuse*, de Jean de Roye.

Com isso, recorreremos a outra edição francesa do nosso *corpus* que dispõe de nota marginal referente ao trecho destacado, a edição do *Groupe Flammarion* (2009):

*Il y avait à peine deux jours que la dernière cavalcade de ce genre, celle des ambassadeurs flamands chargés de conclure le mariage entre le dauphin et Marguerite de Flandre, avait fait son entrée à Paris, au grand ennui de monsieur le cardinal de Bourbon, qui, pour plaire au roi, avait dû faire bonne mine à toute cette rustique cohue de bourgmestres flamands, et les régaler, en*

*son hôtel de Bourbon, d'une moult belle moralité, sotie et farce, tandis qu'une pluie battante inondait à sa porte ses magnifiques tapisseries. Le 6 janvier, ce qui mettait en émotion tout le populaire de Paris, comme dit Jehan de Troyes\*, c'était la double solennité, réunie depuis un temps immémorial, du jour des Rois et de la fête des Fous.* (HUGO, 2009, p.66)

\* Ces différentes citations en itálico proviennent de l'*Histoire de Louis le Onzième (1460 – 1483), dite Chronique scandaleuse, de Jehan de Roye.*

Como depreendemos por meio da observação do trecho e nota apresentados pela edição da *Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard, 1975)*, as frases em destaque itálico da edição do *Groupe Flammarion* são citações retiradas da *Chronique scandaleuse*, de Jehan de Roye. Além deste corolário, inferimos também que a nota editorial do grupo Penguin é mais uma tradução da nota do *Groupe Flammarion* do que uma observação do editor.

Pautando-nos nas notas das edições francesas apresentadas aqui, sobretudo nas encontradas na edição da *Bibliothèque de la Pléiade (Gallimard, 1975)* que foram estabelecidas por dois grandes estudiosos e especialistas em Victor Hugo, Jacques Seebacher e Yves Gohin, teremos por fim uma ratificação maciça da referência utilizada por Hugo no presente trecho: *La Chronique scandaleuse*, de Jehan de Roye. Além disso, esta consagrada edição apresenta, na parte final de sua obra um *Index des Noms Propres*, no qual verificamos a aparição de *Jehan de Troye* nas páginas 10, página em que se encontra o trecho destacado, e 145, e *Philippe de Comines* nas páginas 40, 41 e 272, ou seja, Hugo reporta-se também a este escritor em *Notre-Dame de Paris*, contudo, tal referência encontra-se bastante distante do nosso *corpus*.

Com essa divergência, é possível inferir que cada nota apresentará uma alusão diferente da outra, influenciando dubiamente leitores da obra.

### Trecho 35

E com o jardim em que ele dispensava justiça, “vestindo uma cota de *camelot*, um tabardo de tiritana sem mangas e um manto de cendal escuro, estendido em tapetes, na companhia de Joinville”?<sup>37</sup> Onde está o quarto do imperador Sigismundo? O de Carlos IV? O de João sem Terra? Onde está a escadaria em que Carlos VI promulgou seu édito de clemência? E a laje em que Marcel degolou, na presença do delfim, Robert de Clermont e o marechal de Champagne? O postigo através do qual foram rasgadas as bulas do antipapa Bento e de onde voltaram os que as haviam trazido, com capa e mitra de zombaria, obrigados a assim desfilar por toda Paris? E o grande salão

O jardim em que ele ministrava a justiça “vestindo uma cota de *chamalote*, uma sobrecota de tiritana sem mangas, e de um manto de cendal negro, recostado em tapetes com Joinville”?<sup>24</sup> Onde está a câmara do imperador Sigismundo?<sup>25</sup> A de Carlos IV?<sup>26</sup> A de João Sem-Terra?<sup>27</sup> Onde está a escadaria na qual Carlos VI promulgou seu édito de graça? Onde está a laje em que Marcel<sup>28</sup> degolou, em presença do delfim, Robert de Clermont e o marechal da Champagne? O guichê onde foram laceradas as bulas do antipapa Benedito e de onde voltaram os que

com sua douradura, seu azul, suas ogivas, suas estátuas, colunas e imensa abóbada inteiramente esculpida? E o quarto dourado? E o leão de pedra que vigiava à porta, agachado, de cabeça baixa e o rabo entre as pernas, como os leões do trono de Salomão, em atitude de humildade, como deve a força se colocar diante da justiça? E as belas portas? Os belos vitrais? As fechaduras cinzeladas que tanto custaram a Biscornette? E a delicada marcenaria de Du Hancy?...<sup>38</sup> O que fez o tempo, o que fizeram os homens de todas essas maravilhas? O que nos deram no lugar de tudo isso, de toda essa história gaulesa, de toda essa arte gótica? No tocante à arte, os pesados sarapanéis do sr. De Brosse, o bisonho arquiteto do portal Saint-Gervais, e, no referente à história, tagarelices na coluna central, vibrando ainda com o falatório dos símiles de Patru.<sup>39</sup> (HUGO, 2013, p.27-28)

as haviam trazido, cobertos com a capa e a mitra por derrisão e pedindo perdão por toda Paris? E a Grande Sala, com seus dourados, seu azul, suas ogivas, suas estátuas, seus pilares, sua imensa abóbada toda recortada por esculturas? E a câmara dourada? E o leão de pedra que ficava à porta desta, cabeça baixa, cauda entre as pernas, como os leões do trono de Salomão, na atitude humilhada que convém à força diante da justiça? E as belas portas? E os belos vitrais? E as ferragens cinzeladas que desanimavam Biscornette?<sup>29</sup> E as delicadas marcenarias de Du Hancy?...<sup>30</sup> Que fez o tempo, o que fizeram os homens dessas maravilhas? O que nos deram por tudo isso, por toda essa história gaulesa, por toda essa arte gótica? Os pesados arcos abatidos de De Brosse, esse canhestro arquiteto do portal da igreja de Saint-Gervais,<sup>31</sup> isso quanto à arte; e quanto à história, temos as lembranças tagarelas do grosso pilar, ainda ecoando os falatórios de gente como Patru.<sup>32</sup> (HUGO, 2018, p. 48-50)

**N.T.** <sup>37</sup> Jean de Joinville foi amigo, conselheiro e biógrafo de Luís IX.

**N.T.** <sup>24</sup> Jean de Joinville (1224-1317), cronista francês e conselheiro de São Luís.

**N.T.** <sup>38</sup> Os imperadores Sigismundo e Carlos IV, chefes do Sacro Império Romano Germânico, estiveram no palácio em 1416 e 1378, respectivamente. João I da Inglaterra foi alcunhado João sem Terra por não ter herdado nenhuma terra quando da morte de seu pai, Henrique II. Carlos VI da França transformou em multa a condenação dos insurgidos contra as pressões fiscais, em 1383. Rebelando-se contra o poder real, o preboste de Paris, Étienne Marcel, degolou Robert de Clermont e Jean Conflans, marechais da Normandia e da Champagne, diante do delfim, para intimidá-lo, por ocasião da

**N.E.** <sup>25</sup> Rei dos burgúndios, século VI.

**N.E.** <sup>26</sup> Rei da Boêmia, depois imperador (1316-78).

**N.E.** <sup>27</sup> Rei da Inglaterra (1167-1216).

**N.T.** <sup>28</sup> Étienne Marcel (entre 1302/10-58), preboste dos comerciantes, foi o líder da sublevação de 23 de janeiro de 1358. Robert de Clermont, marechal da Normandia e Jean de Conflans, marechal da Champagne, eram conselheiros do delfim, futuro Carlos V da França.

crise do Tratado de Londres, que cedia à Inglaterra boa parte do território francês e pagava uma pesada quantia pelo resgate do rei João o Bom, derrotado e preso durante a Guerra dos Cem Anos (1337-1453). As bulas do antipapa Bento XIII, o segundo papa do Grande Cisma do Ocidente, foram rasgadas em 1408, em rejeição ao papado de Avignon Biscornette, ou Biscornet, que foi o mítico inventor do ferro fundido e teria feito pacto com o demônio para terminar as ferragens do portão principal de Notre Dame, no séc. XII ou XIII (ferragens que foram destruídas durante a Revolução Francesa e refeitas no séc. XIX). Du Hancy foi um célebre marceneiro sob Luís XII.

**N.T.** <sup>39</sup> Jacques de Brosse, morto em 1627, além de “arquiteto do portal de Saint-Gervais” foi também encarregado, em 1622, da reconstrução do grande salão do Palácio, após o incêndio de 1618. Patru foi um célebre advogado do séc. XVII.

**N.T.** <sup>29</sup> Célebre ferreiro francês.

**N.E.** <sup>30</sup> Célebre carpinteiro sob o reinado de Luís XII.

**N.E.** <sup>31</sup> De Brosse, arquiteto do século XVII, não projetou a fachada da igreja de Saint-Gervais; esta foi criada por outro arquiteto da época, Clément Métezeau.

**N.E.** <sup>32</sup> Olivier Patru, advogado e escritor.

As notas pertencentes ao Trecho 35 apontam divergências relevantes entre si. Embora algumas dessas notas tenham sido apresentadas pelo editor da Editora Penguin, e estas não sejam o foco da nossa análise aqui, consideramos pertinente discuti-las, a fim de verificar o caráter controverso das notas destacadas neste trecho.

As notas **37** e **24**, apesar de apresentarem a informação em um formato diferente, elas ainda apresentam a mesma informação, ou seja, não divergem entre si.

A nota **38** abrange os elementos presentes nas notas **25**, **26**, **27**, **28**, **29** e **30**; e a nota **39** as notas **31** e **32**.

O imperador Sigismundo, mencionado pelo narrador, é nomeado como Rei dos burgúndios pelo editor (nota 25) e sua alcunha recebe a datação do século VI, informação bastante diferente da oferecida pela nota do tradutor Jorge Bastos (nota 38), em que Sigismundo é classificado como Imperador do Sacro Império Romano Germânico que teria vivido e reinado entre os séculos XIV e XV.

Esta divergência nos levou a consultar novamente os paratextos das edições francesas que fazem parte do nosso *corpus*; na primeira edição crítica da obra (1904) não encontramos nota alguma referente ao trecho em destaque; na edição de luxo da *Bibliothèque de la Pléiade* (1975) também não há notas deste trecho, todavia encontramos na edição do *Groupe Flammarion* (2009) as mesmas notas encontradas na edição da Ed. Penguin, de modo que as notas editoriais deste trecho, são traduções dos paratextos editoriais do *Groupe Flammarion*. Não obstante, essa informação não dissolve a dubiedade das notas marginais das edições traduzidas. À vista disto, nos inclinamos a uma pesquisa fora dos domínios paratextuais que dispúnhamos, o que nos revelou detalhes que endossaram a discussão a respeito da distinção dos “Sigismundos” citados em cada nota. Por um lado, temos Sigismundo apontado pelo editor da Ed. Penguin e pelo paratexto encontrado na edição do *Groupe Flammarion*, que seria o rei dos Burgúndios, povo germânico que se estabeleceu na Gália, e que reinou de 516-524. Por outro lado, o Sigismundo referido por Jorge Bastos, Imperador do Sacro Império Romano Germânico entre os séculos XIV e XV, era filho de Carlos IV, que aparece na narrativa, logo em seguida ao nome de Sigismundo.

Carlos IV foi Imperador do Sacro Império Romano Germânico e também Rei da Boêmia como reportam as notas 38 e 26. Assim como João I, conhecido como João Sem-Terra foi o rei da Inglaterra e viveu de 1167 a 1216 como mostram as notas 38 e 27.

Biscornette praticamente aparece como uma simples menção no texto, assim como na nota 29 que surge para denominá-lo como célebre ferreiro francês da época. Contudo ele não é apenas um mero ferreiro, e talvez Hugo não tenha se estendido neste ponto da narrativa, pois os rumores (ou talvez devêssemos chamar de lenda) que envolvem Biscornette habitavam o imaginário dos franceses na época, e habitam até hoje. Não há como construir um imaginário completo ao redor da Catedral de Notre-Dame sem tornar conhecida a lenda do ferreiro que construiu seus portões.

As notas 39 e 31 levantam outra divergência entre tradutor e editor. Jorge Bastos afirma que “de Brosse” citado por Hugo seria “Jacques de Brosse” e “além de arquiteto do portal de Saint-Gervais teria sido encarregado em 1622, da reconstrução do grande salão do Palácio, após o incêndio de 1618”. Em contrapartida, o editor da Ed. Penguin usa do espaço da nota para



declarar que “De Brosse” “não projetou a fachada da igreja de Saint-Gervais; esta foi criada por outro arquiteto da época, Clément Métezeau”. Novamente recorremos aos paratextos das edições francesas que fazem parte do nosso *corpus* e mais uma vez encontramos na edição do *Groupe Flammarion* uma nota marginal idêntica a apresentada pelo editor da Penguin, sendo, portanto, a nota do editor, mais uma nota traduzida da edição francesa.

Deste modo, as divergências apresentadas em algumas notas bifurcam perigosamente os caminhos da leitura e conseqüentemente a formação do imaginário do leitor das traduções.

#### 4.7. A editora Martin Claret e a questão do plágio de tradução

Como pudemos observar ao longo do Capítulo 4, todos os trechos e notas apresentados pela editora *Martin Claret* (2006), são idênticos aos publicados pela editora *Clube do Livro* (1985), o que reforça a ideia de plágio levantada anteriormente. Dos cinco trechos discutidos outrora, reapresentaremos três, a fim de mantê-los vívidos em nossa memória enquanto discorreremos sobre plágio e direitos de tradução.

Nesse dia, haveria fogueiras na Grève, plantação de maio\* na Capela de Braque e mistério no Palácio da Justiça. De véspera, ao som de tropas os alabardeiros do senhor preboste, trajando belas fardas de camaleão violeta com cruzeiras brancas no peito, haviam lançado o pregão pelas encruzilhadas. (HUGO, 1985, p. 17)

**N.T.** \* Maio: galho ou ramo que no dia primeiro de maio se colocava diante da porta de quem se queria agradecer.

Em seguida, coube a vez aos dignatários.  
— Fora os bedéis! Fora os maceiros!  
— Ó Robin Poussepain, quem é aquele?  
— É Gilberto de Suilly, *Gilbertus de Soliaco*, o chanceler do colégio de Autun  
— Toma o meu sapato; tu, que estás melhor colocado que eu, atira-lhe a cara.  
— *Saturnalitia mittimus ecce nuce*.\*  
— Fora os seis teólogos com suas sobrepelizes brancas! (HUGO, 1985, p. 26)

**N.T.** \*Mandamos estas amêndoas de saturnais.

— Fora os seis teólogos com suas sobrepelizes brancas!  
— Aqueles é que são os teólogos? Pensei que fossem os seis gansos brancos dados ao município por Sainte-Geneviève, para o feudo de Roogny.  
— Fora os médicos!

Nesse dia, haveria fogueiras na Grève, plantação de maio\* na Capela de Braque e mistério no Palácio da Justiça. De véspera, ao som de trombetas, os alabardeiros do senhor preboste, trajando belas fardas de camaleão violeta com cruzeiras brancas no peito, haviam lançado o pregão pelas encruzilhadas. (HUGO, 2006, p. 19-20)

**N.T.** \* Maio: galho ou ramo que no dia primeiro de maio se colocava diante da porta de quem se queria agradecer.

Em seguida, coube a vez aos dignatários.  
— Fora os bedéis! Fora os maceiros!  
— Ó Robin Poussepain, quem é aquele?  
— É Gilberto de Suilly, *Gilbertus de Soliaco*, o chanceler do colégio de Autun  
— Toma o meu sapato; tu, que estás melhor colocado que eu, atira-lhe a cara.  
— *Saturnalitia mittimus ecce nuce*.\*  
— Fora os seis teólogos com suas sobrepelizes brancas! (HUGO, 2006, p. 29)

**N.T.** \*“Mandamos estas amêndoas de saturnais.”

— Fora os seis teólogos com suas sobrepelizes brancas!  
— Aqueles é que são os teólogos? Pensei que fossem os seis gansos brancos dados ao município por Sainte-Geneviève, para o feudo de Roogny.  
— Fora os médicos!

