

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
DEPARTAMENTO DE LÍNGUAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

DIEGO DO NASCIMENTO RODRIGUES FLORES

MACHADO DE ASSIS, TRADUTOR DE HUGO

VITÓRIA
2007

DIEGO DO NASCIMENTO RODRIGUES FLORES

MACHADO DE ASSIS, TRADUTOR DE HUGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Estudos Literários, na área de concentração em Literatura e outros sistemas de significação.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza.

VITÓRIA
2007

F634m

FLORES, Diego do Nascimento Rodrigues

Machado de Assis, tradutor de Hugo / Diego do Nascimento Rodrigues Flores. - Vitória: UFES / Centro de Ciências Humanas e Naturais, 2007.

ix, 232 f.

Orientador: Marcelo Paiva de Souza

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Programa de Pós-graduação em Letras, 2007.

1. Tradução e interpretação. 2. Crítica literária. 3. Estilística. 4. Prosa hugoana – Estilo. 5. Crítica de tradução – Tese. I. Souza, Marcelo Paiva de. II. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Programa de Pós-graduação em Letras. III. Título

CDD : 418.02

DIEGO DO NASCIMENTO RODRIGUES FLORES

MACHADO DE ASSIS, TRADUTOR DE HUGO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Estudos Literários, na área de concentração em Literatura e outros sistemas de significação.

Aprovada em ____ de novembro de 2007.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza
Universidade Federal do Espírito Santo
Orientador

Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros
Universidade de Brasília

Prof. Dr. Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho
Universidade Federal do Espírito Santo

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro
Universidade Federal do Espírito Santo

A meus pais, que nunca
deixaram de acreditar.

À minha esposa e companheira, que me apoiou incondicionalmente durante todo este tempo.

Ao Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza, cuja orientação paciente e precisa, diálogo sincero, críticas justificadas e certeiras tornaram este trabalho possível.

À Profa. Dra. Lillian de Paula, por ter me ajudado e incentivado a dar meus primeiros passos nos estudos de tradução.

Ao Prof. Dr. Raymundo Carvalho, pela leitura do projeto que deu origem a esta dissertação, e pela posterior conversa, que foi certamente enriquecedora.

À Profa. Dra. Karen Currie, pelo incentivo à pesquisa e à reflexão durante os anos de graduação.

Aos Profs. Dr. Wilberth Clayton Salgueiro, Dr. Paulo Sodré, Dr. Sérgio Amaral, Dra. Júlia Almeida, Luís Eustáquio Soares, minha grande admiração e respeito.

À CAPES, pela bolsa de estudos que possibilitou a realização do meu curso de mestrado.

A todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a realização deste trabalho.

Meus agradecimentos.

Toute traduction, comme d'ailleurs toute oeuvre, a toujours besoin d'être ainsi reflétée, *illustrée* au sens de Dante.

Antoine Berman

RESUMO

O Machado de Assis do que esta dissertação se ocupa, o Machado de Assis tradutor, será aqui examinado com o propósito de caminhar na direção de um perfil de sua índole tradutória. Desta forma, coube a esta etapa examinar o único romance traduzido na íntegra pelo escritor oitocentista, *Les travailleurs de la mer*, de Victor Hugo. Visitamos, primeiramente, autores que teorizam a tradução com o intuito de encontrar argumentos que embasassem a forma que este estudo crítico deveria tomar. Adotamos como referencial teórico basilar a obra de Antoine Berman, cuja proposta para uma crítica tradutória é analisada em um dos capítulos deste trabalho, e a partir da qual traçamos o método a ser utilizado no estudo da tradução de Machado. O passo seguinte foi tentar esboçar um perfil do tradutor com base em estudos que nos antecederam, bem como textos do próprio Machado. Fizemo-lo com o objetivo de estudar sua tradução levando em consideração os dados que conseguíssemos levantar a respeito da relação de Machado de Assis com a prática tradutória. Antes, contudo, de colocar lado a lado original e tradução, dedicamos um capítulo à análise do romance em questão, o que nos ajudou a determinar quais trechos da obra seriam eleitos para análise, levada adiante no capítulo seguinte. Chegamos assim ao estudo crítico da tradução de Machado, utilizando ainda outras duas traduções da mesma obra, com o intuito de comparar as decisões de Machado com a de outros tradutores. O que procuramos quando comparamos original e tradução não foram os “erros” ou “acertos” do tradutor, mas avaliar suas decisões tendo em vista aquilo que o original propunha, mesmo quando o tradutor se desviava claramente do que escrevera Hugo. Ao observarmos o jovem Machado de Assis em ação, percebemos que mesmo diante de inúmeras adversidades, o tradutor não só realizou um trabalho memorável, como mostrou ser um profissional tão competente quanto consciente, que não se eximia de fazer as alterações que julgasse necessárias, embora isso não significasse deixar o autor original de lado, e que, além do mais, houve uma crescente sintonia entre autor e tradutor no decorrer do trabalho.

Palavras-chave: Machado de Assis, Victor Hugo, tradução, crítica literária, *Les travailleurs de la mer*.

RÉSUMÉ

Le Machado de Assis de qui cette dissertation s'occupe, le Machado de Assis traducteur, sera examiné ici avec le but d'aller en direction d'un profil de sa personnalité traductrice. De cette façon, à cette étape de notre recherche on a attribué la tâche d'examiner le seul roman traduit en entier par l'écrivain du dix-neuvième siècle, *Les travailleurs de la mer*, par Victor Hugo. On a visité, premièrement, les auteurs qui théorisent la traduction avec le dessein de trouver des arguments qui soutinssent la forme que cette étude critique devrait prendre. On a adopté comme référentiel théorique basilaire l'oeuvre d'Antoine Berman, dont la proposition pour une critique des traductions est analysé dans un des chapitres de ce travail, à partir duquel on a tracé la méthode qu'on utiliserait dans l'étude de la traduction de Machado. Le pas suivant a été celui d'esquisser un profil du traducteur avec l'aide d'études que nous ont précédé et aussi de textes de Machado lui même. On a fait ça avec l'objectif d'étudier sa traduction en considérant les informations qu'on ait réussi à trouver sur la relation entre Machado de Assis e la traduction. Néanmoins, avant de placer côte à côte l'original et la traduction, on a consacré un chapitre à l'analyse du roman en question, ce que nous a aidé à déterminer quels morceaux du roman seraient choisis pour l'analyse de la traduction, réalisé plus tard dans le chapitre suivant. On est ainsi arrivé à l'étude critique de la traduction de Machado, en utilisant encore deux autres traductions du roman, avec l'idée de comparer les décisions de Machado avec celles des autres traducteurs. Ce qu'on a essayé de trouver quand on a comparé original et traduction n'a pas été les décisions « fautives » ou « correctes » du traducteur, mais évaluer ses décisions en tenant compte de ce que l'original proposait, même quand le traducteur s'est clairement écarté de ce que Hugo avait écrit. Quand on a observé le jeune Machado de Assis en action, on a perçu que même face à des difficultés innombrables, le traducteur a non seulement réalisé un travail mémorable, mais aussi il a démontré qu'il était un professionnel aussi compétent que conscient, un traducteur qui ne s'esquivait pas de modifier ce qu'il croyait nécessaire, bien que ça ne signifiait pas laisser de côté l'auteur original, et que, par surcroît, il y a eu une syntonie croissante entre auteur et traducteur pendant le travail.

Mots-clés: Machado de Assis, Victor Hugo, traduction, critique littéraire, *Les travailleurs de la mer*.

ABSTRACT

The Machado de Assis who is the object of this dissertation, the translator Machado de Assis, shall be examined here with the purpose of taking further steps towards a profile of his character as a translator. Thus, it was assigned to this stage of the research to examine the only novel translated integrally by the nineteenth century writer, *Les travailleurs de la mer*, by Victor Hugo. Firstly, we visited authors who theorize translation aiming at finding the arguments which would establish the ground for the form which this study would assume. We adopted as our fundamental theoretical reference the work of Antoine Berman, whose proposal for translation criticism is analyzed in one of the chapters in this work, and from which we outlined the method that should be used in the study of Machado's translation. The next step was to try to delineate a profile of the translator basing ourselves in studies which preceded ours, as well as in texts by Machado himself. We did so with the objective of studying his translation taking into consideration the data we could gather about Machado's relation with translation practice. However, before putting original and translation side by side, we dedicated a whole chapter to the analysis of the novel in question, which helped us determine which excerpts of the work would be elected for further analysis, accomplished later on. We henceforth arrive at the critical study of Machado's translation, also taking into account two other translations of the same novel, aiming at comparing Machado's decisions with those of other translators. What we looked for when comparing original and translation were not the "wrong" or "right" choices of the translator, but tried to evaluate his decisions bearing in mind that which the original proposed, even when the translator clearly shifted his course from what Hugo had written. When observing the young Machado de Assis in action, we noticed that even facing numberless adversities, the translator not only performed a memorable task, as well as proved to be a professional both competent and conscious, who does not exempt himself from the changes he believed to be necessary, even though that meant leaving the original author aside and that, moreover, there seemed to be a growing tuning in between author and translator during the translation process.

Key-words: Machado de Assis, Victor Hugo, translation, literary criticism, *Les travailleurs de la mer*.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	PASSEIO PELOS ESTUDOS DE TRADUÇÃO	17
3	METODOLOGIA DE ANÁLISE DE TRADUÇÕES	32
3.1	CONCEITO DE CRÍTICA DE TRADUÇÃO.....	34
3.2	ESBOÇO DE UM MÉTODO: BERMAN E A CRÍTICA DE TRADUÇÕES.....	36
3.3	O TRADUTOR, SEU POSICIONAMENTO, PROJETO E HORIZONTE.....	40
3.4	O CONFRONTO DOS TEXTOS.....	42
3.4.1	Modos de transformação da obra: analítica da tradução e sistemática da deformação	44
3.5	O DISCURSO CRÍTICO.....	50
4	MACHADO DE ASSIS: TRADUTOR E CRÍTICO DE TRADUÇÕES	53
4.1	O SÉCULO XIX E A TRADUÇÃO.....	54
4.2	JEAN-MICHEL MASSA E O TRADUTOR MACHADO DE ASSIS..	62
4.3	MACHADO DE ASSIS, A LITERATURA E A TRADUÇÃO.....	72
4.4	OS PARECERES DE MACHADO DE ASSIS.....	86
5	<i>LES TRAVAILLEURS DE LA MER</i> : EM TORNO AO ROMANCE.	94
5.1	A GÊNESE DO ROMANCE.....	94
5.2	FORMA E ESTILO EM <i>LES TRAVAILLEURS DE LA MER</i>	99
5.3	TEMAS E IMAGENS EM <i>LES TRAVAILLEURS DE LA MER</i>	110
6	OS TRABALHADORES DO MAR EM TRADUÇÃO DE MACHADO	128

6.1	TÍTULOS DE <i>LES TRAVAILLEURS DE LA MER</i> EM TRADUÇÃO	131
6.2	ESTUDO DAS TRADUÇÕES DE CAPÍTULOS E TRECHOS DO ROMANCE.....	143
7	PALAVRAS FINAIS: NO RASTRO DA PRÁTICA TRADUTÓRIA DE MACHADO DE ASSIS.....	186
8	REFERÊNCIAS.....	220

1 INTRODUÇÃO

Diante da possibilidade de contribuir para o enriquecimento da crítica machadiana, e diante de um campo ainda pouco explorado – o qual, em alguns aspectos, poderia ser até mesmo considerado intocado – que é o estudo das obras traduzidas por Machado de Assis, propusemo-nos a dar início a esta pesquisa que começa a desvelar uma faceta ainda pouco conhecida do escritor oitocentista. Há, evidentemente, outros trabalhos que se dedicaram a tarefa similar, como a tese complementar *Machado de Assis traducteur* de Jean-Michel Massa, dos anos setenta e que infelizmente é um texto de pouca circulação, e a tese de doutoramento de Eliane Fernanda Cunha Ferreira, *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*¹. Todavia, ainda estava por se fazer um trabalho cuja abordagem residisse justamente em um enfileiramento mais minucioso destas traduções colocando-as lado a lado com os seus textos de origem, de forma que se pudesse avaliar, e de fato conhecer, o tradutor Machado de Assis, algo que a tese complementar de Massa ensaia, mas não leva adiante com a profundidade e o rigor que a matéria exige.

Com esta idéia em mente, tomamos como objeto de estudo desta pesquisa o único romance que Machado traduz na íntegra e a partir do texto original: *Les travailleurs de la mer*, de Victor Hugo, publicado em 1866. Curiosamente, mesmo com todas as adversidades em que se vivia no século XIX – levando-se em consideração, é claro, a facilidade com que a informação viaja em nossos tempos – a tradução de Machado é publicada aqui no mesmo ano em que Hugo publica o seu romance na França, o que denota não só um interesse considerável por parte do público

¹ As obras citadas são: MASSA, Jean-Michel. *Machado de Assis traducteur*. Thèse complémentaire pour doctorat ès lettres. Faculté de Lettres de Poitiers. 1970(?); FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Annablume, 2004.

nacional, como também a pressa com que Machado teve que se lançar a uma tarefa que deve ter sido tão enriquecedora quanto difícil. Nesta tradução, como se verá, encontramos um tradutor que amadurece conforme seu trabalho avança – e este é um aspecto desta tradução que ainda pede por um estudo mais detido do que aquele que foi possível empreender aqui –, e que se mostra igualmente preocupado em realizar com propriedade a tarefa que lhe foi ofertada sem cair em imperícia, um tradutor que, mesmo obrigado a trabalhar em condições extremamente tormentosas, deu provas de sua competência vertendo com maestria e em um prazo relativamente pequeno uma obra de grande magnitude e complexidade.

Tinha-se o objeto da pesquisa, mas faltava uma abordagem apropriada. Estudar esta tradução visando somente “erros e acertos” de Machado de Assis seria pouco rentável porque isso nada, ou quase nada, nos diria sobre o tradutor, que é quem verdadeiramente nos interessa aqui. Esta abordagem diferente que se fazia necessária foi encontrada no tradutor, crítico e teórico de tradução francês Antoine Berman. De certa forma, isto foi o que procuramos abordar no primeiro capítulo desta pesquisa: a forma como os desdobramentos contemporâneos em teoria da tradução nos levam à conclusão de que uma leitura única, ideal e inquestionável de uma obra literária qualquer é uma idéia utópica. Sendo assim, precisaríamos de uma maneira de nos aproximar da tradução que não tivesse em conta exclusivamente os chamados “erros e acertos” mencionados anteriormente, mas que trouxesse algo de novo em termos de crítica de tradução. Esse algo novo foi encontrado nos estudos de Antoine Berman, em especial em seu último livro, *Pour une critique de traductions: John Donne*, no qual uma abordagem *sui generis* da crítica de tradução é proposta. Portanto, o segundo capítulo desta pesquisa dedica-se exclusivamente à

análise da metodologia proposta por Antoine Berman na obra citada acima, bem como em seu outro livro, *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*.

Seguindo a proposta de Antoine Berman, segundo a qual se trataria, em crítica de tradução, de traçar, em um primeiro momento, as bases apreensíveis de um projeto tradutório e, a partir deste, partir para a efetiva análise textual, levando-se em consideração aquele projeto bem como os discursos críticos que porventura já tenham sido dedicados à obra que se tem em mente, demos continuidade à pesquisa. Desta forma, o terceiro capítulo desta dissertação preocupar-se-á, antes de qualquer outra coisa, com o estabelecimento das bases de um possível projeto tradutório machadiano, ou ao menos de um *modus operandi* machadiano quando se pensa em tradução e crítica literária. Para tanto, levamos em consideração as contribuições de Jean-Michel Massa e de Eliane Ferreira neste sentido, mas não nos eximimos da necessidade de visitar novamente textos em que Machado dá sua opinião acerca da tradução, seja em artigos, seja nos pareceres que emitiu enquanto censor do Conservatório Dramático. Assim, fica estabelecido o objetivo principal deste capítulo, que é o de apreender tanto quanto possível da índole tradutória de Machado a partir de textos deixados por ele que tratam direta ou indiretamente da tradução, bem como da literatura e da crítica literária.

Como era necessário, para tornar possível uma análise conscienciosa da tradução de Machado, ter em conta uma boa compreensão do romance que traduziu, o quarto capítulo desta dissertação dedicou-se exclusivamente a esta empreitada: acompanhar os passos de alguns estudos críticos sobre Hugo com atenção especial para com os textos dedicados a *Les travailleurs de la mer*. Neste momento, os

estudos de Victor Brombert, Henri Meschonnic e a coletânea de ensaios *Victor Hugo: romancier de l'abîme* de J.A. Hiddleston foram imprescindíveis para que pudéssemos alcançar o objetivo deste capítulo: determinar, como base nos estudos citados acima e em outras obras, quais pontos do romance estariam aptos a fornecer um manancial mais farto para uma futura análise tradutológica, devido aos seus vários e diversos níveis de complexidade.

Desta forma, chegamos, enfim, ao capítulo dedicado à análise da tradução, que levará em consideração aquilo que pudemos apreender sobre o tradutor Machado de Assis com base nos estudos mencionados antes, bem como os estudos críticos do capítulo anterior que ajudaram a determinar os trechos a serem tomados em análise. Não se tratará, evidentemente, de apontar os “erros” ou “acertos” de Machado, como dissemos, mas de tentar compreender e avaliar, tão objetivamente quanto possível, as suas escolhas e, a partir de cada uma delas, ver como se desvela esta face ainda pouco conhecida do escritor oitocentista. Veremos como as decisões tomadas dão provas de uma inteligência crítica bastante aguçada, assim como da existência uma progressiva sintonia ente o autor Hugo e tradutor Machado, a qual vem à tona devido às condições adversas em que Machado traduz o romance e que provavelmente o impossibilitaram de conferir unidade de tom e de procedimentos à sua tradução. Da mesma forma, veremos como algumas sugestões de que Machado seria um tradutor “pós-moderno”, que toma liberdades para si, dificilmente resistem quando se leva em consideração ao menos esta etapa de seu aprendizado como tradutor e como escritor.

Chegamos, assim, à conclusão desta pesquisa, cujo interesse residirá tanto em determinar quem foi o tradutor Machado de Assis – dentro, é claro, do âmbito em que esta pesquisa se inscreve na produção tradutória machadiana – quanto em apontar quais os caminhos futuros que, se percorridos, tornarão possível ampliar e aprofundar este entendimento. Desta forma, não pudemos ficar impassíveis diante de outras pesquisas que têm a pretensão de ter chegado a tais conclusões sem que antes tivessem percorrido o caminho imprescindível que é o estudo crítico e consciencioso de cada tradução de Machado de Assis que chegou até nós. Não se conhecerá verdadeiramente o Machado de Assis tradutor sem que reflita, antes de qualquer coisa, sobre a sua produção tradutória, tão diversa e numerosa, que inclui tanto textos canônicos quanto textos menores de autores obscuros. Espera-se, deste modo, que a crítica sobre o tradutor Machado de Assis passe a trilhar caminhos menos precipitados e mais produtivos.

2 Passeio pelos estudos de tradução

Etnocentrismo: acreditamos ser este um dos grandes problemas enfrentado pelos tradutores. O que fazer quando é preciso trazer para uma determinada cultura algo que lhe é estranho, que não se adapta às formas e expressões conhecidas por ela? Curvar-se às possibilidades da língua-pátria, respeitar o vernáculo e trabalhar o estrangeiro de forma que este pareça, no fim, aclimatado? Trazê-lo em toda sua estranheza para junto de nós, em uma tradução que no fim poderia ser vista como uma violência cometida contra o vernáculo, a exemplo do que fizeram Hölderlin e Manuel Odorico Mendes ao traduzirem os gregos? Seria o caso talvez de tentar encontrar um ponto de equilíbrio entre as possibilidades apresentadas acima, fazendo com que o texto traduzido apresente-se como algo híbrido, que traz em si a marca do outro, mas que ao mesmo tempo não abandona o que é próprio?

Gostaríamos de começar nosso debate com algumas palavras que Friedrich Nietzsche dedicou à prática tradutória:

Existem traduções honestas que resultam quase em falsificações, sendo vulgarizações involuntárias do original, apenas porque não se pôde traduzir seu *tempo* usado e alegre, que pula por cima e deixa para trás tudo que é perigoso nas palavras e coisas. O alemão é praticamente incapaz do *presto* em sua língua: portanto, pode-se razoavelmente concluir, é incapaz de muitas das nuances mais temerárias e deliciosas do pensamento livre, próprio de espíritos livres (NIETZSCHE, 2003, p. 34).

Concordamos com o pensador quando este afirma que, muito comumente, a honestidade que guia a realização de algumas traduções acaba levando, na verdade, a uma ocultação do texto de partida, exatamente por “pular por cima” e ignorar aquilo que é “perigoso nas palavras e coisas”: o texto é levado até o leitor, mas de forma aclimatada, naturalizada, despido de toda sua estranheza. Todavia,

quando Nietzsche afirma ser o alemão “praticamente incapaz do *presto* em sua língua”, pensamos que isso só pode ser verdade até o momento em que um escritor ou tradutor mais ousado mostrar que o contrário é possível. Afinal, vários pesquisadores de tradução, a exemplo de Itamar Even-Zohar, mostraram que um dos grandes papéis desempenhados pela tradução é justamente o de introduzir na cultura alvo elementos antes desconhecidos e, por que não, por vezes considerados impróprios ou mesmo impossíveis. Em seu artigo *The position of translated literature within the literary polysystem*, Even-Zohar escreve, por exemplo, que “[...] when new literary models are emerging, translation is likely to become one of the means of elaborating the new repertoire” (EVEN-ZOHAR, 2000, p. 193)²; além disso, nos lembra que

[...] Periods of great change in the home system are in fact the only ones when a translator is prepared to go far beyond the options offered to him by his established home repertoire and is willing to attempt a different treatment of text making (EVEN-ZOHAR, 2000, p. 196)³.

Também Susana Kampff Lages, em *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, comenta que, às vezes, através de traduções, “[...] podem ser reavivados ou mesmo introduzidos temas, gêneros ou recursos literários provenientes do contexto literário e cultural do texto original, alterando assim o perfil da poética dominante na cultura receptora” (LAGES, 2002, p. 77). Para exemplificar essa mudança de rumos em um dado sistema literário, John Milton nos lembra que “[...] as traduções de Shakespeare e dos poetas gregos tiveram um papel importante na formação de uma literatura nacional alemã” (MILTON, 1998, p. 185). Sendo este o caso, resta

² “quando novos modelos literários estão emergindo, é provável que a tradução se torne um dos meios de se elaborar o novo repertório”.

³ “Períodos de grande mudança no sistema caseiro são na verdade os únicos em que o tradutor está preparado para ir além das opções oferecidas a ele pelo seu repertório nacional e está disposto a tentar um tratamento diferente na feitura de textos”.

perguntar-se se o mesmo não teria ocorrido em outras literaturas, a exemplo do que ocorreu durante o romantismo alemão.

Das questões suscitadas acima, surgem também outros problemas. Um dos mais comuns seria o lugar ocupado pelo tradutor no momento de realizar a sua tarefa, o qual implica no aparecimento de outros problemas: a quem o tradutor irá “servir”, ou será “fiel”? À sua língua-pátria e aos leitores que desconhecem o idioma do texto de partida? Ou estará ele a serviço da obra que traduz e da cultura e idioma de partida? Isso, contudo, não quer dizer que estas possibilidades sejam as únicas. Corriqueiramente, entende-se que a posição ocupada pelo tradutor é aquela *entre* duas línguas, duas culturas; ao mesmo tempo, espera-se do tradutor que este não deixe transparecer suas convicções ideológicas no texto que irá produzir, por vezes chegando-se ao absurdo de se exigir do tradutor que não interprete o que está traduzindo, que simplesmente traduza “como está”. Em outras palavras, espera-se, segundo o senso comum, um apagamento do tradutor para que o texto “original”, então, possa aparecer.

Maria Tymoczko, em seu artigo *Ideology and the position of the translator: in what sense is a translator ‘in between’?*, não concorda com a possibilidade de apagamento, ou invisibilidade, do tradutor, e por isso mostra que seu posicionamento naquele espaço *entre* duas línguas e duas culturas de fato não pode existir. Tymoczko argumenta que “[...] the ideology of a translation resides not simply in the text translated, but in the voicing and stance of the translator, and in its

relevance to the receiving audience” (TYMOCZKO, 2003, p. 183)⁴. E continua, mais à frente, com a seguinte afirmação: “[...] Rather than being outside cultural systems, descriptive and historical research on translation indicates that translation is *parti pris* and that translators are engaged, actively involved, and affiliated with cultural movements” (TYMOCZKO, 2003, p. 200)⁵. Logo, somos levados a concordar que a possibilidade de total apagamento e invisibilidade do tradutor que se daria através de um posicionamento em terreno neutro entre duas línguas e culturas diferentes, deixando transparecer o texto fonte em toda sua plenitude e unicidade não passa de uma concepção um tanto quimérica. É, de fato, impossível isentar-se de tomadas de posição, colocar-se em terreno neutro ao traduzir, da mesma forma como é muitíssimo improvável que a leitura que o tradutor porventura fizer do texto seja a leitura “correta”; Tymoczko conclui, então, que “[...] The ideology of translation is indeed a result of the translator’s position, but that position is not a space between” (TYMOCZKO, 2003, p. 201)⁶.

[C1] Comentário: Discordo. Explicar que nem todos estão “engajados”.

Ainda às voltas com o etnocentrismo em tradução, também Antoine Berman, em diversos momentos de sua obra, nos alerta sobre os riscos de tal posicionamento ao traduzir. Em *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*, Berman nos diz que “Ao escolher por padrão exclusivo o autor, a obra e a língua estrangeira, ambicionando ditá-los em sua pura estranheza a seu próprio espaço cultural, ele [o tradutor] se arrisca a surgir como um estrangeiro, um traidor aos olhos dos seus” (BERMAN, 2002, p. 15). De certa forma, foi o que aconteceu, entre outros,

⁴ “a ideologia da tradução reside não simplesmente no texto traduzido, mas na voz e instância do tradutor, e sua relevância para a audiência receptora”.

⁵ “Mais do que estar do lado de fora de sistemas culturais, pesquisas descritivas e históricas sobre a tradução indicam que a tradução é *parti pris* e que os tradutores estão engajados, ativamente envolvidos, e afiliados a movimentos culturais”.

⁶ “A ideologia da tradução é de fato um resultado da posição do tradutor, mas esta posição não é um espaço ‘entre’”.

com Hölderlin e Odorico Mendes, que por muito tempo permaneceram incompreendidos graças à sua ousadia ao reescreveram grandes obras da literatura grega, por exemplo, de forma pouco ortodoxa. Mas também há um outro lado da mesma moeda. A respeito disso, Berman argumenta o seguinte:

Ao contentar-se, por outro lado, em adaptar convencionalmente a obra estrangeira – Schleiermacher dizia: ‘levar o autor ao leitor’ – , o tradutor terá certamente satisfeito a parte menos exigente do público, mas ele terá irremediavelmente traído a obra estrangeira e, é claro, a própria essência do traduzir (BERMAN, 2002, p. 16).

Ora, se o tradutor não pode mais estar isolado e apagado naquele espaço *entre* duas línguas e duas culturas, uma vez que, como mostrou Maria Tymoczko, o resultado de uma tradução será proveniente da tomada de uma série de posicionamentos ideológicos quaisquer; se, conforme sugere Henri Meschonnic abordando essa mesma questão em uma de suas *Propostas para uma poética da tradução*,

A noção de transparência – com o seu corolário moralizado, a “modéstia” do tradutor que se “apaga” – pertence à opinião, como ignorância teórica e mau conhecimento próprio da ideologia que não se conhece a si mesma. A ela se opõe a tradução como reenunciação específica de um sujeito histórico, interação de duas poéticas, *descentrar* o dentro-fora de uma língua e das textualizações nessa mesma língua (MESCHONNIC, 1980, p. 81);

Se, além do mais, ele não pode se contentar em servir somente uma das partes para a qual trabalha, que são as línguas e culturas de partida e de chegada, o que lhe resta, segundo Berman, seria o estabelecimento de uma *relação* entre essas duas partes, relação que promove também um descentramento, de acordo com Meschonnic. Vejamos como Berman explica isso no seguinte trecho:

[...] A própria *visada* da tradução – abrir ao nível da escrita uma certa relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro – choca-se de frente com a estrutura etnocêntrica de qualquer cultura, ou essa espécie de narcisismo que faz com que toda sociedade deseje ser um Todo puro e não misturado. Na tradução, há alguma coisa da violência da mestiçagem (BERMAN, 2002, p. 16).

Tal argumentação de Berman vai desembocar, logo em seguida, na seguinte conclusão: “[...] a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização. Ela é relação, ou não é *nada*” (BERMAN, 2002, p. 17). Octavio Paz, em *Traducción: literatura y literalidad*, se expressa quase nos mesmos termos a respeito da relação que as obras literárias devem manter entre si quando afirma que “[...] las obras, todas arraigadas a su suelo verbal, son únicas... Únicas, pero no aisladas: cada una de ellas nace y vive en relación con otras obras de las lenguas distintas” (PAZ, 1990, p. 24)⁷, para a qual a prática tradutória contribui de forma exemplar. Em consonância com isto, podemos ainda evocar a argumentação de Lawrence Venuti, em *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*, para quem uma boa tradução é desmistificadora, no sentido de não esconder em sua própria língua aquilo que marca a estrangeiridade do texto que se traduz (VENUTI, 2002, p. 27), afirmação essa que reverbera, como o próprio Venuti admite, aquilo que fora proposto por Berman. Em contraposição a este tipo de tradução, está aquela mais afeita àquilo que se julga ser o gosto popular, ou simplesmente àquilo que as editoras consideram mais “apropriado” em termos de linguagem. Este outro tipo de tradução, segundo Venuti, “requer traduções fluentes que produzam um efeito ilusório de transparência, e isso significa aderir ao dialeto padrão corrente, ao evitar qualquer dialeto, registro, ou estilo que chame a atenção de palavras como palavras e, portanto, que frustra a identificação do leitor” (VENUTI, 2002, p. 29).

Tal discussão, contudo, é continuada alhures por Antoine Berman, mais precisamente em seu livro intitulado *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Lá, Berman nos oferece uma definição mais precisa do que entende por

⁷ “as obras, todas presas a seu solo verbal, são únicas... únicas mas não ilhadas: cada uma delas nasce e vive em relação com outras obras de línguas distintas”.

etnocentrismo em tradução. Etnocêntrico seria aquilo que “ramène tout à sa propre culture, à ses normes et valeurs, et considère ce qui est situé en dehors de celle-ci – l’Étranger – comme négatif ou tout juste bon à être annexé, adapté, pour accroître la richesse de cette culture” (BERMAN, 1999, p. 29)⁸. No caso de traduções etnocêntricas, a fidelidade seria sempre para com a sua própria cultura, almejando um apagamento do outro enquanto tal, como Berman explica no seguinte trecho:

cette infidélité à la lettre étrangère est nécessairement une fidélité à la lettre *propre*. Le sens est capté dans la langue traduisante. Pour cela, il faut qu’il soit dépouillé de tout ce qui ne se laisse pas transférer dans celle-ci. *La captation du sens affirme toujours la primauté d’une langue* (BERMAN, 1999, p. 34, grifos do autor)⁹.

Conforme já havíamos exposto anteriormente, para a tradução que se quer etnocêntrica, “[...] Il s’agit d’introduire le sens étranger de telle manière qu’il soit acclimaté, que l’oeuvre étrangère apparaisse comme un ‘fruit’ de la langue propre” (BERMAN, 1999, p. 34)¹⁰. Um clássico exemplo de como isso se dá estaria nas traduções francesas dos séculos XVII e XVIII, as famosas *belles infidèles*: o conceito de fidelidade e equivalência ali praticado estava bastante distante do que se entendia por tradução na Alemanha, durante o mesmo período, ou mesmo do que se esperaria hoje de uma tradução. A respeito daquelas traduções, John Milton nos diz o seguinte:

A tradução tinha de proporcionar ao leitor a *impressão* semelhante à que o original teria suscitado, e a pior maneira de fazê-lo seria através de tradução literal, o que pareceria dissonante e obscuro. Seria melhor fazer mudanças a fim de que a tradução não ferisse os ouvidos e que tudo pudesse ser entendido claramente. Somente fazendo essas mudanças o tradutor poderia criar essa “*impressão*” semelhante (MILTON, 1998, p. 57, grifo do autor).

⁸ “traz de volta tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera aquilo que está fora dela – o Estrangeiro – como negativo ou apropriado para ser anexado, adaptado, para incrementar a riqueza desta cultura”.

⁹ “esta infidelidade à letra estrangeira é necessariamente uma fidelidade à letra *própria*. O sentido é captado na língua tradutora. Para isso, é preciso que ele seja despojado de tudo aqui que não se deixa transferir naquela. *A captação do sentido afirma sempre a primazia de uma língua*”.

¹⁰ “Trata-se de introduzir o sentido estrangeiro de tal maneira que ele seja acclimatado, que a obra estrangeira apareça como um ‘fruto’ da língua própria”.

Evidentemente, esse tipo de tradução estava carregado do etnocentrismo criticado até aqui, aquele mesmo etnocentrismo em tradução que nega ao leitor a possibilidade de entrar em contato direto e aberto com aquilo que é estrangeiro. Os critérios de clareza eleitos para aquelas traduções não poderiam ter partido exclusivamente dos textos fontes, uma vez que estes sempre trazem algo que é estranho para a língua e cultura tradutora. Assim, para que aquela *impressão* tivesse sucesso, fazia-se necessária uma séria intervenção por parte do tradutor no sentido de eliminar tudo o que pudesse causar desconforto e estranheza.

Vemos desenhar-se então um outro problema muito comum nos estudos de tradução: o da fidelidade, que vem sempre de mãos dadas com o problema da equivalência e do estatuto da tradução. Em *Pour une critique des traductions: John Donne*, Berman comenta o estatuto geralmente ocupado pela tradução nos seguintes termos:

[...] Cette très ancienne accusation, n'être pas l'original, et être moins que l'original (on passe aisement d'une affirmation à l'autre), a été la plaie de la *psychè* traductive et la source de toutes les culpabilités : ce labeur défectueux serait une faute (il ne faut pas traduire les oeuvres, elles ne le désirent pas) et une impossibilité (on ne peut pas les traduire) (BERMAN, 1995, p. 42)¹¹.

A impossibilidade de que fala Berman na citação acima está diretamente relacionada a uma idéia equivocada de equivalência em tradução e, conseqüentemente, de fidelidade em tradução. Comumente, atribui-se ao texto de partida o estatuto de “original”, de primeiro, de fonte, – não queremos dizer, contudo, que ao texto de partida tal posição deva ser negada – ao passo que a tradução é vista sempre como um texto segundo, derivado, e, no mais das vezes, menor em relação ao texto de

¹¹ “Esta acusação bastante antiga, não ser o original, e ser *menos* que o original (passa-se facilmente de uma afirmação a outra), foi a chaga da psique tradutória e a fonte de todas as culpabilidades: este trabalho defeituoso seria uma falha (não se *deve* traduzir as obras, elas não o querem) e uma impossibilidade (não se *pode* traduzi-las).

partida, como citado acima. Menor e segundo porque se tem como ideal a recuperação *completa* de todo sentido presente no texto primeiro, recuperação que se torna mais complexa na medida em que passamos a falar de obras de arte verbais, e que só pode ser considerada, por fim, impossível, pois se sabe que conteúdo e forma estão de tal forma unidos que a passagem para uma outra língua implica em desconfiguração. Mas o senso comum se esquece de que não há como determinar definitivamente o sentido de uma obra de arte verbal, que esse sentido irá variar de acordo com determinados posicionamentos ideológicos, dentre diversos outros problemas, e que por isso a tradução, como atividade crítica, torna-se produção de diferença. Octavio Paz, muito lucidamente, argumenta contra esse tipo de posicionamento da seguinte forma:

Ningún texto es enteramente original porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo non-verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta (PAZ, 1990, p 13)¹².

A partir do que propõe Octavio Paz, a conclusão a que se deve chegar é a de que não há razão para se entender a tradução como algo inferior a um suposto original cujo posicionamento não pode ser igualado por uma sua tradução, uma vez que a tradução nada mais é do que produção de algo inevitavelmente diferente em relação ao texto que lhe deu origem, mas com o qual mantém uma relação muito íntima, e que não deve ser entendida em termos de perfeita equivalência sintática e semântica.

¹² “Nenhum texto é inteiramente original porque a própria linguagem, em sua essência, é já uma tradução: primeiro, do mundo não verbal e, depois, porque cada signo e cada frase é a tradução de outro signo e de outra frase. Mas este raciocínio pode inverter-se sem perder validade: todos os textos são originais porque cada tradução é única”.

Um outro estudo interessante a respeito da problemática de equivalência em tradução é aquele feito por Cristina Carneiro Rodrigues, que em seu livro *Tradução e diferença* estuda esse problema em diferentes correntes, analisando, em primeiro lugar, as propostas de John Catford e Eugene Nida, e depois as de André Lefevere e Gideon Toury. As conclusões a que ela chega ao final de seu livro também estão de acordo com o que vimos até aqui: Cristina Rodrigues entende que para que a equivalência seja possível, seria preciso que houvesse, em primeiro lugar, um signo com significado determinado e que pudesse ser transportado sem grandes alterações, ou idealmente, diríamos, sem nenhuma alteração, para uma outra língua (RODRIGUES, 2000, p. 167). Isso, todavia, não é possível, pois sabemos não ser possível o apagamento de diferenças no ato de traduzir: tradução, mais uma vez, é a produção da diferença porque, como escreve Cristina Rodrigues, “[...] não é possível transcender a ideologia [...]” (RODRIGUES, 2000, p. 178). A pesquisadora explica de forma mais clara essa impossibilidade no seguinte trecho:

No contexto de um estudo sobre o conceito de equivalência, o ponto principal a ser mencionado relaciona-se ao questionamento da possibilidade de um significado fixo nos textos, com uma essência recuperável, para o qual um tradutor e um pesquisador, liberados de qualquer influência ideológica, encontrariam um correspondente de igual valor em outra língua (RODRIGUES, 2000, p. 178).

Nesse sentido, a tradução deve ser entendida, na contemporaneidade, como uma construção de uma interpretação possível, o que se dá, em primeiro lugar, no plano da leitura e, conseqüentemente, no da escrita, já que a tradução implica obviamente a produção de um outro texto. Em outra de suas proposições, Henri Meschonnic se expressa de maneira similar quando escreve que “se a tradução de um texto é estruturalmente concebida como um texto, logo desempenha o papel de um texto, é a escrita de uma leitura escrita, aventura histórica de um sujeito. Não é transparente em relação ao original” (MESCHONNIC, 1982, p. 81). Logo, a conclusão a que

chega Cristina Rodrigues quando afirma que “[...] A tradução é uma relação em que o ‘texto original’ se dá por sua própria modificação, em sua transformação” (RODRIGUES, 2000, p. 206) nos parece muito acertada e está em harmonia com o que expomos até aqui.

Ainda às voltas com o problema da fidelidade e equivalência, vimos, mais acima, que Berman fala também de uma “violência da mestiçagem”. Para entendermos isso melhor, Berman nos propõe que compreendamos que essa violência se dá através de uma série de tendências deformadoras – as quais examinaremos mais minuciosamente em um outro momento deste trabalho –, resultado, sem dúvida, do posicionamento ideológico do tradutor, e cujo resultado seria algo imprevisível. Essas tendências são as citadas abaixo:

la rationalisation, la clarification, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes textuels, la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et idiomatismes, l'effacement des superpositions de langues (BERMAN, 1999, p. 53)¹³.

Acreditamos que essas tendências também contribuem para que se entenda a tradução a partir da produção de algo que seja fatalmente diverso daquilo que serviu como seu ponto de partida porque a re-escritura, no caso do texto alvo, obedecerá ou não às regras da língua e cultura de chegada, mas não poderá jamais reconfigurar por completo o texto de partida. Quanto a esse problema, o poeta e tradutor José Paulo Paes dá sua contribuição nas seguintes linhas, ao comentar o que espera de uma tradução:

¹³ “a racionalização, a clarificação, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição de redes significativas sub-jacentes, a destruição de sistematismos textuais la rationalisation, la clarification, l'appauvrissement qualitatif, l'appauvrissement quantitatif, l'homogénéisation, la destruction des rythmes, la destruction des réseaux signifiants sous-jacents, la destruction des systématismes textuels, la destruction (ou l'exotisation) des réseaux langagiers vernaculaires, la destruction des locutions et idiomatismes, l'effacement des superpositions de langues

[...] Louvável há de ser a tradução que, sem desfigurar *por imperícia* as normas correntes da vernaculidade, deixe transparecer um certo *quid* de estranheza capaz de refletir, em grau necessariamente reduzido, as diferenças de visão de mundo entre a língua-fonte e a língua-alvo. (PAES, 1990, p. 106, grifos do autor)

Também aqui vemos desenhar-se um posicionamento que se afasta do etnocentrismo em tradução, pois para que aquele *quid* de estranheza se faça presente, é imperativo que o tradutor esteja ciente da sua responsabilidade para com a obra que traduz e que seja sensível ao que ela, sua língua e cultura trazem de novo para o sistema literário receptor. Indagamo-nos, somente, se isso precisaria realmente acontecer em “grau necessariamente reduzido” como quer José Paulo Paes. Que aconteça em grau reduzido é possível e provável, mas não acreditamos que seja necessário, e muito menos desejável. Pensamos, ao contrário, que “as diferenças de visão de mundo entre a língua-fonte e a língua-alvo” deveriam se fazer tão manifestas quanto possível, o que, evidentemente, vai depender do virtuosismo do tradutor para fazer isso “sem desfigurar *por imperícia* as normas correntes da vernaculidade”, como disse Paes.

De volta a Antoine Berman, compreendemos que a linha de pensamento seguida por ele em *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* também vai de encontro à idéia de uma tradução etnocêntrica. A respeito disso, Berman argumenta o seguinte: “[...] Amender une oeuvre de ses étrangetés pour *faciliter* sa lecture n'aboutit qu'à la défigurer et, donc, à tromper le lecteur que l'on prétend servir. Il faut bien plutôt, comme dans le cas de la science, une *éducation à l'étrangeté*” (BERMAN, 1999, p. 73)¹⁴. Por isso, caberia à tradução, na concepção bermaniana de fidelidade em tradução, “[...] Accueillir l'Autre, l'Étranger, au lieu de le repousser

¹⁴ “Reparar o estrangeiro de uma obra para *facilitar* sua leitura só resulta na sua desfiguração e, portanto, a enganar o leitor que se pretende servir. É preciso ao contrário, como no caso da ciência, uma *educação para o estrangeiro*”.

ou de chercher à le dominer” (BERMAN, 1999, p. 75)¹⁵. Espera-se, portanto, respeito pelo texto de partida, mas os tradutores também não devem se esquecer da língua e cultura de chegada, pois é preciso que haja colaboração entre ambos, e não supremacia de uma das partes. Ainda a propósito do mesmo problema, Berman nos diz que “[...] la traduction, de par sa visée de fidélité, appartient *originariamente* à la dimension éthique. Elle est, dans son essence même, animée du *désir d'ouvrir l'Étranger à son propre espace de langue*” (BERMAN, 1999, p. 75)¹⁶. Mas precisamos lembrar o verbo “abrir” para Berman, significa, ali, mais que comunicar: é também revelar, manifestar (BERMAN, 1999, p. 76). Entendemos que essa seja não só a essência mesma da tradução – o que não significa dizer que a tradução deva ser reduzida a um essencialismo cujas bases são aprioristicamente inquestionáveis –, mas também uma de suas maiores virtudes; ela nos possibilita algo que antes era impensável: o contato com o outro aliado ao contato com o que é próprio. Ao ler uma boa tradução, aquela feita com arte e esmero, somos levados a uma nova forma de expressão dentro de nossa própria língua: é uma experiência simplesmente diversa da leitura em língua estrangeira, nem melhor, nem pior. Ainda às voltas com o problema trazido pela questão da fidelidade, Berman dá sua contribuição da seguinte forma:

[...] Si la *forme* de la visée est la fidélité, il faut dire qu'il n'y a pas de fidélité – dans tous les domaines – qu'à la lettre. Être 'fidèle' à un contrat signifie respecter ses stipulations, non l'« esprit » du contrat. Être fidèle à l'« esprit » d'un texte est une contradiction en soi (BERMAN, 1999, p. 77)¹⁷.

Fidelidade à letra, não ao “espírito” do texto: ouvimos, aqui, ecos do que foi proposto por Walter Benjamin e, mais tarde, aproveitado por Haroldo de Campos, que

¹⁵ “Acolher o Outro, o Estrangeiro, em vez de rechaçá-lo ou de tentar dominá-lo”.