— Fora os júris!

— A ti meu boné, chanceler de Saint-Geneviève! Fizeste-me uma injustiça. — Verdade! Deu meu lugar na nação da Normandia ao pequeno Ascanio Falzaspada, que é da província de Bourges, pois é italiano. — É uma injustiça — disseram todos os estudantes. — Fora o chanceler de Saint-Geneviève!

— Olá! Mestre Joaquim de Ladehors! Olá! Luís Dahuille! Olá Lamberte Hoctement!

— Diabos levem o procurador da nação da Alemanha!

— E os capelães da Sainte-Chapelle, com suas murças pardas; *cun tunicis grisis!* \*

— *Seu de pellibus grisis forratis!* \* (HUGO, 1985, 26-27)

**N.T.** \* Com túnicas cinzentas

**N.T.** \* Ou de peles cinzentas forradas

— Fora os júris!

— A ti meu boné, chanceler de Saint-Geneviève! Fizeste-me uma injustiça. — Verdade! Deu meu lugar na nação da Normandia ao pequeno Ascanio Falzaspada, que é da província de Bourges, pois é italiano. — É uma injustiça — disseram todos os estudantes. — Fora o chanceler de Saint-Geneviève!

— Olá! Mestre Joaquim de Ladehors! Olá! Luís Dahuille! Olá Lamberte Hoctement!

— Diabos levem o procurador da nação da Alemanha!

— E os capelães da Sainte-Chapelle, com suas murças pardas; *cun tunicis grisis!* \*

— *Seu de pellibus grisis forratis!* \* (HUGO, 2006, 29)

**N.T.** \* Com túnicas cinzentas

**N.T.** \* Ou de peles cinzentas forradas

Com o propósito de popularizar a literatura clássica, como anunciado no Capítulo 3 da presente dissertação, a *Editora Martin Claret* lançou, no início dos anos 2000, a coleção *A obra-prima de cada autor*, uma coleção composta por cerca de 400 volumes que seria vendida a preços mais acessíveis, de R\$ 10,50 a R\$ 18,90. Publicados em formato de bolso, comercialmente chamados de *pocket*, apresentam uma capa bastante colorida, o que torna a edição bastante chamativa, e um paratexto editorial comum a todos os volumes dessa coleção, contando a história do livro e a proposta de democratização literária-cultural da coleção.

Contudo, muitas polêmicas com relação à tradução envolvem esta coleção e a editora. Em 2000, respondendo a uma intimação judicial da Editora Companhia das Letras, a Martin Claret admitiu ter usado partes das traduções de Modesto Carone para três novelas de Kafka: *A Metamorfose*, *Um Artista da Fome* e *Carta ao Pai*. Sentenciada, a editora indenizou Modesto e retirou de circulação o livro que tinha como tradutores Pietro Nassetti e Torrieri Guimarães.<sup>26</sup>

Nassetti teria traduzido Shakespeare, Maquiavel, Descartes, Rousseau, Voltaire, Schopenhauer, Balzac, Poe e outros. Assim como Pietro Nassetti, Jean Melville assina também outra gama de títulos, o que aumenta a suspeita de outras traduções plagiadas pela editora. A tradução de *O corcunda de Notre-Dame*, publicada em 2006, é assinada por Jean Melville e sobre o tradutor não encontramos qualquer informação, o que nos levou a conjecturar que talvez fosse este um nome fantasma adotado pela editora.

<sup>26</sup> Fonte: Folha Uol.

Em 04 de novembro de 2007, o jornalista Luiz Fernando Vianna publicou no jornal Folha de S.Paulo, no caderno Ilustrada, uma matéria com um gritante título: *Editora plagiou traduções de clássicos*. Na matéria, Vianna fala da obra “Os Irmãos Karamazov” publicada em 2003 pela editora:

Lançada em 2003, a edição de "Os Irmãos Karamazov", de Fiodor Dostoievski (1821-1881), tem como tradutor um certo Alexandre Boris Popov, que não consta entre os poucos nomes que costumam passar obras do russo para o português. Na verdade, é cópia da tradução concluída em 1944 por Boris Schnaiderman para a extinta editora Vecchi.

As versões são praticamente idênticas. Apenas algumas expressões foram trocadas pela Martin Claret, como "muito encontradiço" por "bastante freqüente" na primeira página. Schnaiderman, um dos maiores especialistas em literatura russa do país, assinou o trabalho com o pseudônimo de Boris Solomonov e o renega.<sup>27</sup>

A edição de 1973, da Editora Três, que faz parte do nosso *corpus*, detém os direitos de tradução da extinta editora Vecchi, como dito anteriormente. Todavia, a tradução da Editora Martin Claret salvo algumas ínfimas modificações, é, em grande parte, idêntica a tradução de 1985, da Editora Clube do Livro, como podemos ver nos Anexos 32 e 33, com um trecho do Livro V, Capítulo I das edições de 1985 e 2006 respectivamente.

Quase dois anos depois, outra matéria estampou o caderno Ilustrada do jornal Folha de S.Paulo em 26 de junho de 2009: *Ministério Público investiga plágios - Ação contra Martin Claret por plágio em traduções se baseia no Código Penal, que pune violação de direitos autorais* (Anexo 34). Nela, o jornalista Marcos Strecker aponta outras obras que teriam sido plagiadas pela Martin Claret e revela uma curiosa ‘tradução para o português’ de uma obra do escritor brasileiro Machado de Assis que a editora teria publicado:

Quem fizer consultas no site da Biblioteca Nacional ([www.bn.br](http://www.bn.br)) instituição que abriga a Agência Brasileira do ISBN, que tem a atribuição legal de registrar todos os livros publicados no país (e que designa um código para cada um deles, o ISBN), vai encontrar descabros. Uma verificação rápida entre as edições registradas pela própria Martin Claret é um bom roteiro inicial. Pelo site, descobre-se que Machado de Assis teve seu "Quincas Borba" vertido para o português por Pietro Nasseti, tradutor prolífico da editora. Machado traduzido para o português?<sup>28</sup>

<sup>27</sup> <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0411200716.htm> acesso em junho de 2019.

<sup>28</sup> [https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/530619/mod\\_resource/content/0/PDFs/Artigo\\_sobre\\_plagio-Folha\\_de\\_SP-26-jun-2009.pdf](https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/530619/mod_resource/content/0/PDFs/Artigo_sobre_plagio-Folha_de_SP-26-jun-2009.pdf) acesso em janeiro de 2020.

Na época, a advogada da editora responsável pelo caso, Maria Luiza de Freitas Valle Egea, afirmou que a Martin Claret estaria "refazendo o seu catálogo, contratando tradutores para as novas publicações, e pagando os titulares dos direitos de todas as obras em que os problemas estão sendo detectados". A partir dessas informações, é legítimo concluir que o plágio da obra pertencente ao nosso *corpus* foi identificado, pois seu título foi retirado do catálogo, não tendo, até o presente momento, uma reedição proposta pela editora.

Hoje em dia não é possível encontrar no catálogo on-line da editora a obra *O corcunda de Notre-Dame*, o único título disponível de Victor Hugo no site é *O homem que ri*. Todavia, ao clicar no botão de atalho para loja virtual, que se encontra na página principal da editora, somos direcionados para o site de compras *Amazon*, e lá é possível encontrar o exemplar à venda, tanto o livro físico (R\$36,82) quanto em formato Kindle (R\$ 1,99).<sup>29</sup> Outro site de compras em que é possível adquirir um exemplar da obra, publicado por esta editora, é o portal de venda de livros usados *Estante Virtual*. Deste modo, por mais que a editora tenha banido a obra plagiada de seu catálogo, não houve nenhuma outra ação que tirasse o livro de circulação ou uma nota esclarecendo os fatos aos seus leitores.

Embora a tradução ainda não seja uma profissão regulamentada, os tradutores e o seu produto, ou seja, a tradução, são assegurados, hoje, pela *Lei 9610 de 19 de fevereiro de 1998*, que protege a propriedade intelectual e garante os direitos autorais ao autor e os que lhes são conexos. Todavia, antes dessa lei, era a *Lei nº 496, de 1º de agosto de 1898* que garantia os direitos a esses profissionais.

No Brasil, os direitos autorais vigoram por setenta anos contados em 1º de janeiro do ano subsequente ao falecimento do autor ou do último coautor. Após este período, as obras recebem o *status* de domínio público, podendo sua circulação ser livre e gratuita. Mesmo que a obra *Notre-Dame de Paris (O corcunda de Notre Dame)* seja uma obra que esteja sob domínio público, ainda assim a reprodução de traduções anteriores estaria vetada e assegurada pelo *Capítulo II (Da Autoria das Obras Intelectuais)*, da *Lei 9610, Art. 14. É titular de direitos de autor quem adapta, traduz, arranja ou orchestra obra caída no domínio público, não podendo opor-se a outra adaptação, arranjo, orquestração ou tradução, salvo se for cópia da sua.*

---

<sup>29</sup>[https://www.amazon.com.br/Corcunda-Notre-Dame-Victor-Hugo/dp/B00I0D5NUQ/ref=sr\\_1\\_1?\\_mk\\_pt\\_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crd=20150JPIQWL2G&dchild=1&keywords=o+corcunda+de+notre+dame+martin+claret&qid=1591678798&prefix=o+corcunda+de+n%2Caps%2C773&sr=8-1](https://www.amazon.com.br/Corcunda-Notre-Dame-Victor-Hugo/dp/B00I0D5NUQ/ref=sr_1_1?_mk_pt_BR=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&crd=20150JPIQWL2G&dchild=1&keywords=o+corcunda+de+notre+dame+martin+claret&qid=1591678798&prefix=o+corcunda+de+n%2Caps%2C773&sr=8-1) consulta realizada em janeiro de 2020

Denise Guimarães Bottmann, tradutora brasileira e mestra em história pela Unicamp (1985), mantém um relevante blog<sup>30</sup> desde 2008, no qual apresenta e discute diversos casos de plágios de tradução. Nele, além de exibir uma extensa lista de obras da editora *Martin Claret* nas quais podem ser observados plágios de tradução, a especialista faz, dentre estas, o levantamento de algumas obras assinadas por “*Jean Melville*”, o tradutor de *O Corcunda de Notre-Dame*.

**Tabela 9. Traduções assinadas por Jean Melville**

	<b>Autor</b>	<b>Obra</b>
1	Liev Tolstói	A sonata a Kreutzer
2	Miguel de Cervantes	Dom Quixote
3	Charles Dickens	Grandes esperanças
4	Émile Zola	Germinal
5	Stendhal	O vermelho e o negro
6	Ernest Renan	Paulo, o 13º apóstolo
7	Montesquieu	Do espírito das leis
8	Spinoza	Ética
9	Fustel de Coulanges	A cidade antiga
10	Alexandr Pushkin	A dama de espadas
11	Alexandr Pushkin	A filha do capitão
12	Jane Austen	Orgulho e preconceito
13	Racine	Andrômaca
14	Racine	Fedra
15	Molière	O Tartufo
16	William Shakespeare	O sonho de uma noite de verão
17	William Shakespeare	Macbeth
18	William Shakespeare	Romeu e Julieta
19	William Shakespeare	Otelo
20	Dante Alighieri	Vida nova
21	Dante Alighieri	Da monarquia
22	F. Nietzsche	A gaia ciência
23	Oscar Wilde	Balada do cárcere de Reading

<sup>30</sup> <https://naogostodeplagio.blogspot.com/> acesso em janeiro de 2020.

24	Oscar Wilde	De profundis
25	R.W. Emerson	Ensaio
26	R.W. Emerson	A conduta para a vida
27	Maquiavel	A arte da guerra
28	Maquiavel	Escritos políticos
29	Conan Doyle	As aventuras de Sherlock Holmes
30	Sófocles	Antígona
31	Sófocles	Édipo rei
32	Kierkegaard	Diário de um sedutor
33	Max Weber	Ciência e política: duas vocações
34	Conan Doyle	Um estudo em vermelho
35	H. R. Haggard	As minas do rei Salomão
36	Platão	Apologia de Sócrates
37	André Gide	Acuso
38	Jack London	Martin Eden

Outro “tradutor” apontado pela estudiosa, e que também foi apontado pelos jornalistas do jornal *Folha de S. Paulo*, Pietro Nasseti, dispõe de uma lista de obras traduzidas mais extensa que a de Jean Melville, incluindo, espantosamente, a tradução de obras de autores brasileiros e portugueses.

**Tabela 10. Traduções de “Pietro Nasseti”**

	<b>Autor</b>	<b>Obra</b>
1	Bocage	Sonetos
2	Eça de Queiroz	O primo Basílio
3	Gil Vicente	A farsa de Inês Pereira
4	Jaime Cortesão	A carta de Pero Vaz de Caminha
5	José de Alencar	A encarnação
6	Machado de Assis,	Quincas Borba
7	Tomás Gonzaga	Marília de Dirceu
8	Aristóteles	Arte poética
9	Aristóteles	Ética a Nicômaco
10	Balzac	A mulher de trinta anos

11	Baudelaire	As flores do mal
12	Carlo Collodi	As aventuras de Pinóquio
13	Conan Doyle	O cão dos Baskervilles
14	Descartes	O discurso do método
15	Dostoievski	O jogador
16	Durkheim	As regras do método sociológico
17	Edgar Allan Poe	Histórias Extraordinárias
18	Epicuro	O pensamento de Epicuro
19	Esopo	Fábulas
20	Eurípides	Alceste
21	Eurípides	Electra
22	Eurípides	Hipólito
23	Sigmund Freud	Cinco lições de psicanálise
24	Rabindranath Tagore	Gitanjali
25	Goethe	Werther
26	Gracián	A arte da prudência
27	Guy de Maupassant	Bola de sebo e outros contos
28	J. goldsmith	O caminho infinito
29	J. goldsmith	O trovejar do silêncio
30	Jack London	Caninos brancos
31	Jack London	O lobo do mar
32	Joseph Conrad	Lorde Jim
33	Joseph Conrad	O coração das trevas
34	Jules Verne	A volta ao mundo em oitenta dias
35	Franz Kafka	Artista da fome
36	Khalil Gibran	Jesus, O filho do homem
37	Khalil Gibran	O profeta
38	Maquiavel	Belfagor
39	Maquiavel	Mandrágora
40	Maquiavel	O príncipe
41	Marco Polo	As viagens
42	Mark Twain,	As aventuras de Tom Sawyer
43	Marx e Engels	O manifesto comunista



44	Mary Shelley	Frankenstein
45	Max Weber	A ética protestante e o espírito do capitalismo
46	Nathanael Hawthorne	A letra escarlate
47	F. Nietzsche	Assim falou Zaratustra
48	F. Nietzsche	Ecce Homo
49	F. Nietzsche	O Anticristo
50	Omar Khayyam	Rubayat
51	Oscar Wilde	O retrato de Dorian Gray
52	Ovídio	A arte de amar
53	Pascal	Pensamentos
54	Platão	A república
55	Platão	Apologia de Sócrates
56	R.L. Stevenson	O médico e o monstro
57	Rousseau	Do contrato social
58	Schopenhauer	Da morte
59	Schopenhauer	Do sofrimento do mundo
60	Sschopenhauer	Metafísica do amor
61	William Shakespeare	Hamlet
62	William Shakespeare	Rei Lear
63	Suetônio	A vida dos doze césores
64	Sun Tzu	A arte da guerra
65	Thomas Kêmpis	Imitação de Cristo
66	Thomas Morus	A utopia
67	Virgílio	Eneida
68	Voltaire	Cândido
69	Voltaire	Dicionário filosófico
70	Von Ihering	A luta pelo direito

Outros sete nomes aparecem como tradutores na extensa lista da coleção *Obra-prima de cada autor*: Juan Gonçalves, Marcellin Talbot, Alex Marins, John Green, Alexandre Boris Popov, Rodolfo Schaefer e Leopoldo Holzbach, todos nomes fictícios inventados pela editora; apenas identidades falsas para burlar a lei de direitos autorais.