¹⁶ “a tradução, graças à sua visada de fidelidade, pertence *originariamente* à dimensão ética. Ela é, na sua própria essência, animada pelo desejo de *abrir o Estrangeiro para seu próprio espaço lingüístico*”.

¹⁷ “Se a *forma* da visada é a fidelidade, é preciso dizer que não há fidelidade – em todos os domínios – a não ser à letra. Ser 'fiel' a um contrato significa respeitar suas estipulações, não o 'espírito' do contrato. Ser fiel ao 'espírito' de um texto é uma contradição em si”.

entende que a fidelidade não deve ser para com o conteúdo somente, mas para com a forma, quando se trata de obras literárias, quando afirma que

“[...] na perspectiva benjaminiana da ‘língua pura’, o original é quem serve de certo modo à tradução, no momento em que a desonera da tarefa de transportar o conteúdo inessencial da mensagem (trata-se do caso de tradução de mensagens estéticas, obras de arte verbal, bem entendido), e permite-lhe dedicar-se a outra empresa de fidelidade, esta subversiva do pacto rasamente conteudístico: *Treue in der Wiedergabe der Form*, a ‘fidelidade à re-produção da forma’” (CAMPOS, 1981, p. 179).

Esse outro regime de fidelidade, fidelidade à letra e não ao espírito do texto, implica uma mudança de posição do tradutor quanto ao seu trabalho. Não há mais razões para que o trabalho de tradução seja visto como algo menor frente à criação tida como “verdadeiramente original”, porque para ser fiel à letra, ou à forma, é preciso estar disposto a recriar, ou transcriar, com diria Haroldo de Campos, uma obra de arte verbal, porque, como nos lembra Octavio Paz, “[...]Traducción y creación son operaciones gemelas” (PAZ, 1990, p. 23)¹⁸.

Os problemas discutidos até aqui, etnocentrismo e fidelidade, principalmente, parecem querer balizar o trabalho do tradutor, podendo, às vezes sem que ele tome consciência disso, sua capacidade criativa, o que nos coloca, destarte, diante de outro problema: poderia um tradutor efetuar sua tarefa criativamente? A tarefa do tradutor lhe confere esta possibilidade? Não estaria ele, se trabalha criativamente, produzindo um texto de autoria própria, que não mais poderia ser recebido como uma tradução? Ou essa distância tomada em relação à sua fonte seria necessária, segundo o julgamento do tradutor, para que desse mesmo modo ele fosse capaz de aproximar-se dela? O problema é complexo e não temos a pretensão de propor uma solução para ele aqui, solução esta cuja existência mesma pode ser questionada. Queremos, tão somente, trazê-lo à tona porque essas são questões que nos

¹⁸ “Tradução e criação são operações gêmeas”.

acompanharão durante o processo de análise de tradução de que nos ocuparemos mais à frente.

Os caminhos tomados pela teoria da literatura podem lançar alguma luz sobre esta nossa reflexão. Tenhamos em mente, a princípio, que um tradutor nada mais é, e antes de todo o resto, do que um leitor diante da obra que pretende traduzir. Como leitor, o tradutor é colocado diante de um objeto que não é plenamente determinado, o qual precisa compreender tão bem quanto possível, o que faz dele, em seguida, e necessariamente, um crítico da obra que traduz. Por fim, cabe a ele a que talvez seja a mais árdua das tarefas: a de reescrever a obra, ou escrever uma obra que seja tão equiparável quanto possível esteticamente – levamos em consideração, é claro, a ética tradutória – em relação àquela obra que lhe deu origem.

Ora, se o tradutor não é mais do que um leitor da obra que traduz, ainda que um leitor privilegiado, o problema teórico com o qual nos deparamos é o mesmo enfrentado pela teoria da literatura: em *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, Antoine Compagnon expõe, no capítulo dedicado à figura do leitor, as diferentes vertentes teóricas desenvolvidas entre o fim do século XIX, começando por Lanson e Brunetière, por exemplo, tentando alcançar objetividade no interpretar da obra e buscando, conseqüentemente, escapar ao leitor, passando em seguida pelo chamado *New Criticism* norte-americano, já no século XX, que buscava uma leitura idealmente objetiva do texto literário, considerado por eles, nas palavras de Compagnon, “uma unidade orgânica auto-suficiente”, para desembocar, mais tarde, nas formulações teóricas de Wolfgang Iser, que estipulavam que a obra e o seu sentido surgiam da interação com o leitor, ainda que essa interação, de certo modo,

estivesse parcialmente determinada por aquilo que estipulara o texto. A conclusão final de Compagnon é a de que “o primado do leitor levanta tantos problemas quanto, anteriormente, o do autor e o do texto, e o leva à sua perda”, o que o leva em seguida à proposta segundo a qual a leitura, como experiência humana, é “fatalmente dual, ambígua, dividida” (COMPAGON, p. 64).

O que nos interessa é que o tradutor, como qualquer outro leitor, está do mesmo modo determinado histórica, cultural e socialmente. Em consequência disso, sua leitura também será uma leitura determinada pelos fatores acima, da mesma forma que a sua escrita ou reescrita da obra. Chegamos, assim, ao ponto que levantamos anteriormente: é inútil tentar limitar a criatividade do tradutor, ou querer negar a ele essa criatividade, porque do seu trabalho não poderá resultar algo que não seja diferente, em diversos sentidos, daquilo que lhe deu origem. Desta forma, é bastante temerário que uma crítica de tradução tome como parâmetro aquilo que se considera o original para, a partir dele, julgar o trabalho do tradutor. Deve-se, ao contrário, perceber aqueles textos, o original – e utilizaremos este termo aqui no seu sentido mais laico, como algo que serviu de ponto de partida para a criação de algo novo – e a tradução, como textos relativamente independentes, e buscar compreender a tradução, já que é disso que nos ocuparemos adiante, com base naquilo que se pôde aprender sobre o possível projeto do tradutor.

3 METODOLOGIA DE ANÁLISE DE TRADUÇÕES

O estudo crítico da tradução de Machado de Assis que pretendemos nesta pesquisa passará por dois momentos: primeiro, partiremos em busca do tradutor, na tentativa de determinar quem foi o Machado de Assis tradutor e sob que circunstâncias ele foi levado à tradução do romance de Victor Hugo. Em seguida, partiremos para o estudo comparativo dos textos, o original francês e sua tradução de modo que, ao fim, estejamos aptos a conhecer melhor uma faceta até então pouquíssimo estudada do escritor brasileiro.

O trabalho de confrontação dos textos que são objeto deste estudo, o romance hugoano *Les travailleurs de la mer* e a respectiva tradução machadiana, terá como princípios norteadores, notadamente, os conselhos encontrados na obra do tradutor e teórico de tradução francês Antoine Berman, em seus livros *Pour une critique des traductions: John Donne* e *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*.

A decisão de adotar Antoine Berman como um dos carros-chefe de nossa pesquisa se deu pelas razões que expomos a seguir. Dentre as obras dedicadas aos estudos de tradução com as quais entramos em contato durante a nossa pesquisa, o que foi produzido por Antoine Berman se destaca tanto por ser relativamente recente – *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* é de 1985, em sua primeira edição, e *Pour une critique des traductions: John Donne* de 1995, escrito durante os três últimos meses que antecederam a morte do seu autor –, embora isso não tenha sido definitivo durante a escolha do referencial teórico, quanto por se tratar não só de um teórico, um lingüista, mas de um *tradutor* que reflete sobre a prática tradutória, que

escreve sobre a história da tradução – em *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica* –, que a teoriza, e que propõe uma metodologia de estudo crítico de traduções que se destaca pela clareza e objetividade de suas propostas, bem como por reconhecer onde estão seus riscos, quando os há. Além do mais, caberia lembrar que Antoine Berman é um dos poucos que dedica uma parte significativa de seus estudos teóricos à tradução de prosa literária, com a qual ele mesmo trabalhou, e que em geral é bastante negligenciada frente ao interesse suscitado pela tradução de poesia; além do mais, Berman nos faz ver que a tradução de prosa literária, ao contrário do que muito comumente se afirma, não suscita problemas menores ou mais facilmente resolvíveis. Isso posto, cabe agora expor o que o autor propõe como metodologia, uma vez que estes princípios, como dissemos, guiarão a análise a ser feita posteriormente.

O nosso passeio pelas propostas de Berman seguirá, primeiramente, aquilo que é proposto em *Pour une critique des traductions: John Donne*, onde veremos como Berman conceitua a crítica de tradução para, em seguida, esboçar um método de crítica, onde ele trabalhará com a maneira como se deve proceder – idealmente, bem entendido – durante as leituras e releituras do original e da tradução, na busca pelo tradutor de forma que, mais tarde, seja possível partir para a análise da tradução e a confrontação dos textos e, por fim, a avaliação do trabalho do tradutor. Entretanto, para que a análise da tradução ganhe em objetividade, entendemos que a referência a *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* torna-se indispensável, pois é lá que Antoine Berman trabalha com o que ele chama de analítica da tradução e sistemática da deformação. Este, então, será o nosso passo seguinte.

3.1 Conceito de crítica de tradução

Antes de adentrarmos o conceito de crítica de tradução segundo Berman, passaremos pela definição barthesiana de *crítica*. Em seu ensaio “O que é a Crítica?”, Roland Barthes a define como uma linguagem segunda, uma metalinguagem, cujo objeto não é o mundo, mas o discurso de um outro e cuja tarefa consiste não em descobrir “verdades”, mas sim “validades”, e cujo pecado maior estaria não em se apoiar em uma ideologia, mas em tentar escondê-la (BARTHES, 2003, p. 160-161).

De certa forma, o trabalho do tradutor não deixa de ser um trabalho crítico. Em primeiro lugar, por que não pode se amparar em “verdades”, que em sua oficina tratar-se-iam, talvez, de soluções unívocas e inquestionáveis; o tradutor, pelo contrário, procura amparar-se em “validades”, ou seja, possibilidades tradutórias, escolhas pessoais e subjetivas que, certamente, denunciam sua ideologia. Além disso, ao criar uma nova forma de discursividade, reescrevendo a obra que traduz baseando-se no discurso de outrem, o tradutor busca abranger em seu discurso – idealmente, bem entendido – tudo aquilo que caracteriza a totalidade do discurso do outro. Entretanto, para que o tradutor chegue o mais perto possível deste seu propósito – reconfigurar idealmente o discurso do outro – seu trabalho de crítica e exegese deve preceder, conscientemente ou não, o trabalho de escrita. Concordando com esta proposta, Berman escreve que “la traduction n’est pas moins nécessaire aux oeuvres – à leur manifestation, à leur accomplissement, à leur perpetuation, à leur circulation – que la critique, sans parler du fait qu’elle possède

une nécessité empirique plus évidente” (BERMAN, 1995, p. 40)¹⁹. Conclui-se, portanto, que não só a tradução é uma atividade crítica, como também acaba por ser até mais necessária à obra e sua divulgação do que a atividade crítica convencional.

Onde ficaria, então, a crítica de tradução? Ora, se a tradução for entendida e aceita já como uma crítica, e por isso uma linguagem *segunda*, como diz Barthes, a crítica de tradução seria, então, uma linguagem *terceira*, metalinguagem da metalinguagem, ou, como a define Berman, a crítica de uma tradução é a crítica de um texto em si mesmo crítico, de um trabalho também de ordem crítica, que é a tradução (BERMAN, 1995, p. 41). Daí provém o parecer negativo de Berman sobre os críticos que lançam mão de uma tradução para estudar uma obra estrangeira e que “se esquecem” de que o que têm em mãos é uma tradução, uma versão da obra estudada. Daí, também, surge a necessidade de uma crítica de traduções com um direcionamento positivo, que caminhe em direção contrária àquela de certos estudos que não buscam outras coisas senão falhas e defeitos em uma tradução.

Esta tendência a querer julgar uma tradução, explica Berman, nos remete a duas características essenciais de um texto traduzido: em primeiro lugar, que este texto é um texto “segundo” que deve corresponder ao “primeiro”, o qual, por sua vez, é considerado como o verdadeiro, verídico; e depois, há o que Berman chama de *defectividade*, termo que propõe reunir todas as formas de defeitos, enfraquecimentos e erros que afetam todas as traduções. Conseqüentemente, o texto traduzido clama pela crítica porque ele põe em questão a sua própria veracidade justamente por lhe ser imputada a defectividade tratada acima

¹⁹ “a tradução não é menos necessária às obras – à sua manifestação, à sua realização, à sua perpetuação, à sua circulação – que a crítica, sem mencionar o fato de que ela possui uma necessidade empírica mais evidente”.

(BERMAN, 1995, p. 41) e também porque, evidentemente, se a crítica literária tem a função de dar visibilidade à obra, lhe conferir movimento e, assim, perpetuar a sua existência, tornando-se, portanto, essencial a ela, da mesma forma a crítica de traduções não é menos necessária, uma vez que a tradução também é responsável pela sobrevivência da obra, o que está implícito naquilo que Berman considera a visada mesma da tradução, que é ser também ela uma obra autônoma, em vez de ser simplesmente um “duplo” marcado por um estatuto secundário (BERMAN, 1995, p. 42). O objeto da crítica de tradução, portanto, são os “textes qui sont ‘critiques’ como elle, et qui sont, en autre, soit de simples échos affaiblis des originaux (cas le plus fréquent), soit (cas le moins fréquent) de véritables oeuvres qui la dominent de tout leur haut” (BERMAN, 1995, p. 43)²⁰.

3.2 Esboço de um método: Berman e os procedimentos críticos

Dando continuidade ao seu projeto de uma crítica de traduções “produtiva”, em outro momento de sua obra *Pour une critique des traductions: John Donne, Antoine Berman* tenta traçar alguns postulados gerais para a análise de traduções, os quais ele afirma estarem baseados nas formas críticas elaboradas por Henri Meschonnic e pela Escola de Tel-Aviv, visando, também, corresponder ao conceito benjaminiano de crítica.

Segundo sua proposta metodológica, o primeiro passo para um estudo crítico de traduções residiria nas leituras e releituras da tradução, deixando de lado, por

²⁰ “textos que são ‘críticos’ como ela, e que são, por outro lado, seja simples ecos esmaecidos do original (caso mais freqüente), seja (caso menos freqüente) verdadeiras obras que a dominam de toda sua altura”.

enquanto, o original. Para Berman, isso se faz necessário porque somente uma leitura atenta da tradução permitiria verificar se o texto traduzido se sustém como uma obra, como que independentemente do original. Nas palavras do próprio Berman, é preciso verificar “si le texte traduit ‘tient’” (BERMAN, 1995, p. 65)²¹. Para o verbo francês *tenir* utilizado na fórmula acima, Berman propõe um duplo sentido:

tenir comme un *écrit* dans la langue réceptrice, c'est-à-dire essentiellement ne pas être en deçà des 'normes' de qualité scripturaire standard de celle-ci. Tenir, ensuite, au-delà de cette exigence de base, comme un véritable *texte* (systématicité et corrélativité, organicité et tous ses constituants) (BERMAN, 1995, p. 65)²².

Tais leituras da tradução, por conseguinte, permitiriam avaliar o que Berman chama de grau de *consistência imanente* daquele texto, o que não dependeria de sua relação com o original. Igualmente, as leituras da tradução permitiriam identificar “zonas textuais” problemáticas onde afloraria a defectividade da tradução de que tratamos anteriormente, nas quais seria possível verificar se o texto traduzido parece enfraquecer-se, entrar em dissonância consigo mesmo, perder seu ritmo, parecer demasiadamente fácil ou aclimatado, apresentar construções de linguagem que destoam ou mesmo apresentar feições que o remetam à língua do original denunciando, assim, uma contaminação lingüística (BERMAN, 1995, p. 66).

Por outro lado, e opondo-se às zonas textuais problemáticas de que tratamos acima, as leituras da tradução também – mas nem sempre, Berman nos adverte – permitiriam identificar zonas textuais miraculosas, que são aquelas em que

on se trouve en présence non seulement de passages visiblement achevés, mais d'une écriture qui est une écriture-de-traduction, une écriture qu'aucun écrivain français n'aurait pu écrire, une écriture

²¹ “se o texto traduzido ‘se mantém’”.

²² “manter-se como um texto *escrito* na língua receptora, ou seja, essencialmente não estar aquém das normas de qualidade escriturária padrões desta. Manter-se, em seguida, além destas exigências de base, como um verdadeiro *texto* (sistematicidade e correlatividade, organicidade e todos os seus constituintes)”.

d'étranger harmonieusement passée en français, sans heurt aucun (ou, s'il y a heurt, un heurt bénéfique) (BERMAN, 1995, p. 66)²³.

Certamente, Berman trata, aqui, de sua própria concepção de tradução, e conseqüentemente de fidelidade tradutória, para determinar que tal ou tal zona textual seja considerada miraculosa. Nessa sua concepção não há fidelidade a não ser à letra, e por isso a existência daquilo que Berman chamou acima de uma escritura-de-tradução, que seria impossível a qualquer escritor que escreve na mesma língua do tradutor, torna-se imprescindível para o miraculoso sucesso de uma tradução. Entretanto, se o tradutor não partilha dessa mesma concepção de tradução e de fidelidade em tradução, seria no mínimo temerário exigir dele tais resultados “miraculosos” bem como uma escritura-de-tradução. Nada há que impeça que um tradutor que não esteja a par destes conceitos produza uma tal tradução, mas temos de convir que uma crítica produtiva a uma tradução torna-se mais consistente, e esta é também uma idéia presente em Antoine Berman, como veremos a seguir, na medida em que ela não parte de postulados apriorísticos do que seja ou de como deva ser feita uma tradução, mas busca, através de uma análise primeiramente descritiva, interpretar as escolhas de um determinado tradutor levando em consideração as condições de produção e recepção daquele texto.

Isso posto, o passo seguinte seria a realização de leituras e releituras do original, desta vez deixando de lado a tradução e resistindo à tentação de compará-los. Berman nos alerta, contudo, de que, neste momento, não devemos nos esquecer das zonas textuais que foram escolhidas no passo anterior a este. Estas leituras do original tornar-se-iam logo uma *pré-análise* textual, ou seja, uma tentativa de

²³ on se trouve en présence non seulement de passages visiblement achevés, mais d'une écriture qui est une écriture-de-translation, une écriture qu'aucun écrivain français n'aurait pu écrire, une écriture d'étranger harmonieusement passée en français, sans heurt aucun (ou, s'il y a heurt, un heurt bénéfique)

localizar “tous les traits stylistiques, quels qu’ils soient, qui *individuent* l’écriture et la langue de l’original” (BERMAN, 1995, p. 67)²⁴. Todavia, resumidamente, caberia ressaltar o que Berman considera essencial notar durante esta pré-análise do original, durante a qual o crítico deveria partir em busca – não exaustivamente, bem entendido – das seguintes características da tessitura do texto:

la lecture s’attache à repérer tel type de forme phrastique, tel type signifiant d’enchaînements propositionnels, tels types d’emplois de l’adjectif, de l’adverbe, du temps de verbes, des prépositions, etc. Elle relève, bien sûr, les mots récurrents, les mots clefs. Plus globalement, elle cherche à voir quel rapport lie, dans l’oeuvre, l’écriture à la langue, quelles rythmicités portent le texte dans sa totalité. *Ici, le critique refait le même travail de lecture que le traducteur a fait, ou est censé avoir fait, avant et pendant la traduction* (BERMAN, 1995, p. 67, grifo do autor)²⁵.

Ainda nesta etapa de análise e estudo do original, que Berman chama de “*étayage de l’acte traductif*” (BERMAN, 1995, p. 68), é aconselhável armar-se de um aparato crítico e teórico sobre a obra, o autor, e a época do texto original. Estas leituras paralelas fornecerão ao crítico chaves de interpretação e compreensão da obra, e tornam-se mais imprescindíveis, acreditamos, na medida em que se estuda uma obra que está situada num momento histórico distante daquele do crítico, porque muito já deve ter sido dito sobre ela – desde que se trate de uma obra cujo valor artístico já foi consagrado, evidentemente – constituindo uma ajuda que não deve ser dispensada. Isso é importante, todavia, não só para o crítico de traduções, mas também para o tradutor – “traduire”, afirma Berman, “exige des lectures vastes et diversifiées” (BERMAN, 1995, p. 68)²⁶ – pois, como vimos anteriormente, também ele é um crítico daquela obra, além de re-escritor.

²⁴ “todos os traços estilísticos, quaisquer que sejam, que *individualizam* a escritura e a língua do original”.

²⁵ “a leitura dedica-se à detectar tal tipo de forma frástica, tal tipo significativo de encadeamentos proposicionais, tais tipos de emprego do adjetivo, do advérbio, do tempo dos verbos, de preposições, etc. Ela destaca, certamente, as palavras recorrentes, as palavras-chave. Mais globalmente, ela busca ver que tipo de ligação liga, na obra, a escritura à língua, quais ritmicidade levam o texto na sua totalidade. Aqui, o crítico refaz o mesmo trabalho de leitura que o tradutor fez, ou deveria ter feito, antes e durante a tradução”.

²⁶ “traduzir exige leituras diversificadas”.

Após este momento de estudo do original, é chegada a hora de selecionar os exemplos estilísticos que sejam pertinentes e representativos da construção do original. São estes exemplos, de acordo com Berman, que irão servir de apoio à confrontação dos textos posteriormente. Esta, certamente, tratar-se-á de uma etapa bastante delicada de nosso trabalho, e essa é mais uma das razões porque a leitura de textos paralelos torna-se indispensável. É com base naqueles estudos que podemos conhecer com um pouco mais de segurança o que temos em mãos. Esta seleção se guiará pelo que Berman chama de “zonas significantes” da obra, que são os momentos nos quais ela atinge sua visada e que são, também, o seu centro de gravidade (BERMAN, 1995, p. 70). Por fim, propõe Berman,

à la différence des ‘morceaux d’anthologie’ classiques, ces passages ne sont pas toujours les plus ‘beaux’ esthétiquement. Mais qu’ils les soient ou non, tous manifestent la signifiante de l’oeuvre en une écriture qui possède, redisons-le, le plus haut degré de nécessité possible (BERMAN, 1995, p. 71)²⁷.

Berman leva esta consideração ainda um pouco mais longe, e explica que a escolha destas passagens, como vimos na citação acima, deve amparar-se naquele alto grau de necessidade, contrapondo-se, portanto, a passagens da obra que poderiam ter sido escritas diferentemente, cujas características estilísticas não são tão necessárias, ou imprescindíveis; é o que Berman chamou de “dialética” do necessário e do aleatório, algo peremptório tanto para o crítico – que deve saber ler apropriadamente o que tem em mãos, para que esteja em condições de formular um discurso sobre aquela obra – quanto para o tradutor – o qual, além de precisar saber ler a obra que traduz, ainda terá de reescrevê-la.

²⁷ "diferentemente dos 'trechos de antologia' clássicos, estas passagens não são sempre as mais belas esteticamente. Mas sejam elas ou não, todas manifestam a significância da obra em uma escritura que possui, digamos novamente, o mais alto grau de necessidade possível".

Cumprida a etapa de estudo e análise do original, e como o objetivo de uma crítica de traduções é compreender a forma como o texto traduzido se apresenta a um público leitor, compreender sua organização e sua lógica interna, o próximo passo não poderia ser outro a não ser partir em busca do tradutor, e é esse o passo seguinte proposto por Berman. No nosso caso, particularmente, em que o foco de nossa atenção é menos a tradução do que o tradutor, este passo ganha extrema relevância, e será a etapa seguinte desta dissertação.

3.3 O tradutor, seu posicionamento, projeto e horizonte

A busca pelo tradutor deverá começar por tentar descobrir quem ele é, e por isso sua biografia passa a ter certo interesse porque apontará as condições nas quais o tradutor produziu, realizou sua obra, assim como também poderá lançar alguma luz sobre suas possíveis limitações e/ou deficiências. Entretanto, quando afirmamos que sua biografia passa a apresentar certo interesse, isso não quer dizer que se deva esmiuçar a vida privada do tradutor, mas somente tentar recolher dados que nos interessam a seu respeito, dentre os quais Antoine Berman elenca os seguintes:

Il nous importe de savoir s'il est français ou étranger, s'il n'est « que » traducteur ou s'il exerce une autre profession significative, comme celle d'enseignant (cas d'une très importante portions des traducteurs littéraires en France). Nous voulons savoir s'il est aussi auteur et produit des oeuvres; de quelle(s) langue(s) il traduit, quel(s) rapport(s) il entretient avec elle(s); s'il est bilingue, et de quelle sorte; quels genres d'oeuvres il traduit usuellement et quelles autres oeuvres il a traduites; s'il est polytraducteur (cas le plus fréquent) ou monotraducteur (comme Claire Cayron); nous voulons savoir quels sont, donc, ses domaines langagiers et littéraires, s'il a fait oeuvre de traduction au sens indiqué plus haut et quelles sont ses traductions centrales; s'il a écrit des articles, études, thèses, ouvrages sur les oeuvres qu'il a traduites; et enfin, s'il a écrit sur sa pratique de

traducteur, sur les principes que la guident, sur ses traductions et la traduction en général (BERMAN, 1995, p. 73-74)²⁸.

Esses dados, que de forma alguma são suficientes para adentrar o universo do tradutor e compreender os princípios que guiaram a feitura de seu trabalho, constituirão, de todo modo, uma parte importante do nosso trabalho a ser realizada posteriormente, na qual procuraremos oferecer uma resposta a cada um desses itens propostos por Berman tendo em vista o tradutor Machado de Assis.

Afirmamos, acima, que aqueles dados não eram suficientes para adentrar os meandros das escolhas tradutórias e interpretá-los satisfatoriamente porque ainda é preciso, de acordo com a metodologia proposta em *Pour une critique des traductions*, traçar a posição tradutória, o projeto de tradução e o horizonte do tradutor.

Segundo Berman, a posição tradutória é uma espécie de *compromisso* do tradutor com a sua tarefa, como ele a percebe, como ela a internalizou em seu discurso sobre a sua prática. Haveria, então, duas formas de se determinar esta posição: uma delas seria a partir daquilo que o tradutor disse sobre a tradução, quando dispomos destes dados. Esta forma, acreditamos, é uma forma menos confiável de se determinar o compromisso de um tradutor com a sua tarefa, porque seu discurso e sua prática podem não coincidir perfeitamente. A outra forma, segundo Berman, é através do estudo de suas traduções. Esta, definitivamente, comporta muito mais

²⁸ "Importa saber se ele é francês ou estrangeiro, se é 'somente' tradutor ou se exerce uma outra profissão significativa, como a de professor (caso porções significativas dos tradutores literários da França). Queremos saber se ele é também autor e produz obras; de que língua(s) traduz, que relação(ões) tem com ela(s); se é bilíngue ou de que tipo; que gêneros de obras e que outras obras traduziu; se é polítradutor (caso mais frequente) ou monotradutor (como Claire Cayron); queremos saber quais são, portanto, seus domínios linguísticos e literários, se ele fez obra da tradução no sentido indicado acima e quais são suas traduções centrais; se escreveu artigos; estudos, teses, trabalhos sobre as obras que traduziu; e enfim, se ele escreveu sobre sua prática de tradutor, sobre os princípios que a guiam sobre suas traduções e a tradução em geral"

dados sobre este compromisso, porque ele estará expresso – mesmo que de forma nem sempre tão evidente – nas escolhas do tradutor. O que Antoine Berman pretende, com isso, é chegar ao que ele chama de uma “*théorie du sujet traduisant*” a partir das relações que se podem estabelecer entre sua posição tradutória, linguageira e escriturária (BERMAN, 1995, p. 75).

O projeto de tradução, por sua vez, estará relacionado com a maneira como o tradutor irá realizar sua tarefa, como será a sua maneira de traduzir (BERMAN, 1995, p. 76). Mais uma vez, e assim como para determinar a sua posição tradutória, dependemos de compreender as suas traduções para podermos determinar qual foi este projeto, pois “*tout ce qu'un traducteur peut dire et écrire à propos de son projet n'a réalité que dans la traduction*” (BERMAN, 1995, p. 77)²⁹ mesmo que a tradução não seja outra coisa a não ser a realização daquele projeto. Logo, a qualidade da tradução estará intimamente ligada à maneira como aquele projeto foi pensado, e aos princípios que guiaram o tradutor durante a sua tarefa. Porém, adverte Berman, a existência de um projeto de tradução não impede que em diversos momentos do seu trabalho o tradutor tenha agido de forma menos sistemática e mais intuitiva.

Já o horizonte do tradutor, este pode ser definido com “*l'ensemble de paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui 'déterminent' le sentir, l'agir et le penser d'un traducteur*” (BERMAN, 1995, p. 79)³⁰. Estamos lidando aqui, certamente, com o ambiente no qual o tradutor estava inserido, um ambiente que abre o seu horizonte a determinados aspectos da obra que traduz ao mesmo tempo em que o limita. Isso é o que Berman chama de “*natureza dupla*” do horizonte do

²⁹ “tudo o que um tradutor pode dizer e escrever sobre seu projeto não tem realidade a não ser na tradução”.

³⁰ “o conjunto de parâmetros linguísticos, literários, culturais e históricos que ‘determinam’ o sentir, o agir e o pensar de um tradutor”.

tradutor: assim como aponta para a forma como o agir do tradutor ganha sentido, e para o espaço aberto desse agir, essa mesma natureza acaba por apontar também para aquilo que o limita (BERMAN, 1995, p. 80). Em outras palavras, a leitura que o tradutor poderá fazer da obra que traduz estará certamente limitada ao tempo em que ele se insere, mas também poderá fornecer a ele possibilidades de leitura que tradutores anteriores ou pósteros terão dificuldades em encontrar, o que vale também, e talvez muito mais, para a re-escritura da obra, tendo em vista o dinamismo característico de todas as línguas.

3.4 O confronto dos textos

Uma vez realizado este trabalho prévio, estaremos em melhores condições de dar um passo à frente, no sentido de iniciarmos o trabalho de confrontação dos textos. Neste momento do estudo, Antoine Berman considera que seja sempre frutífero o confronto entre traduções diferentes da obra em questão, ainda que o nosso interesse recaia sobre uma em particular, como no nosso caso. E há razões para isso: fazendo referência a Jacques Derrida, Berman afirma que toda primeira tradução é imperfeita, porque nela a defectividade característica das traduções faz-se mais presente, e impura, por ser ao mesmo tempo introdução e tradução (BERMAN, 1995, p. 84). Logo, quando há uma verdadeira preocupação com a obra – e não somente interesses comerciais –, esta precisa de outras traduções para que o trabalho se realize mais completamente.

Antoine Berman prevê, para a confrontação dos textos, o que chama de um modo quádruplo: primeiramente, viria o confronto de elementos e passagens selecionadas no original e suas respectivas traduções – as zonas textuais de que tratamos anteriormente; em seguida, o confronto inverso das zonas textuais que foram consideradas problemáticas na tradução e seus correspondentes no original; o passo seguinte seria o confronto com outras traduções e, por fim, o confronto da tradução com o seu projeto, de forma a trazer à tona o “como” da sua realização ligado à subjetividade do tradutor e às suas escolhas (BERMAN, 1995, p. 85-86).

3.4.1 Modos de transformação da obra: analítica da tradução e sistemática da deformação

Para o efetivo confronto de textos, acreditamos que aquilo que interessará ao crítico de forma mais imediata é a forma como a obra em questão se transforma quando é vertida para uma outra língua. Compreender e avaliar esta transformação, portanto, constituirá o cerne de sua tarefa, quando seu interesse recai sobre a obra ou sobre quem a traduz. Por isso, uma vez que travamos conhecimento com o que Antoine Berman escreveu em *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*, torna-se imperativo levá-lo em consideração, dado o grau de relevância de sua contribuição, o qual se fará patente, esperamos, após esta breve exposição das suas tendências deformadoras que fazem parte do que chamou de sistemática da deformação, peculiar a toda e qualquer tradução. Desta forma, passaremos rapidamente por cada uma destas tendências analisadas por Berman com o mero intuito de descrevê-las, já que serão de relevância inquestionável para o nosso estudo comparativo futuro.

Das treze tendências trabalhadas por Berman, a primeira delas é a *racionalização*, a qual “re-compose les phrases et séquences de phrases de manière à les arranger selon une certaine idée de l’*ordre* du discours” (BERMAN, 1999, p. 53)³¹. Seguindo esta tendência, o tradutor interferiria, negativamente talvez, na maneira como o discurso original está organizado, dando a este discurso feições que não lhe são próprias em nome de uma compreensibilidade mais imediata. Conseqüentemente, as arborescências sintáticas do original seriam linearizadas (BERMAN, 1999, p. 54).

Em seguida, há a *clarificação*, um corolário da racionalização segundo Berman, que consiste, como o próprio nome antecipa, em tornar mais claro, mais evidente, aquilo que está como que obscurecido no original. Ainda que tornar explícito o que antes era obscuro constitua característica inerente a todas as traduções, este tipo de clarificação estaria, ao contrário, relacionado a tornar explícito o que o original não pretendia que estivesse de tal forma **explicitado** (BERMAN, 1999, p. 54-55).

[C2] Comentário: O que implica em um problema teórico caro aos questionamentos acerca da interpretação da obra literária.

Uma outra tendência deformadora é o *alongamento*, que representa uma disposição de toda tradução de ser mais longa do que o original, algo que, de certa forma, resulta do que foi apresentado acima a respeito da *clarificação* e da *racionalização*. O que Berman afirma querer dizer com *alongamento* é que “l’ajout n’ajoute rien, qu’il ne fait qu’accroître la masse brute du texte, sans du tout augmenter sa parlance ou sa signifiante” (BERMAN, 1999, p. 56)³², ou seja, como resultado da linearização do discurso do original e da explicitação do que antes se encontrava recôndito, da

³¹ "recompõe as frases e sequências de frases de maneira a organizá-las de acordo com uma certa idéia de ordem do discurso".

³² "o acréscimo não acrescenta nada, nada faz a não ser aumentar a massa bruta do texto, sem aumentar sua massa bruta, sem aumentar sua eloquência ou significância".

necessidade mesma de se fazer compreensível, a tradução tende a se alongar. Entretanto, isso não quer dizer que toda tradução deva ser assim e que todo tradutor, inevitavelmente, proceda desta maneira. Há, certamente, os que conseguem ser até mais sintéticos e breves do que o original.

A próxima tendência deformadora é o *enobrecimento*, que Berman considera o ponto culminante da tradução platônica, e que se caracteriza por ser nada mais que “une ré-écriture, un ‘exercice de style’ à partir (et aux dépens) de l’original” (BERMAN, 1999, p. 57)³³. São casos em que o tradutor, não raro com a intenção de ser “fiel” e “respeitar” o original, faz uso de uma linguagem que prima pela altivez, clareza ou elegância que o original não possui, eliminando traços da oralidade do original, por exemplo, em favor de algo mais padronizado segundo as normas correntes da cultura receptora. Esta tendência, de acordo com Berman, encontra seu oposto na vulgarização do original, em que, ao tentar reproduzir a sua oralidade, o tradutor opta por aclimatá-la, transpô-la para a realidade do leitor, o que pode levar ao ridículo (BERMAN, 1999, p. 58).

[C3] Comentário: Exemplos: traduções de Rosa (Grande Sertão) e a Odisséia (Donald Shuller).

As duas tendências seguintes estão relacionadas ao empobrecimento do texto, o *empobrecimento qualitativo* e o *empobrecimento quantitativo*. Em tradução, o primeiro destes resulta do emprego de estruturas de linguagem que não têm a mesma qualidade ou riqueza sonora, significante ou icônica do original, resultando, portanto, numa perda de conteúdo estético (BERMAN, 1999, p. 58). Trata-se, certamente, de uma tendência deformadora tão comum em tradução quando difícil de ser evitada. O outro tipo de empobrecimento, o quantitativo, está relacionado à

³³ "uma re-escritura, um 'exercício de estilo' à partir (e às custas) do original".

perda de significantes na tradução, a qual se tenta mascarar através do alongamento da mesma. Berman afirma que “la grande prose romanesque ou épistolaire est ‘abondante’” (BERMAN, 1999, p. 59). O que acontece, na tradução, é o enfraquecimento desta abundância significativa frente a adições que não contribuem para a riqueza do texto.

Uma outra tendência deformadora é a *homogeneização*, que para Berman resulta de todas as outras tendências que precederam a esta. Na verdade, cabe ressaltar que as tendências propostas por Berman estão intimamente ligadas umas às outras, e que, possivelmente, existam ainda outras tendências deformadoras que não foram abordadas em *La traduction et la lettre*. De volta à homogeneização, esta quer dizer que há uma tendência “à unifier, à homogénéizer ce qui est de l’ordre du divers, voire du disparate” (BERMAN, 1999, p. 60). Isso significa que as marcas do que Mikhail Bakhtin considera a polifonia característica dos romances desaparece em favor de uma unificação, por vezes até uma pasteurização, do discurso romanesco, atendendo, não raro, ao que se considera a norma culta da língua e cultura receptoras.

As tendências que seguem estão relacionadas à destruição de aspectos peculiares à prosa romanesca. A primeira destas tendências é a *destruição dos ritmos*. Muito acertadamente, Antoine Berman considera que a prosa literária não é menos rítmica do que a poesia; ao contrário, afirma haver ali uma multiplicidade de ritmos entrelaçada, que seria afetada ao se modificar, por exemplo, a pontuação do texto original (BERMAN, 1999, p. 61), ou a extensão e organização das orações e

parágrafos que o compõem, com a intenção de adornar o texto, mas que resultaria numa alteração da tonalidade do mesmo.

Uma outra tendência deformadora é a *destruição das redes significantes subjacentes*. Para Berman, “toute oeuvre comporte un texte ‘sous-jacent’, ou certains signifiants se répondent et s’enchaînent, forment des réseaux sous la ‘surface’ du texte, je veux dire : du texte manifeste, donné à la lecture” (BERMAN, 1999, p. 61). Como exemplo de tal deformação, Berman cita o romance *Sept Fous*, de Arlt, no qual, no original espanhol, se encontra uma série de palavras com a característica de serem aumentativos, o que corrobora com toda dimensão de grandiosidade da obra, mas que não foi mantida na sua tradução para o francês (BERMAN, 1999, p. 62). A manutenção desta rede significativa subjacente exige, antes de qualquer outra coisa, que o tradutor perceba a sua existência e, em seguida, que tenha tempo para encontrar uma forma de recriá-la satisfatoriamente, o que nem sempre acontece.

Depois, há a *destruição de sistematismos* que, ultrapassando o nível dos significantes, como no caso visto acima, estende-se sobre os tipos de frases e construções utilizadas no original, relacionando-se também com o emprego dos tempos verbais, de construções subordinadas, etc. (BERMAN, 1999, p. 63). A conclusão a que Berman chega a esse respeito é a de que, mesmo que a tradução seja mais homogênea do que o original, como vimos anteriormente, ela acaba sendo também mais incoerente, por não reproduzir estes sistematismos que lhe são característicos, e por despir a obra da pluralidade de escrituras que a compõe (BERMAN, 1999, p. 63).

Segundo Berman, e essa é também uma idéia cara a Bakhtin, toda prosa inclui uma visada polilíngüe e uma pluralidade de elementos vernaculares que, se não respeitada, resultaria em uma outra tendência deformadora da tradução, a *destruição ou exotização de redes languageiras vernaculares*, o que seria, também, um grave ataque à textualidade da obra (BERMAN, 1999, p. 64). Se, como propõe Berman, somente as formas cultas das diversas línguas podem traduzir-se entre si, para os outros casos, aqueles em que o tradutor se depara com uma outra variação lingüística que não encontra equivalente em seu sistema, uma possível saída seria a exotização dessa rede vernacular menor, adotando soluções tipográficas como o itálico que irão isolar aquilo que não está destacado no original (BERMAN, 1999, p. 64).

Um desdobramento desta tendência resulta em uma outra, que é a *destruição de locuções*. Um dos grandes problemas pelo qual passam todos os tradutores é decidir o que fazer com idiomatismos que, via de regra, não possuem **equivalentes exatos** quando da passagem de uma língua para outra ou que, quando o possuem, o resultado da substituição de um idiomatismo pelo seu equivalente seria um etnocentrismo que pode levar ao ridículo em que personagens estrangeiros, em terras estrangeiras, se expressam da mesma forma que os falantes da cultura receptora (BERMAN, 1999, p. 65). A saída, para Berman, residiria na manutenção do que ele chama de “consciência-de-provérbio” através de uma tradução que respeite a imagística do idiomatismo original, o qual ainda seria reconhecível como tal.

[C4] Comentário: Contradição no meu texto.

Por fim, a última das tendências que veremos é o *apagamento de superposições de línguas*. Se toda prosa, sobretudo a romanesca, é constituída de dialetos que coexistem com um coine ou de diversos coine, como afirma Berman (1999, p. 66), seria preciso manter esta característica ao traduzir. No entanto, este é considerado talvez o mais grave problema da tradução de prosa, porque a tendência de toda tradução é apagar esta diferença, tendência esta que se faz mais manifesta nas traduções mais comerciais e pasteurizadoras, mas a que toda tradução está sujeita.

3.5 O discurso crítico

O confronto dos textos, evidentemente, pressupõe a formulação de um discurso crítico que o exponha e o interprete à luz das informações coletadas após o estudo do *como* da transformação da obra, e isso leva Berman a sugerir que este discurso sobre a tradução deva enfrentar dois problemas: o da comunicabilidade e o da legibilidade, ou seja, que este discurso esteja aberto a vários públicos potencialmente interessados na forma daquela tradução, e não somente a um punhado de especialistas. Isso significa, entre outras coisas, que se deva evitar o tecnicismo metodológico exacerbado e hermético, a presença da língua do original ou de uma outra tradução estrangeira, o caráter demasiadamente minucioso da análise que pode torná-la sufocante (BERMAN, 1995, p. 87). E, por outro lado, significa que se deva buscar um discurso que prime pela transparência, pela riqueza e pela abertura a uma gama de perspectivas e horizontes diferentes, tendo em mente como leitor não somente o especialista, mas também aquele leitor que não conhece, ou que não tem acesso ao original – o qual, para Berman, é o primeiro leitor de um crítico (BERMAN, 1995, p. 88). Conseqüentemente, o trabalho de

escritura a que se dedicará o crítico deverá pautar-se por três princípios essenciais: a clareza da exposição, que se tornará indispensável, levando-se em consideração o que foi dito acima, e que, para Berman, está ligada ao cuidado que se deve ter com o excesso de jargões, com uma sintaxe complexa e elíptica, etc. (BERMAN, 1995, p. 89); a reflexividade, que significa que o crítico não deve se limitar a ir de um texto a outro no seu trabalho de comparação, mas que também deva se distanciar e se voltar sobre o seu próprio discurso e sobre suas próprias afirmações (BERMAN, 1995, p. 90); e, por fim, a digressividade, que é a abertura a uma série de questionamentos a partir de um exemplo tradutório sobre os quais o crítico deve refletir (BERMAN, 1995, p. 90). Ao atender a esses princípios postulados por Berman, o crítico evitará um discurso hermético e, o que talvez seja ainda menos louvável, um discurso estéril, que não aponta para lugar algum e cuja pertinência se torna, por conseguinte, questionável.

Como todo trabalho crítico pressupõe uma etapa de avaliação do objeto que está sendo estudado, não poderia ser diferente quando se faz uma crítica de uma tradução. Para esta avaliação, Berman considera importante eleger critérios, que para ele são de ordem ética e poética. Caberia avaliar, portanto, a eticidade e a poeticidade de tradução em questão, pois são estes critérios que assegurariam o grau de correspondência entre o original e a sua tradução (BERMAN, 1995, p. 94). A eticidade, para Berman, está relacionada ao respeito pelo original. Contudo, respeito, aqui, não quer dizer submissão ou subserviência àquele original, mas estabelecer um diálogo com ele, ou mesmo enfrentá-lo e, quando necessário, oferecer resistência a ele. Já a poeticidade, por sua vez, está relacionada ao trabalho textual, à realização de uma obra, segundo a textualidade do original,

levado a cabo pelo tradutor (BERMAN, 1995, p. 92). Conseqüentemente, escreve Berman, “le traducteur a *tous les droits* dès qu’il joue franc jeu” (BERMAN, 1995, p. 93).

Restaria, ainda, um estudo da recepção da tradução em questão, o que nem sempre é possível, segundo afirmação do próprio Berman. Apesar de ser tão importante como o estudo da recepção de qualquer obra estrangeira, nem sempre, ou quase nunca, há um acolhimento declarado pela imprensa das traduções propriamente ditas. Entretanto, e em última instância, o que importaria saber é se a tradução foi concretamente *percebida* – mencionada, juntamente com o responsável por ela – e, se o foi, também importaria saber como ela foi recebida pela crítica e apresentada ao público (BERMAN, 1995, p. 95-96).