Das sanções civis previstas na lei que protege a propriedade intelectual, as cabíveis no prejuízo dos direitos autorais por plágio de tradução são:

Art. 102. O titular cuja obra seja fraudulentamente reproduzida, divulgada ou de qualquer forma utilizada, poderá requerer a apreensão dos exemplares reproduzidos ou a suspensão da divulgação, sem prejuízo da indenização cabível.

Art. 103. Quem editar obra literária, artística ou científica, sem autorização do titular, perderá para este os exemplares que se apreenderem e pagar-lhe-á o preço dos que tiver vendido.

Parágrafo único. Não se conhecendo o número de exemplares que constituem a edição fraudulenta, pagará o transgressor o valor de três mil exemplares, além dos apreendidos.

Art. 105. A transmissão e a retransmissão, por qualquer meio ou processo, e a comunicação ao público de obras artísticas, literárias e científicas, de interpretações e de fonogramas, realizadas mediante violação aos direitos de seus titulares, deverão ser imediatamente suspensas ou interrompidas pela autoridade judicial competente, sem prejuízo da multa diária pelo descumprimento e das demais indenizações cabíveis, independentemente das sanções penais aplicáveis; caso se comprove que o infrator é reincidente na violação aos direitos dos titulares de direitos de autor e conexos, o valor da multa poderá ser aumentado até o dobro.

Art. 106. A sentença condenatória poderá determinar a destruição de todos os exemplares ilícitos, bem como as matrizes, moldes, negativos e demais elementos utilizados para praticar o ilícito civil, assim como a perda de máquinas, equipamentos e insumos destinados a tal fim ou, servindo eles unicamente para o fim ilícito, sua destruição.

Art. 108. Quem, na utilização, por qualquer modalidade, de obra intelectual, deixar de indicar ou de anunciar, como tal, o nome, pseudônimo ou sinal convencional do autor e do intérprete, além de responder por danos morais, está obrigado a divulgar-lhes a identidade da seguinte forma:

II - tratando-se de publicação gráfica ou fonográfica, mediante inclusão de errata nos exemplares ainda não distribuídos, sem prejuízo de comunicação, com destaque, por três vezes consecutivas em jornal de grande circulação, dos domicílios do autor, do intérprete e do editor ou produtor;

Embora, após intimação judicial, o editor tenha admitido os inúmeros plágios e retirado as edições de seu catálogo, ainda assim não houve qualquer retratação pública sobre o ocorrido, de forma que poucos leitores têm acesso à informação da prática de plágio recorrente da editora. Além disso há uma grande impassibilidade de nossos órgãos públicos na fiscalização e coibição deste ato e que nos garanta a não reincidência desta prática pela editora.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

É inquestionável o valor da literatura na formação do imaginário individual e coletivo. O incêndio na Catedral de Notre-Dame, em abril de 2019, evidenciou que não há como pensar Paris sem a Catedral, pois ela faz parte da história e sobretudo do imaginário da nação francesa, imaginário esse que Victor Hugo ajudou a cunhar com sua imponente obra *Notre-Dame de Paris, 1482*, publicada em 1831, dedicada à catedral.

As traduções e adaptações da obra não só tornaram o escritor célebre, como também impediram a destruição do importante monumento arquitetônico, perpetuando seu valor histórico através dos tempos.

*Notre-Dame de Paris* se constituiu como obra definitiva a partir de sua oitava edição, lançada em 1832 e acrescida de três capítulos. Tomamos conhecimento deste fato por meio de uma nota, ou seja, um paratexto, intitulado *Note ajoutée à l'édition définitive* (1832), disponível logo nas primeiras páginas do volume. Nesta nota, como foi apresentado na presente dissertação, o escritor fala sobre os novos capítulos e declara que eles reforçam o propósito de seu romance e também de sua vida: inspirar o amor à arquitetura. Com a nota e os novos capítulos, Hugo reforçou o alicerce de sua obra e construiu uma catedral mais sólida no imaginário de seu leitor.

Após a reconstituição dos paratextos, desde as primeiras publicações do livro até as edições mais recentes, podemos afirmar que os paratextos vigoraram como um movimento contínuo de construção do romance, a fim de manter erigida a sua imponente arquitetura até os nossos dias.

O processo criativo de escrita, como enunciado pela crítica literária Tiphaine Samoyault, movimenta a memória daquele que escreve, fazendo-o resgatar em sua biblioteca interna lembranças, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ávido leitor, Victor Hugo faz transparecer seu erudito repertório pessoal continuamente em sua obra, cujo enredo é rico em descrições da catedral e da Paris de 1482 e também apresenta uma profusão de *intertextualidades* históricas, artísticas, latinas e literárias de um narrador que narra os fatos sob a perspectiva do século XIX.

Por meio da conceitualização das *relações transtextuais* proposta por Genette, em *Palimpsestes* e em *Paratextos Editoriais*, pudemos identificar a *intertextualidade* apresentada por Hugo e com ela conhecer um pouco mais sobre o autor e seu eruditismo, contudo, foi por meio do *paratexto* presente na obra, sobretudo as notas marginais, que pudemos nos aprofundar nesses aspectos. Através do paratexto nos foi revelado a origem da intertextualidade do escritor, suas fontes históricas, suas citações literárias e todo o trabalho de pesquisa envolvido na

constituição da obra. Sem o paratexto, as relações intertextuais seriam apreendidas apenas por um leitor de erudição próxima a do escritor francês e a compreensão seria prejudicada aos demais leitores, à medida que o contexto dificilmente seria assimilado por completo pela falta de repertório específico internalizado pelo leitor médio.

A discussão das *transtextualidades* nos levou à observação do lugar ocupado pelo texto traduzido nas relações textuais. O *hipertexto* (tradução) impreterivelmente provém de um *hipotexto* (chamaremos aqui de texto original) e nele há sempre mais do que apenas palavras a serem transpostas para um outro idioma. Há toda uma subjetividade por trás de uma obra literária, como pudemos ver em *Notre-Dame de Paris*. Tencionando não ver escorrer pelos dedos a subjetividade da obra, muitas vezes o tradutor se vê obrigado a utilizar-se do *metatexto* a fim de estabelecer uma ponte entre obra e leitor visando uma melhor compreensão do texto.

Em uma obra assaz permeada por referências, artísticas, históricas e literárias tão específicas, que transitam entre a Idade Média e o Século XIX, pudemos sentir a necessidade de uma fonte de informação extra para captar todos os movimentos intertextuais realizados pelo escritor. Embora as notas marginais quebrem muitas vezes o ritmo da leitura, a não existência delas deixaria muitas das referências de Hugo pairando no ar da incompreensão.

O estudo diacrônico das edições traduzidas evidenciou a evolução do mercado editorial brasileiro e do livro no Brasil. Também expôs o tratamento concedido ao tradutor, desde a sua invisibilidade, com o apagamento de seu nome nas primeiras edições, a não assinatura ou a inexistência das notas de tradução até a imputação completa da responsabilidade do ato de traduzir e comentar o texto, visto nas traduções mais recentes da obra analisada. Esse raciocínio também foi possível mediante ao estudo da evolução da tradutologia e do pensar tradutório como ciência, levando em consideração o sujeito que traduz e o leitor da tradução.

As notas, como pudemos ver, são mais abundantes nas edições mais recentes da obra, ou seja 2013 e 2018, e isso provavelmente está relacionado à visibilidade adquirida pela classe do profissional tradutor ao longo dos anos. A natureza das notas, em sua maioria, está relacionada ao esclarecimento de acontecimentos e personalidades históricos mencionados durante a narração. As demais notas encerram as referências e citações aludidas na obra, mas não referenciadas pelo narrador ou pelo autor e, em menor número, nos deparamos com notas que envolvem questões tradutórias propriamente ditas, como o impasse da tradução de termos ou a tradução de expressões latinas encontradas no corpo do texto.

Embora a existência das notas divida teóricos da tradução, a análise das notas presentes no *Livro 1, Capítulo 1* da obra supracitada de Victor Hugo, levou-nos a depreender que, em se tratando de uma obra tão densa e que exige conhecimentos diversos, profundos e específicos

da história, geografia, cultura, arte e literatura francesas do período medieval até o século XIX, as notas configuraram objeto de amparo ao leitor contemporâneo, tão distantes da sapiência requerida. Se, por exemplo, subtrairmos as notas histórico-biográficas, as entidades referidas no romance se tornam apenas nomes muitas vezes vazios de significados, por apresentarem um caráter bastante específico da história francesa e não fazerem parte do imaginário do leitor brasileiro médio. Todavia, em outros momentos, as notas que tanto auxiliaram na assimilação do contexto, mostraram divergências relevantes em seu conteúdo capazes de bifurcarem os caminhos da compreensão do leitor, o que nos levou a refletir também sobre a leitura guiada que pode ser promovida pela existência das notas de tradução.

Para além das questões que foram levantadas, considerando a profusão de intertextualidades presentes na obra, o uso das notas de tradução nos pareceu um recurso bastante oportuno à disposição do tradutor, à medida que ele pode se apossar deste espaço não apenas para dialogar sobre as adversidades comuns aos processos tradutórios, mas também para oferecer material capaz de expandir e alimentar o repertório do leitor e proporcionar a esse uma melhor compreensão do contexto geral da obra.

Outro ponto importante que nos foi revelado por meio do estudo do paratexto da obra foi a questão do plágio, que envolve o romance desde a sua concepção até sua tradução contemporânea. Teorizada por Genette como uma das formas mais comuns de intertextualidade, o plágio pôde ser verificado na construção do romance *Notre-Dame de Paris*, 1482, por meio do estudo dos paratextos da obra, em seu idioma de origem, que evidenciou a apropriação de excertos de outros escritores que Victor Hugo fez sem citá-los. O estudo comparado e descritivo dos paratextos das edições traduzidas expôs notas marginais idênticas entre duas edições de nosso *corpus*, Clube do Livro (1985) e Martin Claret (2006). Este dado nos levou a aprofundar este aspecto da investigação, o que trouxe à tona os inúmeros processos dirigidos à editora Martin Claret por infringir os direitos autorais com seu vasto histórico de plágio de tradução.

Deste modo, o estudo dos paratextos da obra, tanto em seu idioma de origem, quanto em sua tradução para o português, se mostrou assaz relevante pelo amplo espectro de importantes aspectos que ele pode revelar a respeito da obra e sua trajetória.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBIR, Amparo Hurtado. **Traducción y Traductología – Introducción a la traductología**. Madrid: Cátedra, 2013.

ASLANOV, Cyril. **A tradução como manipulação**. São Paulo: Perspectiva: Casa Guilherme de Almeida, 2015.

BERMAN, Antoine. **A tradução e a letra, ou, o albergue do longínquo**. Trad.: Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan e Andréia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BRASIL. LEI Nº 9.610, DE 19 DE FEVEREIRO DE 1998. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. **Diário Oficial da União: República Federativa do Brasil, Brasília, DF, 19 de fevereiro de 1998**. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/leis/19610.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm) acesso em janeiro de 2020.

BOTTMANN, Denise G., **Não gosto de plágio um blog contra plágios de tradução, e variedades várias**. Disponível em <https://naogostodeplagio.blogspot.com/> acesso em janeiro de 2020.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e Tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FOLHA UOL. **'Notre-Dame de Paris', de Victor Hugo, lidera vendas na internet**. 2019. Disponível em [https://f5.folha.uol.com.br/voceviu/2019/04/notre-dame-de-paris-de-victor-hugo-lidera-vendas-na-internet.shtml?fbclid=IwAR0TqkCbkQpMmyijPswdtMRHMiLDiOhNyFFb0NlmP\\_NOYtMKBO3e26YpRyw](https://f5.folha.uol.com.br/voceviu/2019/04/notre-dame-de-paris-de-victor-hugo-lidera-vendas-na-internet.shtml?fbclid=IwAR0TqkCbkQpMmyijPswdtMRHMiLDiOhNyFFb0NlmP_NOYtMKBO3e26YpRyw) acesso em abril de 2019

FOLHA UOL. **Editora plagiou traduções de clássicos**. 2007. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0411200716.htm> acesso em junho de 2019.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes – La littérature au second degré**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos – A literatura de segunda mão**. Trad.: Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda, Miriam Vieira. Belo Horizonte: Viva Voz, 2010.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Trad.: Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

HATTNER, Álvaro. O tradutor como transmorfo. *Letras*, Santa Maria, n.8, p31-37, jun./1994.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris. Exemplaire unique de Notre-Dame de Paris, Epreuves corrigées par Victor Hugo*. Paris: Charles Gosselin Libraire, 1831. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52504716g?rk=42918;4> acesso em março/2019.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris. Troisième Édition*. Paris: Charles Gosselin Libraire, 1831. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&rk=64378;0&query=%28dc.title%20all%20%22Notre%20Dame%20de%20Paris%20par%20Victor%20Hugo%22%29%20and%20dc.relation%20all%20%22cb30625558q%22#resultat-id-1> acesso em março/2019.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Paris: Eugène Renduel, 1836. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&rk=85837;2&query=%28dc.title%20all%20%22Notre%20Dame%20de%20Paris%20par%20Victor%20Hugo%22%29%20and%20dc.relation%20all%20%22cb32263156v%22> acesso em março/2019

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris. Édition illustrée d'après les dessins de MM. E. de Beaumont, L. Boulanger, Daubigny, T. Johannot, de Lemud, Meissonnier, C. Roqueplan, de Rudder, Steinheil, gravés par les artistes les plus distingués*. Paris: Perrotin Editeur et Garnier Frères, 1844. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15139651?rk=171674;4> acesso em março/2019.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Paris: Librairie de L. Hachette, 1858. Disponível em:

<https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&rk=21459;2&query=%28dc.title%20all%20%22Notre-Dame%20de%20Paris%20par%20Victor%20Hugo%22%29%20and%20dc.relation%20all%20%22cb402370918%22#resultat-id-2> acesso em março/2019.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris. Illustrée de soixante-dix dessins par Brion, gravures de Yon et Perrichon*. Paris: J. Hetzel et A. Lacroix, 1865. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9742207t?rk=21459;2> acesso em março/2019.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris. Nouvelle Édition Illustrée*. Paris: Eugène Hugues, 1876. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&collapsing=disabled&rk=42918;4&query=%28dc.title%20all%20%22Notre-Dame%20de%20Paris%20par%20Victor%20Hugo%22%29%20and%20dc.relation%20all%20%22cb30625573m%22#resultat-id-1> acesso em março/2019.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris, 1482*. Paris: Librairie Ollendorf, 1904. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1264641j?rk=150215;2> acesso em março/2019.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris, 1482*. Paris: Éditions Gallimard, 1975.

HUGO, Victor. *Notre-Dame de Paris*. Paris: Éditions Flammarion, 2009.

HUGO, Victor. **O Corcunda de Notre Dame (Nossa Senhora de Paris)**. São Paulo: Editôra Edigraf, 1958.

HUGO, Victor. **O Corcunda de Notre Dame**. Rio de Janeiro: Editora Três, 1973.

HUGO, Victor. **O Corcunda de Notre Dame**. São Paulo: Clube do Livro, 1985.

HUGO, Victor. **O Corcunda de Notre Dame**. Trad.: Jean Melville. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2006



HUGO, Victor. **O Corcunda de Notre Dame**: edição comentada e ilustrada. Tradução, apresentação e notas Jorge Bastos. 1ªed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

HUGO, Victor. **O Corcunda de Notre Dame**. Trad.: Eduardo Brandão; prefácio de John Sturrock. 1ªed. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

LEÃO, Antônio Carneiro. **Victor Hugo no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1960.

LE POINT CULTURE. “**Notre-Dame de Paris**”, **best-seller de la semaine**. 2019. Disponível em [https://www.lepoint.fr/culture/notre-dame-de-paris-best-seller-de-la-semaine-19-04-2019-2308470\\_3.php?fbclid=IwAR0iiF1cuSCwaEEVL8EnV4aO00sfnsdlziFU-8q91WBcb2SI3Gwg1SIMYq8](https://www.lepoint.fr/culture/notre-dame-de-paris-best-seller-de-la-semaine-19-04-2019-2308470_3.php?fbclid=IwAR0iiF1cuSCwaEEVL8EnV4aO00sfnsdlziFU-8q91WBcb2SI3Gwg1SIMYq8) acesso em abril de 2019.