Finalmente, a última etapa a ser realizada seria a de formular o que Berman considera uma crítica produtiva. Esta, entretanto, só seria realmente necessária quando a tradução estudada for demasiadamente falha ou insatisfatória, ou porque soa ultrapassada ao leitor contemporâneo. Logo, esta crítica produtiva faria um esforço no sentido de determinar quais seriam os princípios que deveriam guiar a re- tradução daquela obra, o que não significa, por outro lado, que se deva criar um projeto de tradução, nem dar conselhos a futuros tradutores, mas demarcar o terreno a ser explorado futuramente por outros tradutores de forma que o seu trabalho seja facilitado (BERMAN, 1995, p. 96-97).

4 Machado de Assis: tradutor e crítico de traduções

O próximo passo que daremos será no sentido de estabelecer algumas balizas em torno daquele que deve ter sido o tradutor Machado de Assis. Faremo-lo tendo em mente as considerações de Antoine Berman, para quem é preciso, ao avaliar uma tradução, levar em consideração alguns aspectos da vida e da produção do tradutor que ajudem a determinar quais podem ter sido os parâmetros segundo os quais realizou seu trabalho.

Desta forma, procuraremos oferecer, aqui, uma resposta àquilo que Berman considera importante saber a respeito do tradutor cuja obra analisamos³⁴. Para tanto, alguns estudos foram imprescindíveis, entre os quais se destacam a tese complementar de doutorado de Jean-Michel Massa, *Machado de Assis traducteur*, um valiosíssimo compêndio de dados biográficos e das condições em que Machado atuou como tradutor, e, em parte, a tese de doutorado de Eliane Fernanda Cunha Ferreira publicada em livro, *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*; além destes, é claro, lançaremos mão de alguns textos do próprio Machado, nos quais, ainda que brevemente, ele expõe sua opinião sobre a atividade tradutória, seja em artigos sobre literatura, seja nos pareceres que emitiu enquanto censor do Conservatório Dramático. Com esta escolha, entretanto, não negamos a possibilidade de que outros gêneros textuais, como a ficção em prosa de Machado, tenham algo a contribuir no que concerne à problemática tradutória; há se de ressaltar, contudo, que a investigação destes outros gêneros visando conhecer o tradutor Machado de Assis – a exemplo daquelas que já foram ensaiadas –

³⁴ Cf. BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris : Gallimard, 1995. p. 73-74 ; ou, p. 41, desta dissertação.

ganhariam em credibilidade se amparadas pela análise dos documentos em que de fato encontramos o tradutor em ação.

[C5] Comentário: Explicar o porquê.

4.1 O século XIX e a tradução

Antes de nos ocuparmos daquele que é objeto desta pesquisa, procuraremos traçar um panorama do que significava a tradução e ser tradutor durante o oitocentos brasileiro.

Pensar a tradução na corte brasileira durante o século XIX é pensar também um momento crucial na formação do sistema literário brasileiro, no sentido que Antônio Cândido empresta aos termos na sua *Formação da literatura brasileira*, ou seja, o da “formação de uma continuidade literária, – espécie de transmissão da tocha entre os corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os delineamentos de um todo” (CANDIDO, 2006, p. 25).

Se a literatura brasileira não começa a se formar durante o século XIX, ao menos é nele que se coloca com maior vigor o problema da sua constituição – haja vista, por exemplo, dois artigos de Machado de Assis sobre o assunto, sobre os quais nos deteremos mais tarde: “O passado, o presente e o futuro da literatura” e o famoso “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. Em grande parte, pode-se dizer com alguma segurança que esse vigor é fruto da escola romântica. Afinal, é nesse período que se pensa em criar uma literatura brasileira independente da européia, idéia que se fortalece depois de termos alcançado a independência

política. Pautando-nos por Antônio Candido, essa idéia é reforçada pelo seguinte trecho:

A Independência importa de maneira decisiva no desenvolvimento da idéia romântica, para a qual contribuiu pelo menos com três elementos que se podem considerar como redefinição de posições análogas ao Arcadismo: (a) o desejo de exprimir uma nova ordem de sentimentos, agora reputados de primeiro plano, como o orgulho patriótico, extensão do antigo nativismo; (b) desejo de criar uma literatura *independente, diversa*, não apenas uma *literatura*, de vez que, aparecendo o Classicismo como manifestação do passado colonial, o nacionalismo literário e a busca de modelos novos, nem clássicos nem portugueses, davam um sentimento de libertação relativamente à mãe-pátria; finalmente, (c) a noção já referida de atividade intelectual não mais apenas como prova de valor do brasileiro e esclarecimento mental do país, mas tarefa patriótica na construção nacional (CANDIDO, 2006, p. 329).

Entretanto, ainda que o nosso Romantismo tenha sido um tributário do Nacionalismo, como coloca Cândido (2006, p. 332), esse que foi “manifestação da vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do *próprio* contra o *imposto*” (CANDIDO, 2006, p. 333), não se pode negar o forte influxo estrangeiro que se sofreu durante esse mesmo período, um influxo que, em grande parte, foi oriundo de traduções que vieram suprir a incipiente cena cultural nacional, que agiu negativamente e serviu até mesmo de entrave para a formação de uma voz nacional, como se verá mais tarde nos escritos de Machado. Porém, há um outro lado do mesmo problema: mesmo que Machado tenha percebido este influxo estrangeiro como algo que teve ação negativa sobre a produção nacional, não se pode descartar a possibilidade de que este mesmo influxo estrangeiro, de uma forma ou de outra, tenha contribuído para a formação de talentos nacionais, a exemplo do próprio Machado. Se a tradução de diversos textos estrangeiros, cuja iniciativa pode ter partido ou não do tradutor, fez parte do crescimento intelectual de Machado de Assis – algo de cuja demonstração esta dissertação é uma pequena amostra – então, por mais reprovável que este influxo seja, ele teve o seu papel, o qual exige investigação.

Devemos nos lembrar de que nesse período, segundo Lia Wyler, o início do século XIX, tem-se a vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro, cuja permanência em nossas terras ocorreu entre os anos de 1808 a 1821. Isso levou a uma profunda transformação no nosso cenário cultural: tem-se a criação da Imprensa Régia, em 13 de maio de 1808, que veio pôr termo a três séculos de proibição da imprensa (WYLER, 2003, p. 77), o que, por sua vez, apontou para uma ampliação significativa do número de publicações nacionais e, em especial, de traduções para a nossa língua.

Lia Wyler sugere, ainda, na sua pesquisa historiográfica sobre a tradução em terras brasileiras, *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução do Brasil*, que “nunca se traduziu tanto quanto no século XIX, seja pelo prazer de traduzir ou de partilhar traduções com os amigos ou até com o público” (WYLER, 2003, p. 83). A pergunta que se impõe, então, é a seguinte: quais as condições que levaram a uma prática tão intensa da tradução durante aquele período de nossa história?

Itamar Even-Zohar, pesquisador israelense da Universidade de Tel-Aviv, oferece uma possível resposta àquela pergunta em seu artigo *The position of translated literature within the literary polysystem*. Segundo o pesquisador, “when new literary models are emerging, translation is likely to become one of the means of elaborating the new repertoire” (EVEN-ZOHAR, 2000, p. 193). Even-Zohar identifica, também, três condições que podem favorecer uma prática acentuada da atividade tradutória, que são as seguintes:

(a) when a polysystem has not yet been crystallized, that is to say, when a literature is “young”, in the process of being established; (b) when a literature is either “peripheral” (within a large group of correlated literatures) or “weak”, or both; and (c) when there are turning points, crises, or literary vacuums in a literature. (EVEN-ZOHAR, 2000, p. 193-194).

A nossa situação durante o século XIX parece enquadrar-se particularmente bem no terceiro dos casos propostos por Even-Zohar – embora os outros dois não sejam de menor importância para a nossa situação de então –, já que, apesar de a formação da nossa literatura ter se iniciado séculos antes, com o advento do Romantismo e, conseqüentemente, do Nacionalismo literário, coloca-se em questão a própria existência dessa literatura, e chega-se mesmo à elaboração de projetos para que uma literatura genuinamente brasileira se constitua. A pesquisadora Ofir Bergmann de Aguiar, em sua tese de doutorado *Uma reescritura brasileira de Os miseráveis*, segue esta mesma hipótese, e também identifica a realidade brasileira do século XIX com o terceiro caso proposto por Even-Zohar, ao afirmar que as traduções de folhetins “vieram preencher um vazio na literatura brasileira”, e que a posição primária ocupada pelas traduções é confirmada pela proposta de novos padrões e a introdução de um novo gênero (AGUIAR, 1996, p. 90). Contudo, independente de qual tenha sido o caso do sistema literário brasileiro, testemunhou-se uma atividade tradutória tão intensa que, ao estudarmos as traduções deste período, somos levados a pensar em uma expansão do nosso conceito de tradução, o que também é explicado por Even-Zohar, pois quando a tradução assume uma posição central, como o foi no nosso caso, o seu conceito torna-se difuso, passando a incluir também o que o autor chama de semi-traduições e quase-traduições (EVEN-ZOHAR, 2000, p. 196), ainda que, para que se afirme algo com algum grau de certeza, seria preciso recorrer a estas traduções e estudá-las atentamente de forma a dar corpo a esta proposta teórica.

No que concerne à tradução literária, o romance-folhetim e as peças de teatro tiveram destaque na preferência dos nossos tradutores. Os estudos de Wyler

mostram que, no período que vai de 1839 a 1854, foram publicados pelo menos 74 romances-folhetins franceses nos vários periódicos do Rio de Janeiro, em uma média de cinco romances por ano (WYLER, 2003, p. 92). O fenômeno do folhetim, conforme se vê no estudo de Marlyse Meyer *Folhetim: uma história*, também tornou necessária a publicação quase simultânea destes romances na França e aqui, algo que se vê já na publicação do primeiro romance-folhetim entre nós, *O capitão Paulo*, do já consagrado Alexandre Dumas, publicado na França e no Brasil no mesmo ano de 1838, devendo sua tradução e publicação ao *Jornal do Comércio* (MEYER, 1996, p. 60). Ao tratar da vinda do folhetim para o Brasil, a autora também nos mostra um anúncio de jornal, em francês, que trata da chegada das novidades parisienses, enfatizando a rapidez com que chegam: “*Mongie continue à recevoir avec telle exactitude que MM. les abonnés pourront lire deux mois après leur publication à Paris. Prix de l’abonnement: 2\$ par mois*” (MEYER, 1996, p. 282). Mais à frente, Meyer dá mais indícios da popularidade do folhetim que acarretou na quase simultaneidade de sua publicação na Europa e aqui:

A pesquisa mostrou também, nessa época pioneira, certos aspectos divertidos do afã da publicação concomitante cá e acolá da última novidade de Paris, sede-mor. Há casos em que repercutem imediatamente aqui os insucessos franceses, o que leva à sua suspensão. [...]

Às vezes, pelo contrário, o sucesso é tal e a pressa em traduzir é tanta que a publicação antecede a chegada do pacote. Lê-se no *Jornal do Comércio* de 13 de agosto de 1845:

Somos obrigados a descontinuar hoje a publicação do Conde de Monte Cristo [iniciada em 15 de junho de 1845] por não ter chegado ainda de Paris a continuação deste folhetim. Durante esta forçada interrupção, publicamos a Alameda das Viúvas, folhetim de um gênero diferente do Conde de Monte Cristo, mas que em nada lhe cede em interesse e movimento. (MEYER, 1996, p. 287-288).

O preço dessa concomitância e dessa “pressa em traduzir” certamente levou a traduções cuja qualidade deve ser bastante questionável, além do emprego de tradutores cuja qualificação também deveria ser igualmente questionável, sem mencionar o fato de que a “pressa em traduzir”, na maioria dos casos, leva a resultados medíocres, ainda que dificilmente mais medíocres do que a maioria dos

textos que deram origem a estas traduções, algo reforçado pela invisibilidade dos responsáveis por estas traduções. Lia Wyler também faz observações neste sentido quando sugere que

nesse período o mais comum é encontrarmos apenas os títulos das obras traduzidas, sem o nome do tradutor, nem o do editor, nem a data de publicação, embora isso fosse um segredo de polichinelo, pois entre os colegas literatos todos deviam saber quem fazia o quê (WYLER, 2003, p. 93)

Tal popularidade levou vários de nossos escritores a fazerem incursões no gênero, seja na tentativa de criar folhetins que alcançassem tanto sucesso quanto os vindos da França, seja adotando as técnicas folhetinescas em suas obras de ficção. Poderíamos citar, por exemplo, Teixeira e Sousa que, para Antonio Candido, embora seja um autor de qualidade literária “de terceira plana”, ao menos deve ser considerado na sua importância histórica,

menos por lhe caber até nova ordem a prioridade na cronologia do nosso romance (não da nossa ficção), do que por representar no Brasil, maciçamente, o aspecto que se convencionou chamar *folhetinesco* do Romantismo. Ele o representa, com efeito, em todos os traços de forma e conteúdo, os processos e convicções, os cacoetes, ridículos, virtudes (CANDIDO, 2006, p. 444).

Mas não foram somente escritores de pequena monta que se dedicaram ao gênero. Mesmo Machado de Assis não só traduziu para o gênero – não nos esqueçamos de que a tradução de *Les travailleurs de la mer* surge primeiramente neste formato – como também, “ainda que desprezasse Rocambole”, escreve Marlyse Meyer, “soube utilizar para efeitos machadianos a ciência do corte nos seus contos publicados em folhetim, com seus fins abruptos de capítulos e machadiana deriva na retomada da seqüência” (MEYER, 1996, p. 313). Marlyse Meyer chega a sugerir que a influência do folhetim ultrapassa o âmbito do século XIX para chegar até nós, naquele que ela considera o “sucedâneo atual do folhetim, a telenovela” (MEYER, 1996, p. 315), cujo fanatismo a que alguns telespectadores são levados é tão grande que, mesmo sendo possível saber de antemão, por meio de suplementos de TV, o que

acontecerá no capítulo seguinte, ainda assim não se furtam ao direito de acompanhá-la dia-a-dia (MEYER, 1996, p. 316). O argumento de Lia Wyler é definitivo quanto ao papel exercido pelo folhetim entre nós. Afinal, como escreve a autora, “O romance-folhetim foi o fio que conduziu o romance popular europeu, vendido de porta em porta, à nossa novela televisiva e assegurou, juntamente com o teatro, o desenvolvimento da tradução no século XIX” (WYLER, 2003, p. 91).

[C6] Comentário: Comentar mais?

Quanto ao surgimento do nosso teatro, o desenvolvimento deste, em parte, deveu-se, durante o século XIX, à prática tradutória, traduzindo-se ou adaptando-se em especial peças de origem européia, sobretudo francesas, mas também italianas, espanholas e alemãs que estavam em voga. O decreto de 28 de maio de 1810, que afirma ser necessária a criação de um teatro nacional, foi responsável pela construção de várias casas de teatro no país (WYLER, 2003, p. 98), o que gerou, conseqüentemente, uma enorme demanda por peças de teatro. Como a produção nacional não era suficiente para suprir essa demanda, a tradução, servindo tão-somente, na maioria dos casos, aos interesses empresariais, veio acudir essa necessidade. Houve então, segundo Lia Wyler, uma proliferação de peças teatrais “imitadas de”, “traduzidas livremente de”, “parodiadas de”, “inspiradas em” ou “acomodadas à cena brasileira”, situação tornada possível pela inexistência de leis que regessem os direitos autorais no Brasil, o que só foi consolidado pelo Código Civil Brasileiro de 1916 (WYLER, 2003, p. 98). Conseqüentemente, há também a propagação de peças mal traduzidas por profissionais que, em geral, não assinavam suas traduções, além do pouco incentivo que os dramaturgos nacionais recebiam, visto que era sempre mais rentável apresentar uma peça que já granjeara certa

notoriedade na cena europeia (WYLER, 2003, p. 98-100). Conforme escreve Lia Wyler, ao comentar a falta de incentivo dada aos escritores nacionais,

Mesmo o repertório da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, fundada em 1857 com a finalidade de preparar e aperfeiçoar artistas melodramáticos nacionais e dar concertos e representações de canto, era constituído de uma ou outra peça brasileira entre dezenas de outras vertidas para o português. (WYLER, 2003, p. 99)

Se por um lado os tradutores dramáticos eram muitos e, possivelmente em boa parte desqualificados para o ofício, por outro nossa cena teatral também contou com tradutores que se tornariam nomes respeitados da nossa literatura, jornalismo e política, como Machado de Assis, Arthur Azevedo – responsável, segundo Lia Wyler, por mais de trinta traduções, paródias e adaptações de peças francesas –, e Quintino Bocaiúva (WYLER, 2003, p. 99). Diante do nosso incipiente teatro, fez-se necessária a criação do Conservatório Dramático Brasileiro que, entre 1843 e 1871, buscou regulamentar a utilização da língua portuguesa nas peças nacionais assim como nas traduzidas – este, contudo, não foi o único propósito do Conservatório, nem o principal deles: a preocupação, pelo contrário, estava mais voltada para a manutenção da moral e dos bons costumes, e, acima disso, para a preservação da imagem da Igreja Católica e da Família Real –, do qual fizeram parte escritores e tradutores como Machado de Assis, Martins Pena, Odorico Mendes, entre outros (WYLER, 2003, p. 100-101).

Este foi um panorama forçosamente superficial daquilo que pudemos encontrar a respeito de como era a vida literária, especialmente no que toca à prática da tradução, durante o oitocentos brasileiro. Este foi o contexto em que Machado de Assis viu colocar-se o problema da formação da nossa literatura, o contexto em que

viu as condições em geral deploráveis em que se encontravam o nosso teatro, o contexto para cuja mudança procurou contribuir.

4.2. Jean-Michel Massa e o tradutor Machado de Assis

Começaremos o nosso percurso por Jean-Michel Massa, que considera o seu trabalho uma primeira etapa de um trabalho mais vasto sobre as orientações estrangeiras na obra de Machado de Assis (MASSA, 1970, p. 3), o qual deveria dar conta de relacionar as fontes de Machado, entre as quais estariam, inevitavelmente, suas leituras, referências, alusões, reminiscências. Todavia, Massa considera que tal estudo, ao menos na época em que ele escreveu sua tese, ainda estava por se fazer, pois havia apenas algumas esparsas tentativas neste sentido, entre as quais enumera as de Otto Maria Carpeaux, Mário de Andrade e Eugênio Gomes (MASSA, 1970, p. 4). Um dos motivos que Massa elenca para explicar tal descaso da crítica seria um suposto temor de que a descoberta de uma dependência pusesse o nosso escritor sob a sombra da originalidade alheia (MASSA, 1970, p. 4-5). Felizmente, somos levados a acreditar que, nos últimos anos, outros trabalhos foram empreendidos neste sentido, como os de Gilberto Pinheiro Passos, que já publicou quatro livros em que estuda a influência francesa na obra machadiana³⁵.

[C7] Comentário: Explicar do que se trata o percurso.

Na primeira parte de sua tese complementar, “Les étapes d'une carrière: panorama chronologique”, Massa propõe limitar-se, em seu estudo, “aux textes où humblement

³⁵ Os livros publicados por Gilberto Pinheiro Passos são *A poética do legado: presença francesa em Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*, *O Napoleão de Botafogo: Presença francesa em Quincas Borba de Machado* e *As sugestões do conselheiro*; além destes, vale destacar também *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*, de Enylton de Sá Rego e *Primos entre si: temas em Proust e Machado*, de Paulo Venâncio Filho.

le traducteur s'efface – ou entend s'effacer – devant le text original” (MASSA, 1970, p. 11). Deixaremos de lado as implicações teóricas sobre este suposto “apagamento” do tradutor a que se refere Massa para explicar que, para o pesquisador francês, tal escolha implicaria em não tomar como tradução aqueles textos em que houve uma clara intenção parafrástica, no sentido de produzir um texto consideravelmente diverso daquele que se parafraseia. Da mesma forma, isso também implica que aquilo que Massa considera o período em que Machado traduziu foi de 1857 a 1894, período que compreende também quase todo o período da produção autoral de Machado, que vai de 1855 a 1908, ano de sua morte.

Durante os dois primeiros anos de sua atividade de tradutor, de 1857 a 1859, Machado traduziu teatro, ensaios literários e históricos, poesia e conto; até então, entretanto, somente a partir do francês. Apenas em fins de 1859 o interesse de Machado por outras literaturas que não a de língua francesa começa a ocupar a sua oficina de tradutor, já que é ao fim deste ano que ele escreve *Ofélia*, inspirada no episódio shakespeariano em que Ofélia comete suicídio. Como deixa claro o próprio Massa, esse poema é mais uma adaptação do que uma tradução, o que não diminui o seu interesse, “car elle marque l'élagissement des intérêts culturels de Machado de Assis” (MASSA, 1970, p. 13). Tal adaptação, no entanto, não parece significar que, a esta altura de sua vida, Machado já conhecesse o inglês suficientemente bem para ler Shakespeare no idioma original.

[C8] Comentário: Explicar o porquê.

Um pouco mais tarde, aos vinte anos, Machado daria mostras de conhecer também o italiano, já que é encarregado do texto da ópera *Pipelé*, para a qual, conforme escreve Massa, “Selon toute vraisemblance, Ferrari n'a pas composé une nouvelle

partition, mais a demandé a Machado de Assis, peut-être en l'aidant, d'écrire en portugais un livret qui s'adaptât à la musique" (MASSA, 1970, p. 15).

Ainda em 1859, viria uma outra empreitada tradutória: verter para o português o *Brésil pittoresque*, de Ribeyrolles. Esta, no entanto, foi uma empreitada coletiva da qual participaram, além de Machado de Assis, Manuel Antônio de Almeida, Remígio de Sena Pereira, Reinaldo Montoro e Francisco Ramos Paz (MASSA, 1970, p. 17-18). Infelizmente, pouco ou nada se pode dizer a respeito da contribuição de Machado neste trabalho uma vez que não há meios de saber em quais trechos da obra ele trabalhou efetivamente. Jean-Michel Massa sugere simplesmente que, com alguma segurança, pode-se afirmar que Machado não traduziu os três primeiros capítulos do segundo volume (MASSA, 1970, p. 19).

Dois anos mais tarde, viria o famoso caso do pseudo-original de Machado, o ensaio satírico *Queda que as mulheres têm para os tolos*, de 1861. Lúcia Miguel Pereira, por exemplo, insiste em que o texto constitui, de fato, um original de Machado disfarçado em tradução:

Talvez tenha sido a cor a culpada da decepção amorosa que, pelos anos de 60 e 61, lhe empanou a alegria dos primeiros triunfos e causou a publicação dos seus dois primeiros volumes, *Queda que as mulheres têm para os tolos*, e *Desencantos*.

Ambos traem a amargura do amor desprezado.

O primeiro, enumerado por Mário de Alencar entre as traduções de peças teatrais que se perderam, parece ter desafiado a argúcia do dedicado amigo de Machado de Assis. Nem é comédia nem está perdido, e não será tão pouco tradução.

É um pequeno opúsculo crítico sobre as mulheres e a preferência que dão aos tolos sobre os homens de espírito, publicado na *Marmota* em 1861 e editado no mesmo ano na tipografia Paula Brito.

Embora diga explicitamente "tradução do Sr. Machado de Assis", sem todavia declarar o nome do autor, é tão pessoal, tem tanto o aspecto de um desabafo, que só pode ser obra original (PEREIRA, 1949, p. 66)

A crítica e biógrafa de Machado vai ainda um pouco mais longe, e afirma que em *Queda que as mulheres têm para os tolos* encontra-se, em embrião, a *Teoria do medalhão* (PEREIRA, 1949, p. 67), que Machado só escreveria muitos anos mais tarde. Também a edição da *Obra completa* de Machado de Assis, pela Nova Aguilar, inclui o texto na seção “Miscelânea”, na qual estão também outros textos que, mesmo sendo importantes, não são facilmente classificáveis. Nenhuma menção é feita sobre o texto ser uma tradução. Somente a edição lançada em 2003 pela editora Crisálida trata o texto como uma tradução em uma tentativa de por termo à contenda.

Dissemos tratar-se de um pseudo-original porque foi Jean-Michel Massa quem provou tratar-se de uma tradução, cuja fonte encontrou na Bibliothèque National de Paris, que indicou como autor Victor Hénaux, sobre quem não se tem nenhuma informação. Publicado em 1859, tinha como título original *De l'amour des femmes pour les sots*. Daí a conclusão de Massa, de que *Queda que as mulheres têm para os tolos* “est bel et bien une traduction et n'est que cela. Machado de Assis ne s'était pas trompé et ne nous avait pas trompé” (MASSA, 1970, p. 21).

O próximo passo de Machado no sentido de ampliar os seus horizontes lingüísticos residiria na sua tradução de *As bodas de Joaquina*. Segundo Massa, de acordo com informação encontrada no *Jornal do Comércio*, não seria possível saber se Machado teria utilizado o libreto de Barbier e Carré, mas referências a Luis Olona e Martín Allu levam a supor que Machado tenha se servido de uma versão espanhola. O texto se perdeu, mas para Massa o interesse permanece porque isso aponta para o fato de

que aos vinte e dois anos Machado talvez conhecesse também o espanhol (MASSA, 1970, p. 22).

Apesar de suas diversas outras incursões no campo tradutório, até 1864 Machado não traduzira nenhuma obra clássica da literatura mundial. Suas traduções limitam-se a textos pouco expressivos e em sua maior parte poéticos. A conclusão a que Massa chega é a de que a tradução, até então, não tivera um papel essencial na atuação do jovem escritor, figurando ali mais como um passa-tempo que lhe permite aprender o ofício de tradutor (MASSA, 1970, p. 24). Temos, entretanto, hipótese senão contrária, ao menos em parte divergente: seria possível sugerir que Machado estaria buscando uma voz própria, tentando trazer à tona aquilo que existia apenas em estado latente, quando decide tomar para si a tarefa do tradutor? Este contato que foi a tradução de obras estrangeiras não seria uma forma de tatear o que tem ao redor de si para desvendar-lhes os meandros do processo de criação?

De 1864 em diante a atividade tradutória de Machado toma outros rumos, e a maior incumbência que recai sobre o nosso escritor é a tradução que é objeto desta pesquisa: *Les travailleurs de la mer*, de Victor Hugo, cujos direitos foram adquiridos pelo *Diário do Rio de Janeiro* junto ao editor Lacroix. Não partiu de Machado de Assis a iniciativa de realizar a tradução; não obstante, podemos afirmar, um tanto seguramente, que a obra suscitava grande interesse por parte do público, já que sua publicação veio acompanhada de “grand reffort de pulicité”, conforme Massa explica, ocupando as páginas do jornal de 15 de março a 29 de julho de 1866, com a publicação em volume aparecendo à medida que o folhetim avançava; o primeiro no fim de abril, o segundo ao fim de julho e o terceiro no início de agosto (MASSA,

1970, p. 26). Massa considera que a publicação deva ter alcançado algum êxito, o que seria explicado por uma publicação clandestina em Porto Alegre logo em seguida (MASSA, 1970, p. 27).

Mais tarde viriam outras traduções de grandes obras da literatura européia, a exemplo de *O barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais, também em 1866, primeira mostra do distanciamento de Machado da literatura contemporânea para escolher uma obra já clássica (MASSA, 1970, p. 28). Com mais esta tradução, Machado pôde ver outra obra de sua lavra ser louvada pelo público e recebida com sucesso (MASSA, 1970, p. 31).

Outras traduções de igual importância seguiriam a esta, a exemplo de sua tradução de um poema de Schiller, *Os deuses da Grécia*, feito a partir de uma versão francesa conforme o próprio Machado o admite em nota, quando escreve: “Não sei alemão; traduzi estes versos pela tradução em prosa francesa de um dos mais conceituados intérpretes da língua de Schiller” (ASSIS, 1997, p. 316). Algo de sintomático a respeito do tradutor Machado pode-se inferir desta afirmação: mesmo tendo utilizado uma tradução em prosa francesa, Machado, sem conhecer o alemão, resolve devolver o poema ao campo da poesia, fazendo sua tradução em versos. A pergunta que se impõe é a de que se, trabalhando desta forma, devolvendo para o campo da poesia o que encontrara em prosa, Machado não estaria discordando da necessidade de se traduzir em prosa um texto poético, como fazem alguns tradutores, certamente com suas justificativas. Isso, no entanto, é objeto de pesquisas futuras.

No início de 1870, Machado iniciaria também a tradução do romance *Oliver Twist*, de Charles Dickens, que seria interrompida, segundo informação coletada por Massa, por causa de diferenças com os diretores do *Jornal da Tarde*, que publicava em folhetim o romance inglês. Massa, encontrando o texto de Machado, publica-o em seus *Dispersos de Machado de Assis*, e mostra que também neste caso Machado se serviu de uma edição francesa para sua tradução, sem consultar a edição original em inglês (MASSA, 1970, p. 36). Ainda nesta data, seria difícil afirmar que Machado conhecesse bem o inglês a ponto de poder traduzir diretamente desta língua, o que é sugerido pela utilização do francês como língua intermediária.

Outras traduções de textos da literatura inglesa também o demonstram, a exemplo do monólogo de Hamlet que, embora realizado por volta de 1871, como demonstra Massa, só seria publicado em 1873. Desta vez, Machado deparou-se com alguns reproches por ter alongado o texto shakespeariano (MASSA, 1970, p. 37). Colocadas à parte as questões acerca da fidelidade em tradução, Machado demonstra certa autonomia ao traduzir um texto tão clássico, modificando-o, possivelmente, com o intuito de fazê-lo acomodar-se à sua concepção de poesia quando uma tradução literal não parece capaz de fazê-lo. Além do mais, possivelmente por não conhecer bem o inglês, muito menos o inglês shakespeariano, só restaria ao tradutor, e uma vez que houvesse a intenção de fazer poesia com a tradução, dar-se ao direito de interferir onde julgasse necessário. Devemos levar em consideração também o fato de Machado de Assis ter possuído em sua biblioteca a obra completa de Shakespeare em dois idiomas, o original inglês e uma tradução francesa, publicada pela Librairie Hachette entre os anos de 1867 e 1873, segundo nova catalogação de Glória Viana (2001, p. 209-212), o que também

levanta suspeitas sobre sua proficiência no inglês, ainda que isso não seja em hipótese alguma suficiente para que tais suspeitas ganhem corpo. Resta, no entanto, um estudo detalhado sobre esta tradução levando em conta o texto de Machado, aquele que serviu de base para a sua tradução e, é claro, o texto de Shakespeare para que se possa afirmar qualquer coisa de mais consistente nesse sentido.

Em 1874, Machado daria outra mostra do seu domínio da língua italiana, desta feita com a magistral tradução que faz do Canto XXV, do “Inferno” de Dante Alighieri, publicada nas *Ocidentais*, juntamente com o monólogo shakespeariano de que tratamos acima e de outra tradução de sua lavra que auferiu proeminência junto à crítica, “O corvo”, de Edgar Allan Poe, que dificilmente terá sido feito a partir do original inglês. Massa crê que não se deve duvidar do conhecimento que Machado tinha do italiano porque a fidelidade à métrica dantesca encontrada na tradução de Machado exigiria um contato direto com as *terzinas* do poeta (MASSA, 1970, p. 50). O mesmo, entretanto, não se pode afirmar a respeito de “O corvo” e do conhecimento que Machado tinha da língua inglesa. O problema em torno da proficiência do inglês de Machado é controverso, escreve Massa, especialmente porque há vários estudos críticos que apontam uma influência dos humoristas ingleses que seria resultado de uma leitura direta destes (MASSA, 1970, p. 54). Qualquer que seja o caso, tanto para a tradução de *Oliver Twist*, quanto para o monólogo de Hamlet e “O corvo”, Machado fez uso do francês como língua intermediária: no caso de *Oliver Twist*, Massa demonstra, nos seus *Dispersos de Machado de Assis*, que o nosso tradutor lançou mão da tradução de Alfred Gérardin, já que “La correspondance est totale, complète et absolue. Il ne semble pas que

Machado de Assis ait eu à cette époque de sa vie des rudiments d'anglais car il ne se réfère jamais au texte original" (MASSA, 1965, p. 530); para o monólogo, Massa aponta como fonte a tradução de Le Tourneur ou a de Delloye, embora deixe claro que não seja possível determinar exatamente qual delas foi utilizada por Machado; já para o poema de Edgar Allan Poe, Massa considera que a tradução de Machado "possède avec la version de Baudelaire certaines affinités" (MASSA, 1970, p. 59) já que "les erreurs de Baudelaire sont reprises et parfois amplifiées. Plusieurs dizaines d'exemples le prouvent. Machado de Assis n'a pas vérifié sur le texte original la traduction du poète français" (MASSA, 1970, p. 60).

Ora, se o conhecimento da língua inglesa que Machado possa ter alcançado é campo controverso, o mesmo não se pode afirmar da sua desenvoltura com o francês. Jean-Michel Massa chega mesmo a afirmar que

Point n'est besoin de vérifier que Machado de Assis connaissait le français. La maîtrise qu'il a atteint dans notre langue passe toute appréciation. Il en commence tôt l'étude et dès l'âge de vingt ans rime en français. Celui-ci est pour Machado de Assis – et pour le Brésil jusque vers 1870 – la langue carrefour, le catalyseur des principaux domaines étrangers (MASSA, 1970, p. 49)

Isso nos leva a pensar que, para uma tradução como a de *Les travailleurs de la mer*, aqueles que a encomendaram ao nosso tradutor deviam estar certos de sua competência para verter para o vernáculo o romance de Victor Hugo, certamente o maior desafio tradutório de Machado, que só mais tarde lançar-se-ia a empreitadas também nada fáceis como o canto de Dante e o monólogo de Hamlet.

Em suma, o que Massa sugere a partir do exame do percurso tradutório de Machado, é que as traduções ocupam um espaço na sua produção que se rarefaz na medida em que o nosso escritor começa a dar a lume sua própria literatura. Isso

fica patente se notarmos que em 1876, como escreve Massa, aos trinta e sete anos Machado já houvesse feito quarenta e duas das quarenta e cinco traduções de sua lavra. Levando-se em conta que a sua produção autoral vai até 1908, ano de sua morte, a conclusão a que Massa chega é a de que “L’exercice de la traduction apparaît nettement comme une activité juvenile” (MASSA, 1970, p. 39).

Então, a hipótese que se nos coloca é a seguinte: ainda que parte de sua produção tradutória tenha sido resultado de encomendas pelas quais recebeu quantias em dinheiro, a exemplo mesmo de *Les travailleurs de la mer*, perguntamo-nos se mesmo assim o jovem escritor não teria aproveitado o ensejo para retirar dali lições que pudesse aproveitar em sua produção autoral. Jean-Michel Massa, quando escreve sobre a tradução do romance de Hugo, observa que, ainda que a princípio esta tradução coloque-se entre as chamadas “traduções alimentares”, ela perde logo essa característica, pois entende que, neste caso específico, Machado consagra-se a ela de corpo e alma (MASSA, 1970, p. 71).

As conclusões a que Jean-Michel Massa chega a respeito do tradutor Machado de Assis também podem nos ajudar na nossa busca por um projeto tradutório machadiano. Massa entende que, no ofício de tradutor, Machado de Assis “souhaite diffuser une sphère qu’il connaît bien, un témoignage, une pensée, voire un message qu’il puise aux meilleures sources étrangères. Le texte, lorsqu’il n’est pas imposé, est choisi en raison de la qualité que le traducteur attribue à l’original” (MASSA, 1970, p. 110). Importa saber, portanto, o porquê de Machado ter escolhido determinados textos para verter para o português, e o porquê de sua atividade como tradutor tornar-se mais escassa conforme sua produção autoral ganha mais vulto. Massa dá

algumas dicas nesse sentido quanto afirma que “Au fil des années, la traduction devint souvent un message qu’il reprenait à son compte” (MASSA, 1970, p. 111), e a nossa sugestão de que Machado possa ter se utilizado da tradução com a finalidade de ampliar os seus próprios horizontes estéticos também é defendida por Massa: “Son adhésion prend la forme d’un aveu et d’une complicité esthétique et constitue un apprentissage de nouveaux moyens d’expression” (MASSA, 1970, p. 111). No entanto, Machado, como afirma Massa, não deixa jamais de ser um *leitor* no sentido pleno da palavra (MASSA, 1970, p. 111) – e não haveria como deixar de sê-lo, já que o tradutor é não um leitor comum, mas um leitor ao qual nada é irrelevante, que toma a si a tarefa de reescrever aquilo que lê –, e é, além do mais, um leitor/tradutor que “oublie la règle d’or du traducteur – le devoir de fidélité – et laisse entendre sa voix” (MASSA, 1970, p. 112). Colocados à parte, momentaneamente, os problemas teóricos a respeito da fidelidade em tradução, esta afirmação de Massa só poderá ser comprovada ou refutada depois de um estudo que ainda está por se fazer, que é o de esmiuçar cada uma de suas traduções e ver como nelas se comporta Machado.

4.3 Machado de Assis, a literatura e a tradução

Nesta terceira seção estudaremos alguns artigos de Machado de Assis acerca da literatura nos quais, explícita ou implicitamente, podemos encontrar algo da sua visão sobre a tradução. Da mesma forma, também os pareceres que emitiu enquanto atuava como censor teatral, especificamente aqueles que dizem respeito a peças traduzidas, serão colocados à mesa para que deles tentemos apreender algo da visão que Machado tinha da tradução, em particular sobre o modo como esta

tarefa deveria ser realizada. As observações a seguir serão mais tarde colocadas lado a lado com aquilo que for possível aprender sobre o tradutor que foi Machado de Assis a partir da análise que faremos de sua tradução de *Les travailleurs de la mer*. No entanto, entendemos que este é apenas um primeiro passo no sentido de determinar quem foi o tradutor Machado de Assis; afinal, como propõe Antoine Berman, é somente na tradução que o projeto do tradutor se realiza por completo. Desta forma, para conhecer o Machado tradutor caberia também esmiuçar tudo aquilo que ele nos deixou em tradução, os poemas, as peças e tudo o mais a que se tiver acesso, porque é um estudo dessa natureza que abrirá de fato caminho para delinear que lugar a tradução ocupou na formação do escritor Machado de Assis.

Em uma pesquisa pioneira, precedida somente, até onde sabemos, pelo *Machado de Assis, traducteur* de Jean-Michel Massa, de que nos ocupamos anteriormente, Eliane Ferreira relaciona quarenta e oito textos traduzidos por Machado, tendo estreado como tradutor em 1856, com o poema *Minha mãe*, publicado como uma imitação de William Cowper. Machado traduziu, segundo Eliane Ferreira, dezesseis peças de teatro – sua primeira tradução do gênero datando de 1857, ainda que esta datação seja incerta –, vinte e quatro poemas, dois ensaios, dois romances e um conto, e entre os autores que traduziu estão Larmartine, Alexandre Dumas Fils, Chateaubriand, Racine, La Fontaine, Alfred de Musset, Molière, Victor Hugo, Beaumarchais, Shakespeare, Charles Dickens, Edgar Allan Poe, Schiller e Heine (FERREIRA, 2004, p. 203-207). Apesar da listagem acima incluir, em sua maioria, autores franceses, vê-se também autores de outras literaturas européias. Cabe ressaltar que a visão de Eliane Ferreira difere substancialmente daquela de Jean-Michel Massa porque a autora quer incluir entre a produção tradutória de Machado

mesmo aquilo que dificilmente se consideraria uma tradução em sentido estrito, tenho em vista o grau de afastamento em relação ao original.

Como foi responsável pela tradução de tantos textos de diferentes gêneros – romance, poesia e principalmente teatro – é natural, e de se esperar, que Machado também tenha exposto sua opinião sobre a prática da tradução. Com base nesta hipótese, resolvemos ler os artigos de sua autoria que julgamos conter opiniões que sejam pertinentes à nossa tentativa de delinear a figura do tradutor. Assim, começaremos pelo ensaio “O passado, o presente e o futuro da literatura”, publicado em 1858, antes de o seu autor completar 19 anos, mas que já trazia na bagagem ao menos duas traduções *stricto sensu* – *A ópera das janelas*, texto teatral de 1857, que se perdeu, e *A literatura durante a restauração*, de Lamartine, ensaio traduzido e publicado no mesmo ano, e que consta dos *Dispersos de Machado de Assis* (p. 37-46), organizados por Jean-Michel Massa. Naquele ensaio, encontramos um jovem Machado preocupado com a criação de uma literatura que fosse genuinamente brasileira. Ali, nos dá o exemplo da poesia de Gonçalves Dias, que o nosso autor considerava uma poesia de caráter europeu, à qual faltava a cor local e o cunho nacionalista. Da mesma forma, o nosso jovem autor acreditava que uma prática tal como se vira até então levaria antes à escravização literária do que à criação de um estilo que fosse próprio e que ao mesmo tempo pudesse se tornar, mais tarde, fonte de influência para a literatura americana (ASSIS, 1997, p. 785). Parece evidente que tal discernimento ao perceber que a poesia de Gonçalves Dias não caminhava na direção da formação de uma literatura nacional – ainda que o problema fosse mais complexo do que o jovem Machado fosse capaz de perceber – pressupusesse também um projeto de literatura que trilhasse um caminho que fosse

deveras profícuo para a formação desta literatura. Mais adiante, o jovem Machado nos lembra quais seriam as balizas deste caminho, ao sugerir que em “O Uruguai”, de Basílio da Gama, encontraríamos um poema nada europeu, ainda que não fosse tão nacional, e não o é por ser um poema indígena, e nós, escreve Machado, nada temos com os primitivos habitantes destas terras porque os seus costumes não refletem os nossos costumes (ASSIS, 1997, p. 785). Mais uma faceta do nosso jovem Machado se revela com esta afirmação, pois parece claro, aqui, que o autor nada quer com o movimento indianista romântico, e muito menos vê nele o caminho para a formação de uma literatura que tenha o rosto da sociedade brasileira.

Em seguida, aludindo à formalização da independência brasileira, ocorrida trinta e seis anos antes, a qual é bastante louvada pelo nosso escritor que faz questão de ressaltar o sacrifício pessoal escolhido por D. Pedro I ao preferir o trono brasileiro ao português, o escritor lembra que falta ainda uma outra emancipação a se fazer: “após o *Fiat* político, devia vir o *Fiat* literário, a emancipação do mundo intelectual, vacilante sob a ação influente de uma literatura ultramarina” (ASSIS, 1997, p. 787). Para esta tarefa, a qual o autor reconhece não ser possível realizar-se da noite para o dia, não haverá grito do Ipiranga, mas sim modificações vagarosas. Está implícito aí, percebe-se, a idéia que a literatura brasileira só então começaria a constituir-se de fato, visto que até aquele momento o que tínhamos era algo que antes reverberava vozes européias em vez de falar por si próprio. Em meio a esse cenário, Machado pretende que o literato busque não a sua independência, transformando a literatura em um culto, mas que ele se torne um homem social, “participando dos movimentos sociais da sociedade em que vive e de que depende” (ASSIS, 1997, p. 788). A seguir, Machado, ao tratar do que chama de “as três formas literárias

essenciais” – aquelas pertencentes aos gêneros que traduziu, romance, drama e poesia –, é peremptório ao dizer que “Ninguém que for imparcial afirmará a existência das duas primeiras entre nós” (ASSIS, 1997, p. 788) e raríssimos são os que se dedicam àquela forma que o escritor considera tão importante, o romance. Já em relação ao teatro afirma, não menos categoricamente, que “Dizer que temos teatro, é negar um fato; dizer que não o temos, é uma vergonha. E todavia assim é.”, pois dificilmente se negaria que “O nosso teatro é um mito, uma quimera” (ASSIS, 1997, p. 788). Boa parte da culpa pela inexistência de um teatro nacional é atribuída à intensa, e desnecessária, segundo Machado, atividade tradutória:

Para que estas traduções enervando a nossa cena dramática? Para que esta inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos, sensaborões às vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado *francelho*? (ASSIS, 1997, p. 788)

Se por um lado Machado atribui ao exagerado número de traduções que ocupam o espaço que, por direito, deveria pertencer aos talentos emergentes, por outro não cabe somente ao público que sustenta estas traduções, nem aos tradutores – os quais Machado nem sequer elenca entre aqueles que se poderia responsabilizar – carregar o fardo desta culpa. Na verdade, há que se culpar aqueles que são responsáveis pelas encomendas de traduções, como deixa claro no trecho seguinte:

É fora de dúvida, pois, que a não existir no povo a causa desse mal, não pode existir *senão nas direções e empresas*. Digam o que quiserem, as direções influem neste caso. As tentativas dramáticas naufragam diante do *czariato* de bastidores, imoral e vergonhoso, pois que tende a obstruir os progressos da arte. A tradução é o elemento dominante, nesse caos que deveria ser a arca santa onde a arte pelos lábios dos seus oráculos falasse às turbas entusiasmadas e delirantes. Transplantar uma composição dramática francesa para a nossa língua é tarefa de que se incumbem qualquer bípede que entende de letra redonda. O que provém daí? O que se está vendo. A arte tornou-se uma indústria; e à parte meia dúzia de tentativas bem sucedidas sem dúvida, o nosso teatro é uma fábula, uma utopia (ASSIS, 1997, p. 788-789, grifo nosso).