MITTMANN, Solange. **Notas do tradutor e processo tradutório: análise sob o ponto de vista discursivo**. Porto Alegre: Ed. Da UFRGS, 2003.

ROBB, Grahah. **Victor Hugo, uma biografia**. Trad.: Alda Porto – Rio de Janeiro: Record, 2000.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad.: Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

TORRES, Marie-Hélène Catherine Torres. **Por que e como pesquisar a tradução comentada?** In.: *Literatura traduzida: tradução comentada e comentários da tradução / organização: Luana Ferreira de Freitas, Marie-Hélène Catherine Torres, Walter Carlos Costa*. - Fortaleza: Substância, 2017.

WYLER, Lia. **Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

**BIBLIOGRAFIA CONSULTADA**

ARAÚJO, Emanuel. **A construção do Livro – princípios da técnica de editoração**. Rio de Janeiro: Lexikon Editora Digital; São Paulo: Fundação Unesp Editora, 2008.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro**. Trad.: Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.

BERMAN, Antoine. *L'age de la traduction, "La tâche du traducteur" de Walter Benjamin, un commentaire*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, Collection Intempestives, 2006.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Trad.: Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CESAR, Ana Cristina. **O conto Bliss anotado...ou Paixão e técnica: tradução, em língua portuguesa do conto Bliss de Katherine Mansfield, seguida de 80 anotações**. In: *Escritos da Inglaterra*. Trad.: Maria Luiza Cesar. São Paulo: Brasiliense, 1988. p. 9-84.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Trad.: Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

DUKE, Dawn Alexis. **Traçando os rumos da nota do tradutor: o caso de O mundo se despedaça**. Dissertação (Mestrado em Linguística Aplicada) - Instituto de Estudos da Linguagem. Unicamp, 1993.

ECO, Umberto. **Seis Passeios Pelos Bosques da Ficção**. Trad.: Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil – sua história**. São Paulo: Edusp, 2017.

HATTNER, Álvaro. **Nota de pé de página: alicerce fundamental da tradução**. *Tradução & HATTNER, Álvaro. Comunicação*, São Paulo, n.6, p. 89-100, jul./ 1985.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Romantismo e Política**. Trad.: Eloísa e Araújo Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

MILTON, John. **Tradução Teoria e Prática**. São Paulo: Martins Martins Fontes, 2010.

MORETTO, Fulvia. M. L. **Victor Hugo e o romantismo**. In: Lettres Françaises nº5. Araraquara: Gráfica Unesp Araraquara, 2003.

OTTONI, Paulo (org.). **Tradução – A prática da diferença**. Campinas: Editoria Unicamp, 2005.

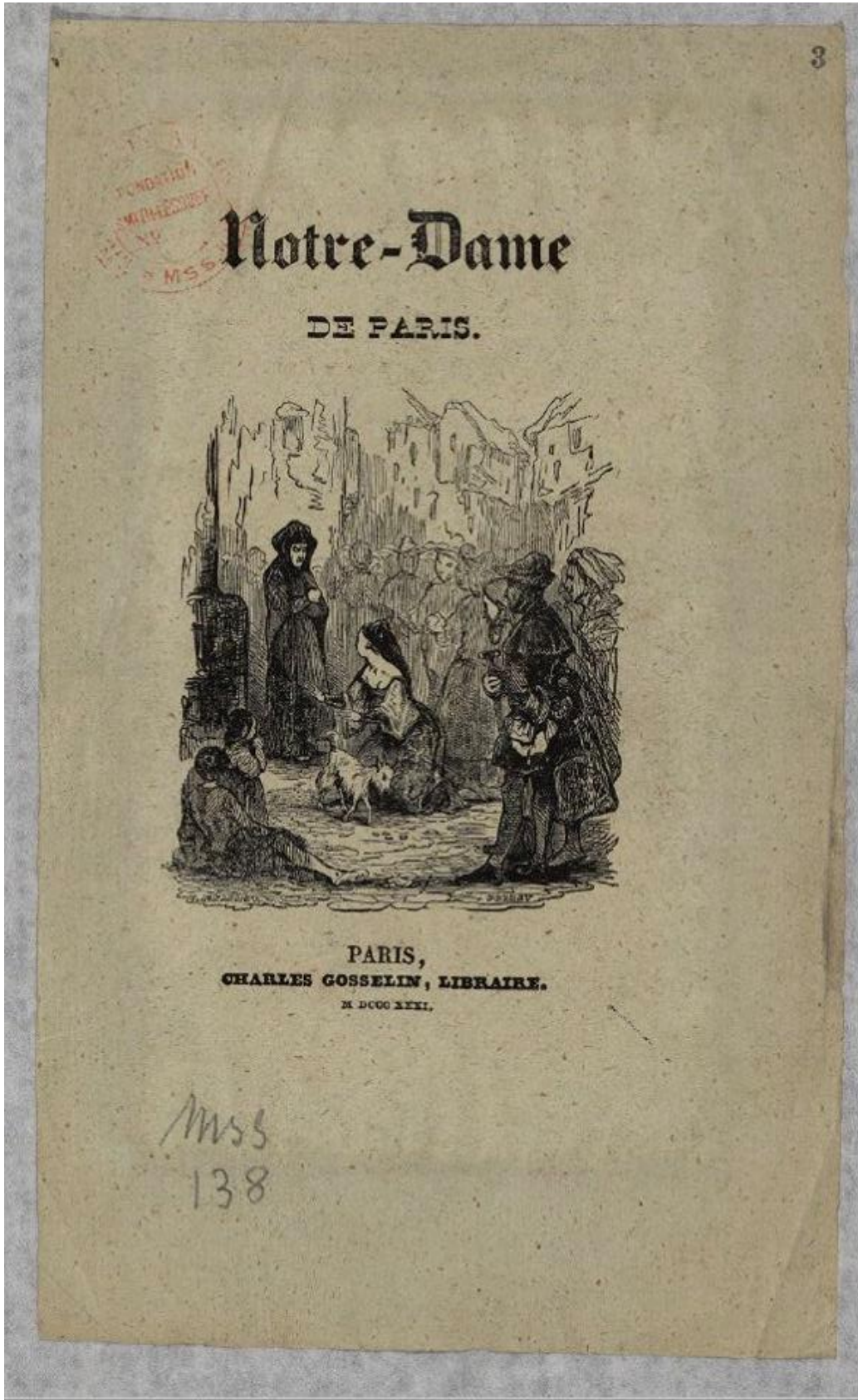
OUSTINOFF, Michael. **Tradução – História, teorias e métodos**. Trad.: Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.

STEINER, George. **Depois de Babel – Questões de Linguagem e Tradução**. Trad.: Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editoria UFPR, 2005.

VENUTI, Lawrence. **Escândalos da Tradução – Por uma ética da diferença**. São Paulo: Editoria Unesp, 2019.

ANEXOS

Anexo 1 – Segunda Edição (1831)



## Anexo 2 – Terceira edição (1831)

# NOTRE-DAME DE PARIS.

PAR VICTOR HUGO,

TROISIÈME ÉDITION.



PARIS,  
**CHARLES GOSSELIN, LIBRAIRE,**  
RUE SAINT-GERMAIN-DES-PRÉS, N° 9.  
M DCCC XXXI.

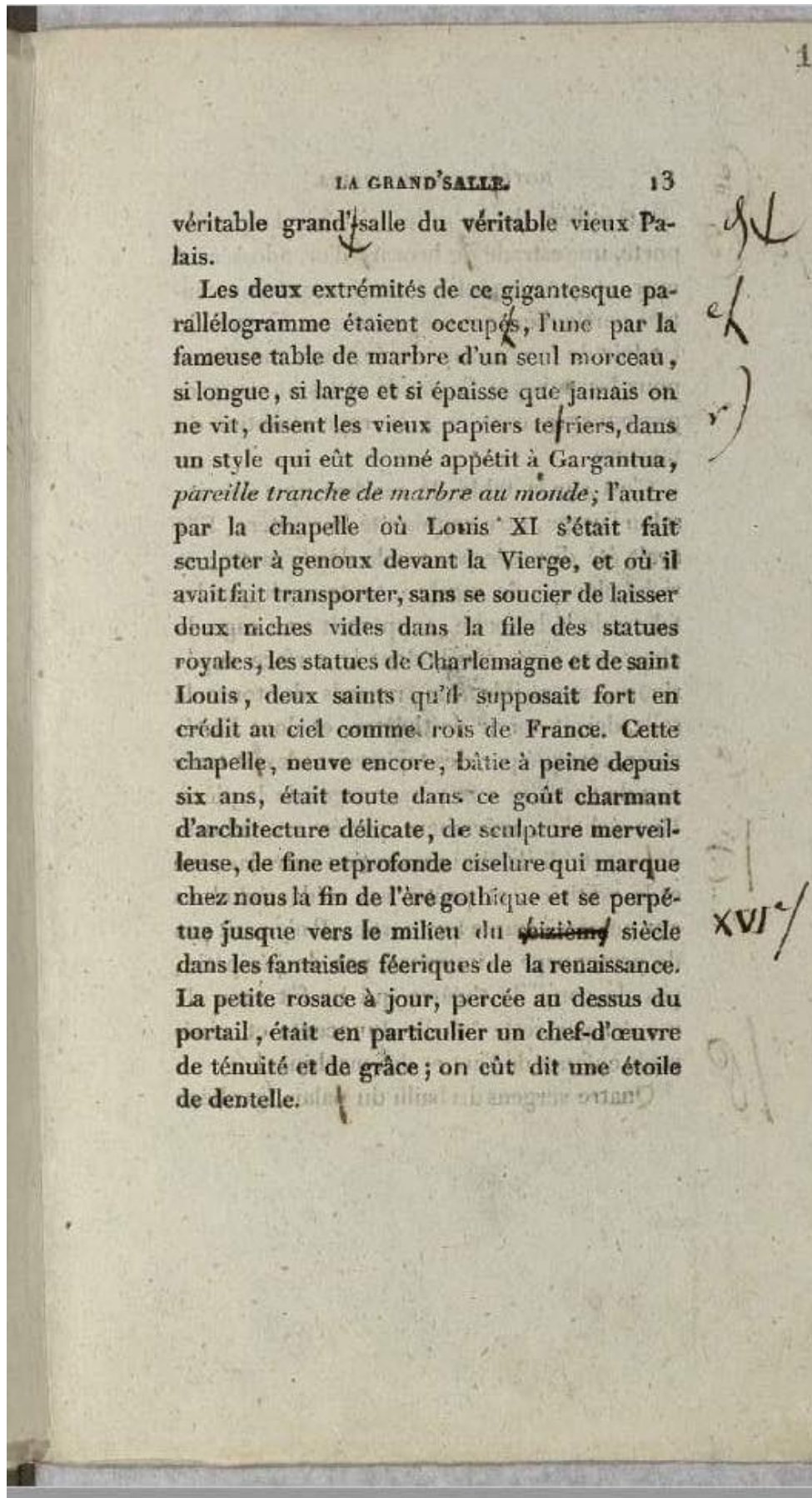




Anexo 3 – Contracapa da Segunda Edição (1831)



## Anexo 4 – Anotações feitas por Hugo na Segunda Edição (1831) (1)



## Anexo 5 – Anotações feitas por Hugo na Segunda Edição (1831) (2)

48      NOTRE-DAME DE PARIS.

mirable; et que l'histoire naturelle du théâtre; un jour d'allégorie et d'épithalame royal, ne s'effarouche aucunement d'un dauphin fils d'un lion. Ce sont justement ces rares et pindariques mélanges qui prouvent l'enthousiasme. Néanmoins, pour faire aussi la part de la critique, le poète aurait pu développer cette belle idée en moins de deux cents vers. Il est vrai que le mystère devait durer de puis midi jusqu'à quatre heures; d'après l'ordonnance de monsieur le prévot, et qu'il faut bien dire quelque chose. D'ailleurs, on écoutait patiemment.

Tout à coup, au beau milieu d'une querelle entre mademoiselle Marchandise et madame Noblesse, au moment où maître Labour prononçait ce vers mirifique

Où ne vit dans les bois bête plus triomphante;

la porte de l'estrade réservée, qui était jusque là restée si mal à propos fermée, s'ouvrit plus mal à propos encore; et la voix enrouée de l'huissier annonça brusquement: *Son éminence monseigneur le cardinal de Bourbon.*

+ retentissante



## Anexo 6 – Correções apontadas por Hugo, Terceira Edição (1831) (1)

véritable grand'salle du véritable vieux Palais.

Les deux extrémités de ce gigantesque parallélogramme étaient occupées, l'une par la fameuse table de marbre d'un seul morceau, si longue, si large et si épaisse que jamais on ne vit, disent les vieux papiers terriers, dans un style qui eût donné appétit à Gargantua, *pareille tranche de marbre au monde*; l'autre par la chapelle où Louis XI s'était fait sculpter à genoux devant la Vierge, et où il avait fait transporter, sans se soucier de laisser deux niches vides dans la file des statues royales, les statues de Charlemagne et de saint Louis, deux saints qu'il supposait fort en crédit au ciel comme rois de France. Cette chapelle, neuve encore, bâtie à peine depuis six ans, était toute dans ce goût charmant d'architecture délicate, de sculpture merveilleuse, de fine et profonde ciselure qui marque chez nous la fin de l'ère gothique et se perpétue jusque vers le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle dans les fantaisies féeriques de la renaissance. La petite rosace à jour, percée au dessus du portail, était en particulier un chef-d'œuvre de ténuité et de grâce; on eût dit une étoile de dentelle.

## Anexo 7 – Correções apontadas por Hugo, Terceira Edição (1831) (2)

48

NOTRE-DAME DE PARIS.

mirable; et que l'histoire naturelle du théâtre, un jour d'allégorie et d'épithalame royal, ne s'effarouche aucunement d'un dauphin fils d'un lion. Ce sont justement ces rares et pindariques mélanges qui prouvent l'enthousiasme. Néanmoins, pour faire aussi la part de la critique, le poëte aurait pu développer cette belle idée en moins de deux cents vers. Il est vrai que le mystère devait durer depuis midi jusqu'à quatre heures, d'après l'ordonnance de monsieur le prévôt, et qu'il faut bien dire quelque chose. D'ailleurs, on écoutait patiemment.

Tout à coup, au beau milieu d'une querelle entre mademoiselle Marchandise et madame Noblesse, au moment où maître Labour prononçait ce vers mirifique,

Où ne vis dans les bois bête plus triomphante ;

la porte de l'estrade réservée, qui était jusque là restée si mal à propos fermée, s'ouvrit plus mal à propos encore; et la voix retentissante de l'huissier annonça brusquement : *Son éminence monseigneur le cardinal de Bourbon.*

**Anexo 8 – Primeira Nota do Autor, Segunda Edição (1831)**

<sup>1</sup> Le mot *gothique*, dans le sens où on l'emploie généralement, est parfaitement impropre, mais parfaitement consacré. Nous l'acceptons donc, et nous l'adoptons, comme tout le monde, pour caractériser l'architecture de la seconde moitié du moyen âge, celle dont l'ogive est le principe, qui succède à l'architecture de la première période, dont le plein-cintre est le générateur.

**Anexo 9 – Segunda Nota do Autor, Segunda Edição (1831)**

<sup>1</sup> *Histoire gallicane*, liv. II, perioche 3, f<sup>o</sup> 130, p. 1.  
1. 14

**Anexo 10 – Terceira Nota do Autor, Segunda Edição (1831)**

<sup>1</sup> C'est la même qui s'appelle aussi, selon les lieux, les climats et les espèces, lombarde, saxonne et byzan-

tine. Ce sont quatre architectures sœurs et parallèles, ayant chacune leur caractère particulier, mais dérivant de même principe, le plein-cintre.