Machado, por outro lado, mostra-se bastante preocupado com a formação de um teatro nacional, para a qual a tradução não estava contribuindo, pois não estava dotada do “mérito da localidade”. Para tanto, o jovem autor pensava que um imposto

sobre as traduções tornava-se necessário – por mais surpreendente que a idéia pareça – como deixa evidente no trecho a seguir: “Em termos claros, um tratado sobre os direitos de representação reservados, com o apêndice de um imposto sobre traduções dramáticas, vêm muito a pêlo, e convém perfeitamente às necessidades da situação” (ASSIS, 1997, p. 789). Não a tradução em si, mas a exploração desmesurada desta atividade, é vista como um entrave, um obstáculo que, uma vez removido, abrirá as portas para que se crie um teatro nacional cujo alimento seja a sociedade em que “o talento pode descobrir, copiar, analisar, uma aluvião de tipos e caracteres de todas as categorias” (ASSIS, 1997, p. 789).

Escusado é lembrar que, na época da publicação deste ensaio, Machado já havia estreado como tradutor dramático com a *Ópera das Janelas*, muito embora o texto desta primeira peça traduzida por ele seja de datação incerta, além de estar perdido. Contudo, traduziria ainda várias outras no decorrer dos anos seguintes. Estaria ele, ao traduzir também para o teatro, tentando remediar a situação da cena nacional? Certamente ele não se achava simplesmente um “bípede que entende de letra redonda”, contribuindo para a degradação da cena nacional.

Em *Idéias sobre o teatro*, publicado no ano seguinte, Machado reforça a opinião expressa no seu ensaio anterior, e atribui a ausência de um teatro à falta de iniciativa dos que deveriam empenhar-se em sua criação – autoridades públicas e empresários teatrais –, a qual deveria ter um único propósito: a educação que faltava às platéias. O autor deixa claro o que entende por tal educação: “Demonstrar aos iniciados as verdades e as concepções da arte; e conduzir os espíritos flutuantes e contraídos da platéia à esfera dessas concepções e dessas verdades” (ASSIS, 1997, p. 790). Mas há, em vez disso, “um completo deslocamento” pois “a arte

divorciou-se do público”. Diante desta realidade, o teatro, para o qual o autor prevê uma função moralizante e civilizatória, torna-se antes uma “escola de aclimatação intelectual” (ASSIS, 1997, p. 792), que não cumpre o seu papel, já que em vez de ocupar seu lugar na “vanguarda do povo”, “vai copiar as sociedades ultrafronteiras”, o que para ele seria “tarefa estéril”. Não que a cópia seja má, pois o autor deixa claro que “Copiar a civilização existente e adicionar-lhe uma partícula, é uma das forças mais produtivas com que conta a sociedade em sua marcha de progresso ascendente” (ASSIS, 1997, p. 791); a cópia que não nos serve é aquela cópia servil, que não se dá ao trabalho de transpor para a cena nacional obras que, se não foram inspiradas na nossa sociedade, que ao menos sejam universais o bastante para que não percam o seu propósito. A quem responsabilizar, então? Novamente Machado atribui grande parte da responsabilidade por aquela situação vergonhosa àqueles que chama de “mercadores” que “entraram no templo e lá foram pendurar as suas alfaias de fancaria”, os mesmos que chama de “os jesuítas da arte” que “expuseram o Cristo por tabuleta e curvaram-se sobre o balcão para absorver as fortunas”, fazendo com que a arte dramática tenha-se tornado “definitivamente uma carreira pública” (ASSIS, 1997, p. 791-792). Para um teatro que se tornou, como dissemos, “escola de aclimatação intelectual”, para a qual “se transplantaram as concepções de estranhas atmosferas, de céus remotos” (ASSIS, 1997, p. 792), tornou-se necessário o “nascimento de uma entidade: o tradutor dramático, espécie de criado de servir que passa, de uma sala a outra, os pratos de uma cozinha estranha” (ASSIS, 1997, p. 793). Note-se aqui que, embora o surgimento desta entidade não esteja de pleno acordo com aquilo que o jovem autor previa para a formação de um teatro nacional, parece estar claro que não se deve culpar este “criado de servir” pela situação em que se encontrava; afinal, o tradutor dramático nada mais é do que

um “criado” que, sem a autonomia necessária, e tendo seu trabalho ditado por questões menos literárias do que financeiras, encontrava-se submetido a situações das quais dificilmente escaparia. A “tarefa estéril” que é “copiar as sociedades ultrafronteiras” dificilmente seria iniciativa dos tradutores dramáticos, se levarmos em consideração que, na maioria dos casos, estes trabalhos eram encomendados pelos empresários teatrais, a exemplo do que demonstra a experiência do próprio Machado como tradutor dramático. Logo, fomos levados a discordar, em parte, ao menos, de Eliane Ferreira, que propõe que se entenda a presença da tradução como “geradora de um espaço em constante tensão, exercendo um papel fundamental para a criação do próprio através do reflexo alheio e assim contribuindo para o enriquecimento da cultura brasileira”, ao invés de servir “como um empecilho para a formação de novos talentos, como Machado chegou a afirmar” (FERREIRA, 2004, p. 67). Não só desacreditamos que Machado considerasse a tradução em si um empecilho – se esse fosse o caso, pensamos que dificilmente ele a praticaria com tanta intensidade e com um domínio técnico cada vez mais apurado – como também dificilmente concordaríamos com a proposta que a tradução tenha exercido um papel tão salutar na formação da nossa literatura. Afinal, as evidências parecem sugerir o contrário: havia, de fato, um grande número de traduções ocupando tanto o espaço teatral quanto o folhetinesco ou romanescos e, se a prática tradutória exerceu alguma influência sobre nossos autores de então – algo que somente estudos críticos de suas traduções poderão ajudar a entender – dificilmente será aquela tradução comercial e claramente pouco preocupada com questões estéticas a responsável por isso – embora isso não constitua razão para que tais traduções sejam simplesmente colocadas de lado durante esta busca pelo tradutor Machado de Assis –, mas aquela feita, em alguns casos, sem compromisso, sem pressa, cujo

interesse, na maioria das vezes, partia do próprio tradutor. É claro que deve haver exceções, como pensamos ser o caso de *Les travailleurs de la mer*, visto tratar-se de uma obra cujas qualidades estéticas são irrefutáveis – o que nem sempre, ou muito raramente, se via nos folhetins –, e de tradutor e autor que se tornaram grandes nomes da literatura; mas estes serão casos raros, esparsos, que dificilmente poderiam servir para que se afirme que a tradução tenha, de fato, impulsionado a criação de uma identidade literária nacional. De qualquer forma, só poderemos nos aproximar do que deve ter sido esta realidade depois do exame críticos de diversas traduções do período.

Uma possível saída para atenuar a situação em que se encontrava o teatro nacional, seria talvez uma atuação mais contundente do Conservatório Dramático, do qual Machado viria a fazer parte e para o qual previa fins moral e intelectual. Todavia, enquanto a instituição preenchia “o primeiro na correção das feições menos decentes das concepções dramáticas” (ASSIS, 1997, p. 795), deixava muito a desejar no segundo quesito, o qual não contava com “nem uma concessão, nem um direito” (ASSIS, 1997, p. 795). Daí a opinião do articulista, para quem era “inútil reunir os homens da literatura nesse tribunal” quando “um grupo de vestais bastava” (ASSIS, 1997, p. 795). É evidente que, configurado desta maneira, o Conservatório Dramático não estava cumprindo seu papel da maneira como Machado previa. Lembremos que para o autor o teatro tem uma função civilizadora, a função de educar as massas e colocá-las diante das verdades, e não diante de “reprodução material e improdutiva de concepções deslocadas da nossa civilização” (ASSIS, 1997, p. 194), como se fizera até então. Por isso, era imperativo que ao Conservatório Dramático coubesse também a tarefa de fazer juízo literário das

peças a ele submetidas, porque Machado aparentemente acreditava que “julgar do valor literário de uma composição, é exercer função civilizadora, ao mesmo tempo que praticar um direito de espírito: é tomar um caráter menos vassalo, e de mais iniciativa e deliberação” (ASSIS, 1997, p. 795). Ao assumir esta nova postura, Machado supunha que o Conservatório Dramático estaria contribuindo para criar entre nós uma verdadeira literatura dramática e as vantagens de tal reforma seriam evidentes: “além de emancipar o teatro, não expunha as platéias aos barbarismos das traduções de fancaria que compõem uma larga parte dos nossos repertórios” (ASSIS, 1997, p. 797). Note-se aqui, mais uma vez, que não se trata de extirpar da cena brasileira a prática tradutória, mas sim de livrar o público de trabalhos desprovidos do esmero necessário, frutos da comercialização da arte.

Dando seguimento a essa proposta de criação de condições para o surgimento de uma literatura brasileira, cinco anos mais tarde, 1865, Machado de Assis publica um outro ensaio, “O ideal do crítico”, no qual, veremos, há muito que nos interessa sobre a relação de Machado com a literatura e, mais particularmente, com a tradução. Neste ensaio, o escritor, sempre em tom bastante incisivo, alerta para a falsa impressão que se tinha da atividade crítica então: “Exercer a crítica”, escreve, “afigura-se a alguns que é uma tarefa fácil, como a outros parece igualmente fácil a tarefa do legislador; mas para a representação literária, como para a representação política, é preciso ter alguma coisa mais que um simples desejo de falar à multidão” (ASSIS, 1997, p. 798). Traçando um paralelo bastante interessante, entre o crítico literário e o homem de vida pública, Machado, com a argúcia que lhe é habitual, abre os nossos olhos não só para a inadequação dos críticos, ineptos, segundo ele, para a função, como também para a da maioria dos políticos, já que, sabe-se – e a

situação não mudou muito, ou nada, desde então – não são estes profissionais que exercem sua função por mérito profissional ou por qualificação, mas simplesmente por um desejo “de falar à multidão”. Se a crítica de Machado está dirigida para a inexistência, ou apagamento quase total de uma crítica séria, é natural que o autor também exponha sua opinião no sentido de delimitar o terreno a ser ocupado por esta nova crítica, como o faz no trecho a seguir:

Estabelecei a crítica, mas a crítica fecunda, e não a estéril, que nos aborrece e nos mata, que não reflete nem discute, que abate por capricho ou levanta por vaidade; estabelecei a crítica pensadora, sincera, perseverante, elevada, – será esse o meio de reerguer os ânimos, promover os estímulos, guiar os estreados, corrigir os talentos feitos; condenai o ódio, a camaradagem e a indiferença, – essas três chagas da crítica de hoje, – ponde em lugar delas a sinceridade, a solícitude e a justiça, – é só assim que teremos uma grande literatura (ASSIS, 1997, p. 798).

Mas a normatividade machadiana não pára por aí:

A ciência e a consciência, eis as duas condições principais para exercer a crítica. A crítica útil e verdadeira será aquela que, em vez de modelar as suas sentenças por um interesse, quer seja o interesse do ódio, quer o da adulação ou da simpatia, procure reproduzir unicamente os juízos da sua consciência (ASSIS, 1997, p. 799).

Não só a literatura, como era de se esperar, é levada bastante a sério por Machado, como também a atividade crítica. E esta, cremos, está de fato bastante próxima da tradução, e são, ao fim, indissociáveis: não há tradução que não traga em si também um exercício crítico, da mesma forma que qualquer tradução será tão melhor quanto melhores forem as condições e o zelo com que esta atividade crítica que a precede for realizada. Logo, a maturidade intelectual que encontramos em Machado nos seus ensaios críticos irá refletir na maneira como ele traduz, e se suas traduções alcançam algum sucesso, é graças ao seu talento tanto como escritor quanto como crítico literário.

A mesma contundência em relação à conjuntura literária de então é encontrada em *Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade*, este um pouco mais

tardio, publicado em 1873. Nesta época, o autor já publicara o seu primeiro romance, *Ressureição*, dois volumes de poemas, *Crisálidas* e *Falenas*, e já fora responsável por um número considerável de traduções, algumas de grande êxito, como *Les travailleurs de la mer*, evidentemente, mas também *O barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais, cujo texto perdeu-se, infelizmente. Neste ensaio, encontramos um Machado menos preocupado em relatar uma breve história da literatura brasileira do que, como o próprio título denuncia, em traçar algumas linhas sobre a situação em que se encontrava a literatura de então. Desta forma, Machado afirma que o seu “objeto principal é atestar o fato atual; ora, o fato atual é o instinto de que falei, o geral desejo de criar uma literatura mais independente” (ASSIS, 1997, p. 802).

Logo no primeiro parágrafo do ensaio encontramos a proposta de que os autores nacionais, “Interrogando a vida brasileira e a natureza americana, prosadores e poetas acharão ali farto manancial de inspiração e irão dando fisionomia própria ao pensamento nacional” (ASSIS, 1997, p. 801). Parece claro que, implícita nesta proposta, está uma crítica à busca por modelos europeus, e principalmente à imitação destes modelos sem que se busque dar a eles a “cor local” de que o autor tratará mais tarde. Ao contrário, ao interrogar “a vida brasileira e a natureza americana”, como sugere o autor, estaríamos caminhando de fato no sentido de formar esta literatura, diferentemente de seguir a proposta indianista romântica, já refutada pelo autor em outro ensaio publicado anos mais cedo. Neste ensaio, contudo, ainda que reafirme sua posição, afirmando que

É certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isto basta para não ir buscar entre as tribos vencidas os títulos da nossa personalidade literária. Mas se isto é verdade, não é menos certo que tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe (ASSIS, 1997, p. 802)

encontramos um Machado com um posicionamento menos radical do que o apresentado anteriormente no que toca à questão indianista. Para fazer literatura, como deixou claro, basta que o escritor dote a sua obra dos elementos que compõem o belo, o que, por sua vez, assinala as condições da criação literária para Machado. Mais à frente, a questão é retomada e nova luz é lançada em relação à maior condescendência que o autor tinha para com o indianismo literário: “Compreendo que não está na vida indiana todo o patrimônio da literatura brasileira, mas apenas um legado, *tão brasileiro como universal*, não se limitam nossos escritores a essa só fonte de inspiração” (ASSIS, 1907, p. 803, grifo nosso). Da mesma forma como Machado aceita o indianismo como um legado “tão brasileiro como universal”, é de se supor que, para ele, não deveria haver, na literatura, limites geográficos ou culturais que impedissem o seu contato com outras formas de expressão. Este contato, ao contrário, é salutar, desde que feito conscienciosamente. Logo, ampliando o argumento apresentado acima, Machado afirmará também que “Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobrecem” (ASSIS, 1997, p. 804).

Em seguida, o autor propõe ocupar-se de três formas de composição literária: o romance, a poesia e o teatro. Para o primeiro, então a mais apreciada e a mais cultivada, juntamente com a poesia (ASSIS, 1997, p. 804), entende que não faltava aos nossos romancistas “qualidades de observação e de análise”, ainda que a análise pura rareasse entre nós, “ou porque a nossa índole não nos chame para aí, ou porque seja esta casta de obras ainda incompatível com a nossa adolescência

literária” (ASSIS, 1997, p. 805). O nosso romance, segundo Machado, apresentava tendências boas, e nem todos seriam repreensíveis do início ao fim. Igualmente, não enxergava a possibilidade de adoção de tendências francesas, mesmo que os nomes que seduziam a mocidade fossem aqueles do período romântico, “aqueles com que o nosso espírito se educou, os Vítor Hugos, os Gautiers, os Mussets, os Gozlans, os Nervals” (ASSIS, 1997, p. 805). O mesmo influxo francês está presente também na poesia, e da mesma forma aquela geração pecava “na intrepidez às vezes da expressão, na impropriedade das imagens, na obscuridade do pensamento” (ASSIS, 1997, p. 807), e entre os defeitos peculiares estariam a antítese, que o autor acredita dever-se à imitação de Victor Hugo. Mas nem assim acredita que se deva condenar o uso de uma figura, mesmo que ela não deva “constituir objeto de imitação, nem sobretudo elementos de escola” (ASSIS, 1997, p. 807). Nota-se que a preocupação de Machado é com que os autores encontrem uma voz própria e, se não condena o emprego de características de literaturas estrangeiras, o mesmo não é verdade para a imitação servil destas peculiaridades. A mesma condescendência e o mesmo otimismo em relação ao futuro, no entanto, não são encontrados quando se trata do drama nacional, parte essa do seu ensaio que “pode reduzir-se a uma linha de reticência”, porque “nenhuma peça nacional se escreve, raríssima se representa” (ASSIS, 1997, p. 808) e, uma vez mais, a culpa recai sobre a presença esmagadora das traduções que ocupavam quase toda cena nacional. Isso não quer dizer, no entanto, que não houvesse entre nós nenhuma tentativa de se formar um teatro nacional. Machado relaciona nomes como Martins Pena, Gonçalves Dias, José de Alencar, Quintino Bocaiúva que deram valiosa contribuição, mas somente para afirmar que estes não levaram adiante sua prática,

pois “cedo se enfastiaram da cena que pouco a pouco foi decaindo até chegar ao que temos hoje, que é nada” (ASSIS, 1997, p. 808).

O autor encerra seu ensaio tratando do emprego da língua portuguesa, e então já dá provas do seu apreço pela pureza da linguagem, mérito que nem sempre está presente entre os nossos autores, pois “não é raro ver intercalados em bom estilo os solecismos da linguagem comum, defeito grave, a que se junta o da excessiva influência francesa” (ASSIS, 1997, p. 808). Da mesma forma que a influência francesa incomodava o autor, também a popular não era vista com muita tolerância: “A influência popular tem um limite; e o escritor não está obrigado a receber e dar curso a tudo o que o abuso, o capricho e a moda inventaram e fazem correr” (ASSIS, 1997, p. 809). Isso ficará mais claro quando, mais tarde, nos ocuparmos dos pareceres que emitiu quando era censor dramático e, posteriormente, quando se chegar às páginas dedicadas ao estudo de sua tradução de *Les travailleurs de la mer*, na qual esta sua opinião, ainda que expressa quase dez anos mais tarde, já está lá quando, por exemplo, opta por construções que estão em maior acordo com a norma, ao invés de seguir construções hugoanas pouco comuns mesmo para os padrões da língua francesa, o que nos remete à “sistemática da deformação” bermaniana.

4.4 Os pareceres de Machado de Assis

Ainda que os pareceres emitidos por Machado de Assis durante o período em que foi membro do Conservatório Dramático já tenham sido objeto de estudo de outros

pesquisadores, a exemplo da pesquisa de Eliane Ferreira, entendemos que voltar àqueles textos é necessário, visto que nossa abordagem diferirá, ao menos em parte, daquela adotada pela pesquisadora. Isso porque, se por um lado Eliane Ferreira entende que em Machado há algo do que seria desenvolvido somente muitos anos mais tarde por outros teóricos de tradução, como Haroldo de Campos, “ao se referir ao poeta como um tradutor-‘perfazedor” (FERREIRA, 2003, p. 126) quando prefacia a antologia poética de Raymundo Ferreira em 1882, ou ao comentar, em crônica de 1864, a tradução que Pedro Luiz fizera de poemas de Whittier, para a qual chega mesmo a “pedir permissão para classificar os dois poemas como originais”, desfazendo a dicotomia original/tradução, conforme sugere Eliane Ferreira, por outro cremos que por trás da aparente dissolução da dicotomia supracitada, resiste a idéia de que o original deva ser reconhecível na tradução, e que, além do mais, para o segundo caso relatado acima, devemos levar em consideração que a proficiência que Machado alcançou em língua inglesa é bastante questionável, assim como pode ser questionável este seu julgamento da tradução de Pedro Luiz. Machado, diante de uma tradução que soasse como um bom poema, certamente não hesitou ao qualificá-la como um poema que devesse ser encarado como algo tão original quanto o texto de origem. Entretanto, isso não significa necessariamente que Pedro Luiz fosse um tradutor nos moldes de Haroldo de Campos, nem que sua tradução se encaixe dentro da perspectiva transcriativa da tradução. Só faltou a Eliane Ferreira examinar a tradução de Pedro Luiz e dar provas ao leitor do que afirma, de forma a dar a devida solidez ao seu argumento.

O que almejamos aqui é buscar entender, e não ler além do que os textos nos mostram, como o censor Machado de Assis reagiu diante de traduções que eram

apresentadas a ele, e a partir destes seus pareceres buscaremos acrescentar algo àquilo que vimos delineando a respeito da idéia que Machado porventura possa ter feito da prática tradutória. O nosso interesse, além do mais, é plenamente justificado pelas palavras de J. Galante de Sousa: “Nos dezesseis pareceres por ele emitidos, temos ocasião de observar o crítico, ainda um tanto incipiente, mas com unidade de vistas, coerente e, sobretudo, independente, sincero” (SOUSA, 1956a, p. 84).

Não consideramos, para os fins de nossa análise, a peça *Finalmente*, de Antonio Moutinho de Sousa, por não se tratar de uma tradução *stricto sensu*, mas de uma adaptação. Logo, se o “autor” conseguiu, como o parecerista afirma, um “português cuidado e polido” (SOUSA, 1956b, p. 180), isso se deve menos à sua competência como tradutor do que à sua competência de autor. Isso dito, o primeiro parecer sobre o qual nos determos é aquele a respeito do drama *Clermont ou A mulher do artista*. Segundo informação coletada por J. Galante de Sousa, esta peça é tradução de *Clermont ou Une femme d'artiste*, um vaudeville de Scribe e Louis-Emile Vanderbouch, cujo tradutor, segundo J. Galante de Sousa, é desconhecido (SOUSA, 1956a, p. 86). A peça é considerada medíocre por Machado, nada mais do que uma das banalidades literárias que infestavam os teatros oitocentistas; e, se a peça não é detentora de qualquer mérito, “a tradução veio torná-la mais inferior ainda, se é possível” (SOUSA, 1956b, p. 178)³⁶. Resta saber o porquê, e este reside na estrutura afrancesada empregada pelo tradutor, bem como na transposição equivocada de vocábulos, dos quais o censor dá exemplo. O que emerge destes comentários é o que já víamos sobre Machado de Assis: há, nele, uma preocupação constante em preservar a língua de galicismos desnecessários, bem

³⁶ Para todas as citações dos pareceres, atualizaremos a ortografia do texto.

como de usos pouco elegantes, o que nos leva a crer que Machado seria bastante conservador e purista quando se trata do emprego da língua portuguesa. Apesar de todas as repreensões, a peça ganha sua permissão para ser representada; afinal, bastava que não pecasse contra as autoridades e contra a religião para que tal permissão fosse garantida. No entanto, esta permissão não vem sem que antes Machado deixe claro o seu descontentamento: “Sinto deveras ter de dar o meu assenso a esta composição porque entendo que contribuo para a perversão do gosto público e para a supressão daquelas regras que devem presidir ao teatro de um país de modo a torná-lo uma força de civilização” (SOUSA, 1956b, p. 179).

No parecer seguinte, encontramos um Machado um bocado mais complacente. Trata-se da comédia *Os Íntimos*, de Victorien Sardou, em tradução de Manuel de la Pena, segundo J. Galante de Sousa (1956a, p. 88). Os méritos da peça são exaltados, ainda que não tenham sido nomeados claramente. O que encontramos, na verdade, são comentários um pouco vagos, e nada é dito sobre a qualidade da tradução que, acreditamos, deva ter sido igualmente louvável, ou ao menos em nada repreensível.

Curiosamente, o próximo parecer é sobre a mesma peça, mas com outra tradução, com o título *Os nossos Íntimos*, a qual não recebe os mesmos elogios da primeira. J. Galante de Sousa assinala como o responsável por esta outra tradução, apoiando-se nos anúncios de representação da peça, Joaquim da Silva Lessa Paranhos (SOUSA, 1956a, p. 88). É o próprio Machado que nota as semelhanças entre as peças: “A comédia *Os nossos Íntimos*, é a mesma que já examinei, com o título de *Os Íntimos*. Pude reconhecê-la apesar da tradução, que está em vasconço”

(SOUSA, 1956b, p. 184). A primeira repreensão salta aos olhos por conta do termo pouco comum que escolhe para desqualificar a peça: *vasconço*, segundo o Dicionário Houaiss, por derivação, pode ser entendido como linguagem confusa, ininteligível ou afetada. Desta vez, o tradutor não escapa do olhar de Machado: “Uma simples e ligeira comparação entre o original e a tradução que tenho presente basta para ver quanto esta é infiel, e como o tradutor suprimiu as dificuldades que não pôde vencer” (SOUSA, 1956b, p. 184). Note-se o apreço de Machado pela fidelidade em tradução – a qual permanece sem definição, como se fosse parte do senso comum entender o que é fidelidade em tradução – e como o parecerista crê que ao tradutor cabe resolver todas as dificuldades com que se depara. Novamente, é condenada a expressão francesa adotada pelo tradutor, a qual, talvez por exagero, tenha levado a tradução ao ininteligível. Igualmente, Machado também encontra termos traduzidos erroneamente e mesmo vocábulos inventados pelo tradutor. Ora, se tais características da tradução são consideradas repreensíveis por Machado, não acreditamos que estas, a forma francesa, por exemplo, seriam empregadas por Machado quando ele mesmo traduzia seja para o teatro, seja para a prosa. Resta saber o que exatamente Machado entende por fidelidade em tradução, e isto só será possível depois daquele que é o maior depoimento seu a esse respeito: o conjunto das obras que traduziu.

Os três últimos pareceres sobre traduções são favoráveis à representação e, como no caso de *Os Íntimos*, como as versões agradaram ao parecerista, pouco se afirmou sobre as condições em que se encontravam, ou sobre o porquê de serem consideradas “boas” traduções. Em relação ao primeiro destes, a respeito da comédia *Os Descarados* de E. Augier, traduzida por Remigio de Sena Pereira,

segundo J. Galante de Sousa (1956a, p. 89), Machado se ocupa, por alguns parágrafos, com um resumo do enredo da peça, e somente ao fim é feito algum comentário sobre a tradução em si, bastante vago, limitando-se a comentar a correção da linguagem, algo com o qual Machado está constantemente preocupado: “Por isso sou de parecer que se represente, e com tanto mais prazer me enuncio, quanto que a tradução está feita em português correto e elegante, fruta rara em teatro” (SOUSA, 1956b, p. 186). O parecer seguinte é o único que carrega o nome do tradutor: trata-se da comédia *As garatujas*, de Victorien Sardou, em tradução de A. E. Zaluar. Depois de alguns breves comentários sobre os propósitos da peça, o parecerista se mostra favorável à representação e satisfeito com a tradução “depois da leitura fácil que fui obrigado a fazer agora na qual encontrei uma linguagem correta, sem quebra de espírito de que está cheio o original” (SOUSA, 1956b, p. 186). Aqui, como se lê, além do apreço pela correção da linguagem, desenha-se um pouco do que então Machado entendia por fidelidade: não quebrar o espírito do original, ou seja, dar à tradução aquilo de que o original é dotado. Por fim, o último dos pareceres referentes a obras traduzidas é sobre a também comédia *As leas pobres*, de E. Augier e E. Fossier, sem indicação de tradução, mas que de acordo com J. Galante de Sousa foi de responsabilidade de Constantino Amaral Tavares. Igualmente, neste caso Machado não destoa em seu juízo em relação às demais peças para as quais o seu parecer foi favorável: como a tradução agrada, nada é dito, especificamente, sobre a sua qualidade, sendo louvada apenas pelos mesmos motivos já vistos anteriormente:

A castidade da linguagem, o recato das situações, desafiam ao mais severo espírito, e eu próprio, sempre disposto contra as pinturas contemporâneas do vício da cena, não achei através dos cinco atos um ponto único em que pudesse julgar a peça suscetível de modificação (SOUSA, 1956b, p. 188).

[C9] Comentário: Comentar com mais cuidado esse trecho.

Este é um último exemplo daquilo que pudemos depreender do que Machado possivelmente esperava de uma tradução: antes de qualquer outra coisa, o respeito pelo vernáculo, pelas normas de bom uso da língua portuguesa e, em seguida, fidelidade ao original, ao que parece, no sentido de reproduzir em português as nuances que o caracterizam. Eliane Ferreira chega a conclusões bastante próximas das nossas a partir dos pareceres de Machado pois, segundo a autora, Machado preocupar-se-ia com o que chama de “fidedignidade hermenêutica”, em que se busca equivalência com o texto traduzido (FERREIRA, 2003, p. 149). Todavia, somos de opinião de que seria demasiadamente temerário estender isso a ponto de comparar o esquivo discurso machadiano sobre a tradução com os desenvolvimentos teóricos desse campo no decorrer do século XX.

O que percebemos, a partir das opiniões de Machado de Assis, é que ele estava consciente da necessidade de um olhar crítico e seletivo quando se tratava de transportar, para o cenário nacional, obras estrangeiras. Certamente, para o autor, a tradução não era uma atividade por si só depreciativa. Isso fica claro devido ao considerável número de traduções que realizou durante toda a sua vida, desde antes da publicação de seu primeiro romance, que foi precedida pela publicação de sua primeira e única tradução de um romance – *Os trabalhadores do Mar*, de Victor Hugo – até a peça *Os burgueses de Paris*, última obra a ser traduzida por Machado. Ainda que o lugar ocupado pela tradução na sua vida literária ainda seja um terreno pouco explorado, somos levados a acreditar que, talvez, a tradução significasse para ele algo como um espaço de experimentação e de aprendizado, pois o enriquecimento do que Machado chama de o “pecúlio comum” se dá “com os haveres de uns e de outros”, o que somente estudos futuros de suas traduções

poderão determinar (ASSIS, 1997, p. 809). O estudo de Eliane Ferreira também aponta exatamente para esta direção, pois a pesquisadora afirma que “Ao que tudo indica, embora Machado tenha sido tradutor dramático, ele se valeu dessa tarefa para interagi-la com a sua produção literária” (FERREIRA, 2004, p. 96). Da mesma forma, Eliane Ferreira também dá indicações de que Machado, diríamos em alguns casos ao menos, aproveitou-se das diversas traduções como uma forma de tirar delas “alimento para sua nutrição, transformando-as em textos de sua autoria” (FERREIRA: 2004, p. 98), algo que, insistimos, só poderia ser afirmado com algum grau de certeza depois de um exame crítico minucioso de cada uma de suas traduções que chegaram até nós e da comparação dos resultados destes exames com aquilo que se sabe de sua obra.

5 *Les Travailleurs de la mer*: em torno ao romance

Pretendemos, aqui, em um primeiro momento, abordar as condições de realização de *Les Travailleurs de la mer* e, em seguida, proceder a uma leitura do romance com base em estudos críticos com o intuito de determinar que trechos da obra foram considerados mais representativos do todo pelos estudiosos, tanto no que diz respeito ao estilo da obra, quanto às imagens e aos momentos mais representativos do romance, a fim de que possamos, posteriormente, lançar mão destes trechos para podermos empreender nossa análise da tradução machadiana.

5.1 A gênese do romance

O estudo *Hugo, l'homme et l'oeuvre* de Jean-Bertrand Barrère, nos informa que *Les Travailleurs de la mer* foi escrito no período que começa em 4 de junho de 1864³⁷ e que só terminaria no ano seguinte, sendo que a primeira parte já fora concluída em agosto; houve uma interrupção causada por uma viagem de Hugo, o que o levou à retomada do trabalho em novembro de 1864, começando sua segunda parte em 4 de dezembro do mesmo ano e a terceira em 30 de março do ano seguinte. A conclusão do romance viria em 29 de abril de 1865, mas sua publicação seria realizada somente um ano mais tarde, em 12 de março de 1866. Neste processo o romance passa por três títulos: o primeiro deles foi *Gilliatt, Le Malin*, que acabou por servir de título à segunda parte da obra. Quanto a este primeiro título, Barrère,

³⁷ Barrère não nos dá a data precisa do início da escritura do romance, nem de suas etapas intermediárias. Essas informações nos foram fornecidas pelas notas biográficas que constam da edição de *Les travailleurs de la mer* feita por Yves Gohin e publicada pela Éditions Gallimard em 1980.

bastante inadequadamente, o explica o título atribuindo a *malin* o mesmo significado de *sorcier*. Ora, a leitura do romance, e uma breve visita a um dicionário, nos levam a outras conclusões: segundo o *Le petit Larousse*, *sorcier* refere-se a uma “personne à qui sa liaison supposé avec des forces occultés permet d’operer des malefices” ou “personne qui pratique la sorcellerie”; já o adjetivo *malin* é descrito pelo mesmo dicionário como uma pessoa “qui manifeste une intelligence malicieuse, de l’astuce, de l’ingeniosité; fin, rusé, habile”; ou seja, o termo *malin* é ambíguo, pois não se refere somente à malícia ou à maldade, como nos quer fazer crer o texto do romance quando trata das reações do povo de Guernesey quanto a Gilliatt; o termo alude também, e até mesmo com muito mais ênfase, às espantosas habilidades de Gilliatt, colocadas à prova durante o salvamento da Durande. O título seguinte atribuído ao romance foi *L’abîme*, o qual, segundo Victor Brombert em *Victor Hugo and the visionary novel*, “hinting at sea perils, unfathomable depths and the mystery of creation, corresponded to the mood of contemplation he associated with the deepest and loftiest poetry” (BROMBERT, 1984, p. 140), e que mais tarde daria lugar ao que conhecemos, *Les travailleurs de la mer*. Em relação a esta mudança, Barrère escreve o seguinte: “Le changement de titre, que Hugo fit à regret (‘à tort’, écrit-il), avait pour but d’élargir l’épopée primitivement concentrée sur un individu à un groupement social, qui, à la verité, n’est guère représenté dans le roman” (BARRÈRE, 1952, p. 199). Tal afirmação de Barrère é bastante acertada, já que o romance preocupa-se muito mais com Gilliatt e, em menor grau, com alguns outros poucos personagens do que com o povo de Guernesey, coadjuvante de pouca ou nenhuma expressão no romance.

Barrère afirma, ainda, que o romance hugoano foi publicado também em folhetim, pelo jornal *Le Soleil* (BARRÈRE, 1952, p. 198); ao fazê-lo, Barrère, omitindo a recusa inicial de Hugo, confirma o que fora dito pelo biógrafo André Maurois, que escreve a este respeito em *A vida de Victor Hugo* que o *Le Soleil*, com a publicação do folhetim de *Les travailleurs de la mer*, viu sua tiragem subir de 28.000 para 80.000 exemplares (MAUROIS, [19--], p. 432). Havia, no entanto, uma ressalva: “Hugo não tinha pressa alguma na publicação” (MAUROIS, [19--], p. 431), escreve Maurois; além do mais, Hugo recusara duas propostas para publicação em folhetim feitas pelos diretores Millaud (dos jornais *Le Petit Journal* e *Le Soleil*) e Villemessant (do jornal *L'Événement*). O primeiro destes, responsável pelo jornal que publicaria mais tarde o folhetim, ofereceu a Hugo meio milhão de francos, uma soma considerável à época, com o argumento de que a publicação em folhetim aproximaria Hugo das camadas mais populares, ao que Hugo recusa, com os argumentos que cito a seguir: “As minhas razões são todas tiradas da minha consciência literária. É ela que, por mais pesar que eu sinta, me força a baixar pudicamente os olhos ante meio milhão. É sob a forma de livro que *Les travailleurs de la mer* têm de aparecer” (MAUROIS, [19--], p. 431). Curioso é notar que o meio milhão que Hugo recusa nesta oferta é o mesmo meio milhão que ele havia imposto como oferta mínima, juntamente com a liberdade de imprensa – que não existia à época – para ver *Les misérables* publicado em folhetim (AGUIAR, 1996, p. 91). Surge então uma pergunta: por que não permitir que *Les travailleurs de la mer* fosse publicado primeiramente em folhetim e depois em volume, o que resultaria no alcance de um maior número de leitores em um primeiro momento e, conseqüentemente, daria maior visibilidade à obra, repetindo assim a recusa de ver também *Les misérables* surgir naquele formato?

Um breve retorno no tempo, investigando quem foi o autor da proposta recusada, pode nos oferecer uma possível resposta a isso: Moïse Polydore Millaud cria o *Le Petit Journal* em 1863, e se torna “o protótipo de toda a chamada *petit presse*, sem pretensões políticas ou literárias, visando as novas camadas sociais que aderiram à leitura e ao prazer de um novo romanesco multiplicado pelas folhas baratas e rapidamente divulgadas” (MEYER, 1996, p. 97). Além do mais, Marlyse Meyer escreve o seguinte:

Com *Le Petit Journal* e congêneres configura-se a separação entre imprensa popular e imprensa “burguesa”, o que implica, em termos do folhetim e da literatura, se não uma recepção (é difícil saber quem os lia efetivamente, parece que agradavam a todos...), pelo menos uma difusão diferencial que corresponda a uma divisão de classes. A “alta” literatura continuou a ser publicada em série em jornais e revistas, mas estes não se confundiam com *Le Petit Journal* e seu público (MEYER, 1996, p. 101-102).

Millaud foi responsável pela criação de uma imprensa popularesca e popularizante, cuja imagem Hugo não queria, possivelmente, ver atrelada à sua obra – ainda que este mesmo editor publicasse mais tarde *Les travailleurs de la mer* em um jornal que talvez não fosse dotado da mesma imagem negativa que tinha o *Le Petit Journal*. Somando-se isso à liberdade que os editores tomavam com os romances que publicavam, chegamos à conclusão de que as razões de Hugo podem ter ido um pouco além da sua consciência literária – à qual parecia prejudicial à obra vê-la fragmentada (MAUROIS, [19--], p. 413) –, seja quando pensamos em *Les travailleurs de la mer*, seja pensando em *Les misérables*, propostas de romances bastante diversas. Isso porque em *Les travailleurs de la mer* o engajamento político não está tão presente, o mesmo engajamento que fazia com que *Les misérables* tivesse necessidade de alcançar o maior número possível de leitores. Em *Les travailleurs de la mer* não há, ou ao menos não parece haver, a preocupação com o

social que há em *Les misérables*, tese reforçada até mesmo pelas palavras introdutórias de Hugo na abertura do romance: as três lutas do homem – a religião, a sociedade e a natureza – estão, cada uma, representadas nestes três romances, *Notre-Dame de Paris*, *Les misérables* e *Les travailleurs de la mer*, cada um deles assumindo seu papel. Hugo escreve: “Ces trois lutes sont en même temps ses trois besoins; il faut qu’il croie, de là le temple; il faut qu’il crée, de là la cité; il faut qu’il vive, de là la charrue et le navire” (HUGO, 1980, p. 89), o que faz de *Les travailleurs de la mer* a glorificação do trabalho do homem.

De volta a Barrère, somos pegos por mais uma afirmação pouco acertada: “Ce roman, écrit en sept mois, n’a pas connu les vicissitudes du précédent. Il n’en a pas non plus la grandeur, le fourmillement et le rayonnement” (BARRÈRE, 1952, p. 198-199). Afirmações tão categóricas não encontram respaldo no romance. Em primeiro lugar, porque a comparação é despropositada: trata-se de dois romances com propostas diferentes, como foi dito acima, o que acarreta na tomada de decisões diversas quanto ao que será narrado e à forma como será narrado. Além do mais, pode ser que *Les travailleurs de la mer* não tenha o mesmo formigamento – como sugere Barrère – que *Les misérables*, já que é um romance com muito menos personagens e que, na verdade, se concentra sobre um pequeno punhado deles, além do fato de que durante toda a segunda parte do romance Gilliat age só e contra as forças da natureza que, por sua vez, acabam por também se tornarem personagens; mas daí a afirmar que *Les travailleurs de la mer* não possui a mesma grandeza e o mesmo brilho que o seu predecessor não é minimamente justo. Cabe, agora, apresentar o porquê de pensarmos assim.

5.2 Forma e estilo em *Les travailleurs de la mer*

O romance divide-se em três partes – “Sieur Clubin”, “Gilliatt le Malin”, e “Déruchette” –, que são subdivididas em livros que, por sua vez, organizam-se em capítulos. Trata-se, portanto, de uma narrativa bastante fragmentada, mas que nem por isso perde a característica de um todo perfeitamente completo. Essa organização do romance nos lembra, de certa forma, alguns romances do século XVIII, com *Tom Jones* de Henry Fielding, por exemplo, não só pela divisão em diversos livros e capítulos, como pelos títulos conferidos a esses capítulos. Por outro lado, diferentemente do que se vê em *Tom Jones*, em *Les travailleurs de la mer* os títulos são, em geral, mais curtos e, às vezes, mais enigmáticos, mas nem por isso menos reveladores do que está por vir. Ao contrário, como nos faz crer Brombert, os títulos dos capítulos fornecem sinais chave para a compreensão da obra (BROMBERT, 1984, p. 152). Vejam-se alguns exemplos de *Tom Jones*: “Showing what kind of a history this is; what it is like, and what it is not like” (Livro II, Cap. I) e “Containing a better reason still for the before-mentioned opinions” (Livro III, Cap. VI). Em Hugo, como dissemos, encontramos fórmulas parecidas como “L’endroit où il est malaisé d’arriver et difficile de repartir” (Parte II, Livro I, Cap. I) e “Dans l’intervalle qui separe six pouces de deux pieds il y a de quoi loger la mort” (Parte II, Livro IV, Cap. V). As fórmulas são bastante parecidas: títulos longos – em *Tom Jones* encontramos títulos ainda mais extensos do que estes citados, o que não ocorre no romance de Hugo – e que anunciam o assunto do capítulo, de forma mais ou menos sugestiva. Segundo um outro estudo sobre o romance, o artigo “Genèse des formes: textes et dessins autor des *Travailleurs de la mer*”, de Delphine Gleizes, os títulos “annoncent le

rebondissement jaillissant de l'action” que se faz presente também nos encadeamentos entre os capítulos (GLEIZES, 2002, p. 101).

Além destas três partes, há um livro introdutório, “L’archipel de la Manche”, uma extensa monografia sobre as ilhas da Mancha que acolheram Hugo durante seu exílio. Este livro introdutório não consta da tradução de Machado por um motivo simples, mas que Lêdo Ivo, em seu artigo “O mar e o pirilampo”, do livro *Teoria e celebração: ensaios*, não soube responder por não dispor, segundo ele, de meios para afirmar se o editor Lacroix o incluía na primeira edição do romance ou se este livro teria sido adicionado mais tarde por Hugo (IVO, 1976, p. 52). *L’archipel de la Manche* foi publicado somente em 1883, pois os editores temiam sobrecarregar a obra e atrasar o leitor no seu interesse romanesco, além de temer a reação da censura imperial em relação ao tom irônico do texto, o que ocorreu contra a vontade do seu autor, que gostaria de vê-lo já na primeira edição³⁸.

Essa forma romanesca adotada por Hugo, e que se aproxima mais dos romances do século anterior do que das formas que o romance assumiria mais tarde, tanto no decorrer do século XIX quanto no seu desenvolvimento a partir do século XX, é explicada por Paul Van Tieghem em *Le romantisme dans la littérature européenne* com os seguintes argumentos: diferentemente do que se passou com o teatro e com a poesia, para os quais houve uma tentativa de renovação completa e sistemática, com o gênero romanesco “ces modifications n’ont été que rarement voulues et systématiques, n’ont pas donné lieu à des théories, n’ont pas été proclamées comme nécessaires par des écoles ou des groupes littéraires, n’ont pas fait l’objet de

³⁸ Cf. ROBB, Graham. “Introduction”. In: HUGO, Victor. *The toilers of the sea*. New York: The Modern Library, 2002. p. xix.; GOHIN, Yves. “Notice: histoire et genèse des *Travailleurs de la mer*”. In: HUGO, Victor. *Les travailleurs de la mer*. Paris : Gallimard, 1980. p. 572-573.

discussions” (TIEGHEM, 1969, p. 429). Pelo contrário, o romance romântico do século XIX, aparentemente, e de forma geral, prolonga o que vinha sendo praticado nos séculos precedentes. Paul Van Tieghem elenca ainda outras características do romance romântico do século XIX que podem nos ser úteis como, por exemplo, o estilo adotado pelos romancistas da época:

Ce que nous avons dit précédemment du style romantique s'applique particulièrement à celui des romans. D'une part, il est en général plus concret, plus coloré, que celui des romanciers du XVIII^e siècle ; il donne plus de place à la sensation ; il décrit, il peint volontiers. D'autre part, il est souvent passionné, impétueux, éclatant, et pour notre goût actuel un peu déclamatoire ; il use de l'hyperbole, de l'exclamation surtout à un degré qui dépasse de beaucoup ce qu'on trouvait d'analogue chez les préromantiques. La passion, on le sait, prodigue les métaphores autant que les hyperboles ; le goût du concret, du coloré et celui de l'énergie dans les passions coïncident pour donner au style des romans vraiment romantiques cette abondance d'images qui constitue leur caractère le plus apparent . (TIEGHEM, 1969, p. 433)

Essas palavras de Paul Van Tieghem, que têm o objetivo de abordar traços peculiares e gerais do romance romântico, são bastante apropriadas ao que se percebe na leitura de *Les travailleurs de la mer*. Lá, encontramos inúmeras passagens densamente metafóricas, bem como uma abundância de imagens hiperbólicas, antitéticas, longas descrições que parecem mais divagações ou mesmo ensaios filosóficos em um ritmo lento e solene, entrecortadas por acontecimentos mais simples e mundanos, mais corriqueiros, cujo ritmo mais acelerado faz com que a leitura flua mais facilmente. Já Erich Auerbach, em *Mimesis*, vê no romantismo uma busca pela mistura de estilos, que para ele teria sido o grito de guerra dos românticos e especialmente de Hugo. Segundo o autor, também Hugo era exacerbadamente antitético, pautando-se pela mistura do sublime com o grotesco, pólos estilísticos que não levam em consideração o real, que não buscam representá-lo de forma compreensiva, conseguindo efeitos fortes nas suas construções, mas inverossímeis (AUERBACH, 2002, p. 418-419).