*Facies non omnibus una,  
Nos diversa tamen, qualem, etc.*

**Anexo 11 – Quarta Nota do Autor, Segunda Edição (1831)**

<sup>1</sup> Cette partie de la flèche, qui était en charpente, est précisément celle qui a été consumée par le feu du ciel en 1823.

**Anexo 12 – Quinta Nota do Autor, Segunda Edição (1831)**

<sup>1</sup> *Hugo II de Bisunção*, 1326-1332.

**Anexo 13 – Sexta Nota do Autor, Segunda Edição (1831)**

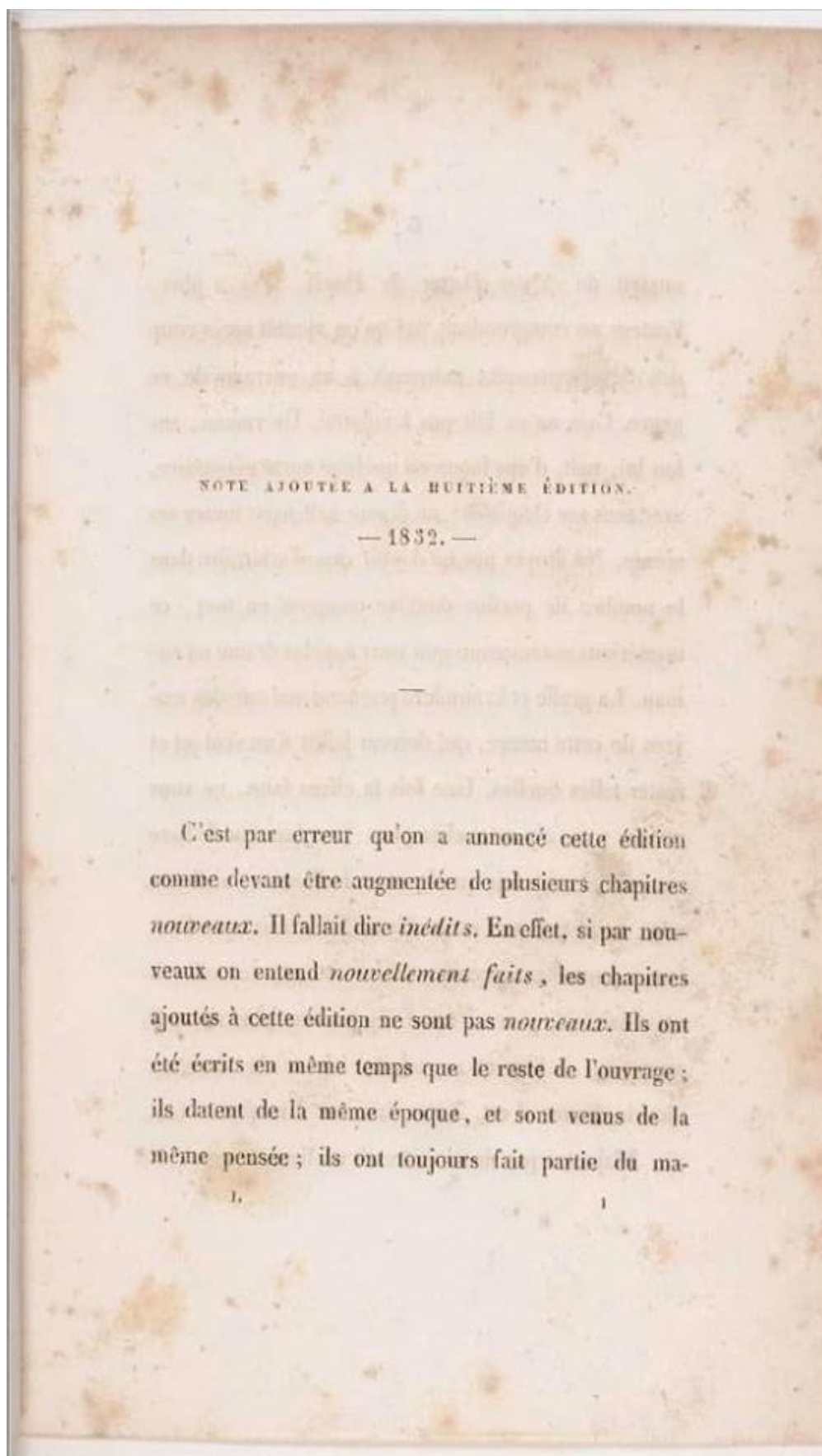
<sup>1</sup> Cette comète, contre laquelle le pape Calixte ordonna des prières publiques, est la même qui reparaitra en 1835.

**Anexo 14 – Sétima Nota do Autor, Segunda Edição (1831)**

<sup>1</sup> Comptes du domaine. 1383.



## Anexo 15 – Nota acrescentada à Oitava Edição



**Anexo 16 – Oitava Nota do Autor**

<sup>1</sup> Nous avons vu avec une douleur mêlée d'indignation qu'on songeait à agrandir, à refondre, à remanier, c'est-à-dire, à détruire cet admirable palais. Les architectes de nos jours ont la main trop lourde pour toucher à ces délicates œuvres de la renaissance. Nous espérons toujours

qu'ils ne l'oseront pas. D'ailleurs, cette démolition des Tuileries maintenant ne serait pas seulement une voie de fait brutale dont rougirait un Vandale ivre, ce serait un acte de trahison. Les Tuileries ne sont plus simplement un chef-d'œuvre de l'art du seizième siècle, c'est une page de l'histoire du dix-neuvième siècle. Ce palais n'est plus au roi, mais au peuple. Laissons-le tel qu'il est. Notre révolution l'a marqué deux fois au front. Sur l'une de ses deux façades, il a les boulets du 10 août; sur l'autre, les boulets du 29 juillet. Il est saint.

Paris, 7 avril 1831.

*Note de la cinquième édition.*

## Anexo 17 – Nona Nota do Autor, Edição Crítica (1904)

## MONSIEUR LE CARDINAL.

23

temps alarmée et laborieuse. Aussi avait-il coutume de dire que l'année 1476 avait été pour lui *noire et blanche*, entendant par là qu'il avait perdu dans cette même année sa mère la duchesse de Bourbonnais et son cousin le duc de Bourgogne, et qu'un deuil l'avait consolé de l'autre.

Du reste, c'était un bon homme. Il menait joyeuse vie de cardinal, s'égayait volontiers avec du cru royal de Challuau<sup>(1)</sup>, ne haïssait pas Richarde la Garmoïse et Thomasse la Saillarde, faisait l'aumône aux jolies filles plutôt qu'aux vieilles femmes, et pour toutes ces raisons était fort agréable au *populaire* de Paris. Il ne marchait qu'entouré d'une petite cour d'évêques et d'abbés de hautes lignées, galants, grivois et faisant ripaille au besoin; et plus d'une fois les braves dévotes de Saint-Germain d'Auxerre, en passant le soir sous les fenêtres illuminées du logis de Bourbon, avaient été scandalisées d'entendre les mêmes voix qui leur avaient chanté vêpres dans la journée, psalmodier au bruit des verres le proverbe bachique de Benoît XII, ce pape qui avait ajouté une troisième couronne à la tiare : — *Bibamus papaliter*.

Ce fut sans doute cette popularité, acquise à si juste titre, qui le préserva, à son entrée, de tout mauvais accueil de la part de la cohue, si mécontente le moment d'auparavant, et fort peu disposée au respect d'un cardinal le jour même où elle allait élire un pape. Mais les parisiens ont peu de rancune; et puis, en faisant commencer la représentation d'autorité, les bons bourgeois l'avaient emporté sur le cardinal, et ce triomphe leur suffisait. D'ailleurs monsieur le cardinal de Bourbon était bel homme, il avait une fort belle robe rouge qu'il portait fort bien; c'est dire qu'il avait pour lui toutes les femmes, et par conséquent la meilleure moitié de l'auditoire. Certainement il y aurait injustice et mauvais goût à huer un cardinal pour s'être fait attendre au spectacle, lorsqu'il est bel homme et qu'il porte bien sa robe rouge.

Il entra donc, salua l'assistance avec ce sourire héréditaire des grands pour le peuple, et se dirigea à pas lents vers son fauteuil de velours écarlate, en ayant l'air de songer à toute autre chose. Son cortège, ce que nous appelions aujourd'hui son état-major d'évêques et d'abbés, fit irruption à sa suite dans l'estrade, non sans redoublement de tumulte et de curiosité au parterre. C'était à qui se les montrerait, se les nommerait, à qui en connaîtrait au moins un; qui, monsieur l'évêque de Marseille, Alaudet, si j'ai bonne mémoire; qui, le primicier de Saint-Denis; qui, Robert de Lespinasse, abbé de Saint-Germain-des-Prés, ce frère libertin d'une maîtresse de Louis XI : le tout avec force méprises et cacophonies. Quant aux écoliers, ils juraient. C'était leur jour, leur fête des fous, leur saturnale, l'orgie annuelle de la

(1) Chaillot.

Anexo 18 – *Reliquat de Notre-Dame de Paris*, Edição Crítica (1904) (1)

RELIQUAT  
DE  
NOTRE-DAME DE PARIS.

---

Victor Hugo a laissé, pour un certain nombre de ses ouvrages, des dossiers sur lesquels il a écrit le mot *Reliquat*. Il y a le Reliquat de *Ruy Blas*, le Reliquat des *Misérables*, etc. Ce sont des notes, des jalons, des citations, des indications de sources, et enfin des pages inédites, vers ou prose, variantes, chapitres, scènes, passages qui ont pu sembler des redites, développements qui faisaient longueur. On comprend quel intérêt il y avait à recueillir ces sortes de copeaux du travail, précieux souvent, curieux toujours.

Le «Reliquat» de *Notre-Dame de Paris* est un des plus abondants.

Il contient d'abord un document d'une valeur littéraire inappréciable : c'est le scénario de *Notre-Dame de Paris*.

Il faudrait dire les scénarios, car ce scénario est double. Le plan primitif est écrit sur une grande feuille, avec une forte marge réservée, et sur cette marge se lisent les parties neuves ajoutées dans un second travail.

Le premier canevas, d'une encre blanchie et passée, doit dater de 1828.

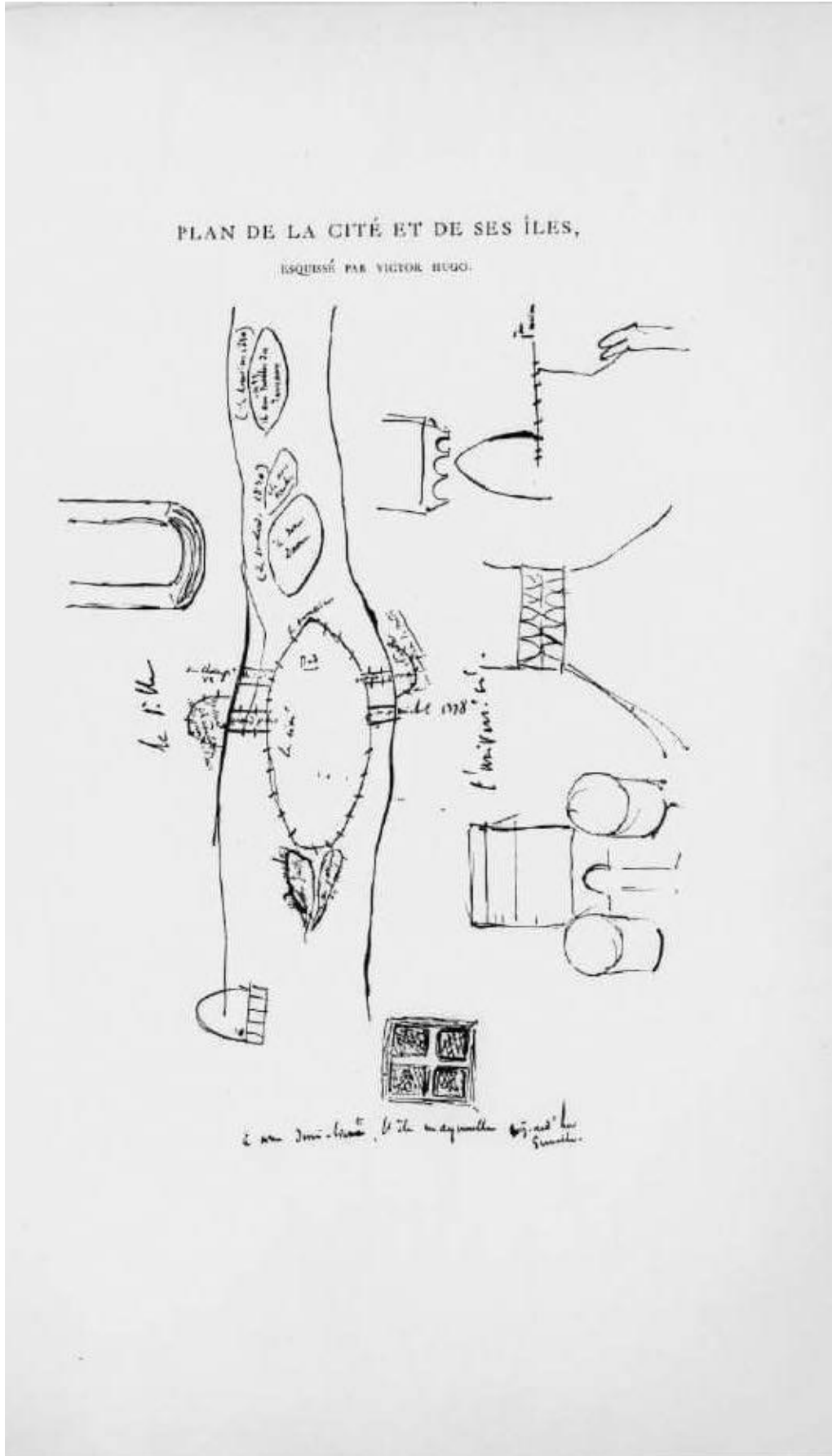
Le personnage de Phœbus n'y existe pas; son nom ne s'y trouve pas une seule fois, si ce n'est écrit, postérieurement, dans une scène entre l'archidiacre et Gringoire. L'amour de l'archidiacre et de Quasimodo est tout le drame. Le procès que Claude Frollo fait tenter à la Esmeralda est un simple procès en sorcellerie. Gringoire, la recluse et les truands y ont la même action que dans le livre, ainsi que Louis XI, qui, seulement, ne réside pas à la Bastille, mais à Plessis-lez-Tours. Rien de changé non plus au siège de Notre-Dame et au tragique dénouement, mais ici le pauvre Gringoire, qui se substitue à la Esmeralda dans la cage de fer où elle est enfermée, est bellement pendu avec la chèvre.

La partie nouvelle du scénario ajoutée en marge l'a été probablement en 1830, lorsque Victor Hugo, après une interruption de dix-huit mois, se remit à son roman. Le personnage de Phœbus introduit dans le drame lui donne alors toute son ampleur. Cependant le logis Gondelaurier et la figure de Fleur-de-Lys n'y sont pas indiqués. En revanche, la scène sublime du pilori est déjà trouvée. Phœbus n'est pas assassiné par le prêtre dans les mêmes circonstances.

Il faut noter ici une particularité curieuse : un de ces nouveaux épisodes a été, au cours de son travail, supprimé par le poète dans le roman, mais il le reprendra



Anexo 19 – Reliquat de Notre-Dame de Paris, Edição Crítica (1904) (2)



Anexo 20 – *Reliquat de Notre-Dame de Paris*, Edição Crítica (1904) (3)

430 RELIQUAT DE NOTRE-DAME DE PARIS.

## I

## SCÉNARIO DE NOTRE-DAME DE PARIS.

[1830?]

Histoire de Quasimodo et de Matifas.

Le lendemain :

Quasimodo mené devant le prévôt :

— Au pilori!

La recluse.

Le pilori.

Quelques semaines s'écoulent :

Préoccupations de Quasimodo et de l'archidiacre.

La Esmeralda observée par Gringoire.

L'archidiacre, Jehan Frollo, Phébus de Châteaupers.

La scène de nuit :

Esmeralda, Phébus.

Esmeralda, Phébus, l'archidiacre.

Je vous dis que Phébus est mort.

Non, il n'est pas mort!

Qu'il meure donc, puisque je ne viendrai à bout d'elle qu'après sa mort. —

Isabeau la Thierrye. Phébus lui fait voir son poignard.

Jehan livré mort à l'archidiacre au lieu de Phébus. La scène du bord de l'eau. — C'est mon frère!

Quelqu'un à sa place.

Et qui?

Vous.

Tiens, dit Gringoire en se grattant l'oreille, cette idée-là ne me serait jamais venue.

[1838?]

Les grimaces.

La tentative de rapt.

La cour des miracles.

Gringoire, Esmeralda, la chèvre.

La prise de corps comme sorcière.

~~La recluse.~~

La tentation de l'archidiacre.

Le procès de la sorcière et de la chèvre.

La condamnation.

L'amende honorable au portail.

L'asile.

Amour de l'archidiacre et du sourd-muet.

Les truands.

Assaut de l'église.

Méprise du sourd-muet.

Louis XI.

Qu'on charge la populace et qu'on pend l'Égyptienne.

Ruse d'Olivier le Daim pour la tirer de l'asile.

En une cage de fer comme prisonnière du Roi.

Réapparition de l'archidiacre.

L'archidiacre et Gringoire. *Et Phébus.*

Gringoire aux expédients.

Passe du roi des Atgotiers pour maître Coppenole.

Voyage aux Plessis-de-Paris-les-Tours.

Arrivée. Archer pendu pour avoir parlé de la mort du Roi.

Failli être pendu par les archers de la porte.

Réclamé par Coppenole.

Prend Coictier pour le Roi.

Demande la grâce à L. XI. Comment veut-on que je fasse grâce quand je ne peux l'obtenir pour moi-même?

Olivier le Daim et L. XI. Grande scène.

Anexo 21 – *Reliquat de Notre-Dame de Paris*, Edição Crítica (1904) (4)

432 RELIQUAT DE NOTRE-DAME DE PARIS.

## II

## NOTES POUR NOTRE-DAME DE PARIS.

## LOUIS XI :

Il (Louis XI) voulait que son fils (Charles VIII) ne sût de latin que ces cinq mots, sa maxime favorite : *Qui nescit dissimulare nescit regnare.*

Sous Louis XI, les billots pourrissaient de sang.

L. XI avait coutume d'avoir près de lui quelqu'un habillé comme lui.

Son père, Ch. VII, disait que la vérité était malade; lui, ajoutait qu'elle était morte et n'avait point trouvé de confesseur.

Les plus gros hommes de la cour de Louis XI étaient les seigneurs de Craon, de Briquibec, de Villiers et de Bresnes. — A la paix de 1475 avec le roi Édouard, on les avait assis aux tables publiques d'Amiens pour mieux inviter les Anglais à la bonne chère.

L'orgueil, disait Louis XI, est toujours talonné de la ruine et de la honte.

*Noveritas, Domine, quis rex illitteratus est asiium coronatus.* (Lettre de Fouques II, comte d'Anjou, au Roi.)

Il (Louis XI) fait venir la S<sup>te</sup> Ampoule pour voir si elle se remplit, ce qui annonce un prochain sacre.

D. (Demander) aide à S<sup>t</sup> Eutrope pour l'âme & le corps du roi. Il (Louis XI) dit que c'est assez du corps, sans importuner le saint de tant de choses.

## NOMS POUR CHOISIR CELUI DU SONNEUR :

Malenfant.	Quatre-Vents.	Mammès.
Mardi-Gras.	Quasimodo.	Ovide.
Babylas.	Guert.	Ischirion.

## PARIS :

L'Hôtel de Navarre, bien des ducs de Nemours, loué par le fisc, à Guillaume Alexandre, historien, pour six livres huit sols parisis par an — situé à l'opposite de la chapelle Braque.

L'Hôtel du Cygne-rouge, près S<sup>t</sup> Eustache.

La chaire du diable. — La Cour des Miracles.

## Anexo 22 – Notas e ilustrações presentes no manuscrito, Ed. Crítica (1904) (1)

LE MANUSCRIT  
DE  
NOTRE-DAME DE PARIS.

---

En 1869, à Guernesey, Victor Hugo, comme s'il pressentait son prochain retour en France, mit en ordre ses manuscrits et les fit relier en parchemin, simplement et solidement. Le manuscrit de *Notre-Dame de Paris* porte son titre inscrit au dos et sur le plat de la reliure en lettres rouges.

Le manuscrit se compose de 398 feuillets de papier de fil. La pagination est indiquée, au recto seulement, par trois chiffres, deux au crayon, le troisième à l'encre rouge; nous suivrons ce dernier, plus régulier que les autres. Les feuillets mesurent 35 centimètres de haut sur 22 de large. Chaque page, pliée en deux, laisse la marge de la même grandeur que le texte.

Il n'y a pas lieu de décrire la page du titre, qui est reproduite en fac-similé au commencement de ce volume. Répétons seulement les deux notes qui s'y trouvent, écrites à l'encre rouge :

J'ai écrit les trois ou quatre premières pages de *Notre-Dame de Paris* le 25 juillet 1830. La révolution de juillet m'interrompit. Puis ma chère petite Adèle vint au monde. (Qu'elle soit béniel) Je me remis à écrire *Notre-Dame de Paris* le 1<sup>er</sup> septembre, et l'ouvrage fut terminé le 15 janvier 1831.

Comme plusieurs de mes ouvrages, *Notre-Dame de Paris* a été imprimée sur le manuscrit. Les noms qu'on voit sur les marges sont les noms des compositeurs auxquels on distribuait la copie.

Conservons à la postérité les noms de ces compositeurs : Charles, Lévi, Rousseau, Michel, Tisserand, Eugène, Constant, et enfin Bossu, que Quasimodo devait rendre rêveur.

Sur le manuscrit, soit en marge, soit entre deux alinéas, Victor Hugo a noté à plusieurs endroits la date à laquelle il écrivait. On peut suivre ainsi les progrès de son travail, et il nous a semblé intéressant de relever ces différentes dates, en indiquant les passages où elles se trouvent. Nous mentionnerons également les quelques modifications de titres de chapitres, les additions marginales, des réflexions, des mémento, des adresses, etc.

Victor Hugo, en travaillant, jetait parfois, d'une plume distraite, à la marge du manuscrit, de petits croquis ayant trait le plus souvent aux lignes qu'il écrivait; nous reproduisons ces griffonnages, quelque peu élémentaires, mais amusants.

Feuillet 3, recto. — Le chapitre 1 : LA GRAND'SALLE, commençait ainsi :

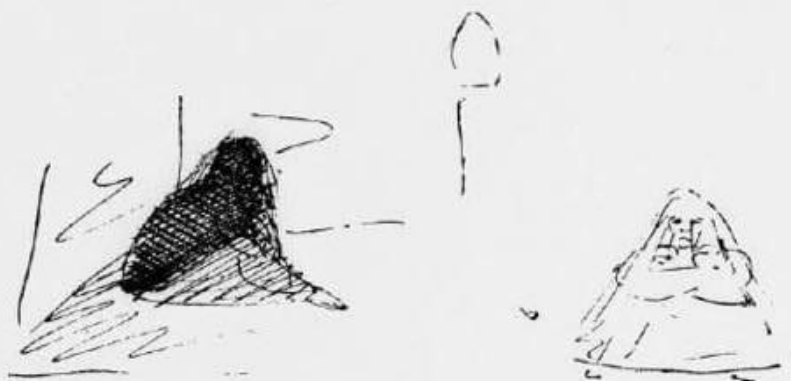
Il y a aujourd'hui, vingt-cinq juillet 1830, trois cent quarante-huit ans six mois et dix-neuf jours, etc.

Les mots *vingt-cinq juillet 1830* ont été biffés.

## Anexo 23 – Notas e ilustrações presentes no manuscrito, Ed. Crítica (1904) (2)

## 440 LE MANUSCRIT DE NOTRE-DAME DE PARIS.

qui essayent de figurer la Sachette, sous deux faces, « l'une sombre, l'autre éclairée » l'une formant « une espèce de triangle... ».



Feuille 175, recto. — Le titre du chapitre : FIN DE L'HISTOIRE DE LA GALETTE, était primitivement : *EUSTACHE*.

Feuille 176, recto. — Une date : 26 octobre, au commencement du chapitre : DU DANGER DE CONFIER SON SECRET À UNE CHEVRE.

Feuille 187, recto (même chapitre). — Tout au haut de la page, une adresse : *J. A. St John, avenue de Neuilly, n° 5*.

Même feuille, verso. — Le chapitre : QU'UN PRÊTRE ET UN PHILOSOPHE SONT DEUX, a eu pour premier titre : *LE PHILOSOPHE MARIÉ*. En tête de ce chapitre est une date : 1<sup>er</sup> 9<sup>me</sup>.

Feuille 197, recto. — Dans le chapitre : *ANÁPKH*, au moment où Jehan Frolo, allant visiter l'archidiacre dans sa cellule, est « parvenu sur la galerie des colonnettes », Victor Hugo a barbouillé en marge une toute petite façade de Notre-Dame.



Feuille 207, verso. — En général, le manuscrit n'a presque pas de ratures. Par exception, dans cette première page du chapitre : LES DEUX HOMMES VÊTUS DE NOIR, la moitié des lignes ont été biffées.

Feuille 229, recto. — Le chapitre : L'ÉCU CHANGÉ EN FEUILLE SÈCHE, a été commencé le 20 9<sup>me</sup>.

Feuille 233, verso (même chapitre). — Une importante addition marginale a été faite au récit du jugement de la Esmeralda. Le texte ajouté commence par cette phrase : *Le président se baissa vers un homme placé à ses pieds, etc.*, et finit par celle-ci : *Il fallut pour la réveiller, etc.*

## Anexo 24 – Notas do Editor, Edição Crítica (1904)

## NOTES DE L'ÉDITEUR.

## I

## HISTORIQUE DU LIVRE.

Les années 1828, 1829 et 1830 furent pour Victor Hugo singulièrement laborieuses et fécondes. Il y mena de front avec une incroyable activité ses travaux, ses ébauches et ses rêves.

En 1828, il venait de publier *Cromwell*, il remania et fit jouer en février *Amy Robsart*, et sans doute il cherchait déjà dans sa pensée d'autres sujets de drame; mais l'œuvre immédiate qui l'occupait, c'était un volume de vers auquel il voulait donner plus d'unité qu'aux Odes et Ballades : au lendemain de la guerre de Grèce, il avait « tourné vers l'Orient son esprit et ses yeux » et promenait sa poésie aux pays du soleil. Entre temps, obsédé du sombre problème de la peine de mort, il se mettait à raconter la torture morale d'un misérable attendu par l'échafaud.

Mais, pour nous servir de ses expressions, en même temps qu'à la mosquée le poète pensait à la cathédrale, et l'on peut affirmer qu'en cette année 1828 la plus grande partie de son temps fut consacrée à la préparation de *Notre-Dame de Paris*.

Hugo portait déjà dans l'âme  
*Notre-Dame*  
 Et commençait à s'occuper  
 D'y grimper.

a dit depuis Alfred de Musset en parlant de ce temps-là.

L'Orient, plus proche et plus lumineux, est assez facile à pénétrer; mais le moyen âge, à cette époque, était une terre à peu près inconnue. Victor Hugo, avec la conscience littéraire qu'il appor-

tera dans tous ses ouvrages, ne voulut placer sa création dans ce monde ignoré qu'après l'avoir exploré lui-même et dans tous les sens. Un jeune et savant professeur, M. Huguet, dans une étude nourrie de faits : *Quelques sources de Notre-Dame de Paris*, a montré, a prouvé, sur quel fond solide de réalité, on pourrait dire sur quelles piles de livres, Victor Hugo a bâti le sien. Histoires, chroniques, chartes, procès-verbaux, comptes, inventaires, il a tout feuilleté, tout compulsé. Il a reconstruit à son usage le Paris de Louis XI, il en a fouillé tous les palais et tous les bouges; il sait dans quelle ruelle bruit tel cabaret, à quel angle de carrefour brûle la lampe de telle image de la Vierge. Tout est vrai ou vraisemblable de son action; tout est exact de ses personnages, tout, l'habit qu'ils portent, la chanson qu'ils chantent, le proverbe qu'ils citent, la monnaie qu'ils tirent de leur poche. Leurs noms mêmes ne sont pas de fantaisie : Claude Frolo a existé, Jehan Frolo a existé, Michel Giborne, Isabeau la Thierrye ont existé! Il a fatigué ses yeux jusqu'à les rendre malades pour acquérir cette science dont il va faire de la vie. Ce qui ne l'empêchera pas, au sortir de Sauval, de Dubreul et de Pierre Mathieu, d'écrire *Sara la Baigneuse* et *le Fen du ciel*.

Au mois de novembre 1828, Victor Hugo avait achevé *les Orientaux*, achevé *le Dernier Jour d'un condamné* et préparé *Notre-Dame de Paris*. Il n'y avait plus qu'à leur trouver un éditeur. Un de ses amis,



## Anexo 25 – Revisão da Crítica, Edição Crítica (1904)

## REVUE DE LA CRITIQUE.

455

cloches de la grande ville, et il en a fait battre tous les cœurs, excepté le cœur de Louis XI. Voilà ce livre, brillante page arrachée à notre histoire, qui jettera le plus grand éclat dans la vie littéraire de l'auteur.

SAINTE-BEUVE.  
(Prospectus  
pour l'édition de 1832.)

Dans *Notre-Dame*, l'idée première, vitale, l'inspiration génératrice de l'œuvre est sans contredit l'art, l'architecture, la cathédrale, l'amour de cette cathédrale et de son architecture. Le poète a pris cette face ou, si l'on veut, cette façade de son sujet au sérieux, magnifiquement; il l'a décorée, illustrée avec une incomparable verve d'enthousiasme. Mais ailleurs, dans les alentours, et le monument excepté, c'est l'ironie qui joue, qui circule, qui déconcerte, qui raille et qui fouaille, si ce n'est vers le second volume où la fatalité s'accumule, écrase et foudroie; en un mot c'est Gringoire qui tient le dé de la moralité, jusqu'à ce que Frolo précipite la catastrophe. Le poète songeait à sa *Notre-Dame* lorsqu'il disait dans le prologue des *Feuilles d'antonue*:

S'il me plaît de cacher l'amour et la douleur  
Dans le coin d'un roman ironique et railleur.

Quand le poète aborde des caractères vraiment passionnés, le prêtre, *Quasimodo*, la *Esmeralda*, la reclus, en même temps que l'ironie disparaît dans l'ardeur exaltée des sentiments, c'est la fatalité seule qui la remplace, une fatalité forcée, visionnaire, à la main de plomb, sans pitié. Or, cette pitié, le dirai-je? je la demande, je l'implore, je la voudrais quelque part autour de moi, au-dessus de moi, sinon en ce monde, du moins par delà, sinon dans l'homme, du moins dans le ciel. Il manque un jour céleste à cette cathédrale sainte; elle est comme éclairée d'en bas par des soupiraux d'enfer. Le seul *Quasimodo* en semble l'âme, et j'en cherche vainement le Chérubin et l'Ange. Dans le sinistre dévouement, rien ne tempère, rien ne relève; rien de suave ni de lointain ne se fait sentir. L'ironie sur Gringoire qui sauve sa chèvre, sur Phoebus et sa *fin tragique*, c'est-à-dire son mariage, ne me suffit plus; j'ai soif de quelque chose de l'âme et de Dieu. La sensibilité, qui

est à la passion poignante ce que la douce lumière du ciel est à un coup de tonnerre, faisait faute ailleurs en bien des endroits; mais ici c'est la religion même qui manque. Dès qu'on gravit d'effort en effort, d'agonie en agonie, aux extrémités funèbres des plus poétiques destinées, le manque d'espérance au sommet accable, ce rien est trop, ce ciel d'airain brise le front et le brûle. Durant toute cette portion finale de *Notre-Dame*, l'orchestre lyrique, l'orgue en quelque sorte, pourrait jouer, par manière d'accompagnement, *Ce qu'on entend sur la Montagne*, cette admirable et lugubre symphonie des *Feuilles d'antonue*.