Quanto ao estilo empregado na construção do romance, ao menos dois autores que consultamos parecem concordar quanto à natureza estilística de *Les travailleurs de la mer*. Para Delphine Gleizes, no mesmo artigo a que nos referimos anteriormente, a parte central do romance – aquela em que Gilliatt luta contra as forças da natureza e contra a *pieuvre* para resgatar a Durande – fora constituída, genética e diegeticamente, sobre o modelo das ondas e seu perpétuo movimento, ditando, portanto, o ritmo da narração de acordo com o bater das vagas (GLEIZES, 2002, p. 100). Gergoe Piroué, em *Lui, Hugo: essais*, se expressa quase nos mesmos termos quanto ao estilo de Hugo em *Les travailleurs de la mer*. Hugo, sugere Piroué,

a dû utiliser des mots qui, loin de nous rendre l'invisible visible, chose qui leur est interdite, nous ont rendu la démarche du penseur simplement intelligible, et qui, loin de nous plonger à proprement parler dans le songe, puisque le songeur demeurait et que nous demeurions conscients, nous ont plutôt fait pénétrer dans la fiction (PIROUÉ, 1985, p. 41).

Haveria, portanto, um trabalho estilístico com intenções de dotar o texto da incertitude sugestiva característica da constituição do mar. Além disso, levando-se em consideração que Hugo se considerava um bom intérprete da Providência, o escritor esboçava processos de forma aparentemente pouco regrada – daí a mistura de tons – na maneira como ele organizava as frases, deixando escapar um ritmo que se organizava de forma antitética, em que cada tempo forte era precedido de um tempo fraco, fazendo-se demiurgo do mundo que criava (PIROUÉ, 1985, p. 49). A língua de Hugo, portanto, transmitiria a sua própria concepção do mar, obedecendo a leis de oposição e concordância, concentração e dissolução, precipitação e lentidão, trazendo uma instabilidade à sua obra, que para Piroué alcança a perfeição. Conseqüentemente, e confirmando o que Auerbach dissera em *Mimesis* sobre a inverossimilhança das obras de Hugo, a sua linguagem, segundo Piroué, não reflete o objeto como um espelho; ela é, na verdade, a própria matriz daquele

objeto (PIROUÉ, 1985, p. 61-62). Gleizes conclui seu artigo com quase os mesmos argumentos quanto à não-representação do real em *Les travailleurs de la mer*: “La genèse de l’oeuvre n’a plus vocation à représenter le réel, mais à restituer l’expérience qui en est faite. Elle invente moins les formes d’une mimésis qu’elle ne reconstitue les conditions vacillantes d’une herméneutique” (GLEIZES, 2002, p. 115).

Estas diferenças entre os tempos fortes e fracos de que fala Georges Piroué ficam mais evidentes na passagem de um capítulo para outro, em especial na segunda parte do romance. Por exemplo, um dos momentos-chave do romance, no capítulo I (“Qui a faim n’est pas seul”) do quarto livro da segunda parte, logo após ter vencido uma tempestade no capítulo anterior – o que seria um daqueles tempos fortes de que fala Piroué – Gilliatt acorda com fome e decide perseguir um caranguejo que se escondera numa caverna submarina. Na tentativa de alcançá-lo, Gilliatt sente seu braço ser preso por alguma coisa, que ele ainda não sabe o que é:

Plus près encore que cet enfoncement, il remarqua, au-dessus du niveau de l’eau, à portée de sa main, une fissure horizontale dans le granit. Le crabe était probablement là. Il y plongea le poing le plus avant qu’il put, et se mit à tâtonner dans ce trou de ténèbres.
Tout à coup il se sentit saisir le bras.
Ce qu’il éprouva en ce moment, c’est l’horreur indescriptible. (HUGO, 1980, p. 432)

O que tivemos no capítulo anterior fora um momento de grande tensão, aliviada com a passagem da tempestade e com a busca por comida de Gilliatt. A busca, no entanto, é interrompida por algo que ainda não sabemos o que é. É interessante notar que essas mudanças – a busca pelo caranguejo, a sensação do braço sendo preso por alguma coisa e o sentimento de horror e repulsa – são colocadas em parágrafos diferentes, que às vezes ocupam toda uma página e que são entrecortados por parágrafos curtíssimos, que não passam de uma frase, como no exemplo acima. Esses parágrafos curtos, em geral, representam uma mudança de

curso na ação, como a busca por comida sendo interrompida por uma outra dificuldade que logo se apresentará a Gilliatt, mas que por hora permanece oculta. Somente ao fim do primeiro parágrafo, adotando um ritmo muito parecido com o exemplo acima, Gilliatt se dá conta de estar lutando contra um polvo, a *pieuvre*:

Brusquement une large viscosité ronde et plate sortit de dessus la crevasse. C'était le centre ; les cinq lanières s'y rattachaient comme des rayons à un moyeu ; on distinguait au côté opposé de ce disque immonde le commencement de trois autres tentacules, restés sous l'enfoncement du rocher. Au milieu de cette viscosité il y avait deux yeux qui regardaient.
Ces yeux voyaient Gilliatt.
Gilliatt reconnut la pieuvre. (HUGO, 1980, p. 434)

Confirma-se, assim, o que vimos com o exemplo anterior, ou seja, os momentos de tensão geralmente são anunciados com parágrafos que não passam de uma frase às vezes, que depois serão seguidos por outros mais longos, entrecortados, por sua vez, por outros mais curtos. Essa escolha de Hugo se reflete, também, na forma como são organizados os capítulos, havendo uma alternância similar. Utilizando o mesmo exemplo, com a abertura do quarto livro da segunda parte temos um alívio na tensão que fora causada pela tempestade no capítulo anterior. Este alívio, momentâneo, vem no capítulo seguinte, no qual é introduzido um outro elemento complicador, a *pieuvre*, que até então é apenas sugerida. No momento em que Gilliatt se dá conta do que está à frente dele, e com o que terá de lutar para sobreviver, o capítulo é encerrado, a tensão criada pelo episódio é mais uma vez colocada em suspenso, a luta com o animal passa então para segundo plano, enquanto o capítulo seguinte, "Le monstre", será dedicado exclusivamente à descrição e compreensão do que é a *pieuvre*, para que ao leitor seja dada a oportunidade de mensurar o problema que Gilliatt estava a ponto de enfrentar. Cumprida esta tarefa, a narração volta à luta e a tensão é novamente retomada.

Victor Brombert também percebeu a importância destas alternâncias na narrativa, e atribui a elas uma alusão estilística a Homero, que se faz presente na retórica do texto conferindo a ele o tom épico buscado por Hugo, quando se utilizam “paratatic structures, one-line paragraphs alternating with ample developments, epic enumerations such as the one describing the Legion of Winds in the chapter titled ‘Turba, Turma’” (BROMBERT, 1984, p. 151). Além das citadas por Brombert, deve-se levar em consideração que as digressões de Hugo poderiam também ser vistas como uma forma de alusão estilística a Homero. Conforme veremos pouco mais à frente neste mesmo capítulo, há em Homero interrupções da narrativa principal para que seja possível interpolar narrativas secundárias que têm a função de esclarecer elementos daquela narrativa. Naquele capítulo citado por Brombert, além destas alusões estilísticas, há também uma mais explícita, logo no início do capítulo, em que se trata da impossibilidade de se enumerar as direções que os ventos podem tomar, algo que faria até mesmo Homero recuar:

Pour le compas, il y a trente-deux vents, c'est-à-dire trente deux directions ; mais ces directions peuvent se subdiviser indéfiniment. Le vent, classé par directions, c'est l'incalculable ; classé par espèces, c'est l'infini.
Homère reculerait devant ce dénombrement. (HUGO, 1980, p. 400-401)

Este capítulo é um bom exemplo da alternância entre os tamanhos dos parágrafos: dos nove parágrafos deste capítulo, seis não possuem mais do que uma pequena frase, cinco dos quais encerram a narrativa, enquanto um deles é tão longo que ocupa a quase totalidade do trecho, exatamente aquele em que os ventos são descritos com maior minúcia.

Entretanto, o que atraiu nossa atenção a esse respeito foi a reação de um crítico e editor de *Les travailleurs de la mer* quanto a essas constantes alterações de ritmo da

narrativa. Ernest F. Langley, professor de literatura francesa no Massachusetts Institute of Technology, na edição que ele preparou do romance e que foi publicada em 1911³⁹, mesmo não poupando palavras para elogiar a genialidade de Hugo e a inquestionável qualidade de seus romances, não hesita em extirpar impiedosamente a obra de tudo aquilo que ele considerava supérfluo e exagerado em Hugo, com o intuito de fazer com o que o melhor de Hugo viesse à tona. As palavras do próprio Langley, entretanto, tornam-se ainda mais interessantes para justificar tamanha interferência na forma do romance, a começar pelo que ele acreditava ser o gosto do leitor que deveria prevalecer sobre a obra: “The *Misérables* and the *Travailleurs* have frequently detailed bits of mathematical calculation or scientific dissertation, not always sound, that the reader would gladly forego” (LANGLEY, 1911, p. viii). Mais à frente, ele continua reafirmando a necessidade de livrar a obra daquilo que outros críticos consideraram digressões parasíticas – com o que ele parece concordar – as quais, supostamente, em nada contribuiriam para o enriquecimento da obra, sendo, portanto, dispensáveis:

The complete form of the *Travailleurs*, like Hugo's other novels, is greatly marred by extensive digressions, over-elaboration of simile and metaphor, and the abuse of technical details. When these excesses have been excluded, the novel presents an example of Hugo at his best. The details of style show, like the main conception of the plot, the working of an imagination of unique visualizing power, the habit of expressing things by sharp contrasts and dazzling effects (LANGLEY, 1911, p. xvii)

Não se pode discordar de Langley quanto à frequência destas divagações no interior da obra, que interrompem a ação e que levam ao leitor verdadeiras dissertações sobre o assunto que, não raro, carecem de respaldo científico, a exemplo do que ocorre no capítulo mencionado anteriormente, “Le monstre”, no qual, dissertando sobre a *pieuvre*, o texto sugere que um mesmo orifício do animal servia de boca e

³⁹ Muito mais próximo, portanto, do que teriam sido algumas reações iniciais à obra, de uma crítica bastante diversa daquela à que nos acostumamos a encontrar, hoje, nos meios acadêmicos.

ânus: “Elle a un seul orifice, au centre de son rayonnement. Cet hiatus unique, est-ce l’anus? est-ce la bouche? C’est les deux” (HUGO, 1980, p. 438). Em nota, o editor Yves Gohin alerta o leitor quanto ao deslize de Hugo, afirmando que na verdade “la pieuvre a bel e bien (si l’on peut dire) deux orifices” (HUGO, 1980, p. 619-620) desfazendo a confusão e atribuindo o erro a uma possível confusão entre o *polype*, que de fato possui somente um orifício que lhe serve de boca e ânus, e o *pulpe*, sinônimo de *pieuvre*. Contudo, isso não significa que o editor possa se dar o direito de decidir o que é ou não relevante à obra a ponto de decidir privar o leitor de vários trechos que não estavam ali por acaso, alterando até mesmo, como faz Langley, a estrutura de capítulos da obra, reagrupando, por exemplo, os oito capítulos que compõe o primeiro livro em apenas um, eliminando, evidentemente, tudo aquilo que era considerado “parasítico” e “supérfluo”.

Da mesma forma, Langley não parece ter sido suficientemente sensível para perceber que o ritmo e o estilo escolhidos por Hugo – alternando parágrafos longos e curtos, conferindo à narrativa a cadência que Delphine Gleizes atribui ao movimento do mar e das ondas – são tão essenciais e tão significativos para a narrativa quanto todo o resto. Contrariamente, para Langley, algumas escolhas de Hugo não passariam de um exibicionismo desmedido, ainda que tenham seu valor:

In the use of sentence forms we notice a marked fondness for the short, nervous sentence. His inexhaustible wealth of metaphors and similes, often showily virtuous and in doubtful taste, are wonderfully effective at their best. His vocabulary, open to the change of occasional inaccuracy, is of astonishing richness (LANGLEY, 1911, p. xvii)

Esses deslizes de Langley, no entanto, não se justificam pelo fato de serem resultado de uma crítica já há muito revista pelas tendências contemporâneas. O

que Langley chama de “showily virtuose” e “doubtful taste” será percebido por outros dois poetas de maneira bastante diversa.

Um outro poeta do século XIX, o belga Émile Verhaeren, em um artigo publicado no dia seguinte à morte de Victor Hugo, considerava o escritor francês um colosso entre outros colossos, alguns analíticos como Shakespeare, Balzac e Baudelaire, e outros mais sintéticos como Ésquilo, Dante e Luciano, entre os quais Hugo sentir-se-ia bastante à vontade porque estes, assim como Hugo,

sont d'énormes visionaires, éblouissants et éblouis, effarants et effarés, étageant des oeuvres grandiosement disproportionnées, blocs géants maniés par des mains titanesques, entassements formidables, profilant on ne sait quelles masses nocturnes et sinistres où semblent s'ouvrir les bouches de l'effroi, flotter les végétations de la peur, peser les silences sonores de tous les chuchotements du mystère (VERHAEREN, 2002, p. 74).

Em nenhum momento deste artigo há qualquer referência ou menção feita a *Les travailleurs de la mer*. A preocupação de Verhaeren, na verdade, é com a poesia hugoana e o seu lado estarrecedor e terrível. Entretanto, em alguns momentos, temos a impressão de que se as palavras de Verhaeren estivessem dirigidas ao romance, elas não precisariam ser muito diferentes, o que demonstra a força que a presença do mar e, claro, de toda a natureza, tem na obra de Hugo, exemplo do trecho a seguir:

L'horreur sacrée habite parmi les ténèbres. La mer ! quelle vision ; vision de bataille ou chaque flot devient un lutteur serrant, nouant, étouffant avec ses bras d'onde le flot voisin, où se renversent des vagues de phosphore, livides comme des chevelures de mortes, où s'entre-choquent des clameurs, de déchirements, des sifflements, des voix fuyantes et qui semblent pourtant éternelles (VERHAEREN, 2002, p. 78).

É quase impossível não se lembrar, a partir das palavras de Verhaeren, das cenas em que Gilliatt está no rochedo em luta contra o mar que se insurge contra ele como se ganhasse vida. No entanto, o que mais nos interessou nesse artigo foi perceber como Verhaeren foi sensível às peculiaridades do estilo hugoano, e à sua

semelhança como o ritmo das forças naturais, elementos fortemente presentes em *Les travailleurs de la mer*:

À de certains instants, cette poésie de vertige, de gouffre et d'abîme, est tellement surhumaine qu'il semblent que ses rythmes, ses rimes, ses cadences, ses strophes ne sont plus scandés, ne sont plus produits par une force du cerveau, mais par quelque force cosmique telle que le vent, la mer, les astres, qui donnent la grandeur aux déserts, aux rocs, au firmament, et font sentir Dieu autant qu'il est possible de le toucher avec nos sens (VERHAEREN, 2002, p. 80)

Um outro poeta do século XIX que demonstrou mais apurada argúcia quanto à escrita de Hugo foi o inglês Algernon Charles Swinburne⁴⁰ em seu livro *A study of Victor Hugo*, que tinha o objetivo – conforme afirmação do próprio autor em seu prefácio – de mostrar à Inglaterra aspectos da vida e obra do poeta francês que até então não obtivera o reconhecimento merecido. Nesta obra, o que encontramos é uma sensibilidade muito maior às qualidades e compreensão do que fora Hugo em seu romance *Les travailleurs de la mer* – o qual Swinburne considera o mais precioso de Hugo – do que aquela apresentada pelo editor norte-americano, ainda que o faça com um tom talvez demasiadamente elogioso, como no trecho que segue:

The splendid energy of the book makes the superhuman energy of the hero seem not only possible but natural, and his triumph over all physical impossibilities not only natural but inevitable. Indeed, when glancing at the animadversions of a certain sort of critics on certain points or passages in this and in the next romance of its author, I am perpetually inclined to address them in the spirit – were it worth while to address them in any wise at all – after the fashion if not after the very phrase of Mirabeau's reply to a less impertinent objector. Victor Hugo's acquaintance with navigation or other sciences may or may not have been as imperfect as Shakespeare's acquaintance with geography or natural history; the knowledge of such a man's ignorance or inaccuracy in detail is in either case of exactly equal importance: and the importance of such knowledge is for all men of sense and candour equivalent to zero (SWINBURNE, 1888, p. 78).

⁴⁰ Apesar da pouca difusão de sua obra, Algernon Charles Swinburne mereceu o reconhecimento de Harold Bloom em *Genius: a mosaic of one hundred exemplary creative minds*, ainda que o crítico afirme que dentre todos os gênios do livro, Swinburne seja o mais fora de moda. Apontado por Bloom como discípulo do Marquês de Sade, Swinburne também se destaca, para o crítico, por sua audácia antireligiosa, seu sadomasoquismo explícito, sua polêmica contra a cristandade e seu extraordinário dom paródico. O mais interessante é notar que, para Bloom, haveria alguma afinidade entre os poetas Hugo e Swinburne, que são colocados por ele em uma mesma seção do livro, composta por figuras expressivas do movimento estético, entre as quais Swinburne, e por poetas do romantismo francês e seus herdeiros modernos.

Note-se que os deslizes e falta de apuro científico, tão criticados por Langley anos mais tarde, são vistos por Swinburne como algo irrelevante, comparando-os até mesmo com os deslizes de Shakespeare no que toca à sua falta de preocupação com a correção ou veracidade dos fatos históricos que representava em suas peças. Descontando-se o tom por vezes demasiadamente elogioso, Swinburne, ao menos, consegue perceber que a verossimilhança externa é dispensável à obra, e que, além do mais, o bom senso levaria ao leitor a perceber que a verossimilhança interna é decerto mais importante, o que ele demonstra ao repreender reações de outros críticos que, como Langley, disfarçadamente questionam a veracidade ou propriedade do que é narrado por Hugo e que, como ele, até mesmo consideram aquelas divagações tão caras à sua obra como meramente “parasíticas”.

5.3 Temas e imagens em *Les travailleurs de la mer*

Mais acima vimos, com Jean-Bertrand Barrère, que a alteração do título do romance para *Les travailleurs de la mer* tivera a intenção de ampliar o âmbito épico do romance, estendendo-o a todo um grupo social, ao invés de concentrá-lo somente em um indivíduo. Independentemente de isso ter acontecido, o próprio Hugo em notas para o prefácio, segundo Brombert, afirmara ter pretendido dotar o romance de uma perspectiva épica, desejando glorificar nele o trabalho, que para o romancista poderia ser tão épico quanto a guerra. Brombert leva esta leitura ainda um pouco mais longe, ainda que respaldado pelo que está no romance, e afirma que a luta épica de *Les travailleurs de la mer*, que ocupa o cerne da obra, representa uma confrontação direta com Deus (BROMBERT, 1984, p. 141), que se faz presente, no

romance, através da manifestação das forças da natureza, do próprio mar e da *pieuvre* que parecem se revoltar contra Gilliatt e sua tentativa de resgatar a Durande.

A suposta intenção de Hugo de inscrever no romance uma perspectiva épica iria de encontro ao ideal do romance do século anterior (XVIII) que, segundo Mikhail Bakhtin em “Récit épique et roman”, não deveria ser poético, nem conter personagens épicos, mas sim personagens que possuem traços positivos e negativos, e que evoluem no decorrer da narrativa (BAKHTIN, 1978, p. 447). Neste mesmo ensaio, Bakhtin sugere que a epopéia está relacionada à busca de um passado épico nacional, um passado absoluto, tendo como fonte uma lenda nacional (BAKHTIN, 1978, p. 449), e uma ação que transcorre em um mundo que desconhece o inacabamento (BAKHTIN, 1978, p. 452); o romance, por sua vez, teria como características fundamentais o estilo tridimensional, opondo-se ao plano único épico, uma consciência plurilíngüe, em contraponto com o monolíngüismo épico e, o que parece ser mais importante, o romance deveria inscrever-se numa zona de contato máximo com o presente. No primeiro capítulo da *Mimesis*, “A cicatriz de Ulisses”, Auerbach nos leva mais a fundo no universo épico de Homero, em contraposição com o universo bíblico judaico. De acordo com Auerbach, há em Homero a necessidade de “representar os fenômenos acabadamente, palpáveis e visíveis em todas as suas partes, claramente definidos em suas relações espaciais e temporais” (AUERBACH, 2002, p. 4), diferentemente do que ocorre com a narrativa bíblica, em que muito é deixado sem explicação. O estilo épico de Homero, afirma Auerbach, é um estilo que “só conhece o primeiro plano, só um presente uniformemente iluminado, uniformemente objetivo” (AUERBACH, 2002, p. 5). Para demonstrá-lo, Auerbach toma o exemplo de Ulisses, que retorna à casa de sua

antiga ama, que o reconhece por conta de uma cicatriz na coxa. Uma vez reconhecido, a narrativa é suspensa para dar lugar a outra narrativa, a de como Ulisses ganhou aquela cicatriz, que então passa a ocupar o plano presente do poema. Nesta interpolação, todos os detalhes considerados essenciais a esta segunda narrativa são expostos, de modo que nada seja deixado subentendido.

Em *Les travailleurs de la mer*, temos algo misto destes elementos, já que o romance não se passa em um passado épico, mas tampouco parece importar o contato máximo com o presente de que fala Bakhtin. Ao contrário, a sensação que se tem é a de que, durante a estada de Gilliatt no rochedo Douvres, parte central do romance que se dedica a mostrar a luta de Gilliatt contra as mais diversas intempéries, o passar do tempo cronológico ou o seu momento atual parece perder relevância frente à luta que está sendo travada entre o humano e o divino.

Esta confrontação entre Gilliatt e o próprio Deus se faz bastante evidente em alguns momentos do romance. A princípio, não devemos nos esquecer de que a Durande era vista pelo povo de Guernesey como uma afronta contra Deus por utilizar o fogo para criar o vapor que moveria o navio, recriando assim o caos:

Dans cet archipel puritain ou la reine d'Angleterre a été blâmée de violer la Bible en accouchant par le chloroforme, le bateau à vapeur eut pour premier succès d'être baptisé : *Le Bateau-Diable* (Devil-Boat). A ces bons pêcheurs d'alors, jadis catholiques, désormais calvinistes, toujours bigots, cela sembla être l'enfer qui flottait. Un prédicateur local traita cette question : « A-t-on le droit de faire travailler ensemble l'eau et le feu, que Dieu a séparés ? » Cette bête de feu et de fer ne ressemblait-elle pas à Léviathan ? N'était ce pas refaire dans la mesure humaine le chaos ? Ce n'est pas la première fois que l'ascension du progrès est qualifiée retour au chaos (HUGO, 1980, p. 135-136).

O naufrágio da Durande, mais tarde, poderia ter sido encarado pelo povo como uma realização da justiça divina e o seu salvamento, conseqüentemente, uma nova

afronta. Essa nova afronta vem quando Gilliatt decide partir para tentar salvar a Durande e a luta dele contra Deus, então, se faz ainda mais presente quando, por exemplo, o narrador descreve a *pieuvre*, criação divina ao mesmo tempo excelente e execrável a ser superada por Gilliatt:

L'Inconnu dispose du prodige, et il s'en sert pour composer le monstre. Orphée, Homère et Hésiode n'ont pu faire que la Chimère ; Dieu a fait la Pieuvre.
Quand Dieu veut, il excelle dans l'execrable. (HUGO, 1980, p. 434).

Mais à frente, uma nova alusão ao confronto entre Gilliatt, de um lado, desta vez comparado a um gladiador numa arena romana, após ter vencido a fome, o cansaço, o trabalho, a febre, a sede, as tempestades, a *pieuvre* e que agora lutava contra um simples vazamento na pança que parecia ser capaz de colocar tudo a perder; e Deus, do outro lado, comparado a um César:

Il était là, seul dans cette nuit sur ce rocher au milieu de cette mer, tombé d'épuisement, ressemblant à un foudroyé, nu comme le gladiateur dans le cirque, seulement au lieu de cirque ayant l'abîme, au lieu des bêtes féroces le tenèbres, au lieu des yeux du peuple le regard de l'inconnu, au lieu des vestales les étoiles, au lieu de César, Dieu (HUGO, 1980, p. 460)

A dimensão épica desejada por Hugo, portanto, é alcançada não graças ao esforço comunitário, de um povo que une suas forças para lutar contra outro, a exemplo dos gregos que se uniram contra Tróia na *Ilíada*, mas graças ao esforço solitário de Gilliatt que fez o que a outros parecia impossível ao vencer as forças da natureza no que o narrador chama de a luta do Nada contra Tudo, na "Ilíade à un" (HUGO, 1980, p. 459) que encerra a segunda parte do romance.

Neste suposto confronto entre Gilliatt e Deus, que se manifestaria por meio das forças naturais por vezes dotadas de aparência absurda e uma quase personificação, George Piroué enxerga

l'humanisation de Dieu, l'intervention du créateur inconcevable au sein de sa création afin de la diriger et de la perpétuer en l'homme, avec l'homme et par l'homme qui ainsi se trouvera à son tour en

quelque sorte humanisé, condensé en son essence propre (PIROUÉ, 1985, p. 46).

Duas forças, portanto, estão em confronto: de um lado, a conhecida e impura força humana; de outro, a pura, embora desconhecida, vontade divina. Assim, a luta estaria sendo travada entre a engenhosidade humana e a maleficência dos elementos, estando em jogo o próprio progresso técnico – representado pela Durande e seu conseqüente salvamento – mal visto por Deus por se tratar de um progresso meramente material, fruto de uma ciência irresponsável (PIROUÉ, 1985, p. 47).

Um outro aspecto bastante caro a *Les travailleurs de la mer* é a recorrência de imagens relacionadas ao apagamento e à dissolução que abrem e encerram o romance. Brombert vê na neve que cobre a ilha de Guernesey no início da narrativa um elemento ambíguo por não ser sólido nem líquido, estando ligado tanto à vida quanto à morte. No primeiro capítulo do romance, “Un mot écrit sur une plage blanche”, temos Déruchette que escreve, com os dedos, o nome de Gilliatt na neve, na qual também deixa a marca de seus pés; mas as pegadas e o nome estão destinados a desaparecer com o degelo, assim como a memória que Déruchette tem do acontecimento não persistirá, segundo Brombert (1984, p. 143), fato que é reforçado pelas palavras do próprio narrador: “Hier n’existait pas pour elle; elle vivait dans la plénitude d’aujourd’hui. Voilà ce qui est trop de bonheur. Chez Déruchette le souvenir s’évanouissait comme la neige fond” (HUGO, 1980, p. 166). No capítulo final, o leitor é lembrado daquela cena inicial em que Gilliatt vira seu nome escrito na neve que já não existe: “Là, autrefois, sous ces arbres, le doigt de Déruchette avait écrit son nom, *Gilliatt*, sur la neige. Il y avait longtemps que cette neige était fondue” (HUGO, 1984, p. 521). Brombert identifica ainda uma série de verbos ligados à

criação destas sensações, como *s'évanouir, mêler, pâler, s'amoindrir, se dissiper e, por fim, s'effacer* (BROMBERT, 1984, p. 143), que anunciam tanto o desaparecimento do *Cashmere* que levava Déruchette e Ebenezer, quanto o desaparecimento de Gilliatt coberto pela maré. Isso leva Brombert a concluir que o apagamento é um motivo obsessivo do romance (1984, p. 162), e que se faz mais evidente em episódios como o capítulo “La lutte”, em que Gilliatt luta contra os ventos e o mar, quando o narrador escreve, por exemplo, que “Tout s'effaça dans l'écume” (HUGO, 1980, p. 416). Em um outro momento do romance, no capítulo “Un mot sur les collaborations secrètes des éléments”, ao tratar dos mistérios do mar, o narrador nos oferece o seguinte trecho, no qual é reforçada a idéia de que o mar é responsável tanto pela criação quanto pela destruição, pelo apagamento:

Essayez de vous rendre compte de ce chaos, si énorme qu'il aboutit au niveau. Il est le récipient universel, réservoir pour les fécondations, creuset pour les transformations. Il amasse, puis disperse ; il accumule, puis ensemece ; il dévore, puis crée (HUGO, 1980, p. 318)

No entanto, Brombert considera que em nenhuma outra parte da obra este motivo, chamado por ele de dialética do apagamento construtivo, se faz tão marcado quanto no livro introdutório, *L'archipel de la Manche*, no qual Hugo alude ao prodigioso trabalho erosivo do mar, que destrói para reconstruir, decompõe para recompor (BROMBERT, 1984, p. 163).

Esse aspecto do romance também fora percebido por Georges Piroué, que reconhece este tema na forma como o mar é representado na obra de Hugo, como algo intermediário entre o sólido e o gasoso, que liquidifica o mundo mineral – idéia bastante forte em *L'archipel de la manche* – e faz com que tudo deixe de ser consistente, idéia que atinge seu ápice nas análises hugoanas das tempestades em *L'homme qui rit* e *Les travailleurs de la mer* (PIROUÉ, 1985, p. 27).

Este motivo está também intimamente ligado ao tipo de morte que Gilliatt escolhe para si, concretizando seu suicídio sendo engolido pelo mar no mesmo instante em que o *Cashmere* desaparece no horizonte. Neste trecho final do romance, vemos aqueles verbos citados por Brombert sucederem-se para reforçar a idéia de esmaecimento lento e gradativo que levará à morte, cada etapa estando devidamente marcada por um parágrafo específico:

Le *Cashmere*, devenu imperceptible, était maintenant une tache mêlée à la brume. Il fallait pour le distinguer savoir où il était. Peu à peu, cette tache, qui n'était plus une forme, pâlit. Puis elle s'amointrit. Puis elle se dissipa. A l'instant où le navire s'effaça à l'horizon, la tête disparut sous l'eau. Il n'y eut plus rien que la mer (HUGO, 1980, p. 529-530).

Alguns críticos não conseguiram compreender o porquê do suicídio. Na sua introdução à obra, Ernest F. Langley, para quem o suicídio de Gilliatt teria sido inconsciente e resultado do seu desespero, relata que alguns reprovavam a extravagância e a resolução do enredo através do suicídio (LANGLEY, 1911, p. xvii). Brombert, ao contrário, vê no suicídio de Gilliatt mais do que o resultado de um desespero inconsciente; haveria ali uma recusa à vida, uma consciência plena da sua inadequação naquele mundo que resulta na aceitação de sua condição e, conseqüentemente, no suicídio, como fica expresso no seguinte trecho:

He allows himself to drown precisely as all of tumescent nature, filled with sap and moist with voluptuousness, is engaged in nuptials. But Gilliatt turns his back on the allurements of life. After his visionary descent into the underworld of the sea, he knows what the Bouche d'Ombre had taught the vatic poet: that evil itself is part of creation (BROMBERT, 1984, p. 160).

Em um artigo dedicado inteiramente ao tema, "Suicide in the novels of Victor Hugo", J. A. Hiddleston identifica a sua recorrência nos romances de Hugo como sendo o resultado de uma vida perturbada, bem como pelos complexos e fobias da psique de Hugo, posição que parece um tanto reducionista. Por outro lado, o autor também

relaciona o suicídio à indulgência da estética romântica com aquilo que o pensamento de então considerava impróprio, a exemplo de temas como incesto, loucura, homossexualidade, criminalidade ou posicionar-se contra Deus (HIDDLESTON, 2002, p. 196). Mais à frente, Hiddleston, ainda tratando do suicídio de forma generalizada dentro da estética romântica, parece ir diretamente de encontro ao que fora sugerido por Langley, quanto afirma que o suicídio “is not just a peripetia of plot or its resolution, but reveals the central concern of the narrative in which it takes place, and beyond that, more astonishingly, the ambiguities or inconsistencies in the mental universe and outlook of the writer” (HIDDLESTON, 2002, p. 197); segundo o próprio autor, esta sua proposição um pouco mais radical, como qualificara anteriormente, originou-se de um estudo que levava à frente anos antes sobre os trabalhos de Chateaubriand, Stendhal, Flaubert e Zola, cujos resultados levaram a crer que houve uma mudança na significação do suicídio e sua função na ficção narrativa, e que isso era parte da transformação de nossa maneira de olhar o mundo e de nossa própria consciência ocidental (HIDDLESTON, 2002, p. 197). Hiddleston, seguindo o mesmo caminho de outros que também notaram similaridades entre *Les travailleurs de la mer* e *Les misérables*, vê uma analogia entre o suicídio de Gilliatt e o quase-suicídio de Jean Valjean, já que ambos renunciam a si mesmos em favor de outros: Gilliatt entrega Déruchette a Ebenezer, enquanto Jean Valjean abre mão de Corsette em favor de Victor Hugolian Marius. Conseqüentemente, tem-se uma postura altiva e moral característica de um herói cuja virtude pode até parece bastante improvável em favor de uma paixão jovem inconscientemente egoísta. No caso de Gilliatt há, ainda, que se levar em consideração que a sua renúncia está diretamente atrelada à sua repulsa ao sexo,

ao medo físico que tinha das mulheres (HIDDLESTON, 2002, p. 203), como o narrador deixa claro nas passagens seguintes:

Qu'étais-ce que les femmes pour Gilliatt? Lui-même n'aurait pu le dire. Quand il en rencontrait une, il lui faisait peur, et il en avait peur. Il ne parlait à une femme qu'à la dernière extrémité. (HUGO, 1980, p. 167).

Une soir qu'il était à sa fenêtre du Bû de la Rue, cinq ou six jeunes filles de l'Ancrese vinrent se baigner dans la crique de Hourmet. Elles jouaient dans l'eau, très naïvement, à cent pas de lui. Il ferma sa fenêtre très violemment. Il s'aperçut qu'une femme nue lui faisait horreur (HUGO, 2002, p. 172).

Segundo Hiddleston, haveria, também, neste suicídio de Gilliatt, que ironicamente se passa na mesma rocha de onde Ebenezer fora salvo, uma ambigüidade: de um lado a grandeza estóica e selvagem do visionário solitário e sua aceitação de que o ideal não é possível e, de outro, a visível infinidade do mar que o recobre e que finalmente o vence (HIDDLESTON, 2002, p. 207).

Neste mesmo artigo, Hiddleston também faz referência a um outro aspecto de bastante peso na construção do romance e, principalmente, na constituição do seu personagem principal, quando afirma que Gilliatt é o maior visionário dos romances de Hugo (HIDDLESTON, 2002, p. 207). De fato, como demonstra Hiddleston, há uma série de referências a essa característica de Gilliatt, como por exemplo, no título "À maison visionée habitant visionaire" (Cap. VIII, Livro I, Parte I), que sugere características no mínimo pouco comuns em Gilliatt, que habita, só, uma casa que inspirava receio aos moradores da ilha, ou nas seguintes passagens do romance:

Gilliatt était l'homme du songe. De là ses audaces, de là aussi ses timidités. Il avait ses idées à lui.

Peut-être y avait-il en Gilliatt de l'halluciné et de l'illuminé.

[...]

Il voyait la nature un peu étrangement (HUGO, 1980, p. 117-118);

Gilliatt ignorait le mot hallucination, mais connaissait la chose. Les mystérieuses rencontres avec l'invraisemblable que, pour nous tirer d'affaire, nous appelons hallucinations, sont dans la nature. Illusions ou réalités, des visions passent. Qui se trouve là les voit. Gilliatt, nous l'avons dit, était un pensif. Il avait cette grandeur d'être parfois

halluciné comme un prophète. On n'est pas impunément le songeur des lieux solitaires (HUGO, 1980, p. 446).

Para Brombert, que também se ateuve a esta particularidade de Gilliatt, nos romances de Hugo o olho é uma fonte de prazer, assim como de medo e culpa. Brombert também considera, apropriadamente, que esta disposição visionária de Gilliatt está marcada desde o início da narrativa, a exemplo do trecho citado acima, já que Gilliatt nos é apresentado como “homem do sonho”, como aquele tem a capacidade de perceber o que há de invisível (BROMBERT, 1984, p. 157). Da mesma forma, Gilliatt é também um homem da noite, misterioso, e que não era bem visto pelos outros moradores da ilha, o que também se reflete no apelido dele, *malin*, dotado das conotações ambíguas que vimos anteriormente. Daí também a consideração de Brombert, para quem esta disposição de Gilliatt para o invisível poderia ser vista também como um anúncio da loucura (BROMBERT, 1984, p. 158).

Jean Maurel, em *Victor Hugo philosophe*, que vê em *Les travailleurs de la mer* um texto que se abre à natureza para deixar entrever nela “une puissance abyssale d'escamotage de la vérité” (MAUREL, 1985, p.58), entende que a força de Gilliatt não é somente uma força física, ainda que também o seja, e o seu dom visionário estaria, portanto, relacionado a uma força e a um conhecimento metafísicos, uma força que vem do conhecimento da própria força das coisas: “connaître la force des choses, c'est tout à la fois connaître sa limite, sa misère et l'exacte puissance que donne cette connaissance de la réalité” (MAUREL, 1985, p. 75). Piroué, atendo-se a esta mesma particularidade em Hugo, nos lembra que o escritor, não só em *Les travailleurs de la mer* como em outros momentos de sua obra, “pratique ce mode de connaissance qui l'élève du physique au méthyphysique et du chimerique a l'idéal”

(PIROUÉ, 1985, p. 32) e que haveria, portanto, algum parentesco entre Gilliatt e o próprio poeta de *Contemplations*.

Logo, e reafirmando o peso da parte central do romance face a todo o resto, Maurel sugere que a ida de Gilliatt ao rochedo Douvres não tenha sido motivada tão simplesmente pela vontade de representar uma classe de trabalhadores, nem o valor egoísta de um indivíduo, ou pela vontade de ter Déruchette como prêmio por um esforço sobrehumano; a ida de Gilliatt ao rochedo estaria, antes, ligada ao exercício de sua liberdade expressa no seu sucesso contra o que poderia ser a vontade divina apregoada nas manifestações da natureza, o sucesso sobre a “ananké des choses” anunciada na abertura da obra. Esta aventura, portanto, viria para colocar em xeque as aparências da ficção realista e psicologista nascente, e também uma leitura conformista que se apóia somente em valores, sentimentos e ideais já consagrados e aceitos (MAUREL, 1985, p. 76).

Por fim, há ainda um outro tema bastante presente em *Les travailleurs de la mer*: o mal e a sua manifestação hipócrita, porque ele se mascara, presentes em três elementos-chave do romance: Clubin, responsável pelo naufrágio da Durande, a *pieuvre*, e o próprio mar. Estes três elementos, como veremos a seguir, trazem algo da *bellezza medusea* de que trata o crítico italiano Mario Praz, em sua obra *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. No primeiro capítulo de sua obra, Praz lança alguma luz sobre o que veremos adiante, a respeito das novas formas que o belo assume na literatura romântica. Segundo o autor, “Pei i romantici la bellezza riceve risalto proprio da quelle cose che sembrano contraddirla: dalle cose orride; è bellezza tanto piú gustata quanto piú triste e dolente” (PRAZ, 1948, p. 29).

É esta forma de beleza que vemos desenhar-se particularmente nos três elementos do romance de Hugo mencionados acima, uma forma do belo que parece distanciar-se daquilo que era comumente aceito como tal. Há, portanto, uma mudança no conceito de beleza, e é neste sentido que o autor estende seu argumento, afirmando que

La scoperta dell'orrore come fonte di diletto e di bellezza finí per reagire sul concetto stesso della bellezza: l'orrido, da categoria del bello, finí per diventare uno degli elementi propri del bello: dal bellamente orrido si passò per gradi all'orribilmente bello (PRAZ, 1948, p. 29).

Esta alteração no conceito de beleza, todavia, não constitui descoberta do século XVIII, nem foram os românticos os primeiros a senti-la, como afirmará posteriormente Praz (1948, p. 34). Ao contrário, o autor nos lembra que podemos encontrar esta outra forma de beleza em outras matérias, em outros gêneros e em outras épocas, a exemplo de Shakespeare, como fica claro no trecho a seguir: “Si poteva estrarre dunque bellezza e poesia anche da materie generalmente considerate ignobili e ripugnanti; e ciò sapevano digià Shakespeare e gli altri elisabettiani, sebbene non vi teorizassero sopra” (PRAZ, 1948, p. 30). A conclusão a que chegamos, portanto, é a de que, embora os românticos não tenham sido os únicos responsáveis por esta nova vertente que ganha o belo na literatura e nas artes, parece certo que a contribuição deles no sentido de melhor difundir esta mudança tenha sido imprescindível. Neste quadro, Hugo torna-se uma figura não menos importante, especialmente pelo seu “manifesto” romântico, o prefácio de *Cromwell*, que traz para o debate este novo conceito de beleza, a mistura do grotesco com o sublime. Segundo Praz, Victor Hugo seria o autor “nelle cui vene non scorreva certo il sangue travagliato degli Shelley, dei Keats, dei Flaubert e dei Baudelaire, pure, sulle orme del Baudelaire, attestava solennemente la parentela della Bellezza colla Morte” (PRAZ, 1948, p. 33).

Indo diretamente à fonte, veremos que Hugo propõe, em seu prefácio, que a musa moderna “Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (HUGO, 2004, p. 26). Com estas afirmações, Hugo traz para o debate algo que será fortemente aproveitado não só pelos românticos, mas pela arte dali em diante. Não obstante, o argumento é desenvolvido pouco mais adiante, quando Hugo diz que aquela mesma musa moderna

se porá a fazer como a natureza, a misturar nas suas criações, sem entretanto confundi-las, a sombra com a luz, o grotesco com o sublime, em outros termos, o corpo com a alma, o animal com o espírito, pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso” (HUGO, 2004, p. 27).

Este, na verdade, é o efeito que o próprio Hugo busca alcançar em suas obras, e com *Les travailleurs de la mer* não foi diferente. A justificativa para esta mistura do sublime com o grotesco, do belo com o feio, da luz com a sombra, vem logo adiante em seu prefácio, onde o autor explica que

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada (HUGO, 2004, p. 33).

Nos trechos de *Les travailleurs de la mer* que comentaremos a seguir veremos como momentos de características grotescas, como a cena em que Clubin encontra-se sozinho no rochedo e revela quem ele realmente é, são utilizados por Hugo justamente quando há uma pausa no fio narrativo do romance. O mesmo ocorre quando da descrição da pieuvre que, junto com Clubin e o mar, é uma das manifestações da hipocrisia no universo do romance.

A primeira ocorrência dos termos *hipocrisie* e *hypocrite* se dá exatamente no capítulo “Un intérieur d’abîme, éclairé” em que Clubin, sozinho sobre o rochedo Douvres, deixa cair sua máscara de insuspeitável bom homem para revelar o paciente criminoso que se escondia dentro dele. Brombert avalia esta mudança nos seguintes termos: “Clubin’s transmutation of impeccability into the joy of crime proclaims the joy of Satan. The evil captain, when he finally shows his true face after the inebriating ‘arrachement du masque’ has a menacing light in his eye and a sinister laugh” (BROMBERT, 1984, p. 160). Apesar de toda malignidade revelada por Clubin, é difícil não admirá-lo de certo modo, pela sua engenhosidade, ainda que falha por não contar com o inesperado, e principalmente pela sua diligente paciência, que garantiu a manutenção de sua imagem entre os que o conheceram. No trecho seguinte, temos o primeiro momento em que o narrador se refere diretamente à hipocrisia de Clubin, e, depois, à paciência do hipócrita:

L’hipocrisie avait pesé trente ans sur cet homme. Il était le mal et s’était accouplé à la probité. Il haïssait la vertu d’une haine de mal marié. Il avait toujours eu une préméditation scélérate ; depuis qu’il avait l’âge d’homme, il portait cette armure rigide, l’apparence. Il était monstre en dessous ; il vivait dans une peau d’homme avec un cœur de bandit (HUGO, 1980, p. 270).