Bref, *Notre-Dame* est le fruit d'un génie déjà couronné pour le roman et qui, tout en produisant celui-ci, achevait de mûrir encore... Style et magie de l'art, facilité, souplesse et abondance pour tout dire, regard scrutateur pour beaucoup démêler, connaissance profonde de la foule, de la cohue, de l'homme vain, vide, glorieux, mendiant, vagabond, savant, sensuel; intelligence inouïe de la forme, expression sans égale de la grâce, de la beauté matérielle et de la grandeur; reproduction équivalente et indestructible d'un gigantesque monument; gentillesse, babil, gazouillement de jeune fille et d'ondine, entrailles de louve et de mère, bouillonnement dans un cerveau viril de passions poussées au délire, l'auteur possède et manie à son gré tout cela. Il a composé dans *Notre-Dame* le premier en date, et non certes le moindre des romans grandioses qu'il est appelé à continuer pour l'avenir.

Revue des Deux-Mondes.

(1<sup>er</sup> mars 1834.)

Gustave PLANCHE.

Lettre à Victor Hugo.

... Ce que j'admire dans votre *Notre-Dame*, c'est l'inépuisable richesse d'épisodes et d'incidents que vous avez semés dans ce beau livre. Vous semblez prendre plaisir à compliquer l'entrelacement des fils de votre récit pour dénouer sans peine ce qui semble inextricable. Si jamais œuvre humaine a témoigné de la puissance de son auteur, c'est à coup sûr *Notre-Dame de Paris*.

Ceux qui ne verraient dans cette vaste

## Anexo 26 – Informações Bibliográficas, Edição Crítica (1904)

## NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE.

457

## III

## NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE.

*Notre-Dame de Paris.* — Paris, Charles Gosselin, libraire, rue Saint-Germain-des-Prés, n° 9 (imprimerie de Cosson), mars 1831, 2 volumes in-8°. Les couvertures sont ornées d'une vignette de Tony Johannot, gravée sur bois par Porret (la même pour les deux volumes, *Quasimodo*). Au titre du tome I°, vignette de Tony Johannot, gravée par Porret, représentant *la scène du pilori*. Au titre du tome II, vignette de Tony Johannot, gravée par Porret, représentant *l'amende honorable au Parvis Notre-Dame*. — Édition originale publiée à 15 francs les deux volumes. Tirage à 1,000 (1,200) exemplaires, divisé en quatre éditions. La première édition ne porte pas de nom d'auteur.

*Notre-Dame de Paris.* — Paris, Charles Gosselin, libraire, rue Saint-Germain-des-Prés, n° 9 (imprimerie de Cosson), mai 1831, 4 volumes in-12. Les couvertures sont ornées d'une vignette (*Quasimodo*), la même pour les quatre tomes. Les titres ont une vignette de Tony Johannot, différente pour chaque volume. La couverture porte : Cinquième édition, revue et corrigée, ornée de 3 vignettes gravées par Porret, d'après Tony Johannot... — Première édition in-12, publiée à 14 francs les quatre volumes. Tirage à 1,750 (2,100) exemplaires, divisé en trois éditions.

*Notre-Dame de Paris.* — Paris, Eugène Renduel, éditeur, rue des Grands-Augustins, n° 22 (imprimerie Plassan et C<sup>ie</sup>), 1832, 3 volumes in-8°, couverture imprimée, huitième édition. Publié à 22 fr. 50. Prospectus de Sainte-Beuve.

*Notre-Dame de Paris.* par Victor Hugo. — Paris, Eugène Renduel (imprimerie de Plassan), 1836, un volume in-8°. Frontispice d'après Rouargue et 12 planches hors texte gravées sur acier, d'après Louis Boulanger, Raffet, Tony et Alfred Johannot, Camille Rogier, etc. Première édition illustrée. Publié à 22 francs.

*Notre-Dame de Paris.* — Paris, Eugène Renduel (imprimerie de Plassan pour le tome I°, et de Terzuolo pour les tomes II et III), 1836, 3 volumes in-8°. Les gravures sont les mêmes que celles de l'édition de 1836 en un volume in-8°. Cette édition a paru par livraisons hebdomadaires à 50 centimes. Un prospectus, de 4 pages, par Théophile Gautier, a été imprimé pour cette édition par Terzuolo.

*Notre-Dame de Paris.* — Paris, Furne et C<sup>ie</sup>, 1840, rue Saint-André-des-Arts, n° 35, 2 volumes in-8° (édition collective), 11 gravures hors texte, celles des deux précédentes éditions.

*Notre-Dame de Paris.* par Victor Hugo, de l'Académie française. — Paris, Charpentier, libraire-éditeur, rue de Seine, n° 29 (imprimerie Bêthune et Plon), 1841, 2 volumes in-18, couverture imprimée. Publié à 7 francs les deux volumes.

*Notre-Dame de Paris.* — Édition illustrée d'après les dessins de MM. E. de Beaumont, L. Boulanger, Daubigny, Tony Johannot, de Lemud, Meissonier, C. Roqueplan, de Rudder, etc. Paris, Perrotin, éditeur, rue Fontaine-Molière, n° 41. Garnier frères, Palais-Royal, péristyle Montpensier, n° 214 (imprimerie Bêthune et Plon), 1844, grand in-8°, couverture illustrée. — Un catalogue de Perrotin et un prospectus grand in-8° imprimé par Bêthune et Plon contiennent la note suivante : « Cette nouvelle édition illustrée de *Notre-Dame de Paris* forme un magnifique volume grand in-8°, orné de 55 gravures, dont 21 sur acier et 34 sur bois, tirées hors texte et sur papier teinté, représentant les principaux personnages, scènes capitales, monuments, etc., de l'ouvrage (xv<sup>e</sup> siècle) et d'un grand nombre de fleurons, frises, lettres ornées dans le texte. La publication est terminée. On peut toujours prendre l'ouvrage par livraisons. C'est la première fois qu'il est publié une édition réellement illustrée du chef-d'œuvre de Victor Hugo. » — Un pro-



## Anexo 27 – Informações Iconográficas, Edição Crítica (1904)

## NOTICE ICONOGRAPHIQUE.

459

## IV

## NOTICE ICONOGRAPHIQUE.

*Notre-Dame de Paris* est un des livres d'où sont sorties le plus d'œuvres de peinture et de sculpture, le plus de dessins, vignettes, chromos, groupes, statuettes, etc. Ses personnages si populaires et ses scènes consacrées ont été reproduits mille fois dans tous les pays, sous toutes les formes, et il serait difficile non seulement d'en donner la liste, mais d'en retrouver partout la trace. On a pu cependant la suivre dans les livrets des Salons.

## SALONS.

1833. BOULANGER (Louis) [peinture].  
Sujets tirés de *Notre-Dame de Paris*.
- COUDER (A.) [peinture].  
Scènes de *Notre-Dame de Paris*.
- DUSEIGNEUR (Jehan) [sculpture].  
La Esmeralda sur le pilori<sup>(1)</sup>.
- HENRY (M<sup>me</sup>) [peinture].  
Quasimodo sauvant la Esmeralda.
- MEYNIER (M<sup>me</sup>) [peinture].  
Sujet tiré de *Notre-Dame de Paris*.
- PERLET [peinture].  
La Esmeralda et sa chèvre.
1834. LION (J.) [lithographie].  
Je te dis qu'il est mort!
1837. GUET [peinture].  
Phœbus chez M<sup>me</sup> de Gondelaurier.  
Chez la Falourdel.
1837. RUDDER (DE) [peinture].  
Claude Frollo.  
Gringoire devant Louis XI.
1841. GRUND (Jean) [peinture].  
La Esmeralda enfant.
- MARIELLE (M<sup>me</sup>) [porcelaine].  
La Esmeralda.
- STEUBEN [peinture].  
La Esmeralda.
- JAZET [gravure].  
La Esmeralda et sa chèvre.
1844. LEBRUNE (Henri) [peinture].  
Claude Frollo.
1845. GARNIER (Auguste-François) [gravure].  
Tête de *Notre-Dame de Paris* (d'après Lemud).
1848. PICART (Louis) [peinture].  
Les deux hommes vêtus de noir.  
La Esmeralda.
- RIVOULON (Antoine) [peinture].  
Claude Frollo et Jehan.
1857. BOUGHAUD (Léon-Prudent) [peinture].  
La recluse.
1864. LEBRUNE (Henry) [peinture].  
La Sachette défendant sa fille.
1866. BOULANGER (Louis) [peinture].  
«Vive la joie!»
1877. ROUBAUDI (A.-Th.) [peinture].  
Le Pilori.
- BRION (Gustave) [dessin].  
Gringoire.  
La Esmeralda.
1878. BRION (Gustave) [dessin].  
Phœbus de Châteaupers.  
Claude Frollo.
1880. GRINGOIRE (M<sup>me</sup> Pierrette) [dessin].  
La Sachette.
- HOUSSIN (Edmond-Charles) [sculpture].  
La Esmeralda.

<sup>(1)</sup> ...C'est la Esmeralda faisant boire Quasimodo attaché au pilori... Le groupe ne fait pas regretter le chapitre; c'est un immense succès. La tête et les mains de la Esmeralda sont fines et gracieuses; ce sont vraiment la tête et les mains de la Esmeralda, cette charmante sœur de la Mignon de Goethe. Peut-être nous aurions souhaité dans le Quasimodo plus de laideur impossible. Quasimodo est le cyclope du moyen âge; comme Polyphème, il est amoureux de Galathée. C'est la personnification du laid moderne, c'est le Thersite de cette Iliade. (Th. GAUVER, *Salon de 1833*.)

Anexo 28 – O Corcunda de Notre Dame, Edigraf, 1958

VICTOR HUGO

O CORCUNDA DE  
NOTRE DAME

(NOSSA SENHORA DE PARIS)