Avoir menti, c’est avoir souffert. Un hypocrite est un patient dans la double acception du mot ; il calcule un triomphe et endure un supplice (HUGO, 1980, p. 271).

Como em diversos outros casos, o título deste capítulo anuncia, e ao mesmo tempo enubla, o que acontecerá a seguir. Em primeiro lugar, porque aquilo a que *abîme* se refere é dúvida: seria este *abîme éclairé* Clubin que se revela o próprio mal encarnado, um hipócrita de quem ninguém jamais desconfiara? Ou poderia também referir-se ao inesperado, ao rochedo Douvres que também se escondera sob o nevoeiro, levando Clubin ao inescapável erro que resultará na sua morte? Em ambos os casos, temos um *abîme*, antes inescrutável e irreconhecível, revelando-se a cada linha.

Neste mesmo capítulo encontramos a hipocrisia sendo desenvolvida de forma a possibilitar o posterior aparecimento dos outros dois hipócritas: o mar e a *pieuvre*. A cada página, uma definição do que é um hipócrita se segue a outra, enfatizando os diferentes aspectos reconhecíveis em um hipócrita, a começar pela sua antitética dimensão e condição, como no caso em que é sugerido que “Le traître n’est autre chose qu’un despote généré qui ne peut faire sa volonté qu’en se résignant au deuxième rôle. C’est la petitesse capable d’énormité. L’hypocrite est un titan, nain” (HUGO, 1980, p. 271). Logo a seguir, um trecho ainda mais instigante porque vê o hipócrita, metaforicamente, como uma caverna, a exemplo daquela onde se esconde a *pieuvre* que mata Clubin e que mais tarde será morta por Gilliatt: “Il y a des cavernes dans l’hypocrite, ou pour mieux dire, l’hypocrite entier est une caverne” (HUGO, 1980, p. 272). Em seguida, a metáfora é reforçada, e agora passa também a incluir o momento em que o hipócrita se revela, o que seria como se abrir para um desconhecido inigualável: “L’éruption d’un hypocrite, nulle ouverture de cratère n’est comparable à cela” (HUGO, 1980, p. 273). Enfim, vem o autoengendramento do hipócrita, como um mal que nutre a si mesmo, e mais uma vez ressaltando a sua condição antitética de ser ao mesmo tempo o padre e a cortesã:

L’hypocrite, étant le méchant complet, a en lui des deux poles de la perversité. Il est d’un côté prêtre, et de l’autre courtisane. Son sexe de démon est double. L’hypocrite est l’épouvantable hermaphrodite du mal. Il se féconde seul. Il s’engendre et se transforme lui-même. Le voulez-vous charmant, regardez-le ; le voulez-vous horrible, retournez-le (HUGO, 1980, p. 274).

Estas definições metafóricas, até então dirigidas a Clubin, servirão também para os outros dois hipócritas. A quase inacreditável paciência de Clubin, que durante trinta anos esperara pelo momento certo de dar o único e definitivo golpe, reaparecerá para definir ainda mais uma vez o hipócrita no capítulo seguinte: “Le propre de

l'hypocrisie c'est d'être âpre à l'espérance. L'hypocrite est celui qui attend. L'hypocrisie n'est autre chose qu'une espérance horrible ; et le fond de ce mensonge-là est fait avec cette vertu, devenue vice" (HUGO, 1980, p. 279). Estas palavras poderiam, certamente, ser dirigidas a Clubin, mas cabem igualmente à *pieuvre*, que aguarda pela sua presa escondida em sua caverna. Victor Brombert vê na morte de Clubin ao mesmo tempo algo irônico e lógico, ainda que a ironia maior resida no próprio mar e, conseqüentemente, em toda a natureza. A razão disso, segundo ele, está no fato de o mar ser, também ele, um hipócrita, como no trecho a seguir:

D'ordinaire la mer cache ses coups. Elle reste volontiers obscure. Cette ombre incomensurable garde tout pour elle. Il est très rare que le mystère renonce au secret. Certes, il y a du monstre dans la catastrophe, mais en quantité inconnue. La mer est patente et secrète ; elle se dérobe, elle ne tient pas à divulguer ses actions. Elle fait un naufrage, et le recouvre ; l'engloutissement est sa pudeur. La vague est hypocrite ; elle tue, vole, recèle, ignore et sourit. Elle rugit, puis moutonne (HUGO, 1980, p. 305).

Esta, segundo Brombert, seria a mensagem de todo o livro, ou seja, que o mar é um grande hipócrita, e que em toda criação divina há o mal escondido (BROMBERT, 1984, p. 160). Isso ficaria patente, também, no capítulo "Le monstre" que, como dissemos anteriormente, é inteiramente dedicado a descrever e decifrar a *pieuvre*. O mal escondido a que Brombert se refere aparece, por exemplo, quando nos é dito que "Quand Dieu veut, il excelle dans l'exécrable" (HUGO, 1980, p. 434), referindo-se, bem entendido, à *pieuvre*, criação divina capaz de mal inexprimível, manifesto na forma como ela age com sua presa, fazendo uso das suas ventosas:

Vos muscles s'enflent, vos fibres se tordent, votre peau éclate sous une pesée immonde, votre sangue jaillit et se mêle affreusement à la lymphe du mollusque. La bête se superpose à vous par mille bouches infâmes ; l'hydre s'incorpore à l'homme ; l'homme s'amalgame à l'hydre. Vous ne faites qu'un. Ce rêve est sur vous. Le tigre ne peut que vous dévorer ; le poulpe, horreur ! vous aspire. Il vous tire à lui et en lui, et, lié, englué, impuissant, vous vous sentez lentement vidé dans cet épouvantable sac, qui est un monstre.

Au delà du terrible, être mangé vivant, il y a l'inexprimable, être bu vivant (HUGO, 1980, p. 439).

O que a torna ainda mais terrível é o fato de não se anunciar antes de atacar sua presa, e de se mascarar – assim como Clubin – até que sua presa venha incauta ao seu domínio. Por isso nos é dito que, assim como Clubin e como as vagas, “La pieuvre c’est l’hypocrite. On n’y fait pas attention; brusquement, elle s’ouvre” (HUGO, 1980, p. 438), e o encontro dos dois – Clubin e a *pieuvre* – não parece ser gratuito; ao contrário, este encontro parece fazer com que se completem um ao outro:

On entrevoit le drame qui s’était passé dix semaines auparavant. Un monstre avait saisi l’autre. La pieuvre avait pris Clubin. Cela avait été, dans l’ombre inexorable, presque ce qu’on pourrait nommer la rencontre des hypocrisies. Il y avait eu, au fond de l’abîme, abordage entre ces deux existences faites d’attente et de ténèbres, et l’une, qui était la bête, avait exécuté l’autre, qui était l’âme. Sinistres justices (HUGO, 1980, p. 450).

Como o trecho acima sugere, o encontro das hipocrisias se dá no fundo do abismo, do mar, dentro de uma caverna submarina.

Com isso em mente, encerramos esta etapa com algumas considerações de Harold Bloom acerca do significado do abismo para Hugo – o mesmo abismo que fora um dos títulos de *Les travailleurs de la mer* – contidas em *Genius: a mosaic of one hundred exemplary creative minds*. Nesta obra, Bloom – que considera Hugo possivelmente o último dos autores universais, tais como Cervantes, Shakespeare e Dickens – afirma que a metáfora da genialidade para Hugo era o abismo (BLOOM, 2002, p. 458). Mais à frente, Bloom alega que na poesia tardia de Hugo, nunca se está muito longe do *abîme* ou do *gouffre*, lugares onde Hugo acreditava estar a genialidade, o mesmo *abîme* que servira de título a *Les travailleurs de la mer*. Isso nos leva a crer que também no romance o tema da genialidade se faça bastante presente, a exemplo do magnífico – e, por que não, genial – trabalho de Gilliatt contra tantas intempéries que se revoltavam contra ele, valendo-se dos mais do que poucos recursos de que dispunha, levando a cabo o que era considerado impossível

e até mesmo insano por aqueles que tomavam conhecimento do naufrágio, que também acreditavam que de tal empresa nada poderia resultar a não ser outro naufrágio e outras mortes.

Encerrada esta etapa, acreditamos ter elementos suficientes para a seleção de trechos do romance que serão tomados em análise, respeitando aquilo que fora considerado mais significativo pelos estudos críticos vistos anteriormente. Desta forma, procuraremos dar atenção a diferentes momentos do romance, selecionando trechos das três partes que o compõe, sem perder de vista, entretanto, o que estes trechos representam para o conjunto da obra.

6 Os trabalhadores do mar em tradução de Machado

Quando estudamos, no capítulo desta dissertação, a gênese e a forma de *Les travailleurs de la mer*, vimos que a organização sintática peculiar lhe conferia um ritmo de narração também peculiar, que alguns críticos relacionaram ao ritmo mesmo das ondas e com o bater das vagas, ou à incerteza do mar em seus movimentos aleatórios, ora impetuosos, ora brandos, o que na narrativa estaria relacionado aos tempos fortes e fracos ali presentes. Vimos que longos parágrafos alternam-se com parágrafos bastante curtos, às vezes não contendo mais do que algumas poucas palavras, que indicam, na maioria das vezes, mudanças no desenvolvimento da ação. Seguindo este mesmo raciocínio, também os capítulos parecem organizar-se desta forma, de maneira que tempos fortes e fracos alternem-se constantemente, em que momentos plenos de ação são interrompidos, ou entrecortados, por longas divagações, as quais parecem querer nos distanciar da tensão criada anteriormente ao mesmo tempo em que nos preparam para as tensões futuras. Tal parece ser, em linhas bastante gerais, o que encontramos no romance hugoano.

O que esperar, então, da tradução levada a cabo diligentemente pelo jovem Machado de Assis, no decorrer dos meses em que esteve entregue a esta tarefa? A princípio, não cremos que devemos pautar a nossa análise simplesmente por aquilo que apreendemos do estudo do romance hugoano, buscando encontrar somente acertos ou erros de tradução, baseando-nos naquilo que se poderia julgar, hoje, o “mais apropriado”. Isso seria demasiado injusto para com o tradutor, porque o que se inscreve no âmbito desta pesquisa não é uma visão normativa do traduzir; além

disso, tal manobra não seria nada proveitosa em termos tradutológicos. O que pretendemos, na verdade, é manter o nosso horizonte aberto a todas as possibilidades, de forma a darmos corpo às escolhas de Machado e a fim de que possamos compreender quem foi ele enquanto tradutor neste trabalho de que nos ocupamos aqui, tentar chegar ao porquê de suas decisões e, quem sabe, a partir destes dados e de pesquisas futuras, possamos estabelecer alguma relação que possa existir entre o jovem tradutor e o escritor que viria a ser na maturidade.

No mesmo ensaio que citamos quando da análise do romance, “O mar e o pirilampo”, de Lêdo Ivo, encontramos a seguinte afirmação do autor, a respeito desta tradução de Machado:

Posto diante do gênio torrencial e de imaginação desbragada, que não hesitava diante das mais crispantes ostentações do romanesco, o jovem Machado se permitiu algumas licenças, como se em sua oficina de tradutor quisesse amortecer as ruidosas antíteses hugoanas.

Naquele trabalho de tradução, sintetizavam-se as duas atitudes essenciais do espírito. De um lado, o gênio rebelado e pleno de paixões, num romance aberto para os mistérios do oceano e da morte, sombreado pelo sol da aventura e da inverossimilhança e vibrante de intenções morais, com o castigo dos maus, a nobreza do desprendimento e a vitória do amor. De outro lado o tradutor lúcido, desconfiado, pessimista, amadurecendo para a economia verbal e filosófica e para a convicção de que as grandes aventuras são as realizadas nas profundezas do coração humano (IVO, 1976, p. 55).

Certamente, a opinião de Lêdo Ivo não é gratuita, pois se baseia numa breve feita por ele mesmo neste ensaio. No entanto, precisamos verificar se ela se sustenta se emprendermos uma análise mais detalhada da tradução, tomando como exemplo trechos de diversos momentos do romance e confrontando-os com o original e com outras traduções. As perguntas que nos faremos, portanto, serão as seguintes: será que o jovem Machado realmente tomou liberdades de forma a “amortecer as ruidosas antíteses hugoanas”, como afirma Lêdo Ivo? Ou, contrariamente, ele percebeu que mesmo estas ruidosas antíteses eram parte da constituição do

romance, e procurou dar a elas a forma mais conveniente em língua portuguesa, atentando para as peculiaridades estilísticas e semânticas da obra? Ou, segundo uma terceira hipótese, haveria um pouco de ambos ali, tanto do Machado que toma para si tais liberdades, quando julga necessário, quanto daquele que crê que seguindo mais de perto os passos de Hugo estaria prestando um melhor serviço à literatura nacional e à obra de Hugo?

Em situações ideais, para responder a estas perguntas, examinaríamos cada linha do romance, reviraríamos cada palavra pelo avesso na esperança de encontrar, ali, alguma informação que nos fosse valiosa. Contudo, como estamos sempre distantes das situações ideais, é imperioso limitarmo-nos a alguns capítulos, que analisaremos na íntegra e, ocasionalmente, a alguns outros trechos esparsos que nos fornecerão dados interessantes. Assim, e com base no estudo do romance que fizemos anteriormente, decidimos tomar em análise aquilo que a crítica consultada e a nossa interpretação considerou momentos-chave do romance; foram escolhidos, portanto, da primeira parte do romance, os capítulos I e II do livro primeiro, “Un mot écrit sur une page blanche” e “Le Bû de la Rue”, respectivamente, e o capítulo VI do livro sexto, “Un intérieur d’abîme, éclairé”; da segunda parte, tomamos o capítulo XI do livro primeiro, “Découverte”, o capítulo II do livro terceiro, “Les vents du large”, e os capítulos I, II e III do livro quarto, “Qui a faim n’est pas seul”, “Le monstre” e “Autre forme de combat dans le gouffre”, respectivamente; e, por fim, o último capítulo do romance, o capítulo V do livro terceiro, “La grande tombe”. Além destes, também consideramos que os títulos dos capítulos, livros e partes da obra merecem análise porque, como vimos no capítulo dedicado ao estudo do romance os títulos escolhidos por Hugo são imprescindíveis para a compreensão da obra, e são até

mesmo considerados peças-chave para adentrar o seu universo ficcional. Assim, cremos que esta deva ser necessariamente uma parte de nossa pesquisa, em que procuraremos esmiuçar, na medida do possível, as escolhas feitas por Machado comparando-as, quando necessário, com as escolhas de outros tradutores.

6.1 Títulos de *Les travailleurs de la mer* em tradução

Em linhas gerais, podemos afirmar que, para a maioria dos títulos de livros e capítulos, Machado seguiu Hugo bem de perto, oferecendo ao leitor de língua portuguesa fórmulas muito próximas de uma tradução literal, se entendermos uma tradução literal da forma descrita por Aubert, como “aquela em que se mantém uma fidelidade semântica estrita, adequando porém a morfo-sintaxe às normas gramaticais da LT” (AUBERT apud BARBOSA, 1990, p. 65). Este parece ter sido o procedimento adotado, por exemplo, nos seguintes casos: “Un mot écrit sur une page blanche” que, na tradução de Machado se torna “Palavra escrita sobre uma página branca”, em que somente desaparece o artigo indefinido do título francês; “Vie agitée et conscience tranquille”, que é traduzido por “Vida agitada e consciência tranqüila”, mantendo, portanto, a mesma sintaxe e os adjetivos antitéticos do texto francês; em outros casos, como em “Histoire éternelle de l’utopie”, traduzido por “A eterna história da utopia”, há simplesmente uma inversão na posição do adjetivo “eterna”, mas em nenhum destes, assim como em outros, parece haver alguma mudança que acarrete em outras possíveis interpretações do título.

Há casos, entretanto, em que Machado resolveu adotar um outro caminho. É sobre estes casos que nos deteremos daqui em diante. O primeiro deles, acreditamos,

está na tradução do título da primeira parte, que em Hugo está “Sieur Clubin” e que Machado escolhe traduzir por “Sr. Clubin”. Esta alteração torna-se relevante na medida em que o pronome de tratamento *Sieur* se opõe a *Mess*, pelo qual Lethierry é tratado, estando Clubin, portanto, um grau abaixo de Lethierry na estrutura social de Guernesey, conforme atesta o parágrafo seguinte:

“La Galiotte” prosperait. Mess Lethierry voyait s’approcher le jour où il deviendrait monsieur. À Guernesey on n’est pas de plain-pied monsieur. Entre l’homme et le monsieur il y a toute une échelle à gravir ; d’abord, premier échelon, le nom tout sec, Pierre, je suppose ; puis, deuxième échelon, vésin (voisin) ; puis, troisième échelon, père Pierre ; puis, quatrième échelon, sieur Pierre ; puis, cinquième échelon, mess Pierre ; puis, sommet, monsieur Pierre. (HUGO, 1980, p. 148)

Vejamos como Machado transpõe o mesmo trecho para nossa língua:

Prosperava a Galeota, Mess Lethierry via chegar o dia em que ele seria gentleman. Em Guernesey não se pode ser gentleman da noite para o dia. Há uma escala entre o homem e o gentleman; o primeiro degrau é o nome simplesmente, Pedro, suponhamos; depois, vizinho Pedro; terceiro degrau, pai Pedro; quarto degrau, Senhor (Sieur) Pedro; quinto degrau, Mess Pedro; último degrau, gentleman (Monsieur) Pedro. (HUGO, 2002, p. 67).

É notável, pela tradução deste pequeno trecho, que para manter a escala hierárquica Machado lance mão de um termo inglês, *gentleman*, como equivalente do francês *monsieur*, bem como de “senhor” para traduzir o francês *sieur*, e ainda assim mantendo os termos franceses entre parênteses. Louvável ou não, ao menos esta escolha demonstra certa consciência, por parte do jovem tradutor, da necessidade de se manter este aspecto do texto hugoano. De certa forma, há uma exotização ou destruição de locuções – algo próximo do que fora discutido quando tratamos de Antoine Berman – na tradução de Machado, que elenca palavras de outra língua, o inglês, para traduzir conceitos que pertencem a uma variedade particular do francês.

Também a tradução do título da segunda parte de *Les travailleurs de la mer*, “Gilliatt le Malin”, nos interessa. Em primeiro lugar, porque duas edições diferentes da tradução machadiana, uma de 1954 – que afirma ser a terceira edição em volume, após as duas edições de 1866 –, da editora Irmão Pongetti, e outra da editora Abril, de 2002 – a qual afirma se basear no texto da segunda edição de 1866 – apresentam soluções tradutórias diferentes, ainda que próximas. Enquanto na primeira edição citada encontramos “O engenhoso Gilliatt”, na de 2002 temos “O engenheiro Gilliatt”. De qualquer forma, o interessante é notar que, tenha Machado escolhido “engenhoso” ou “engenheiro” para traduzir *malin*, o fato é que somente uma das acepções do termo francês, por sinal a menos corrente ou menos imediata, foi privilegiada por Machado. Em francês, *malin* quer dizer também maligno, ou aquele que sente prazer em fazer o mal, que tem efeito nefasto ou perigoso, além de, certamente, astucioso, engenhoso ou hábil⁴¹. A conclusão que tiramos disso é a de que, diante da dificuldade de se encontrar um termo em língua portuguesa que transmitisse as duas acepções de *malin*, e uma vez que a suposta maldade de Gilliatt já tenha sido tematizada anteriormente – o que ocorre em capítulos constantes do primeiro livro, “De quoi se compose une mauvaise réputation”, da primeira parte do romance, “Sieur Clubin” –, Machado opta por aquela que está mais próxima do que será narrado no decorrer da segunda parte do romance, que se concentra no salvamento da Durante e em todo o “engenhoso” trabalho de Gilliatt lutando contra intempéries no rochedo Douvres. Há, inegavelmente, um empobrecimento qualitativo na tradução de Machado, se levarmos em consideração a impossibilidade de manter a ambigüidade do termo francês *malin*. Entretanto, a

⁴¹ Forma consultados, para estas acepções de *malin*, os dicionários Le Petit Robert em CD-ROM, versão 2.1, e o Le Petit Larousse 2006, também em CD-ROM.

saída encontrada pelo jovem Machado é testemunha da reflexão e da consciência crítica que guiaram esta escolha.

Um outro procedimento adotado por Machado foi o encurtamento de alguns títulos de capítulos, interferindo severamente na sintaxe do texto francês. Vejamos os exemplos a seguir, com o original ao lado da tradução de Machado:

Texto de partida	Texto de chegada
<i>On est vulnérable dans ce qu'on aime</i>	Vulnerabilidade por amor
<i>Chance qu'ont eue ces naufragés de rencontrer ce sloop</i>	Fortuna dos naufragos encontrando a chalupa.
<i>Chance qu'a eue ce flâneur d'être aperçu par ce pêcheur.</i>	Boa fortuna de aparecer a tempo
<i>L'endroit où il est malaisé d'arriver et difficile de repartir</i>	Incômoda chegada, difícil saída
<i>Le succès repris aussitôt que donné</i>	Interrompe-se o êxito.

Uma possibilidade de tradução mais literal para o primeiro caso acima seria “É-se vulnerável naquilo que se ama”, fazendo uso do pronome “se” como forma de dar conta da indeterminação do francês *on*. Machado, por outro lado, escolhe ser ainda mais sintético, e transforma o adjetivo *vulnérable* no substantivo “vulnerabilidade”, enquanto o “dans ce qu'on aime” é reduzido para “por amor”, uma outra substantivização, agora do verbo *aimer*, para “amor” na tradução. No segundo caso do quadro acima, a tradução machadiana simplesmente elimina o *passé composé* (“qu'ont eue”) – algo como o nosso pretérito perfeito do Indicativo – do título francês, e os adjetivos demonstrativos “ces/ce” tornam-se, na tradução, artigos definidos: “dos naufragos”, “a chalupa”. No caso seguinte, além da eliminação do *passé composé* (“qu'a eue”), Machado parece simplesmente buscar uma solução tradutória que dê conta da idéia do título sem ser literalizante; trata-se, neste caso, do capítulo

em que Gilliatt salva Ebenezer do afogamento, o qual adormecera na mesma rocha onde Gilliatt, mais tarde, se deixará engolir pelo mar. Os substantivos *flâneur* e *pêcheur*, que aludem a Ebenezer e a Gilliatt, respectivamente, desaparecem para dar lugar a uma fórmula menos explícita na tradução: em “Boa fortuna de aparecer a tempo”, não sabemos em quê consiste esta “boa fortuna”, nem quem é o seu beneficiário ou quem é o responsável por ela, e nem ao menos nos são dadas as informações sugeridas pelos substantivos *flâneur* e *pecheur*. O próximo caso é ainda mais sintético, se levarmos em consideração que uma tradução mais literalizante seria algo como “O lugar onde é incômodo chegar e difícil de partir”, e Machado mais uma vez faz uso de substantivizações de verbos, desta vez de *arriver*, que é substituído por “chegada”, e *partir*, por “saída”. Também desaparece a conjunção aditiva *et*, substituída por vírgula que irá separar os dois períodos. Não se perde de vista, entretanto, a relação de oposição entre os dois períodos, nem o que é mais importante, a sugestão das dificuldades que serão encontradas no decorrer do capítulo. Por fim, o último caso, dentre os vistos acima, parece ser o único no qual Machado, obedecendo à aparente tendência sintética, enfraquece o antitetismo presente nos verbos *donné* e *repris*. Ao escolher como tradução “Interrompe-se o êxito”, não se perde, evidentemente, a idéia de que o sucesso fora perdido. Por outro lado, não se tem aí a sugestão de que este mesmo sucesso fora perdido tão logo alcançado, como no caso do título hugoano. Enfim, ao contrário da escolha por uma tradução literal para a maioria dos títulos, como em outros casos, em que Machado procura seguir de perto as sugestões de Hugo, nestes o tradutor optou por outras fórmulas, mais concisas e econômicas, sem prejudicar demasiadamente as feições dos títulos franceses. Tais exemplos seriam formas de empobrecimento quantitativo, em termos bermanianos, mas que certamente não contribuem de forma

negativa na constituição da obra. São, pelo contrário, exemplos que aparentemente anunciam a preferência por estruturas mais sintéticas, pela economia e precisão verbal que mais tarde marcarão a obra do escritor da maturidade.

Se compararmos as escolhas de Machado com a de um outro tradutor, Oscar Paes Mendes, em edição de 1957, percebemos que nesta outra edição, para os mesmos títulos, o tradutor optou por títulos menos sintéticos do que os de Machado, mas que nem por isso podem ser consideradas traduções estritamente literais, como vemos a seguir: “O que amamos nos torna vulneráveis”, “Sorte que tiveram os naufragos de encontrar certo sloop”, “Sorte que teve o passeante de ser visto pelo pescador”, “É difícil partir do lugar aonde é incômodo chegar”, “Bom êxito que se perde, apenas conseguido”. Oscar Paes Mendes não demonstra a mesma predileção pelo sintetismo de Machado; as suas escolhas, ao contrário, parecem apontar para uma tradução que vise a ser mais imediatamente apreensível, obedecendo a uma sintaxe que seja também mais aclimatada e direta. No entanto, apesar da concisão dos títulos escolhidos por Machado, há que se reconhecer que eles dão conta de transmitir o que há de substancial para cada um dos títulos em questão, o que denota uma preocupação, por parte do tradutor, com a recepção da obra, não no sentido de facilitar a leitura, mas no de fornecer, para os leitores de língua portuguesa, títulos tão sugestivos quanto os do romance em francês, e por vezes até mesmo mais evidenciadores.

Há outros casos, contudo, em que Machado adota um procedimento contrário, optando por traduções que, não sendo tão literais, deixam o título mais explícito do que no texto de partida. Exemplos disso estão no Capítulo II, do Livro Segundo, “*Un*

goût qu'il avait", Cap. II do Livro Quarto, "*Entrée, pas a pas, dans l'inconnu*" e Cap. III do Livro Quinto, "*Clubin emporte et ne rapporte point*" que Machado traduz, respectivamente, por "Uma preferência de Mess Lethierry", em que o pronome pessoal *il* francês desaparece para dar lugar à pessoa a que ele se refere, Mess Lethierry, assim como desaparece também o imperfeito *avait*; "Gilliatt vai entrando passo a passo no desconhecido", escolha que elimina a impessoalidade do título do texto de partida com o acréscimo do nome "Gilliatt" como sujeito da oração, tornando, desta forma, mais explícitos os acontecimentos do capítulo em questão, optando, também, por uma construção verbal em gerúndio em contraposição à escolha pelo particípio no texto de partida; e, por fim, "Clubin leva uns objetos e não os traz", onde há o acréscimo do sintagma nominal "uns objetos" ausente no texto de partida, com o intuito, certamente, de respeitar a transitividade do verbo. Mais uma vez, entendemos que estas escolhas tenham servido ao propósito de anunciar, de forma tão interessante quanto possível o que estaria por vir no capítulo seguinte, implicando na adoção de procedimentos diversos, tendo em vista, possivelmente, uma apreensão mais imediata do texto. Em parte, estes exemplos seriam formas de clarificação em tradução, como vimos com Berman, mas que ainda assim mantêm a existência da sugestão do que está por aparecer, em vez de simplesmente eliminá-la.

Outros títulos, porém, ganharam tradução que merece comentário mais detido. Um destes é o do Cap. II do Livro Primeiro, que no texto de partida aparece como "*Le Bû de la Rue*", ao que Machado escolhe traduzir por "O Tutu da Rua". Ora, este é o capítulo no qual nos é apresentada a casa habitada por Gilliatt, que se situa ao fim da rua – *bout de la rue*, em francês – e à beira do mar, o que, certamente, ecoa na

escolha de Hugo para o título, já que os vocábulos *bout* e *Bû*⁴² têm pronúncia bastante próxima. Acresce que a casa habitada por Gilliatt é descrita como uma casa mal-assombrada (ou *visionée*, no original). Além do mais, a localização geográfica da casa também denota, segundo o editor Yves Gohin, que estar no “*bout de la rue*” também implica que Gilliatt estava “à la extrémité de la vie sociale, après quoi in n’y a ‘plus rien que la mer’”⁴³. Daí perguntarmo-nos: o que levou Machado a traduzir o francês “*Bû de la Rue*”, com as implicações que vimos acima, por “Tutu da Rua”? Além da semelhança fonética com o *bû* francês, cabe acrescentar que o vocábulo “tutu”, segundo o Dicionário Houaiss, é o mesmo que papão, ou bicho-papão, monstro imaginário, ou, segundo acepção menos corrente, tratar-se-ia de um indivíduo conquistador. Não cremos ser de todo despropositado sugerir que o nosso tradutor estivesse a par destas possibilidades, uma vez que elas encaixam-se muitíssimo bem no contexto do romance, em que o protagonista Gilliatt, esquivo e pouco sociável, é descrito pelo narrador como uma pessoa de má índole, a quem os habitantes da ilha evitavam. Se, por um lado, foi necessário abandonar, no título, a alusão à localização da casa, bem como as outras implicações apontadas por Yves Gohin, por outro, conseguiu-se dotá-lo de uma outra significância, possivelmente tão relevante quanto a escolhida por Hugo, o que de forma alguma privará o leitor da tradução de tomar conhecimento das implicações do título em francês, uma vez que é a isso que o capítulo se dedica.

Um outro caso também nos chamou a atenção. Trata-se do Cap. V do Livro Quinto, “*Les déniquoiseaux*” que Machado traduz por “Os furta-ninhos”. Para o título em francês, vale ressaltar que *déniquoiseaux* é um neologismo formado pelo verbo

⁴² O termo “Bû”, com a grafia empregada por Victor Hugo, não figura em nenhum dos dicionários consultados.

⁴³ Cf. nota 5, p. 594, de *Les travailleurs de la mer*. Tradução : “na extremidade da vida social, depois da qual não há ‘nada mais que o mar’”.

dénicher (retirar de um ninho) e pelo substantivo plural *oiseaux* (pássaros). Segundo o que o próprio narrador do romance nos informa, os *déniquoiseaux* – que, segundo o narrador, deve ser lido como *déniche-oiseaux* – são as crianças que gostam de roubar ovos dos ninhos de pássaros nas falésias da ilha, e também crianças do oceano, pouco tímidas⁴⁴. Machado, então, propõe como tradução daquele título “Os furta-ninhos”, utilizando também uma forma composta por um verbo, “furtar”, e por um substantivo plural, “ninhas”, criando também ele um novo substantivo. Outros tradutores, como Oscar Paes Leme e o tradutor anônimo de uma edição portuguesa de *Les travailleurs de la mer* de 1948 adotaram outros títulos: enquanto o primeiro escolhe traduzir o título como “Os tiradores de ninho”, deixando totalmente de lado o neologismo e oferecendo uma solução no mínimo pouco elegante, o tradutor anônimo escolhe “Os desninha-pássaros”, também criando um substantivo composto a partir de uma tradução literal do título francês, solução decerto mais aceitável do que a de Oscar Paes Leme.

Há casos em que as particularidades do idioma francês parecem ter levado Machado a omitir, ou relevar, determinadas nuances ao traduzir alguns títulos, a exemplo do que acontece com “Ce qu’on y voit e ce qu’on y entrevoit”, traduzido por “O que se vê e o que se entrevê”. Ora, como não dispomos, em português, de um pronome como o pronome adverbial *y* francês – utilizado para referir-se a um lugar, como no caso do título acima, ou para representar um complemento introduzido pela preposição *à*, por exemplo – Machado decide por simplesmente deixar de lado a alusão do pronome ao lugar em que vê ou entrevê algo, sendo acompanhado na sua escolha por Oscar Paes Mendes – o qual parece simplesmente tomar de

⁴⁴ Cf. Cap V., p. 202.

empréstimo a escolha de Machado –, mas não pelo tradutor da edição portuguesa e sua mínima adição ao preferir “O que *ali* se vê e o que se entrevê”.

Um outro caso similar é encontrado no Cap. XI, do Livro Segundo, na segunda parte do romance, “Para bom entendedor meia palavra basta”, no qual Machado escolhe o provérbio português para traduzir o francês que dá título ao capítulo, “À bon entendeur, salut”. Ambos os provérbios significam quase a mesma coisa: enquanto no nosso caso, o provérbio refere-se a pessoas que, por serem boas entendedoras, compreendem mais rapidamente o que se passa, no caso do provérbio francês há uma ligeira diferença, por aludir ao fato de que aos bons entendedores está reservada a boa fortuna, ou seja, aquele que compreende tira o seu proveito; não se pode negar, entretanto, que esta mesma fortuna também esta reservada aos bons entendedores para quem “meia palavra basta”, o que justificaria a escolha de Machado. Os outros dois tradutores também fizeram esta mesma escolha, adotando o provérbio da língua portuguesa para traduzir o francês. Berman, aparentemente, não concordaria com esta opção. Para o teórico francês, em vez de encontrar um provérbio equivalente, a tradução deveria buscar manter o que chama de “consciência-de-provérbio”, por meio de uma tradução que respeitasse a imagística da locução original, de forma que o provérbio traduzido ainda fosse percebido como um provérbio, em vez de simplesmente substituí-lo por um equivalente.

[C10] Comentário: Comentar mais.

Traduzir o título do último livro da segunda parte de *Les travailleurs de la mer* também não parece ter sido uma tarefa sem problemas. Ao escolher “O forro do obstáculo” para traduzir “Les doubles-fonds de l’obstacle”, releva-se, a princípio, o caráter plural dos *fonds* (fundos), os quais são, ainda por cima, *doubles* (duplos).

Depois de um breve retorno aos acontecimentos deste livro, vemos que ali Gilliatt depara-se, de fato, com dois problemas que é preciso superar: a *pieuvre* e um vazamento na pança, ambos surgindo sorrateiramente. O vazamento, por mais ínfimo que pareça a princípio, ainda que pudesse colocar todo o trabalho e toda a luta a perder, acaba por se tornar o último dos desafios de Gilliatt, também superado. Os outros dois tradutores tomaram caminhos diversos: Oscar Paes Leme traduz o título por “Os fundos falsos do obstáculo”, escolha que não parece ser respaldada pelo romance, afinal, quais seriam os fundos *falsos*? Se entendermos que estes fundos referem-se às últimas duas dificuldades enfrentadas por Gilliatt – a *pieuvre* e o vazamento – somos levados a pensar que não há nada de “falso” ali. O tradutor anônimo da edição portuguesa escolhe algo um pouco mais literalizante, ao traduzir o título por “As duplas profundidades do obstáculo”, corroborando com a nossa leitura, segundo a qual estas duas dificuldades seriam as duas últimas lutas de Gilliatt frente a um obstáculo maior, que é deixar o rochedo Douvres. A escolha de Machado, portanto, se não dá conta da duplicidade dos fundos do obstáculo, ao menos alude, possivelmente, ao último deles, ao derradeiro desafio de Gilliatt, ao único frente ao qual ele parece estar, a princípio, impotente. Há, também aqui, uma forma de empobrecimento qualitativo. Por outro lado, também este exemplo testemunha a favor de um tradutor consciente de sua tarefa.

[C11] Comentário: Explicar o porquê.

Um outro caso que nos chamou a atenção está na tradução do título “Autre forme de combat dans le gouffre” por “Outra forma de combate no abismo”, opção não só de Machado, como também dos outros tradutores que consultamos. Se nos lembrarmos das palavras de Bloom no capítulo dedicado ao estudo do romance, veremos que o crítico afirma que os termos *gouffre* e *abîme* são bastante freqüentes em Hugo,

principalmente na sua poesia tardia, e que no *abîme* residiria a metáfora hugoana para a genialidade. Entretanto, há que se levar em consideração que, se ambos os termos podem ser traduzidos por “abismo” ou “sorvedouro” em português, em francês não têm exatamente o mesmo significado. O substantivo *gouffre* é definido tanto pelo dicionário *Le Petit Larousse* quanto pelo *Le Robert* como uma cavidade profunda e abrupta, cuja profundidade e largura impressionam. Já o substantivo *abîme*, por outro lado, é descrito pelos mesmos dicionários como um *gouffre* bastante profundo, ou um *gouffre* cuja profundidade é insondável. Ou seja, o *abîme* nada mais é do que um *gouffre* muito mais profundo, o que não significa que sejam sinônimos. Em português, o que ocorre com os termos de que dispomos é que ambos são definidos quase da mesma forma pelo *Houaiss* e pelo *Aurélio*, como uma grande depressão cuja profundidade é insondável ou inexplorada, e são tratados por estes dicionários como sinônimos. No entanto, dispomos, em português, também do termo “golfo”, que pode designar, segundo o *Dicionário Houaiss*, uma reentrância marítima maior do que a baía, ou mesmo um local de grande profundidade, tornando-se próximo de abismo ou sorvedouro – ainda que este uso seja um regionalismo português, de acordo com o mesmo dicionário. Esta aparente inadequação da tradução, no entanto, não traz grandes implicações para a compreensão do capítulo, a não ser o fato de que a luta a que o capítulo se refere – entre Gilliat e a *pieuvre* – não se passa em um abismo, no sentido estrito do termo, mas em uma caverna, ou gruta, submarina.

A forma como Machado se comportara até aqui prenuncia o que encontraremos adiante, quando adentrarmos os textos em si: Machado, em diversos momentos, mostrará que, ainda que Jean-Michel Massa classifique esta tradução como uma

das “traduções alimentares”, cuja iniciativa não partiu do tradutor, a obra que resultou deste trabalho certamente não ficará diminuída diante daquelas outras traduções cuja iniciativa partiu do próprio tradutor. Também aqui encontramos um Machado de Assis tradutor que é também um excelente crítico literário, e que dá exemplos de como traduzir é escrever em co-autoria.

6.2 Estudo das traduções de capítulos e trechos do romance

Antes de adentrarmos o estudo das traduções de capítulos e trechos do romance, pensamos ser bastante razoável lembrar a contribuição Ana Cristina César, no artigo “O ritmo e a tradução da prosa”. O romance que estudamos, isso já foi dito diversas vezes, apresenta um ritmo bastante peculiar. No entanto, e esta é também uma observação de Ana C. César, o ritmo em traduções de prosa não parece ser uma preocupação primordial dos tradutores, ao contrário do que se passa quando tratamos de poesia. No poema, o ritmo é mais evidente, e a sua manutenção torna-se também ela imperativa. Infelizmente, o mesmo não parece acontecer quando lidamos com prosa romanesca. Naquele ensaio, César afirma que ao lermos um romance durante toda uma tarde, ficamos impregnados por certo modo de narrar, certa fluência, um ritmo narrativo de fato, que perdura em nossa memória (CÉSAR, 1999, p. 364). Surge, portanto, um problema: uma vez que a “fluência”, em traduções de prosa, é uma necessidade óbvia, cabe, portanto, levá-la a um outro patamar, a um outro aspecto desta fluência que César chama de “ritmo poético da prosa” (CÉSAR, 1999, p. 365). É preciso, então, fazer-se as seguintes perguntas: “Será que a tradução reproduz ou tenta reproduzir a pontuação, o movimento, o

compasso, a estrutura da frase original?”, e, como César preocupa-se com traduções da obra de Machado, vem a pergunta: “Poderíamos apontar um movimento não-machadiano (como diria Arnold) na tradução?” (CÉSAR, 1999, p. 365-366), a qual, no nosso caso, poderíamos alterar para “Poderíamos apontar um movimento não-hugoano na tradução, ou um movimento tipicamente machadiano, uma vez que Machado é o tradutor?”

Mas a contribuição de César não pára por aí: como ela se dedica a estudar duas traduções de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para o inglês, algumas de suas afirmações a respeito do modo de escrever machadiano nos fazem perceber que há semelhanças técnicas com o estilo hugoano, como quando, por exemplo, César escreve que a presença do narrador “se apóia muito no ritmo, num certo fluir sintático, na preferência (ou talento) por algumas alternâncias cuidadosamente entre movimentos sintáticos curtos e longos, que tendem ao paralelismo” (CÉSAR, 1999, p. 365); pouco mais à frente, nos é dito que “os últimos romances de Machado de Assis entram num jogo estilístico descontraído nos capítulos curtos, que oscilam entre a digressão e a trama, entre a arte de narrar uma história e, ao mesmo, não a narrar” (CÉSAR, 1999, p. 365); e, por fim, César afirma que “Em Machado de Assis essa qualidade obsessiva parece provir do desejo de dizer demais, do gosto pela circunlocução, de um deliberado excesso de expressão, que se manifesta em padrões rítmicos: uma tendência à frase longa e tortuosa, à enumeração, ao paralelismo sintático amplo” (CÉSAR, 1999, p. 367).

Levaremos em consideração o que fora dito por Ana Cristina César neste seu artigo no nosso próximo passo, que é o de examinar a tradução de Machado. Cabe

lembrar, no entanto, que também as considerações de Antoine Berman acerca da defectividade característica de toda tradução também serão levadas em conta nesta nossa tarefa.

Sem mais que nos atrase, o primeiro capítulo do romance hugoano, que foi também o primeiro sobre o qual nos debruçamos, nos oferece um manancial razoavelmente interessante. A princípio, pelo fato de Machado ter optado por transformar os sete parágrafos que compõem este capítulo, dos quais os três últimos não possuem mais do que um período, em treze na sua tradução.

Dentre estes, o que mais sofre subdivisões é o segundo parágrafo, que na tradução machadiana é quebrado em seis, o último dos quais não contém mais do que uma oração. O que apreendemos daí? Estaria Machado alterando gratuitamente a organização do texto hugoano? Se adotarmos como conceito de parágrafo um conjunto de frases que apresentam maior relação entre si do que com o resto do texto, conforme o que consta do Dicionário Houaiss, chegaremos à conclusão de que a escolha de Machado é perfeitamente justificável. Vejamos o porquê: deste segundo parágrafo hugoano subdividido em seis por Machado, o primeiro parágrafo na tradução narra o ambiente em que os personagens Gilliatt e Déruchette aparecerão, ou seja, uma manhã de natal em que há neve; o parágrafo seguinte narra a ida dos cristãos às igrejas e introduz as três primeiras personagens: um menino, um homem e uma mulher; o próximo parágrafo atém-se mais a estas três figuras; em seguida, vem o parágrafo que nos descreve quem era este homem, sua maneira de vestir e o que aparentava ser; logo após, vem o mais longo destes seis parágrafos, dedicado a descrever quem era a jovem viandante, suas vestimentas,

sua maneira de caminhar, e que nos leva à conclusão de que esta viandante, cujo nome ainda ignoramos, é uma adolescente; por fim, o último parágrafo, de apenas uma oração, nos informa de que o homem não reparava na moça. Estamos diante, aqui, daquilo que Antoine Berman chamou de racionalização da tradução, que é uma reorganização da ordem do discurso do original. Isso, no entanto, não acarreta em resultados negativos, a não ser o fato de que talvez seja mais fácil acompanhar as imagens produzidas pela narração na medida em que elas estão mais diluídas em parágrafos menores. O mesmo ocorre com a reorganização dos outros parágrafos alterados quando da tradução: há uma clara tendência em reagrupar as orações de modo que cada parágrafo seja mais facilmente reconhecido como um grupo de idéias coerentes entre si, o que implica também numa reestruturação da ritmicidade característica do original.

O que acontece, no entanto, se aproximarmos ainda mais nossa lupa, agora direcionando nossa atenção para o que está contido nestes parágrafos? Há, visivelmente, alterações na pontuação, mas estas alterações não acarretam em grandes mudanças significativas para a compreensão da obra. Percebe-se, no entanto, uma tendência à concisão da forma do narrar, ou simplesmente uma tendência à reformulação de forma que o narrado soe mais natural em português.

Vejamos um exemplo:

Original

Tradução de Machado de Assis

L'homme, jeune encore, semblait quelque chose comme un ouvrier ou un matelot. Il avait ses habits de tous les jours, une vareuse de gros drap brun, et un pantalon à jambières goudronnées, ce qui paraissait indiquer qu'en dépit de la fête il n'allait à aucune chapelle (HUGO, 1980, p. 91-92).

Ele era moço ainda e parecia ser operário ou marinheiro. Vestia as roupas ordinárias, isto é, uma grossa camisa de pano escuro e uma calça de pernas alcatroadas, o que parecia indicar que, apesar da festa, não iria à igreja (HUGO, 2002, p. 23).

O que temos acima não pode ser chamado de uma tradução literal ou literalizante no sentido estrito, mas uma reformulação de forma a tornar um pouco mais conciso o que não o é no original, a exemplo de “semblait quelque chose comme un ouvrier ou un matelot”, traduzido por “parecia ser operário ou marinheiro”, e dos “habits de tous le jours” que se tornam “roupas ordinárias”. Quanto ao emprego dos tempos verbais, neste caso Machado parece aproximar-se escolhas hugoanas, optando por traduzir o *imparfait* francês pelo nosso pretérito imperfeito do indicativo, à exceção da última oração do trecho, “não iria à igreja”, em que faz uso do futuro do pretérito do indicativo para traduzir o mesmo *imparfait* francês, único tempo verbal presente naquele trecho do original; entendemos, contudo, que esta escolha é bastante justificável se levarmos em consideração que o futuro do pretérito, de acordo com a *Nova gramática do português contemporâneo*, pode ser utilizado “para exprimir incerteza (probabilidade, dúvida, suposição) sobre fatos passados” (CUNHA; LINDLEY, 2001, p. 462), algo que o próprio texto sugere, por intermédio do verbo *parecer*, em “parecia indicar que, apesar da festa, não iria à igreja”. Há, não obstante, um pequeno problema: quando Machado traduz “il n’allait à *aucune chapelle*” por “não iria à igreja”, deixa de reforçar o fato de que neste capítulo já fôramos informados de que havia, na ilha de Guernesey, dois grupos de religiosos, os anglicanos e os wesleyanos, e esse talvez seja o motivo de Hugo ter dito que o homem não iria à nenhuma capela, ou seja, não pertencia a nenhuma das duas congregações. Ao optar por não incluir o pronome indefinido “nenhuma”, o leitor mais desatento pode perder de vista a existência de duas possibilidades na ilha, e que nenhuma destas correspondia à sua realidade mais imediata, no caso do leitor brasileiro oitocentista, que vivia em uma sociedade eminentemente católica. Esta é,

no entanto, uma possibilidade remota, dado que a informação a respeito da existência de duas denominações em Guernesey está logo acima do trecho que tomamos em análise, o que ajuda a justificar a alternativa de Machado.

Outros trechos do capítulo também reforçam nossa tese de há uma tendência à reformulação e à concisão na tradução deste capítulo.

Original	Tradução de Machado de Assis
Le hasard fit qu'il avait les paupières baissées, son regard tomba machinalement sur l'endroit où la jeune fille s'était arrêtée. Deux petits pieds s'y étaient imprimés, et à côté il lut ce mot tracé par elle dans la neige : <i>Gilliatt</i> (HUGO, 1980, p. 92-93)	Casualmente, tinha os olhos baixos, e assim os levou maquinalmente ao lugar em que parara a menina. Dois pezinhos aí estavam impressos e ao lado deles a palavra escrita por ela: <i>Gilliatt</i> (HUGO, 2002, p. 24).

Percebe-se, na forma como foi construído o período traduzido, a mesma tendência a oferecer ao leitor da tradução um texto mais conciso – enquanto o original conta quarenta e uma palavras, a tradução possui trinta e duas⁴⁵ – e aclimatado às normas do vernáculo, sem galicismos ou traduções literalizantes. Há, no entanto, uma interferência na forma do narrado no que diz respeito à utilização de tempos verbais, resultado, evidentemente, da reformulação do trecho quando da tradução. Por exemplo, na oração “Le hasard fit qu'il avait les paupières baissés”, onde encontramos o *passé simple* no verbo “fit” e o *imparfait* em “avait”, torna-se, em português, “Casualmente, tinha os olhos baixos”, em que a expressão construída com o *passé simple* – “Le hasard fit” – francês é transformada em um advérbio, em *Casualmente*; cabe ressaltar também que as *paupières baissés* (pálpebras abaixadas, em uma tradução literal), tornam-se “olhos baixos”, expressão que nos soa mais natural – o que também constitui uma forma de etnocentrismo tradutório –,

⁴⁵ Em uma contagem de palavras utilizando o recurso do editor de texto Microsoft Word, podemos constatar que a tradução de Machado deste capítulo possui exatamente cem palavras a menos que o texto francês.

demonstrando a preocupação de Machado em evitar maneiras de se expressar, em sua tradução, que são típicas da língua e cultura francesas. Além disso, percebe-se que o tradutor até mesmo se dá ao luxo de deixar implícitos certos detalhes que, a princípio, podem acarretar em leves alterações na maneira como o leitor mais atento perceberá a trama criada por Hugo. Referimo-nos à omissão da expressão “dans la neige”, não traduzida por Machado. Quando da análise do romance, vimos que o apagamento é um tema forte na obra, e que a escrita do nome *Gilliatt* na neve não é gratuita, como nada é gratuito no romance hugoano. Devemos ter em mente que o título do capítulo é, na tradução de Machado, “Palavra escrita em uma página branca”; esta “página branca” é a neve na qual Déruchette escreve o nome de Gilliatt. Entretanto, mesmo com a omissão, pode-se deduzir que ela tenha escrito o nome na neve, mas não há nada que indique que esta seja a única possibilidade, o que torna esta omissão um tanto problemática. Igualmente, devemos nos ater ao fato de que, em determinado ponto do romance, a memória de Déruchette é comparada à neve que se funde e desaparece⁴⁶, e que, portanto, não podemos cobrar dela que se lembre de promessa de se casar com o homem que resgatasse a máquina da Durande.

Resta-nos ver, agora, quais foram as soluções adotadas pelos outros dois tradutores que vimos consultando, Oscar Paes Mendes, e o tradutor anônimo da edição portuguesa, doravante denominado TA. Quanto à organização do capítulo em parágrafos, Mendes não altera em nada a escolha hugoana e mantém a mesma divisão em sete parágrafos, enquanto TA mantém também sete parágrafos, mas uma organização diferente da encontrada no original, e que não parece justificar-se

⁴⁶ Cf. p. 166 de *Les travailleurs de la mer*, onde se lê, na última oração do capítulo, “Chez Déruchette le souvenir s'évanouissait comme la neige fond”.

como a de Machado de Assis. Por outro lado, se analisarmos os mesmos trechos vistos anteriormente na tradução de Machado, perceberemos que, enquanto Mendes chega, no caso abaixo, a uma tradução tão concisa quanto a de Machado de Assis, TA propõe um texto mais longo até do que o original francês, se levarmos em consideração o número de palavras:

Tradução de Oscar Paes Mendes

Moço ainda, possuía algo parecido com operário ou marinheiro. Vestia a roupa de uso diário, grossa blusa de pano castanho-escuro e calça de pernas alcatroadas, o que parecia indicar que, a despeito da festa, não iria a capela alguma (HUGO, 1957, p. 115-117)

Tradução portuguesa

O homem, ainda bastante novo, tinha o aspecto de um operário ou de um marinheiro. Trajava o seu fato da semana: uma camisola de pano ordinário pardo e umas calças um pouco alcatroadas, o que faria supor que, apesar de ser dia de festa, não tencionava ir a nenhuma ermida (HUGO, 1948, p. 12).

O mesmo, contudo, não se passa no trecho a seguir, em que ambos os tradutores oferecem soluções ligeiramente mais longas que a de Machado de Assis, mais uma vez levando-se em consideração o número de palavras. Vale ressaltar também que Mendes é o único a não omitir o fato de que Déruchette escreve o nome de Gilliatt na neve, ao contrário de Machado de Assis e do tradutor português. Novamente, é possível constatar que a tradução de TA é a que possui o texto mais longo dentre as traduções analisadas, ainda que a diferença não seja tão significativa:

Tradução de Oscar Paes Mendes

la, por acaso, de olhos baixos; assim, caíram-lhe êstes maquinalmente no local em que a moça se detivera. Dois pezinhos aí estavam impressos; ao lado, leu esta palavra que a moça escrevera na neve: *Gilliatt* (HUGO, 1957, p. 119).

Tradução portuguesa

Quis o acaso que fosse com o olhar baixo, e que reparasse maquinalmente no ponto onde a rapariga tinha parado. Viu impresso no gelo o sinal de dois pequenos pés, e ao lado a seguinte palavra: *Gilliatt* (HUGO, 1948, p. 13).

Estas outras traduções corroboram o que já havíamos dito a respeito das escolhas de Machado: parece haver, em sua tradução, uma tendência a fazer uso de fórmulas mais sintéticas, econômicas. Veremos, agora, como esta tendência se comporta em outros momentos de sua tradução.

O capítulo seguinte que escolhemos para análise foi o Cap. VI, do Livro Sexto da Primeira Parte do romance, intitulado *Un intérieur d'abîme, éclairé*, e a primeira coisa que nos chama à atenção é a tradução que Machado de Assis dá ao título: *Alumia-se o interior do abismo*. Semanticamente, pode-se dizer que a alternativa de Machado corresponde muitíssimo bem ao título francês; por outro lado, salta aos olhos a diferença na construção dos dois títulos, uma vez que Machado opta, a princípio, por não manter o adjetivo na mesma posição do original. Além do mais, há que se levar em consideração que o título hugoano é um sintagma nominal, que Machado traduz transformando-o em um sintagma verbal, por meio da verbalização do adjetivo *éclairé*. Henri Meschonnic, no capítulo dedicado a *Les travailleurs de la mer* de seu livro *Pour la poétique IV: Écrire Hugo*, enxerga uma dissociação rítmica que avivaria a contradição interna nesta escolha de Hugo de posicionar o adjetivo após uma vírgula que o desloca de sua posição natural por colocar-se entre ele e o substantivo a que ele se refere (MESCHONNIC, 1977, p. 156). Esta mesma estrutura ocorrerá mais duas vezes no interior do capítulo em questão, em “Qui eût vu Clubin dans ce naufrage eût cru voir un démon, heureux” (HUGO, 1980, p. 269) e em “L’hypocrite est un titan, nain” (HUGO, 1980, p. 271). Em ambos os casos, temos a mesma construção: o adjetivo é separado do substantivo a que ele se refere por uma vírgula, introduzindo uma breve pausa que reforça o teor antitético. Curiosamente, em nenhuma destas passagens Machado dá à vírgula e ao adjetivo o

mesmo emprego que Hugo lhes confere: no caso do título, como vimos acima, o adjetivo é verbalizado; nos outros dois casos, temos o que se segue: “Quem pudesse ver Clubin naquele naufrágio acreditaria ver um demônio feliz” (HUGO, 2002, p. 158) e “O hipócrita é um titã-anão” (HUGO, 2002, p. 160). No primeiro exemplo, a vírgula e a pausa que a acompanha simplesmente desaparecem para dar lugar a uma construção mais límpida, desprovida da construção pouco comum de Hugo. Igualmente, o paralelismo dos tempos verbais escolhidos por Hugo, que utiliza a segunda forma do condicional para os verbos *voir* e *croire* nas duas orações do período, dá lugar, na tradução de Machado, a uma forma composta para o pretérito imperfeito do subjuntivo no caso do verbo *ver*, resultado em *pudesse ver*, enquanto na oração seguinte é utilizado o futuro do pretérito do indicativo em *acreditaria*. O segundo exemplo não é menos curioso: no lugar da pausa e da vírgula que há no texto francês entre *titan* e seu adjetivo *nain*, Machado propõe um substantivo composto hifenizado, “titã-anão”. Vale lembrar que em tais casos de formação de substantivos compostos, a hifenização enfraquece a independência dos elementos que compõe o termo composto, dando lugar a um termo mais independente. De certa forma, o caráter antitético das exóticas formulações hugoanas é enfraquecido na tradução de Machado que, frente a tal exotismo, preferiu ater-se às possibilidades já consagradas e bem aceitas pelo vernáculo.

Uma breve consulta aos outros dois tradutores nos mostra que também eles não trabalharam diferentemente. O título do capítulo, por exemplo, foi traduzido na edição portuguesa por “O interior dum abismo aclarado”, em que desaparece a vírgula hugoana e que torna definido o que em Hugo estava indefinido, no caso do sintagma francês *un intérieur*, mantém-se, todavia, a característica nominal do título.

Já Oscar Paes Leme oferece um título muito próximo daquele de Machado, “Ilumina-se o interior de um abismo”, o que nos leva a crer que este tradutor, muito provavelmente, deva ter consultado a tradução que Machado fez do romance. O mesmo ocorre com a tradução do período “Quem visse Clubin no naufrágio acreditaria ver um demônio feliz” (HUGO, 1957, p. 374), em que Mendes também segue o exemplo de Machado, deixando de lado a pausa do texto francês. Porém, no caso seguinte, Mendes prefere reproduzir a vírgula de Hugo em “O hipócrita é titã, anão” (HUGO, 1957, p. 376), eliminado tão-somente o artigo indefinido que antecede “titan” no texto francês, o que é justificável, se pensarmos que ele buscou reproduzir o heptassílabo hugoano na sua tradução. Para estes mesmos casos, também o tradutor português escolheu simplesmente eliminar as pausas hugoanas, quando propõe as seguintes traduções: “Quem visse Clubin nesse naufrágio julgaria ver um demônio feliz” (HUGO, 1948, p. 218) e “O hipócrita é um titã pigmeu” (HUGO, 1948, p. 221).

Se considerarmos a organização do capítulo em parágrafos, neste caso veremos que Machado interfere menos na proposta hugoana, visto que sua tradução possui somente dois parágrafos a mais do que o texto francês, que resultam, é claro, da subdivisão de dois parágrafos do original. A nossa insistência nesse fato não é gratuita, da mesma forma como nada parece ser gratuito no romance de Hugo. Vimos, anteriormente, que a escrita hugoana parece querer seguir o ritmo do bater das vagas, algo que se reproduz por todo o texto, seja quando o analisamos do ponto de vista do que é narrado em cada capítulo, em tempos fortes e fracos, seja quando aproximamos nosso olhar para ver que também no interior de cada capítulo estes tempos também se fazem presentes através de capítulos que nos chegam

como vagalhões, longos, majestosos, entrecortados por outros curtos, como pequenas ondas que apontam para a calmaria momentânea antes de sermos atingidos por outra massa de texto. Tudo isso reforça o antitetismo do texto, belissimamente pensado e desenhado, mas que trata exatamente do desmascarar de um mal hipócrita que se mantivera adormecido durante anos e que somente ali, em um rochedo, em meio ao nada do mar, pode explodir como uma maré violenta. Machado, provavelmente atento a isso, preferiu não interferir neste aspecto do texto tanto quanto o fez em outros momentos, e em somente duas ocasiões sua tradução, como dissemos, subdivide parágrafos do texto francês nos trechos seguintes:

Original

Tradução de Machado de Assis

L'arrachement du masque, quelle délivrance ! Sa conscience jouit de se voir hideusement nue et de prendre librement un bain ignoble dans le mal. La contrainte d'un long respect humain finit par inspirer un goût forcené pour l'impudeur. On en arrive à une certaine lasciveté dans la scélératesse. Il existe, dans ces effrayantes profondeurs morales si peu sondées, on ne sait quel étalage atroce et agréable qui est l'obscénité du crime. La fadeur de la fausse bonne renommée met en appétit de honte. On dédaigne tant les hommes qu'on voudrait en être méprisé. Il y a de l'ennui à être estimé. On admire les coudées franches de la dégradation. On regarde avec convoitise la turpitude, si à l'aise dans l'ignominie. Les yeux baissés de force ont souvent de ces échappées obliques. Rien n'est plus près de Messaline que Marie Alacoque. Voyez la Cadière et la religieuse de Louviers. Clubin, lui aussi, avait vécu sous le voile. L'effronterie avait toujours été son ambition. Il envoyait la fille publique et le front de bronze de l'opprobre accepté ; il

Arrancar a máscara, que livramento! A consciência de Clubin alegrou-se por ver-se hediondamente nua, e por tomar livremente um banho ignóbil no mal. O constrangimento de um longo respeito humano acaba por inspirar um gesto violento à impudência. Chega-se a uma certa lascívia na perversidade. Existe nessas tremendas profundezas morais tão pouco sondadas uma não sei que ostentação atroz e agradável, que é a obscenidade do crime. A insipidez da falsa reputação dá apetite de vergonha. Desdenham-se os homens a ponto tal que se deseja o desprezo deles. Ser estimado aborrece. Admira-se a franqueza da degradação. Olha-se cobiçosamente a torpeza que se mostra tão a seu gesto na ignomínia. Os olhos obrigados a baixar-se têm muitas vezes destes olhares oblíquos⁴⁷. Nada se aproxima tanto de Messalina como Maria Alacoque. Vede Cadière e a religiosa de Louviers.

Clubin vivera debaixo do véu. O descaramento foi sempre a sua

⁴⁷ Estaria, aqui, Machado entrando em contato com algo que desenvolveria mais tarde em *Dom Casmurro*, no tão afamado olhar oblíquo e dissimulado de Capitu, que não tinha outra escolha por pertencer a uma classe mais baixa que a de seus vizinhos e de Bentinho?

se sentait plus fille publique qu'elle, et avait le dégoût de passer pour vierge. Il ait été le Tantale du cynisme. Enfin, sur ce rocher, dans cette solitude, il pouvait être franc ; il l'était. Se sentir sincèrement abominable, quelle volupté ! Toutes les extases possibles à l'enfer, Clubin les eut dans cette minute ; les arrérages de la dissimulation lui furent soldés ; l'hypocrisie est une avance ; Satan le remboursa. Clubin se donna l'ivresse d'être effronté, les hommes ayant disparu, et n'ayant plus là que le ciel. Il se dit : Je suis un gueux ! et fut content. (HUGO, 1980, p. 272-273)

ambição. Invejava a mulher pública e a fronte de bronze do opróbrio aceito; sentia-se mais mulher pública do que ela e tinha desgosto em passar por virgem. Foi o Tântalo do cinismo. Enfim, naquela solidão, podia ser franco; era-o. Que volúpia não é sentir-se sinceramente abominável! Todos os êxtases possíveis no inferno teve-os Clubin naquele momento; foram-lhe pagos todos os atrasados da dissimulação; a hipocrisia é um adiantamento; Satanás embolsou-o, Clubin embriagou-se de desfaçamento, pois que os homens tinham desaparecido e apenas ficara o céu. Disse consigo: "Sou um pícaro!". E ficou satisfeito. (HUGO, 2002, p. 160-161)

Este parágrafo ilustra bem o que dissemos anteriormente sobre a distribuição de parágrafos longos e curtos no romance de Hugo. Antes dele, temos seis parágrafos curtíssimos, dos quais a maioria não possui mais do que uma ou duas orações. Depois vem esse parágrafo longo, com todo o seu peso, e logo após ele, nova calmaria, em mais sete parágrafos tão curtos quanto os que o antecederam. Isso é evidente no romance. Não obstante, Machado preferiu cortá-lo ao meio. O parágrafo começa dissertando de forma generalizada a revelação do mal e o que a queda da máscara representa para, em seguida, atribuir isso a Clubin. É exatamente neste ponto que Machado intervém, preferindo manter cada idéia em um parágrafo separado, muito provavelmente acreditando, assim, estar agindo de acordo com o que exigiria o bom uso do vernáculo que tanto prezava.

Há, ainda, outro momento em que Machado procede da mesma maneira, desmembrando o que em Hugo era um só parágrafo, embora neste exemplo o faça em um dos parágrafos curtos do romance, adotando o mesmo critério que mencionamos anteriormente:

Original

On l'allait croire mort, et il était riche. On l'allait croire perdu, et il était sauvé. Quel bon tour joué à la bêtise universelle ! (HUGO, 1980, p. 275)

Tradução de Machado de Assis

lam pensar que estava morto, e estava rico⁴⁸. Pensavam que estava perdido, e estava salvo. Que boa caçoadada à tolice universal! (HUGO, 2002, p. 162).

Desta vez, Machado demonstra preferir dar sua contribuição de forma a tornar mais independentes as antíteses hugoanas, alocando-as cada uma em um parágrafo próprio, alongando, conseqüentemente, a seqüência de parágrafos curtos que encontramos no texto francês e em que estes se inserem.

Uma outra tendência machadiana ao traduzir Hugo é a recorrente inversão dos termos que compõem os períodos franceses que, se observada de perto, deverá mostrar a preferência machadiana por determinadas formas de combinação daqueles elementos. Estar atento a isso é de extrema relevância uma vez que, de acordo com Nilce Sant'anna Martins em *Introdução à estilística*, as diversas combinações dos termos de uma oração modificarão “o ritmo e a valorização de idéias e sentimentos, propiciando efeitos variados” (MARTINS, 2003, p. 164). E, da mesma forma que há padrões impostos pela língua, há também uma ampla margem de liberdade que pode ser aproveitada para diversos efeitos expressivos, conseguidos através das diferentes colocações sintático-gramaticais que, desta forma, se coadunam com as colocações estilísticas. Também em Antoine Berman vimos que uma das tendências deformadoras da tradução é a destruição dos ritmos, resultado da alteração da pontuação do texto e da sua extensão, e/ou reorganização

⁴⁸ Na edição da Abril Cultural, de 2002, há um erro que acreditamos ser falha dos responsáveis pelo volume: onde lemos “rico”, no trecho acima, nesta edição consta “vivo”, o que aparentemente poderia ser julgado como um erro de tradução, se o atribuíssemos a Machado de Assis. Entretanto, ao confrontarmos o texto da Abril Cultural de 2002 com o da editora Irmãos Pongetti pudemos perceber que nesta edição mais antiga, de 1954, o mesmo erro não se repete. Há ainda um outro erro na edição da Abril Cultural, na qual encontramos “caçoadada” em vez de “caçoadada” na última oração do trecho citado, erro que não consta da edição Irmão Pongetti.

de parágrafos e orações, exatamente o que vimos percebendo na tradução machadiana.

Com isso em mente, selecionamos alguns exemplos dentre vários em que esta tendência se manifesta, cada um dos quais nos revelando algo do modo machadiano de traduzir. No primeiro destes, onde no texto francês temos “La lettre de change à longue échéance qu’il avait tirée sur la destinée, lui était payée”, Machado traduz por “Estava paga a letra de longo prazo que ele sacou sobre o destino”, ou seja, a frase que encerra o exemplo acima, “lui était payée”, na tradução de Machado é utilizada para abrir o período, desaparecendo, por conseguinte, a vírgula que a separava do resto do período. Desta forma, a tradução machadiana oferece ao leitor uma fórmula que parece valorizar mais o fato de a metafórica letra de câmbio estar paga. Os outros tradutores, por sua vez, escolheram traduzir o mesmo trecho empregando o mesmo procedimento de Hugo, no caso português, e a transposição da frase final para o princípio do período, assim como Machado, no caso de Mendes, como vemos abaixo:

Tradução Portuguesa	Tradução de Oscar Paes Mendes
A letra a longo prazo que sacara sobre o destino era-lhe paga. (HUGO, 1948, p. 218)	Fôra paga a letra de câmbio que sacara a longo prazo sobre o destino (HUGO, 1957p. 373)

Um outro exemplo que encontramos foi o seguinte: enquanto na tradução machadiana temos “Compor a candura com todos os elementos negros que trabalham no cérebro”, o texto francês apresenta “Avec tout ce noir qu’on broie en son cerveau composer de la candeur”. Novamente, Machado prefere colocar o verbo logo no início do período, seguido do seu objeto e somente então do complemento, inversamente à escolha hugoana de valorizar o complemento frente aos outros

componentes do período. Em outras duas ocasiões em que Hugo escreve algo de maneira bastante peculiar, Machado procede da mesma forma, preferindo uma outra alternativa à hugoana, nos exemplos a seguir, em que no texto francês encontramos “Se sentir sincèrement abominable, quelle volupté!” e “Être au centre de convergence pour l’attention universelle, quel plus beau triomphe?”, e que Machado traduz, respectivamente, por “Que volúpia não é sentir-se sinceramente abominável” e “Que mais belo triunfo do que esse de ficar no centro de convergência para a atenção geral?”. O que podemos depreender daí é que aquilo que parece ser de extrema importância em Hugo, e que por isso vem isolado do resto por uma breve pausa forçada pela vírgula, como se toda a força do período culminasse ali, aquele ponto na tradução machadiana é dotado de menos importância, visto que Machado desfaz-se deste uso para preferir unir tudo em uma só frase.

Novamente, uma breve consulta aos outros dois tradutores nos mostra que a tradução portuguesa prefere manter-se mais próxima das formulações hugoanas, enquanto Mendes a altera somente no último caso, aproximando-se, portanto, daquilo que fora adotado por Machado:

Tradução Portuguesa	Tradução de Oscar Paes Mendes
Com toda esta tinta negra, que se mói no cérebro, compor candura (HUGO, 1948, p. 220)	Com todo esse negrume que se tem no cérebro compor a candura (HUGO, 1957, p. 376)
Sentir-se sinceramente abominável, que voluptuosidade! (HUGO, 1948, p. 223)	Sentir-se sinceramente abominável, que volúpia! (HUGO, 1957, p. 378)
Ser o centro convergente da atenção universal, onde há mais belo triunfo? (HUGO, 1948, p. 224)	Que triunfo mais belo que ser o centro de convergência da atenção universal? (HUGO, 1957, p. 379)

Por fim, no que diz respeito ao capítulo em questão, uma outra tendência que merece destaque no modo machadiano de traduzir é a freqüente alteração na forma como os tempos verbais são empregados no texto francês e na tradução de Machado, tendência esta que também fora prevista por Antoine Berman, relacionada à destruição dos sistematismos do original. Por vezes, estas alterações são sutis, não afetando demasiadamente a compreensão do que está sendo narrado. Percebe-se, no entanto, uma preferência de Machado pelo pretérito perfeito onde Hugo utiliza o *plus-que-parfait*, tempo verbal francês equivalente ao nosso pretérito mais-que-perfeito. Essa equivalência fica mais palpável se compararmos o que diz a *Grammaire textuelle du français*, de Harald Weinrich, e a *Estilística da língua portuguesa*, de Manuel Rodrigues Lapa, a respeito do emprego deste tempo verbal: conforme vemos na *Grammaire textuelle du français*, o *plus-que-parfait* é utilizado “principalement pour communiquer les antécédents de l’histoire qu’on raconte. Cette ‘pré-histoire’ est un arrière-plan qu’il est utile de connaître pour comprendre l’action principale de l’histoire” (WEINRICH, 1989, p. 150); isso não é tão diferente do que nos diz Rodrigues Lapa a respeito do pretérito mais-que-perfeito, que segundo ele se refere a uma ação anterior a outra já acabada (LAPA, 1991, p. 155). Também A *estilística* de José Lemos Monteiro pode lançar alguma luz sobre o que afirmamos a respeito do emprego deste tempo verbal: lá, nos é sugerido que o pretérito mais-que-perfeito é empregado “para exprimir algo ocorrido antes de outro evento” (MONTEIRO, 2005, p. 142). Ora, a pergunta que nos fazemos então é: se há, em português e francês, correspondência no emprego deste tempo verbal, por que Machado prefere traduzir o *plus-que-parfait* hugoano pelo pretérito perfeito, quando poderia simplesmente utilizar o pretérito mais-que-perfeito?

Vejamos alguns exemplos em que isso ocorre para que seja possível pensarmos em algumas razões para tal:

Original	Tradução de Machado de Assis
Clubin, dès sa jeunesse avait eu une idée.	Desde sua juventude, Clubin teve uma idéia
Rantaine rencontré avait été son trait de lumière.	O encontro com Rantaine foi o raio de luz.
Il avait vécu toute sa vie pour cette minute-là.	Viveu toda sua vida naquele minuto.
Ce contresens avait été sa destinée.	Este contra-senso foi o destino dele.
Il avait passé pour religieux. Eh bien, après ?	Passou como religioso. Que importa ?

No primeiro exemplo, em vez de “Desde sua juventude, Clubin teve uma idéia”, Machado poderia ter traduzido por “Desde sua juventude, Clubin tivera uma idéia”. No entanto, percebe-se que o emprego do pretérito mais-que-perfeito não parece adequado a esta ocasião, uma vez que se poderia argumentar, levando-se em consideração o que vimos anteriormente sobre o uso do mais-que-perfeito, que a idéia de Clubin poderia ter vindo antes da sua juventude, já que não há outra ação que anteceda o fato de ele ter a idéia. Portanto, o pretérito perfeito parece mais adequado, levando-nos à conclusão de que a idéia viera a Clubin tão logo ele alcançou a juventude, logo, posteriormente a esta. Já no exemplo seguinte, a escolha entre o emprego do mais-que-perfeito ou do perfeito parece não afetar muito a compreensão do trecho. Todavia, há que se levar em consideração que a sensação de acabamento transmitida pelo uso do pretérito perfeito não se alcançaria se Machado tivesse escolhido o mais-que-perfeito. O mesmo vale, acreditamos, para os exemplos que se seguem: em todos eles, Machado parece preferir que o leitor perceba todas aquelas ações como acabadas, e não como ações anteriores a outras mais importantes, às quais servem de pano de fundo para que se

[C12] Comentário: Argumentar melhor.

compreenda o fio da narração, e que, assim, roubariam o primeiro plano que o pretérito perfeito lhes confere.

Em outros momentos de sua tradução, Machado também opta pelo emprego de tempos verbais diversos daqueles escolhidos por Hugo. Por exemplo, onde no texto francês lemos “Toute sa personne exprima ce mot : Enfin !”, na tradução de Machado temos “Toda sua pessoa exprimia esta palavra: enfim!”. O que ocorre aqui é que o *passé simple* é substituído pelo pretérito imperfeito. Ora, o *passé simple* é empregado, segundo a *Grammaire textuelle du français*, quando se pretende designar o primeiro plano em narrativas, aproximando-se, portanto, do nosso pretérito perfeito; porém, aquela gramática nos informa que ele é também é dotado de neutralidade para a perspectiva temporal, como o presente e o imperfeito; além do mais, o *passé simple*, quando utilizado em narrativas, opõe-se ao imperfeito, por suas características de realce (WEINRICH, 1989, p. 145). Ainda mais esclarecedoras são as palavras de Roland Barthes, em *O grau zero da escrita*, sobre o emprego do *passé simple*: uma vez que o *passé simple* tenha perdido seu lugar junto ao francês falado e se tornado o que Barthes chama de “pedra angular da Narrativa”, ele passou a indicar uma arte, e se tornou parte do “ritual das Belas-Letras”. “Seu papel”, escreve Barthes,

é reduzir a realidade a um ponto e abstrair da multiplicidade dos tempos vividos e superpostos um ato verbal puro, desvencilhado das raízes existenciais da experiência e orientado para uma ligação lógica com outras ações, outros processos, um movimento geral do mundo: ele visa a manter uma hierarquia no império dos fatos (BARTHES, 2004, p. 27).

Não dispomos, é claro, de um tempo verbal equivalente ao *passé simple* francês, e o próprio tradutor de Barthes da edição que consultamos, Mário Laranjeira, nos informa que, para o nosso pretérito perfeito, existem duas formas verbais francesas: o *passé simple* e o *passé composé*, esta de uso mais corrente na língua falada.

Logo, a opção mais imediata de Machado deveria ser traduzir o *passé simple* pelo nosso pretérito perfeito, que para Rodrigues Lapa “marca de modo absoluto o fenômeno passado, sem relação com o presente nem com a pessoa que fala” (LAPA, 1991, p. 150), e o que teríamos seria “Toda sua pessoa exprimiu esta palavra: enfim!”; mas, pelo contrário, ele escolhe o imperfeito, chamado por Rodrigues Lapa de “o tempo da simpatia”. Machado demonstra preferir a característica menos corrente do *passé simple*, que é a sua neutralidade de perspectiva temporal como vimos acima e, portanto, o pretérito imperfeito torna-se quase uma obrigação para ele porque a expressividade assim alcançada não seria possível no pretérito perfeito: ao dizer que toda a pessoa de Clubin *exprimia* o “enfim!”, esse exprimir é colocado em uma perspectiva atemporal, algo que poderia ser percebido somente como momentâneo se Machado tivesse escolhido o pretérito perfeito.

Contudo, podemos dar ainda mais um passo à frente na compreensão da consciência machadiana quanto ao emprego dos tempos verbais neste capítulo. No exemplo seguinte, Machado não hesita em alterar agora o imperfeito de Hugo e traduzi-lo pelo mais-que-perfeito:

Original	Tradução de Machado de Assis
Son inconnue se dégageait enfin. Il résolvait son problème.	Achara a incógnita. Resolvera o problema.

Não é preciso ir muito longe para entender o porquê: se o emprego do imperfeito coloca o narrado em uma perspectiva atemporal, poderíamos concluir que o mais apropriado – e que Hugo nos desculpe – seria, de fato, um tempo verbal que trouxesse a idéia de acabamento e de anterioridade, como o mais-que-perfeito escolhido por Machado. A razão é simples: se prestarmos atenção ao narrado,

veremos que se tratava de encontrar uma incógnita e de resolver o problema, o que Clubin fez. Logo, não parece muito apropriado colocar isso em uma perspectiva atemporal: uma vez que os meios de realizar o seu plano foram colocados em prática com o desejado sucesso, todo o resto fica resolvido.

Por fim, um último exemplo em que se manifesta aquilo que acreditamos ser prenúncios de uma forte personalidade e de uma aguçada perspicácia quanto à forma de narrar:

Original	Tradução de Machado de Assis
Quiconque <i>avait pensé</i> du bien de lui était son ennemi. Il avait été le captif de cet homme-là.	Quem quer que <i>pensasse</i> bem dele, era seu inimigo, <i>porque</i> ele foi cativo desse homem.

O que temos acima é que, onde Hugo utiliza o *plus-que-parfait*, Machado prefere utilizar o pretérito imperfeito do subjuntivo. Novamente, faremos uma visita à *Estilística* de Lapa. De acordo com o professor português, o subjuntivo, ou conjuntivo, como ele o chama, exprime não a realidade do fato, como o modo indicativo, mas “a sua possibilidade, com todas as conseqüências que essa atitude de incerteza pode trazer para o espírito do homem: o sentimento da dúvida, o desconhecimento, o desejo, a surpresa, a probabilidade, etc.” (LAPA, 1991, p. 152). A escolha de Machado é, portanto, perfeitamente justificável, pois Clubin provavelmente se considerava inimigo não só daqueles que, sabidamente, pensaram bem dele, mas de todos aqueles que porventura o tivessem feito, o que somente fica exposto na utilização do modo subjuntivo. Todavia, as interferências machadianas vão ainda mais longe, no acréscimo da conjunção coordenativa *porque* que não consta do texto francês. O acréscimo dessa conjunção, evidentemente, torna clara uma relação de dependência que existe no texto francês,

entre o ser inimigo de Clubin por ter pensado bem dele e o fato de Clubin ter sido cativo da máscara de bom homem que usara durante vários anos, mas que não estava obviamente expressa ali.

Os capítulos seguintes que tomamos em análise foram os capítulos I e II do Livro Terceiro, da Segunda Parte do romance, “O extremo toca o extremo e o contrário anuncia o contrário” e “Os ventos do largo”, respectivamente. Ambos foram escolhidos pela mesma razão que escolhemos o capítulo anterior: neles, a força descritiva de Hugo, o antitetismo romântico do terrivelmente belo, do grotesco sublime, estão presentes como em poucos outros momentos do romance. Isso, é claro, lança desafios interessantes a quem quer se aventure a traduzi-los, e é inegável que as escolhas que um tradutor vier a fazer quando deparado com tamanha força literária irá revelar algo de sua índole tradutória. É neste momento que Machado nos surpreende porque, diferentemente do que vínhamos observando, suas intervenções são mínimas nestes dois capítulos, especialmente no primeiro destes, mas não menos significativas.

No primeiro capítulo, “O extremo toca o extremo e o contrário anuncia o contrário”, a estrutura dos parágrafos é rigorosamente seguida por Machado, ao contrário do que vimos nos capítulos anteriores. Dentre as poucas alterações que vimos, há somente uma em que Machado escolhe um tempo verbal diferente do empregado por Hugo, ao contrário dos diversos exemplos que encontramos no capítulo anterior dentre os quais escolhemos alguns poucos como amostra. Esta diferença está no segundo parágrafo, que a propósito possui somente uma frase:

Original

Tradução de Machado de Assis

Il y a sur la mer un phénomène farouche qu'on pourrait appeler l'arrivée des vents du large (HUGO, 1980, p. 395) Há no mar um fenômeno medonho que se pode chamar a chegada dos ventos do largo (HUGO, 2002, p. 257)

O que temos aqui é que Machado prefere não empregar o futuro do pretérito para traduzir o *conditionnel présent* francês, quando ambos têm praticamente o mesmo valor nas duas línguas. Ao contrário, Machado fez uso do presente simples que, igualmente, também pode expressar condição. Percebe-se, portanto, que esta é uma alteração que não afeta a compreensão do que está sendo narrado.

[C13] Comentário: Por que não?

No parágrafo seguinte, encontramos mais um exemplo em que Machado não se atém à lição hugoana:

Original	Tradução de Machado de Assis
Ce prodigieux mouvement perpétuel s'apaise ; il a de l'assoupissement ; il entre en langueur ; il semble qu'il va se donner relâche ; on pourrait le croire fatigué. (HUGO, 1980, p. 395)	Aplaca-se aquele prodigioso movimento contínuo; cai em madorna e languidez; parece que vai descansar; crer-se-ia que está fatigado (HUGO, 2002, p. 257)

[C14] Comentário: Comentar que duas frases foram juntadas em uma.

A princípio, o que nos chama à atenção é o fato de o verbo, na tradução de Machado, abrir o trecho, quando no texto francês ele está exatamente no fim da primeira frase. Esse, veremos, é um procedimento que Machado adotará com bastante frequência no capítulo seguinte, ou seja, trazer o verbo para o início do período, deslocando-o de sua posição de origem. Além disso, ao traduzir *perpétuel* por *contínuo*, Machado deixa de dar atenção à aliteração da consoante *p* tão fortemente marcada no texto francês, uma consoante cujo valor, de consoante oclusiva bilabial surda, é exatamente de explosões ou ruídos abafados, segundo Monteiro (2005, p. 183), o que nos remete ao som das vagas chocando-se contra o escolho Douvres. É difícil acreditar que esta aliteração estivesse ali por acaso uma vez que se tenha em mente o poeta singular que Hugo demonstrou ser. Em seguida,

temos uma seqüência de frases que se organizam de forma bastante convencional, com sujeito, verbo e predicado sucedendo-se nesta ordem. O que Machado faz, ali, é juntar duas destas em uma só, “cai em madorna e languidez”, o que enfraquece a sensação de gradação presente no texto francês, em que cada uma das etapas que mostram o cansaço do mar está em uma frase distinta.

Todavia, é no nono parágrafo deste capítulo que encontramos algo que realmente atiçou a nossa curiosidade:

Original	Tradução de Machado de Assis
On dit : anguille sous roche ; on devrait dire : tempête sous calme (HUGO, 1980, p. 396).	Diz-se: <i>anguis in herba</i> ; devia dizer-se: borrasca na calma (HUGO, 2002, p. 257).

Este capítulo, que narra a calma e a languidez ameaçadoras do mar, prepara o leitor para o capítulo seguinte, em que os ventos do largo entrarão em cena com toda a sua fúria destruidora. Hugo, então, utiliza uma expressão idiomática corrente na língua francesa, *anguille sous roche*, literalmente *enguia sob a rocha*, que é utilizada quando alguém suspeita que algo de mal se esconde. Machado, por sua vez, traduz esta expressão idiomática por uma frase da terceira das *Bucólicas* de Virgílio, proferida por Damoetas, que citamos aqui em latim e na tradução de Raimundo Carvalho:

Damoetas:
Qui legitis flores et humi nascentia fraga,
Frigidus, o pueri, fugite hinc, latet anguis in herba (VIRGÍLIO, p. 36).

Dametas:
Vós que flor recolheis, e morangos rasteiros,
Rapazes, fugi: mato esconde fria áspide (VIRGÍLIO, p. 37).

É, no mínimo, curioso que Machado traga uma referência tão clássica para ocupar o lugar de uma expressão idiomática de uso bastante corrente na língua francesa. No entanto, isso é facilmente justificável, e pode-se sugerir que talvez Machado tenha

intencionado dar sua contribuição em termos de referências a Virgílio no romance, tendo diante de si momento tão oportuno, além de, possivelmente, não ter encontrado, em português, uma expressão que o satisfizesse tanto quanto a expressão de Virgílio; afinal, a citação escolhida por Machado cumpre bastante bem o seu papel ao “traduzir” a expressão idiomática empregada por Hugo.

Trechos do poeta latino aparecem ao menos outras duas vezes em *Les travailleurs de la mer*, no título do capítulo VIII, “Importunaeque volucres”, do Livro Primeiro da Segunda Parte do romance, e neste mesmo capítulo que estudamos agora, em “Solem quis dicere falsum audeat?”⁴⁹, apenas dois parágrafos antes do trecho inserido por Machado. Cabe ressaltar que as duas referências de Hugo a Virgílio foram retiradas das *Geórgicas*, segundo anotação do editor Yves Gohin, que ressalta o fato de que as duas citações foram retiradas de uma mesma passagem das *Geórgicas*, e que se trata de um trecho frequentemente citado por Hugo (HUGO, 1980, p. 614).

Coube-nos, então, ver como os outros dois tradutores resolveram esta mesma questão. O que encontramos, por um lado, foi que nenhum dos tradutores pareceu tão ousado quanto Machado; por outro, percebe-se que a tradução portuguesa apresenta uma tradução literal da expressão idiomática francesa, enquanto Mendes a traduz por uma expressão próxima em língua portuguesa, “dente de coelho”, que segundo o Dicionário Houaiss pode significar “obstáculo, embaraço, estorvo que dificilmente pode ser ultrapassado”, bastante próxima, portanto, daquilo que a expressão francesa representa :

⁴⁹ “Quem ousaria dizer que o sol é falso?”

Tradução Portuguesa

Usa-se dizer: enguia sob rocha; deveria dizer-se: tempestade sob calma (HUGO, 1948, p. 115).

Tradução de Oscar Paes Mendes

Diz-se “dente de coelho”; devia dizer-se “tempestade sob a calma” (HUGO, 1957, p. 151).

Chegamos assim ao próximo capítulo a ser estudado, “Os ventos do largo”, capítulo em que surge a legião de ventos a ser enfrentada por Gilliatt. Aqui, da mesma forma como procedeu no capítulo anterior, Machado também não faz nenhuma alteração na constituição dos parágrafos, da mesma forma que se pode dizer que as alterações na pontuação dos mesmos são mínimas, quase inexistentes e, de todo modo, praticamente insignificantes. Entretanto, em diversas ocasiões, como afirmamos anteriormente, Machado prefere alterar a posição dos verbos, alocando-os no início dos períodos quando no texto francês eles ocupam posição diversa, procedimento que tem se mostrado bastante recorrente na tradução machadiana. Vimos, anteriormente, que tal inversão da ordem dos termos de uma oração tem, em geral, a finalidade de dar maior visibilidade àquilo que se pretende ressaltar. Entendemos, portanto, que Machado deva ter percebido que, estilisticamente, tal posicionamento deveria enriquecer o texto hugoano, uma vez que a ordem direta pareceria empobrecer a obra, conforme vemos nos exemplos a seguir, citados na mesma ordem em que ocorrem no capítulo em questão:

Original

Ce qu'ils peuvent est ignoré, ce qu'ils veulent est inconnu (HUGO, 1980, p. 397).

Leur assaut divers et plein de répercussions, déconcerte (HUGO, 1980, p. 397).

Ce qui se passe dans ces grands abandons est inexprimable (HUGO, 1980, p. 398).

Tradução de Machado de Assis

Ignora-se o que eles podem, desconhece-se o que eles querem (HUGO, 2002, p. 258)

Eles frustram-nos pelo assalto diverso e repercutido. (HUGO, 2002, p. 259)

É inexprimível o que se passa nesses grandes abandonos (HUGO, 2002, p. 259)

[...]l'effluve polaire s'allume. Des tourbillons alternent en sens inverse (HUGO, 1980, p. 398).	[...] acende-se o eflúvio polar. Alternam em sentido inverso os turbilhões (HUGO, 2002, p. 259)
Un nuage trop lourd se casse par le milieu, et tombe en morceaux dans la mer (HUGO, 1980, p. 398).	Quebra-se pelo meio uma pesada nuvem, e os pedaços vão precipitar-se no mar (HUGO, 2002, p. 259)
Les vapeurs tournoient, les vagues pirouettent ; les naïades ivres roulent (HUGO, 1980, p. 398);	Volteiam os vapores, saracoteiam as vagas; rolam embriagadas as náíades (HUGO, 2002, p. 259)
[...]des jets de fracas y éclatent bizarrement (HUGO, 1980, p. 399);	Ali arrebetam estranhamente uns arremessos de fracasso (HUGO, 2002, p. 259)
[...]une ventouse se forme, la tumeur enfle (HUGO, 1980, p. 399);	[...] forma-se uma ventosa, incha o tumor (HUGO, 2002, p. 260)
Ces hurleurs ont une harmonie. Ils font tout le ciel sonore (HUGO, 1980, p. 399).	[...] têm harmonia esses berradores. Tornam sonoro todo o céu (HUGO, 2002, p. 260)
Ils font aboyer après les roches les flots, ces chiens (HUGO, 1980, p. 400).	Fazem ladrar as ondas, que são os seus cães, contra as rochas (HUGO, 2002, p. 260).

Assim, tudo aquilo que é terrivelmente belo neste capítulo do romance ganha uma outra feição com a valorização das ações dos ventos, e Machado parece ter sabido onde interferir de modo a não desfigurar o que no texto em francês está tão impecavelmente articulado. A escolha de Machado resulta não em um empobrecimento do texto francês, mas em uma outra forma de valorizar aquilo que, para ele, provavelmente, deveria ser ressaltado nos meandros da narrativa. Fica atestada, assim, a sua consciência literária, capaz de discernir entre o que é expressivo e o que não o é, e a sua independência, quando crê necessário, frente à genialidade de Victor Hugo.