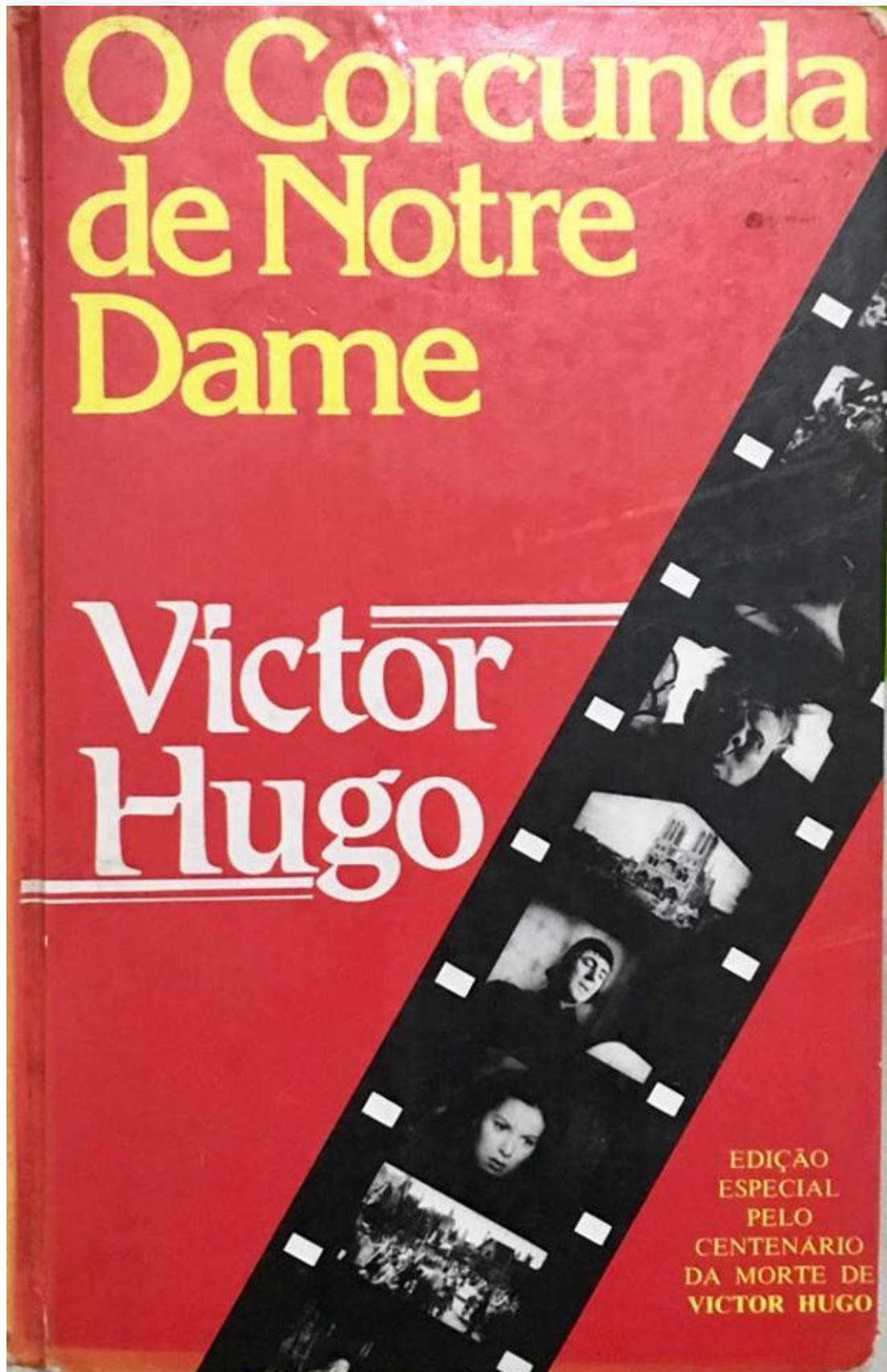
EDITORA

*Edigraf*

SÃO PAULO – BRASIL

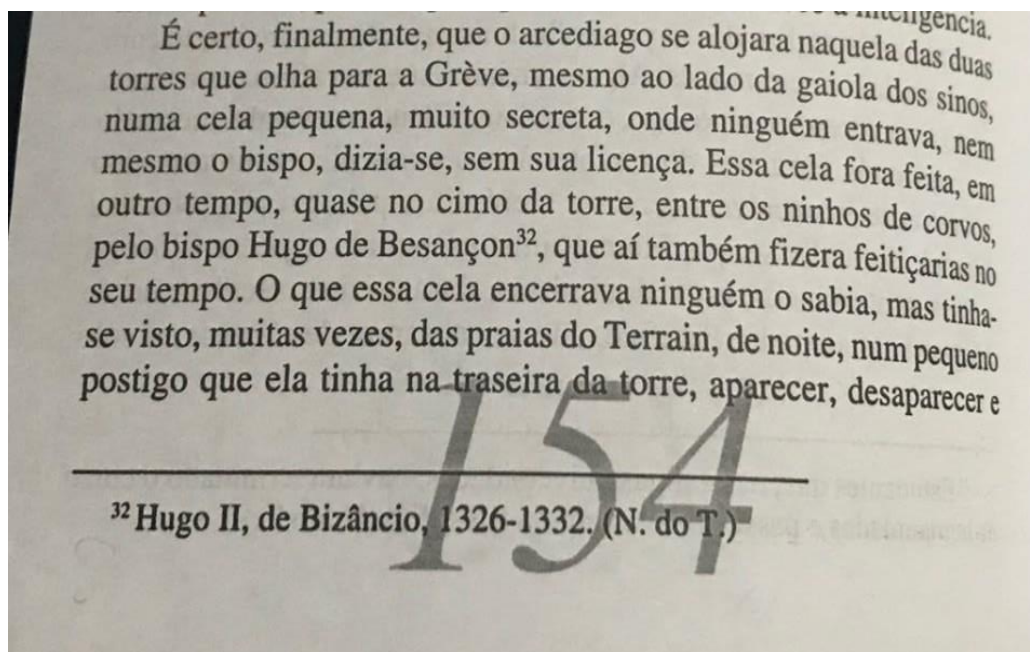
1 9 5 8

Anexo 29 – O Corcunda de Notre Dame, Clube do Livro, 1985

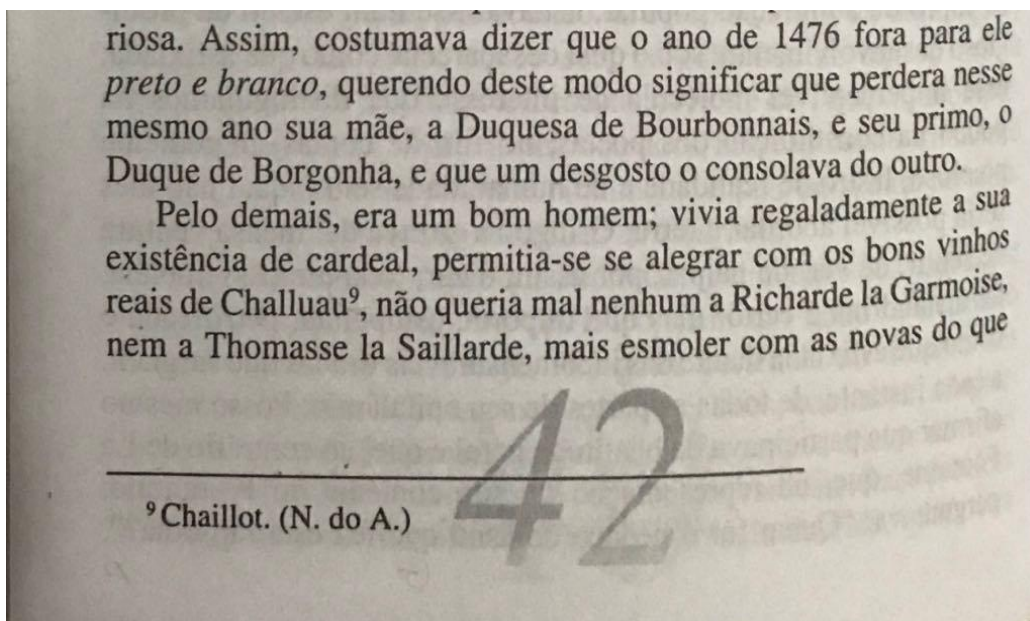




**Anexo 30 – Equívoco em Nota Marginal, Martin Claret, 2006**



**Anexo 31 – Nota do Autor, Martin Claret, 2006**



Anexo 32 – Primeira página do *Livro V, Capítulo I*, Clube do Livro, 1985

## Livro quinto

---

### I

#### Abbas beati Martini

A fama de dom Cláudio estendera-se ao longe. Valeu-lhe ela, mais ou menos na época em que se recusou a comparecer ante *madame* de Beaujeu, uma vista cuja lembrança ele guardou por muito tempo.

Era de tarde. Acabava ele de se retirar depois da reza a sua cela canônica do claustro Notre-Dame. Esta cela, afora alguns frascos de vidro arrumados a um canto, e cheios de um pó bastante equívoco que se parecia muito com a pólvora de projeção, não oferecia nada de estranho nem de misterioso. Havia também, aqui e ali, algumas inscrições pela parede, mas eram puras sentenças de ciências ou de piedade extraídas dos bons autores. O arcediogo acabava de se assentar, à claridade de um candeeiro de três bicos, de cobre, diante duma larga arca carregada de manuscritos. Apoiara o cotovelo sobre o livro aberto, de Honorius d'Autun, *De prædestinatione et libero arbitrio*, e folheava com profunda reflexão um in-fólio impresso que acabava de trazer, o único produto da imprensa que a sua cela continha. No meio do seu cismar, bateram à porta. — Quem é? — gritou o sábio com o tom gracioso do cão esfaimado ao qual querem tirar um osso.

Uma voz respondeu de fora: — O vosso amigo Jacques Coictier. — Ele foi abrir.

Era efetivamente o médico do rei, personagem duns cinqüenta anos, cuja dura fisionomia só um olhar astuto amaciava. Acompanhava-o um outro homem. Ambos traziam túnicas compridas cor de ardósia, guarnecidas de peles esquilo, apertadas na cintura e fechadas, e gorros do mesmo estofado e da mesma cor. As mãos desapareciam debaixo das suas mangas, os pés debaixo das suas túnicas, os olhos debaixo dos seus gorros.

— Que Deus vos ajude, senhores! — disse o arcediogo, introduzindo-os. — Como estava longê de esperar tão honrosa visita a semelhante hora!



Anexo 33 – Primeira página do *Livro V, Capítulo I*, Martin Claret, 2006

## LIVRO QUINTO

## I

*Abbas beati Martini*

A fama de dom Cláudio estendera-se ao longe. Valeu-lhe ela, mais ou menos na época em que se recusou a comparecer ante madame de Beaujeu, uma visita cuja lembrança ele guardou por muito tempo.

Era de tarde. Acabava ele de se retirar depois da reza à sua cela canônica do claustro Notre-Dame. Essa cela, afora alguns frascos de vidro arrumados a um canto, e cheios de um pó bastante equívoco que se parecia muito com a pólvora de projeção, não oferecia nada de estranho nem de misterioso. Havia também, aqui e ali, algumas inscrições pela parede, mas eram puras sentenças de ciências ou de piedade extraídas dos bons autores. O arcediogo acabava de se assentar, à claridade de um candeeiro de três bicos de cobre, diante duma larga arca carregada de manuscritos. Apoiara o cotovelo sobre o livro aberto de Honorius d'Autun, *De praedestinatione et libero arbitrio*, e folheava com profunda reflexão um in-fólio impresso que acabava de trazer, o único produto da imprensa que a sua cela continha. No meio do seu cismar, bateram à porta. — Quem é? — gritou o sábio com o tom gracioso do cão esfaimado ao qual querem tirar um osso. Uma voz respondeu de fora: — O vosso amigo Jacques Coictier.

Ele foi abrir.

Era efetivamente o médico do rei, personagem duns cinquenta anos, cuja dura fisionomia só um olhar astuto amaciava. Acompanhava-o um outro homem. Ambos traziam túnicas compridas cor de ardósia, guarnecidas de peles de esquilo, apertadas na cintura e fechadas, e gorros do mesmo estofado e da mesma cor. As mãos desapareciam debaixo das suas mangas, os pés debaixo das suas túnicas, os olhos debaixo dos seus gorros.

Anexo 34 – Manchete do Jornal *Folha de S. Paulo* sobre plágio em traduções

E4 ilustrada

SEXTA-FEIRA, 26 DE JUNHO DE 2009

FOLHA DE SÃO PAULO

# Ministério Público investiga plágios

Ação contra Martin Claret por plágio em traduções se baseia no Código Penal, que pune violação de direitos autorais

**MP Estadual pediu inquérito policial e MP Federal estuda ação civil pública; editora diz que negocia indenizações e faz reedições**

MARCO STRUCKER  
REPORTAGEM DE

Quem entra em grandes livrarias de todo o país é atraído por títulos clássicos — era geral as obras antigas, sob domínio público —, nestas imagens que parecem comprando gato por brejo. Traduções plagiadas são vendidas sem autorização por editores conhecidos nacionalmente, sob pseudônimos falsos ou atribuição errônea.

Um dos casos mais conhecidos no meio editorial agora virou caso de polícia. A pedido do Ministério Público Estadual, a polícia instaurou uma última semana um inquérito contra a editora Martin Claret, por violação de direitos autorais.

A investigação está a cargo do MP Distrito Policial, cujo titular é o delegado Luiz Antônio Ribeiro Longo — para quem ainda é preliminar fazer o inquérito. Os crimes sob investigação nesse caso — identificação nos artigos 184 e 186 do Código Penal — prevêm desde detenção de três meses até reclusão de dois anos, e multa.

Seria uma pena mais branda para uma prática que infelizmente ainda é mais comum do que os leitores imaginam. A partir de denúncias publicadas nesta *Folha*, profissionais identificaram dezenas de novos casos suspeitos ou comprovados.

Muitas vezes a ação é feita pela utilização do trabalho intelectual de tradutores mortos, a que fazemos a falta de atuar no parlamento — ainda que muitos tradutores sejam vivos e tenham seus direitos morais patrimoniais ainda sob guarda profissional, como o poeta gaúcho Mario Quintana. Os casos contam com a falta de vigilância crítica.

**Machado traduzido**

Quem fizer consultas no site da Biblioteca Nacional ([www.bn.br](http://www.bn.br)), instituição que abriga a Agência Brasileira do ISBN, que tem a atribuição legal de registrar todos os livros publicados no país (e que designa um código para cada um deles, o ISBN), vai encontrar descobertas.

Uma verificação rápida entre as edições registradas pela própria Martin Claret é um bom roteiro inicial. Pelo site, discorre-se que Machado de Assis teve seu "Quincas Borba" vertido para o português por Pietro Nenni, tradutor profeta da editora. Machado traduzido para o português?

Os dados são fornecidos pelas próprias editoras para a Agência, que faz apenas o trabalho de registro passivo. As traduções piratas acabam se propagando. Por terem a aparência legal, os livros plagiados acabam citados até em teses acadêmicas. O plágio é feito pela cópia pura e simples ou pelo troco eventual de palavras ou frases.

**Mosteiro Lebatão**

Mosteiro Lebatão, um dos

fundadores da indústria editorial brasileira, é uma vítima da prática. Uma versão de Lebatão do famoso "O Leão do Mar", de Jack London, da década de 30, suscitou "maquiagem" pela Martin Claret 60 anos depois, sob o nome do criador de *Enfilade* e *Macabre de Saboga*.

Não é o único caso envolvendo o Lebatão. O Ministério Público Federal em São Paulo também está fazendo diligências contra a mesma editora em procedimento aberto pela procuradora da República Rosane Ciria Campinho sobre essa e outra tradução plagiada ("O Livro de Júpiter", de Rudyard Kipling), o que pode eventualmente resultar em uma ação civil pública. Para isso, um antropólogo está avaliando se esse caso tem interesse nacional ou se atenta contra o patrimônio cultural do país.

Casos como esse, ainda que classicamente contemplados pela Lei do Direito Autoral (nº 9.610 de 1998), podem ser considerados apenas de interesse particular dos autores ou seus sucessores, e portanto apenas eles seriam parte legítima para buscar medidas legais.

As duas ações do Ministério Público se seguiram a denúncias encaminhadas por tradutores como Joana Casullo e Denise Bettmann. Esta última mantém um blog ([maquiagem.blogspot.com](http://maquiagem.blogspot.com)) em que aponta de forma minuciosa casos de plágio envolvendo outras editoras.

**Outro lado**

A Martin Claret, famosa pelas farras de boêmios que vende em todo o país, admite que diversas traduções tem atribuição errada. Designada para responder pela editora, a advogada Maria Luiza de Freitas Valle Espo diz que a Martin Claret está "reflexando o seu catálogo, contactando tradutores para as novas publicações, e pagando os titulares dos direitos de todas as obras em que os problemas estão sendo detectados".

Segundo ela, a Martin Claret já realizou mais de 80 títulos e fez acordos com as editoras Edizora, 34, Hódre e com os tradutores Boris Schneiderman e João Angelo Oliva.

Isso não impede que livros publicamente denunciados continuem sendo comercializados em grandes livrarias. A Livraria Cultura, por exemplo, uma das maiores de São Paulo, continua vendendo "As Flores do Mal", de Baudelaire, edição da Martin Claret que a *Folha* noticiou em 2007 ser uma tradução plagiada.

De prática, além de lançar as reedições, as denúncias alertaram a venda da Martin Claret para a editora Objetiva, associada ao grupo espanhol Prior-Santillana, que havia anunciado sua aquisição em 2008.

Alvaro Gomes, agente que cuida dos licenciamentos da obra de Monteiro Lobato, diz que a IBEP/Companhia Editora Nacional, que detém os direitos sobre as traduções, já está negociando com a Martin Claret uma forma de reconhecimento. Há outras títulos da Companhia Editora Nacional que também teriam sido plagiados.



**Nova Cultural pagou indenização**

DE REPORTAGEM DE

A Nova Cultural, que respondeu a venda de 22 títulos apontados como plágio, pagou uma indenização pela tradução plagiada de "O Vermelho e o Negro", de Stendhal. A tradução do crítico Luiz Costa Lima, publicada pela editora Bragheira em 1989, foi creditada pela Nova Cultural, que atribuiu a tradução a Maria Cristina F. de Silva.

A editora foi notificada extra-judicialmente por Costa Lima. Além de pagar indenização, em outubro passado, publicou uma nota apontando o erro.

A editora está reeditando seus títulos com a correta atribuição dos autores. É o caso de "A Divina Comédia", que havia sido publicada com tradução atribuída a Fábio M. Alberti. Outras se de uma tradução de Beatriz Dornas. Uma nova edição acaba de ser lançada.

**Editora Landmark**

A tradutora Denise Bettmann aponta a prática em outras editoras. Uma delas é a Landmark, que teria atribuído uma tradução portuguesa de "Persépolis", de Jane Austen (de Isabel Siqueira e editada pela Publicações Europa-América), a Fábio Cyrino. A edição de "O Homem das Ventas Livradas" também teria recebido a tradução brasileira de Vera Pedrosa, publicada pela Editorial Bragheira em 1971.

Jorge Cyrino, editor de Landmark, nega os plágios com veemência e diz que possui os contratos efetuados com os tradutores, que comprovaram o trabalho de tradução. Também diz que vai processar Bettmann pela acusação.

**TRADUÇÕES PLAGIADAS** Denúncias já publicadas contra as editoras Martin Claret e Nova Cultural

- 30 Em 4/11/07, a *Folha* noticiou traduções plagiadas envolvendo a editora Martin Claret:
  - "Vindos Korantein", de Domstevik
  - "A República", de Platão (o jornal "Opção", de Goiânia, já havia apontado o plágio)
  - "As Flores do Mal", de Baudelaire (o tradutor foi Cassio já havia apontado o plágio num artigo na revista virtual "Aguá")
  - "A Melancolia", de "Um Artista da Fama" e "Carta a Meu Pai", de Kafka, numa 3ª edição. Em 2005, depois de uma intimação judicial da Companhia dos Lobos,
- a Martin Claret admitiu o tradutor Modesto Casse e retirou os livros de circulação
- 30 Em 15/12/07, a *Folha* divulgou casos de plágio que envolviam a editora Nova Cultural:
  - "Contar", de Voltaire, tradução de Mario Quintana, mas atribuída a Roberto Dominici Pereira
  - "Madame Bovary", de Flaubert, trad. de João Maluco, mas atribuída a Ercio Coratoni. A ed. LEPM tinha adquirido os direitos de publicação desta obra e a editora atribuiu a trad. a Ercio Coratoni
- "Cirrus de Borrão", de Edmond Rostand, trad. de Carlos Porto Carneiro, mas atribuída a Fábio M. Alberti. A editora Nova Cultural reconheceu a atribuição errônea e disse que havia relacionado o livro atribuído a tradução de Carlos Porto Carneiro
- 30 Em 20/12/07, uma denúncia de tradutores divulgou (hoje arquivado) manifestando oposição pela prática de plágio pelas editoras Martin Claret e Nova Cultural
- 30 Em 10/5/08, a *Folha* divulgou que a editora ganhou LEPM citando processando a Nova Cultural por esta ter licenciado suas traduções plagiadas de
  - "Bela Comédia" e "Madame Bovary". As versões foram publicadas pela LEPM com atribuição errada dos tradutores
  - 30 Em 24/5/08, a *Folha* divulgou que o crítico Luiz Costa Lima estava notificando a Nova Cultural pelo plágio de sua tradução de "O Vermelho e o Negro", de Stendhal
  - 30 Em 2/6/08, a *Folha* divulgou que o of. Gilio estava pedindo indenização contra a Nova Cultural por danos materiais e morais em caráter extrajudicial, por causa de cinco edições plagiadas, incluindo duas traduções do poeta gaúcho Mario Quintana (1905-1990)