O nosso próximo passo será vermos o que ocorre com a tradução de um dos capítulos mais significativos do romance, aquele que exige uma pausa no decorrer

da ação para uma longa descrição da *pieuvre*, o monstro contra o qual Gilliatt irá lutar no capítulo seguinte.

Nosso primeiro passo nesse sentido será com o intuito de explicar o porquê de termos utilizado, até aqui, o nome francês *pieuvre*, que poderia ser traduzido simplesmente por polvo, já que esse é o animal de que o capítulo trata. Entretanto, não nos é dada outra escolha uma vez que o próprio Machado não o traduz, deixando ao leitor o estrangeirismo que, acreditamos, se traduzido por polvo, perderia algo de sua força significativa. Para entendermos a razão disto, precisamos, em primeiro lugar, ver como o narrador do romance explica o termo:

Ce monstre est celui que les marins appellent poulpe, que la science appelle céphalopode, et que la légende appelle kraken. Les matelots anglais l'appellent *Devil-fish*, le Poisson-Diable. Ils l'appellent aussi *Blood-Sucker*, Suceur de sang. Dans les îles de la Manche on le nomme la pieuvre (HUGO, 1980, p 437).

Apesar do que nos é dito pelo narrador, quanto ao nome *pieuvre* ser utilizado pelos habitantes das ilhas da Mancha, o editor Yves Gohin afirma, em nota, que na verdade o nome *pieuvre* só passou a ser amplamente utilizado depois da publicação de *Les travailleurs de la mer*, e que até então o termo corrente era *poulpe*; isso, para Yves Gohin, seria um exemplo significativo do poder de um escritor (HUGO, 1980, p. 619).

De qualquer modo, o que nos interessa aqui é pensar em uma razão para que na tradução que Machado tenha proposto para o parágrafo acima o termo *pieuvre* tenha permanecido em francês, como vemos abaixo:

Este monstro é aquele que os marinheiros chamam polvo, que a ciência chama cefalópode e que a legenda chama *kraken*. Os marinheiros ingleses chamam-no *devil-fish*, o peixe-diabo. Chamam-no também *blood-sucker*, chupador de sangue. Nas ilhas da Mancha chamam-na *pieuvre* (HUGO, 2002, p. 288)

Se prestarmos atenção, os motivos que guiaram Machado na sua escolha não são difíceis de se deduzir: a princípio, temos, no texto francês, quatro nomes que não atribuídos ao animal, dois ingleses e dois franceses, *poulpe* e *pieuvre*. O problema é que, em português, não dispomos desta diferenciação. Essa seria uma primeira razão para manter o termo *pieuvre*, que está ali exatamente como índice da diferença existente no emprego dos termos que servem para designar o animal. Tal diferença, acreditamos, deveria também estar marcada na tradução, e então temos mais um motivo para o emprego do nome. Além disso, há que se ressaltar o caráter feminino do nome *pieuvre*. Como vimos no capítulo dedicado à análise do romance, Gilliatt tinha medo mulheres. Curiosamente, as três grandes forças da natureza enfrentadas por Gilliatt são substantivos femininos em francês: *la tempête*, *la mer* e *la pieuvre*, todas elas superadas. No entanto, há uma frente à qual Gilliatt sucumbe, mesmo depois de ter superado todas as outras, pois, como o próprio Hugo o disse, “o que escapa ao mar não escapa à mulher” (MAUROIS, [19--], p. 432), *la femme*. Na tradução, somente *la mer* perde o seu caráter feminino, e a manutenção desta característica, se nossa leitura estiver correta, só contribui para o enriquecimento da obra.

Infelizmente, Oscar Paes Mendes não parece ter tomado o mesmo cuidado, já que para a *pieuvre* ele não propõe nada diferente de “polvo”, o que na melhor das hipóteses, faz com a tradução do parágrafo a seguir soe um pouco estranha:

É o monstro que os marinheiros chamam polvo, a ciência chama cefalópode e a lenda chama kraken. Os marítimos ingleses chamam-no *Devil-fish*, Peixe-Diabo. Chamam-no também *Blood-Sucker*, Chupador de sangue. Nas ilhas da mancha, denominam-no polvo. (HUGO, 1957, p. 207)

Parece estar claro que, dentre as intenções do narrador, está a de que o animal seja percebido segundo aquilo que ele afirma ser a denominação do animal entre os

habitantes das ilhas da Mancha, o que os diferenciaria das outras denominações, mesmo que isso não corresponda à realidade, como vimos anteriormente. Mesmo com várias razões para manter o nome francês, com as que elencamos acima, Mendes prefere simplificar o uso do termo, o que constitui, no mínimo, um empobrecimento da pluralidade significativa da obra.

Neste capítulo, aflora também outro tipo de defectividade que até então não havíamos presenciado na tradução de Machado. Em alguns momentos do capítulo, ele parece ter deixado de traduzir algumas frases por razões que, cremos, se devem ou ao entendimento de Machado, para o qual estas frases seriam “supérfluas”, “dispensáveis”, portanto; ou a uma simples distração a que todo tradutor está sujeito; ou, até mesmo, à dificuldade de se encontrar um equivalente em língua portuguesa, aliada à pressão da falta de tempo que o nosso tradutor deve ter vivenciado quando traduzia o romance, o que não lhe daria o luxo de pesquisas mais profundas para resolver problemas aparentemente menores. Vale lembrar que, segundo diversas fontes, a tradução de Machado foi publicada em folhetim entre 15 de março e 29 de julho de 1866, e que o romance fora publicado na França também em março de 1866; logo, concluímos que antes desta data Machado provavelmente não teve mais do que alguns dias para adiantar as primeiras páginas para publicação, a qual, por sua vez, continuava conforme o jovem Machado ia trabalhando em sua oficina. Isso, sem dúvida, deve ter sido bastante constrangedor, já que o romance de Hugo é uma grande obra seja na sua qualidade, seja no seu volume. Não obstante, Machado surpreende-nos com a qualidade do seu trabalho, e as pequenas faltas que notamos e que citamos a seguir, destacando em *itálico* os trechos não traduzidos, devem ser vistas com a máxima compreensão:

Original**Tradução de Machado de Assis**

[...] le scorpion a un dard, la pieuvre n'a pas de dard ; *le buthus a des pinces, la pieuvre n'a pas de pinces* ; l'alouate a une queue prenante, la pieuvre n'a pas de queue ; [...] (HUGO, 1980, p. 435)

[...] o escorpião tem um dardo, a pieuvre não tem dardo; o macaco tem uma cauda, a pieuvre não tem cauda; o tubarão tem barbatanas cortantes, a pieuvre não tem barbatanas [...] (HUGO, 2002, p. 287)

La pieuvre n'a pas de masse musculaire, pas de cri menaçant, pas de cuirasse, pas de corne, pas de dard, *pas de pince*, pas de queue *prenante ou contondante*, pas d'ailerons *tranchants*, pas d'ailerons *onglés*, [...] (HUGO, 1980, p. 435)

A pieuvre não tem massa muscular, nem grito ameaçador, nem couraça, nem chifre, nem dardo, nem cauda, nem barbatanas, nem asas, [...] (HUGO, 2002, p. 287)

Ces ventouses sont des cartilages cylindriques, *cornés*, livides (HUGO, 1980, p. 436).

As ventosas são cartilagens cilíndricas e lívidas (HUGO, 2002, p. 288).

[...] on peut l'apercevoir *au dessous de soi* dans les profondes ténèbres épanouie en une irradiation blême, soleil spectre (HUGO, 1980, p. 438)

[...] pode-se vê-la nas profundezas das trevas aberta numa irradiação, sol espectro (HUGO, 2002, p. 289).

Ces étranges animaux, la science les rejette d'abord, selon son habitude d'excessive prudence, *même vis-à-vis des faits*, puis elle se décide à les étudier [...] (HUGO, 1980, p. 439)

Esses estranhos animais são ao princípio rejeitados pela ciência, segundo o hábito de sua excessiva prudência; depois estuda-os [...] (HUGO, 2002, p. 290)

Ils semblent appartenir à ce commencement d'êtres terribles que le songeur entrevoit confusément *par le soupirail* de la nuit (HUGO, 1980, p. 440)

Parecem pertencer a esse começo de entes terríveis que o sonhador entrevê confusamente na noite (HUGO, 2002, p. 291).

Para o primeiro dos exemplos acima, a razão que talvez tenha levado Machado a deixar de lado a frase “le buthus a des pinces, la pieuvre n'a pas de pinces” reside no fato de que o termo “buthus” não se encontra em dicionários de francês, já que Hugo utilizou a primeira parte do nome científico de uma espécie de escorpião – em latim, portanto. Pensamos, logo, que, diante das várias possíveis dificuldades de determinar o que seria o termo – falta de acesso a pessoas ou a materiais próprios

para consulta, ou, simplesmente, falta de tempo para tal –, preferiu-se deixar a frase de lado. Conseqüentemente, a frase “pas de pines”, do exemplo seguinte, também não figura na tradução de Machado. Por outro lado, poderíamos argumentar também que Machado poderia adotado o mesmo procedimento do tradutor Oscar Paes Mendes, que resolve manter o termo “buthus”, com as aspas, ou mesmo sem elas, na sua tradução, procedimento este que, aliás, também fora adotado na tradução portuguesa, ainda que com um ligeiro aportuguesamento para “butus”.

O mesmo argumento que utilizamos acima para os primeiros dois exemplos dificilmente se sustentaria no caso dos exemplos seguintes, afinal, porque não traduzir os adjetivos “prenante ou contondante” e, logo após, “tranchantes” e “onglés”, se pensarmos, a princípio, no terceiro exemplo acima? Oscar Paes Mendes, por exemplo, não se exime de traduzir estes adjetivos, como vemos no trecho: “[...] nem cauda apreensora ou contundente, nem barbatanas cortantes, nem asas unguladas [...]” (HUGO, 1957, p. 205); também não o faz o anônimo tradutor da edição portuguesa: “[...] nem cauda que prende ou contundente, nem asas com garras [...]” (HUGO, 1948, p. 160)⁵⁰. É possível, no entanto, fazermos uma outra suposição: seria este um indício de que a índole machadiana já mostrava tendências para a sua pouca afeição a adjetivos, especialmente em casos em que lhe parecia que, ao não empregar o adjetivo, ganhar-se-ia em qualidade? Afinal, seria possível sustentar este argumento se levarmos em conta a pesquisa de José Lemos Monteiro sobre o emprego do adjetivo na ficção machadiana, segundo a qual há, na primeira fase da ficção machadiana – por mais que esta divisão seja questionável – “uma

⁵⁰ Curiosamente, também a edição portuguesa apresenta-se falha, ao não encontrarmos ali a tradução para “pas d’ailerons tranchants” .

proporção significativamente maior” de adjetivos do que na segunda fase de sua obra (MONTEIRO, 2005, p. 127).

Por fim, no que concerne a este parágrafo, algo que nos chamou bastante a atenção foi o fato de, sistematicamente, Machado eliminar as referências diretas ao leitor em momentos nos quais o narrador parece querer fazer com que o leitor se sinta ameaçado pela presença da *pieuvre*. Vejamos os momentos em que isso ocorre:

Original

Soudain, elle s'ouvre, huit rayons s'écartent brusquement autour d'une face qui a deux yeux ; ces rayons vivent ; il y a du flamboiement dans leur ondoiement ; c'est une sorte de roue ; déployée, elle a quatre ou cinq pieds de diamètre. Épanouissement effroyable. Cela se jette *sur vous* (HUGO, 1980, p. 436).

Tradução de Machado de Assis

De repente abre-se, oito raios saem bruscamente da roda de uma face que tem dois olhos; esses raios vivem; flamejam ondeando: é uma espécie de roda desenrolada, tem 4 ou 5 pés de diâmetro. Desenrolamento medonho. Atira-se *ao infeliz* (HUGO, 2002, p. 287).

C'est la machine pneumatique qui vous attaque. *Vous* avez affaire au vide ayant des pattes. Ni coups d'ongles, ni coups de dents ; une scarification indicible. Une morsure est redoutable ; moins qu'une succion. La griffe n'est rien près de la ventouse. La griffe, c'est la bête qui entre dans *votre* chair ; la ventouse, c'est *vous-même* qui entrez dans la bête. *Vos* muscles s'enflent, *vos* fibres se tordent, *votre* peau éclate sous une pesée immonde, *votre* sang jaillit et se mêle affreusement à la lymphe du mollusque. La bête se superpose à *vous* par mille bouches infâmes ; l'hydre s'incorpore à l'homme ; l'homme s'amalgame à l'hydre. *Vous* ne faites qu'un. Ce rêve est sur *vous*. Le tigre ne peut que *vous* dévorer ; le poulpe, horreur ! *vous* aspire. Il *vous* tire à lui et en lui, et, lié, englué, impuissant, *vous* *vous* sentez lentement vidé dans cet épouvantable sac, qui est un monstre. (HUGO, 1980, p. 439).

É uma máquina pneumática que ataca. *Luta-se* com o nada ornado de patas. Nem unhas nem dentes; uma escarificação indizível. Uma mordedura é temível; é menos ainda que uma sucção. A garra não iguala a ventosa. A garra é o animal que entra na carne; a ventosa é *o homem* que entra no bicho. Incham-se os músculos, torcem-se as fibras, rebenta a pele, debaixo de um peso imundo, jorra o sangue, e mistura-se horrivelmente à linfa do molusco. O bicho sobrepõe-se *ao homem* por mil bocas infames; a hidra incorpora-se ao homem; o homem amalgama-se à hidra. *Ficam* sendo um só. Pesa aquele sonho. O tigre pode antes apenas devorar; o polvo (horror!) aspira. Puxa *o homem* a si e em si, e, atado, enviscado, impotente, o homem sente-se lentamente esvaziado naquele terrível saco, que é um monstro (HUGO, 2002, p. 289).

O que se encontra, no texto em francês, é a utilização do pronome pessoal *vous*, bem como a do pronome possessivo *votre*, ambos utilizados nos casos em que o interlocutor é considerado uma pessoa por quem se guarda respeito. É, portanto, um pronome que marca uma relação da qual a intimidade não faz parte. O narrador, por conseguinte, ao mesmo tempo em que demonstra respeito por seu leitor, quer fazer com que ele se sinta a própria presa da *pieuvre*, e para tanto não economiza, sobretudo no segundo exemplo, referências diretas em segunda pessoa que tornam aquela realidade algo mais imediato.

Machado, por sua vez, resolve eliminar todas estas referências em segunda pessoa, conferindo um tom de impessoalidade ao texto, ora através do emprego do pronome *se*, ora por meio de termos em terceira pessoa como *homem* ou *infeliz*. Não obstante aquelas omissões, em um outro momento do mesmo capítulo, pouco mais além dos exemplos que citamos, Machado não se dá ao trabalho de eliminar também aquela referência direta em segunda pessoa ao leitor, quando traduz “*Vous niez le vampire, la pieuvre apparaît*” (HUGO, 1980, p. 440) por “*Negais o vampiro, aparece a pieuvre*” (2002, p. 291). Certamente, neste caso, assim como em outro que podem ser encontrados no decorrer do romance, o leitor não está colocado em uma posição constrangedora ou ameaçadora, como nos exemplos acima. Isso, de certa forma, parece demonstrar que Machado não estava de acordo com o emprego daqueles pronomes que colocavam o leitor em uma situação embaraçosa, o mesmo Machado que anos mais tarde referir-se-ia ao leitor como um sujeito “*obtuso*”, “*ignaro*”⁵¹.

⁵¹ Um ensaio que aborda o tema nos romances de Machado é “*Machado de Assis e as referências ao leitor*”, de J. Mattoso Câmara Jr., no livro *Ensaio machadianos*, publicado pela editora Ao Livro Técnico S/A, em 1977 pp. 63-79. Há, também, outras edições da mesma obra.

Encerraremos este capítulo observando o comportamento de Machado frente a uma das características do romance a que Henri Meschonnic faz menção em *Pour la poétique IV: Écrire Hugo*, no capítulo dedicado a *Les travailleurs de la mer*. Neste capítulo, Meschonnic identifica um campo associativo de termos intimamente ligados a Gilliatt, nos quais a primeira consoante do seu nome se propaga, dentre os quais estariam, em um primeiro plano, *songe* e suas variantes, e *Job*; ligados a estes termos teríamos, ainda, *pensif* e *jusque* (MESCHONNIC, 1977, p.139-140). Se mantivermos em mente o que vimos com Antoine Berman, perceberemos que a manutenção ou não deste campo associativo está diretamente atrelada à problemática da tradução: trata-se, aqui, da manutenção ou destruição do que Berman chama de redes significativas subjacentes, nas quais determinados significantes estão encadeados de forma a criar redes de significação sob o primeiro plano do texto.

Decerto, é difícil acreditar ser possível esperar que, em português, qualquer tradutor fosse capaz de reproduzir tanto a carga semântica dos termos a que Meschonnic faz referência, quanto a recorrência fonética da primeira consoante do nome Gilliatt nestes termos, dadas as diferenças que separam as duas línguas. Há que se escolher entre uma e outra, e a escolha de Machado parece ter sido pela recorrência dos termos na mesma forma em que eles ocorrem em Hugo para a grande maioria dos casos, como vemos nesta pequena amostra abaixo:

Original	Tradução de Machado de Assis
Il est probable qu'il était sur la limite qui sépare le <i>songeur</i> du <i>penseur</i> . Le <i>penseur</i> veut, le <i>songeur</i> subit. (HUGO, 1980, p. 113-114)	É provável que estivesse no limite que separa o <i>sonhador</i> do pensador. O <i>pensador</i> impõe, o <i>sonhador</i> obedece (HUGO, 2002, p. 39)
Gilliatt était l'homme du <i>songe</i> (HUGO, 1980, p. 117)	Gilliatt era o homem do <i>sonho</i> (HUGO, 2002, p. 41)

Gilliatt n'était ni si haut, ni si bas. C'était un *pensif*. Rien de plus (HUGO, 1980, p. 118)

Gilliatt não era tanto, nem tão pouco. Era um *pensativo*. Nada mais. (HUGO, 2002, p. 42)

[...] tout ce mystère que nous appelons le *songe* et qui n'est autre chose que l'approche d'une réalité invisible. Le rêve est l'aquarium de la nuit.

Ainsi *songeait* Gilliatt. (HUGO, 1980, p. 120)

[...] todo esse mistério que chamamos sonho, e que não é mais do que a aproximação de uma realidade invisível. O sonho é o aquário da noite.

Assim *sonhava* Gilliatt (HUGO, 2002, p. 43)

La chaise Gild-Holm-'Ur était la voisine du Bû de la Rue. Gilliatt la connaissait et s'y asseyait. Il venait souvent là. Méditait-il ? Non. Nous venons de le dire, il *songeait*. Il ne se laissait pas surprendre par la marée (HUGO, 1980, p. 123)

A Cadeira Gild-Holm-'Ur era vizinha da casa mal-assombrada. Gilliatt ia lá sentar-se muitas vezes. Meditava ? Não. Já o dissemos, Gilliatt *sonhava*. Não se deixava surpreender pela maré. (HUGO, 2002, p. 45)

Le songe humain va jusque-là. Quand l'homme se met à s'effarer, il ne s'arrête point. On rêve des fautes imaginaires, on rêve des purifications imaginaires, et l'on fait faire le nettoyage de sa conscience par l'ombre du balai des sorcières. (HUGO, 1980, p. 200)

Vai até esse ponto o sonho humano. Quando o homem começa a assustar-se, não pára mais. *Sonha* culpas imaginárias, *sonha* purificações imaginárias, e faz limpar a sua consciência com a vassoura das feiticeiras (HUGO, 2002, p. 109)

Gilliatt, qui était une espèce de voyant de la nature, *songeait*, confusément ému. (HUGO, 1980, p. 353)

Gilliatt, que era uma espécie de vidente da natureza, *cismava*, confusamente comovido (HUGO, 2002, p. 223)

Gilliatt ignorait le mot hallucination, mais connaissait la chose. Les mystérieuses rencontres avec l'in vraisemblable que, pour nous tirer d'affaire, nous appelons hallucinations, sont dans la nature. Illusions ou réalités, des visions passent. Qui se trouve là les voit. Gilliatt, nous l'avons dit, était un *pensif*. Il avait cette grandeur d'être parfois halluciné comme un prophète. On n'est pas impunément le *songeur* des lieux solitaires (HUGO, 1980, p. 446)

Gilliatt ignorava a palavra alucinação, mas conhecia a coisa. Os misteriosos encontros com o inverossímil que chamamos alucinações existem na natureza. Ilusões ou realidades, as visões aparecem. Quem está presente vê-as passar. Gilliatt, como dissemos, era um *pensativo*. Tinha a grandeza de ser às vezes alucinado como um profeta. Não se é impunemente *sonhador* dos lugares solitários (HUGO, 2002, p. 295)

No entanto, o que nos pareceu curioso foi o fato de Machado ter escolhido, no caso do sétimo exemplo, traduzir o verbo no imperfeito francês *songeait*, por um outro verbo em português que não o imperfeito *sonhava*, o qual fora sua opção em outra ocasião, como no quarto exemplo. Em “Gilliatt, que era uma espécie de vidente da natureza, *cismava*, confusamente comovido” (HUGO, 2002, p. 223), o verbo *cismava* aparentemente destoa em relação a essa rede significativa subjacente que marca presença em diversos pontos do romance. A introdução deste outro vocábulo, *cismar*, implica em um enfraquecimento – ainda que não seja demasiadamente significativo – daquela rede significativa subjacente. Além do mais, ao leitor moderno a identificação entre *sonhar* e *cismar* pode não ser tão imediata. Por outro lado, esta mesma decisão demonstra a consciência do tradutor na escolha de palavras, uma vez que no exemplo citado, o verbo *cismar*, cuja acepção, de acordo com o Dicionário Houaiss, pode significar algo como “pensar insistentemente em”, ou “estar absorto em pensamento”, é perfeitamente cabível no último exemplo visto.

Para que possamos encontrar caminhos para compreender esta escolha, precisamos visitar o capítulo do qual a citação foi retirada. Trata-se do capítulo que encerra o livro primeiro da segunda parte do romance, “O que se vê e o que se entrevê” (*Ce qu'on y voit et ce qu'on y entrevoit*), capítulo puramente descritivo, no qual Gilliatt se encontra em meio ao antro que abriga a *pieuvre*, “entrevista” por ele enquanto “cismava” sobre o que aquela caverna poderia abrigar. O narrador, na última frase do capítulo anterior já nos dá um indício, em uma construção antitética bastante peculiar, em que um substantivo e seu adjetivo, em pólos antagônicos e que, portanto, dificilmente seriam associáveis entre si: “Era ali o palácio da Morte, alegre” (HUGO, 2002, p. 220). Esta construção não nos é estranha: vimos, antes,

como Machado se comportara diante da vírgula que no trecho acima está empregada da mesma maneira que encontramos nos exemplos anteriores. Curiosamente, aqui o tradutor resolveu mantê-la, e com ela toda a força antitética da construção. Em seguida a esta frase, temos o capítulo que nos interessa, em que este “palácio da Morte, alegre” é minuciosamente descrito, e desta descrição surge o *songer*, ou o *cismar*, de Gilliatt quanto àquilo que o antro submarino poderia abrigar.

Se o que colocamos em questão aqui é o emprego do verbo *cismar* em vez de *sonhar*, como tradução de *songer*, precisamos ver o que nos dizem os dicionários quanto ao significado destes verbos: o verbo *cismar*, como empregado por Machado, surge como verbo intransitivo. Nesse caso, o *Dicionário Houaiss* estabelece que seu significado seja o mesmo que “ficar absorto em pensamento; andar preocupado”. Já o verbo francês *songer*, segundo o dicionário *Le Petit Robert*, admite que o verbo *songer* seja entendido como sinônimo de *penser à*, *reflechir à*, entre outras possibilidades que atrelam o verbo ao campo de significações relacionadas ao ato de pensar insistentemente em algo. Por outro lado, se nos atermos à transitividade do verbo, o *Le Petit Robert* nos informa que o verbo *songer* é um verbo transitivo indireto, mas é empregado como verbo intransitivo por Hugo. Nesse caso, o verbo *sonhar*, como verbo intransitivo, significa “ter pesadelos ou delírios”, de acordo com o Houaiss. Logo, na tentativa, imaginamos, de manter a transitividade do verbo francês como é empregado por Hugo em sua tradução, Machado preferiu lançar mão de outro verbo, *cismar*, cuja acepção como verbo intransitivo é bastante próxima daquilo que o texto francês estipula, a subverter a transitividade do verbo português *sonhar* forçando sua adequação às suas necessidades. Prevalece, portanto, o vernáculo.

A nossa última parada é exatamente no último capítulo do romance, “La grande tombe”, em que Gilliat comete suicídio assistindo à fuga de Déruchette e Ébenezer enquanto se deixa engolir pelo mar. Quanto à organização do texto, Machado interfere na estruturação dos parágrafos; no entanto, é difícil avaliar qual foi a organização original de Machado tendo em vista que as duas edições consultadas, a da editora Irmaõs Pongetti, de 1954, e a da editora Abril, de 2002, apresentam diferenças consideráveis. Enquanto a primeira traz o mesmo número de parágrafos do texto francês, ainda não sejam exatamente os mesmos – em alguns momentos, alguns parágrafos menores são unidos em um maior, mas também acontece de um parágrafo grande ser dividido em dois, o que compensa as alterações finais –, a edição de 2002 apresenta, aparentemente, quatro parágrafos a menos, ainda que nenhum trecho do texto tenha sido omitido. Isso nos leva a crer na possibilidade de os responsáveis pela edição Abril terem interferido na estruturação dos parágrafos deste capítulo. Depois de uma breve análise, esta tese fica reforçada: próximo do fim do capítulo, uma série de parágrafos pequenos, de apenas uma oração cada, são emendados em um parágrafo maior, de forma que parece pouco justificável e que não se parece com o que Machado demonstrara anteriormente. Outro ponto que reforça a tese de decisão editorial é o fato de a editora Pongetti não apresentar o mesmo problema, já que nesta os parágrafos estão organizados exatamente da forma como aparecem no texto francês.

Dentre as alterações encontradas, três ocorrem da mesma forma nas duas edições consultadas. Quanto à primeira, trata-se do sexto parágrafo do capítulo, o mais longo de todos, cujo desmembramento é citado aqui:

Original

Les prunelliers étaient en fleur, les cytises étaient en fleur ; on voyait ces monceaux blancs qui luisaient et ces monceaux jaunes qui étincelaient à travers les entrecroisements des rameaux. Le printemps jetait tout son argent et tout son or dans l'immense panier percé des bois. Les pousses nouvelles étaient toutes fraîches vertes. On entendait en l'air des cris de bienvenue. L'été hospitalier ouvrait sa porte aux oiseaux lointains. C'était l'instant de l'arrivée des hirondelles (HUGO, 1980, p. 522).

Tradução de Machado de Assis

Os abrunheiros silvestres e os codessos estavam em flor; viam-se aqueles montinhos brancos luzindo e aqueles montinhos amarelos fulgurando através do cruzamento dos ramos.

A primavera atirava toda a sua prata e ouro no imenso cesto rasgado dos bosques. Os pimpolhos novos eram verdes de fresco. Ouvia-se no ar um grito de saudação. Estio hospitaleiro abria a porta aos pássaros longínquos. Era a hora da chegada das andorinhas (HUGO, 2002, p. 360).

Este parágrafo, como disse, é demasiadamente longo, e esta é a razão pela qual se preferiu não o citar integralmente. De qualquer forma, a razão para a divisão parece clara e condizente com aquilo que vimos percebendo nos procedimentos tradutórios machadianos: a divisão ocorre justamente no momento em que o narrador deixa de se referir especificamente ao dia em que a ação se passa para voltar sua atenção para a estação, a primavera. No contexto do capítulo, a primavera, como estação de renovação da vida, cria um contraste interessante pois este também é o capítulo em que Gilliatt abre mão da própria vida depois de também desistir de Déruchette, a quem ajuda a se casar com Ébenezer e a fugir. Há, portanto, uma passagem de um nível mais restrito da narração, o dia em que a ação ocorre, para outro mais abrangente, a primavera. Logo, parece bastante plausível a possibilidade de que Machado tenha decidido colocar estes dois momentos em parágrafos diversos.

Para os outros dois casos, o mesmo motivo parece estar em questão. Vejamos, primeiramente, o que ocorre:

Original

Il continua d'avancer.

Parvenu à ce grand rocher de la pointre,

Tradução de Machado de Assis

Gilliatt continuou a andar. Chegando ao grande rochedo da ponta, que formava um pináculo no ar, parou. Acabava a

la Corne qui faisait pinacle sur la mer, il s'arrêta. La terre finissait là. C'était l'extrémité du petit promontoire. (HUGO, 1980, p. 525)

Gilliatt tourna le rocher. Il parvint sous la Chaise Gild-Holm-'Ur, au pied de cette espèce d'escalier abrupt que, moins de trois mois auparavant, il avait aidé Ebenezer a descendre. Il le monta. HUGO, 1980, p. 525).

terra. Era a extremidade do pequeno promontório (HUGO, 2002, p. 362)

Gilliatt torneou o rochedo. Chegou à beira da Cadeira Gild-Holm-'Ur, ao pé dessa espécie de escada tosca que, menos de três meses antes, Ebenezer descera ajudado por ele.

Gilliatt subiu (HUGO, 2002, p. 362-363).

No primeiro caso acima, onde Hugo prefere separar, Machado incorpora tudo em um só parágrafo, como se entendesse que há mais continuidade de uma ação a outra do que a ocorrência de momentos diversos. Depois de Gilliatt ter continuado seu caminho, deve ter parecido mais plausível que a consequência disso, ou seja, os passos seguintes de Gilliatt, viesse em um mesmo parágrafo, em vez de em um parágrafo diverso. Em seguida, ocorre exatamente o contrário: depois de torneou o rochedo e chegar à cadeira Gild-Holm-'Ur, a subida de Gilliatt, na tradução de Machado, ganha parágrafo próprio, o que isola a ação e a destaca de todo o resto, o que de forma alguma destoa em relação ao texto de Hugo que é repleto de parágrafos de somente uma frase, como já vimos anteriormente.

No capítulo em questão as alterações são poucas, de pouca importância, e em nada diferem do que já víamos anteriormente em Machado. Graças a essa interferência reduzida, em relação a outros momentos da tradução, pode-se pensar que Machado finalmente encontrara a sintonia necessária para traduzir Hugo. Não obstante, é justamente no último parágrafo do romance que encontramos aquela que parece ser a alteração mais significativa de todo o capítulo:

Original

Tradução de Machado de Assis

A l'instant où le navire s'effaçait à l'horizon, la tête disparut sous l'eau. Il n'y eut plus rien que la mer (HUGO, 1980, p. 530).
 No momento em que o navio dissipava-se no horizonte, a cabeça desaparecia debaixo da água. Tudo acabou; só restava o mar (HUGO, 2002, p. 366).

Novamente, Machado opta por traduzir o *passé simple* francês pelo pretérito imperfeito, quando a opção mais comum seria pelo pretérito perfeito do indicativo, pelas razões já discutidas anteriormente. O que isso significa no contexto do capítulo? Como fizera anteriormente, a preferência por um dos aspectos do *passé simple*, a neutralidade de perspectiva temporal, confere a este trecho final do romance um efeito de suspensão mais marcado, mais fluido, do que aquilo que o pretérito perfeito transmitiria. Na tradução de Machado, o desaparecimento do navio e de Gilliatt, ocorrem simultaneamente, como no texto de Hugo, mas de forma atemporal, como se o próprio correr do tempo estivesse suspenso naquele momento. Note-se que há, contudo, um acréscimo de Machado, que curiosamente está no pretérito perfeito: “Tudo acabou”, que é seguido da tradução das últimas palavras do romance: “só restava o mar”, que restaura a perspectiva de neutralidade temporal. Este acréscimo representa também um corte na atemporalidade dos fatos anteriores antes de devolver a narrativa à sua prévia forma atemporal.

Uma breve visita às outras duas versões da obra nos mostrará que ambos tradutores pensaram diferente, e escolheram o pretérito perfeito – aquela que consideramos a opção mais imediata e corriqueira – para traduzir o *passé simple* de Hugo. Enquanto na tradução de Oscar Leme “No instante em que o navio desapareceu no horizonte, a cabeça desapareceu nas águas. E só ficou o mar” (HUGO, 1957, p. 346), na edição portuguesa tem-se “No instante em que o navio se sumiu no horizonte, desapareceu a cabeça debaixo da água. Só ficou o mar”

(HUGO, 1948, p. 270). Frente a estas escolhas, a decisão de Machado torna-se certamente significativa.

Se voltarmos a Berman, diríamos que há, naqueles exemplos da tradução de Machado, não uma destruição de sistematismos, como o teórico francês sugere, mas uma configuração de outra forma de sistematismos, que dão prova da aguda consciência crítica do tradutor e escritor que o jovem Machado demonstrou ser no decorrer de todo seu trabalho. Em crítica de tradução, não se deve tratar de descreditar uma opção tradutória porque ela condiz com o texto fonte; deve-se, antes, procurar entender a razão das escolhas do tradutor, mesmo que incoscientes, e avaliá-las tendo em vista o conjunto da obra traduzida, de forma a verificar se o que se vê condiz com os procedimentos adotados no decorrer do trabalho e, principalmente, se há um fazer literário nas razões por trás destas escolhas. Estes foram os princípios que guiaram este estudo. Estes serão os princípios que guiarão pesquisas futuras.

7 Palavras finais: no rastro da prática tradutória de Machado de Assis

O trajeto percorrido até aqui, diante do mar de possibilidades que se abre à nossa frente, o foi apenas de forma tateante, por vezes insegura, incerta, mas sempre cautelosa, sempre com a preocupação de não antecipar resultados que não tenham embasamento ou respaldo, sempre com a tentativa de compreender que este é apenas um passo na longa caminhada que se tem pela frente. Entretanto, entendo que este primeiro passo já tenha sido suficiente para detectar que os caminhos perseguidos antes deste talvez tenham levado a retratos não muito fiéis daquilo que é parte do objetivo deste trabalho e de pesquisas futuras: o delineamento de uma poética tradutória de Machado de Assis.

Resolvi, então, concentrar aqui meu olhar sobre duas pesquisas que se propuseram a fazer o mesmo, ou quase o mesmo, mas que parecem ter se perdido quando chegaram a conclusões, diríamos, no mínimo, precipitadas. Tratarei um pouco de cada uma delas, começando pela mais recente e ainda sem publicação em livro, para depois dar modesta minha contribuição para um retrato do Machado de Assis tradutor.

O primeiro trabalho a que me refiro é a tese de doutorado de Ana Lúcia Lima da Costa, com o título *Machado de Assis tradutor: o labirinto da representação*, defendida em 2006, na Universidade Federal do Rio de Janeiro. A proposta da autora, segundo ela mesma o afirma, é a de observar “o Machado de Assis tradutor, crítico e teórico, a fim de verificar a presença de uma teoria da tradução dissimulada em sua produção” (COSTA, 2006, p. 8). A proposta não é pouco ambiciosa:

observar, com alguma propriedade, o Machado de Assis tradutor implicaria deter-se, um pouco que fosse, em cada uma das suas traduções – e não são poucas, nem fáceis de se estudar –, envolvendo cinco idiomas diferentes – francês, inglês, italiano, alemão e espanhol –, e três gêneros literários, de diversos autores de várias épocas e estilos. Estariam lá William Shakespeare, Dante Alighieri, Victor Hugo, Lamartine, Edgar Allan Poe, entre diversos outros de considerável envergadura, ao lado de autores menores. Seria preciso conhecer cada um destes autores em suas particularidades, com atenção especial às obras a que Machado se dedicou. Igualmente necessário seria um estudo crítico de cada uma destas obras traduzidas por Machado e, por fim, colocar lado a lado cada um dos textos, a tradução de Machado e o texto que o tradutor utilizou como sua fonte – há que se levar em consideração que não é raro Machado lançar mão de uma edição em francês para traduzir do alemão e do inglês – e examiná-los com calma, minúcia, diligência.

Qual é o esforço da autora neste sentido? Píffio, porque se limita a só uma de suas traduções, talvez a mais notável, ou ao menos a mais discutida e polêmica: *O corvo*, de Edgar Allan Poe. E o faz sem sequer levar em consideração a sugestão de Jean-Michel Massa de que a tradução de Machado foi feita não a partir do inglês, mas do francês, em tradução em prosa de Baudelaire. Massa chega até mesmo a sugerir que Machado nem ao menos comparou a versão de Baudelaire com o original inglês, o que a autora também não leva em consideração, talvez por desconhecimento do texto de Massa. Há, ainda, outro texto, um artigo de Cláudio Weber Abramo, “O corvo de Machado veio da França”, publicado na revista *Leitura* em 1999 que se dedica inteiramente à questão: demonstrar que O Corvo de Machado tem origens francesas. Escreve o autor:

Os erros da tradução de Baudelaire foram responsáveis pela multiplicação de equívocos em uma grande quantidade de versões do poema, em todas as línguas neolatinas. É onde Machado de Assis se enquadra. Pois é possível afirmar-se, sem sombra de dúvida, que a tradução do escritor brasileiro é muito mais da versão francesa de Baudelaire do que do poema original. Isso não se depreende de similaridades vagas, mas da ocorrência dos mesmos erros, das mesmas adições, das mesmas omissões e das mesmas palavras nos mesmos lugares das traduções de um e de outro (ABRAMO, 1999, p. 37).

Cláudio Weber Abramo em seguida demonstra onde se encontram as similaridades entre Machado e Baudelaire e deixa claro que a tradução de Machado foi mesmo feita a partir do francês.

Talvez na tentativa de fazer algo semelhante, mas possivelmente ignorando a verdadeira fonte de Machado, Ana Costa coloca lado a lado os dois textos, integralmente, e tenta extrair deles alguma lição: a intenção parece ser a de exemplificar “as alterações criativas do escritor brasileiro” (COSTA, 2006, p. 115). Depois de verificar algumas obviedades, como a métrica de Machado em contraposição com a métrica de Poe e algumas poucas e brevíssimas constatações evidentes que qualquer olhadela seria capaz de detectar, vem depressa a conclusão: “Machado de Assis entende por originalidade o efeito de apropriação modificadora da forma da origem, portanto já **não** se pode considerar sua tradução de *O Corvo* um **equívoco**” (COSTA, 2006, p. 127, negrito da autora). Por fim, na sua conclusão a autora chega a afirmar que ela pôde “comprovar as inúmeras alterações do original praticadas pelo irreverente Machado em sua tradução, tornando seu o texto de outro; produzindo originalmente na recepção” (COSTA, 2006, p. 177). Nada, porém, parece ter ficado comprovado, porque, como já se observou, somente umas poucas linhas, que sequer chegariam a preencher uma página, se dedicaram a ao menos citar estas inúmeras alterações. Não se levou em consideração que Machado não traduziu a partir do inglês – deve-se lembrar que, ao que tudo indica, a autora não consultou a tese complementar de Jean-Michel Massa, *Machado de Assis*

traducteur –, assim como não se avaliou criticamente cada uma das suas escolhas, na tentativa de entender o que pode ter guiado sua pena em determinada direção, não se perguntou o porquê de traduzir em poesia o que em Baudelaire estava em prosa, nem o porquê de ter escolhido determinada métrica, da mesma forma como não se avaliou a imagística do poema nas suas três versões, algo de grande relevância no poema de Poe. Se Machado, para sua produção autoral, entendia “por originalidade o efeito de apropriação modificadora da forma da origem”, algo em favor do qual se poderia sem dúvida argumentar, o mesmo, creio, dificilmente se sustenta para sua produção como tradutor, e o forçosamente breve exame – o qual, espero, será somente um pequeno passo na direção de algo maior que está por vir – que realizamos de sua tradução de *Les travailleurs de la mer* parece sugeri-lo. A mesma lição poderia ter advindo do poema de Poe, desde que se tivesse tomado os devidos cuidados: se Machado não traduz a partir do inglês, mas a partir de uma tradução *em prosa* francesa dotada de alguns deslizes – algo que, apesar da demonstração de Jean-Michel Massa e de Cláudio Weber Abramo, ainda carece de maior atenção – e o faz sem, possivelmente, consultar o texto original, como poderia ele intencionar modificar a forma da origem se nem sequer a conhecia? E por que não fez o mesmo com Dante Alighieri, de cujo “Inferno” traduziu um canto, respeitando religiosamente, ao que tudo indica, as *terzinas* dantescas? O que dizer, então, de sua decisão de devolver à forma poética o poema de Poe que fora traduzido em prosa por Baudelaire? Ainda há muito por estudar...

O próximo passo da autora foi tratar da relação de Machado de Assis com o teatro oitocentista. Novamente, é difícil manter-se impassível diante de certas afirmações: a começar por aquela segundo a qual o texto teatral *Hoje avental, amanhã luva*

“confirma que o trabalho do tradutor pode ser criativo e livre, baseado em teorias que vêm sendo retomadas por teóricos da tradução na contemporaneidade” (COSTA, 2006, p. 139). Afirmação precipitada porque, em primeiro lugar, dificilmente Machado encararia este seu trabalho como uma tradução no sentido estrito do termo: trata-se de uma imitação do francês, talvez sem qualquer compromisso com fidelidade ou com a imagem que o autor da peça ganharia com este trabalho, ou que talvez o propósito fosse mesmo o de uma paráfrase criativa. Tratava-se de ofertar à cena nacional um trabalho que, aparentemente, era desprovido de grandes pretensões estéticas. Em segundo lugar, ainda que possamos tirar alguma lição deste trabalho – e acredito fielmente que não só podemos, como temos a obrigação de fazê-lo –, tal lição só poderá vir depois de um exame que caracterizará, ou ao menos delineará, os procedimentos que lhe guiaram a feitura. É certo que há ali algo da índole machadiana a ser descoberto, mas nada se pode afirmar a respeito disso sem o exame que, insisto, é mais do que necessário. Portanto, não se pode concordar com a autora quando ela afirma que esta peça é uma recriação de Machado, quando nem sequer se deu ao trabalho de compará-la com o texto de origem ou, ainda que o tenha feito, não informa os seus leitores de tal manobra. É igualmente difícil ficarmos indiferentes quando a autora escreve que

Podemos vislumbrar através do seu percurso como tradutor que Machado de Assis praticava a tradução no sentido tradicional do termo quando fazia traduções por encomenda ou ainda quando criticava as traduções que lhe eram encaminhadas no Conservatório Dramático, porém quando exercia a prática tradutória por livre vontade usava os modelos para sua ‘criação’ (COSTA, 2006, p. 139-140).

Pouco há na peça *Hoje avental, amanhã luva* que a caracterize como uma tradução, por mais “apropriadora da forma da origem” que ela seja. O fato de Massa ter excluído esta peça do seu estudo sobre o Machado de Assis tradutor é bastante sintomático: por um lado, não a considera uma tradução porque este trabalho não se

encaixa no conceito de tradução *stricto sensu* que Massa adota; por outro, reconhece nele um trabalho mais autoral do que tradutório, o que o leva a incluir esta peça na biografia intelectual do jovem Machado – ainda que devamos levar em consideração que o conceito de tradução com o qual Massa trabalhou fosse bastante restrito. Qualquer que seja o caso – não significa que se deva excluir a possibilidade de considerar a peça uma tradução; falta, apenas, o exame necessário –, apropriar-se da forma da origem não significa que se deva esquecer o original em favor de uma criação na qual nada, ou quase nada, se reconheça do texto de origem – e esta peça merece exame que comprove ou refute esta afirmação. Além do mais, as traduções dos irmãos Campos, defensores da transcrição, o atestam: tomemos, por exemplo, a tradução que Haroldo de Campos fez da última estrofe de *The Raven*: o resultado de Haroldo de Campos não é um poema radicalmente diferente do poema de Poe, mas um poema que tenta chegar à mesma métrica, à mesma construção rítmica, enfim, uma série de *equivalências* que farão de sua tradução, antes de qualquer outra coisa, um *poema*. Menos ainda há, em Machado de Assis, exemplos de que, quando traduzia por livre vontade, “usava os modelos para sua criação”, especialmente quando traduzia a partir de línguas que conhecia bem, e lembro novamente o caso do canto dantesco. Outra vez, sou impelido a insistir: nada se poderá asseverar com tanta certeza até que um exame completo e detalhado de cada uma das suas traduções tenha sido devidamente levado a cabo.

Diante de um problema tão complexo, aliado à inobservância de certas manobras que seriam imprescindíveis às quais já se fez referência anteriormente, a autora parece precipitar-se ao “observar que Machado era rígido apenas quando analisava os textos e quando praticava traduções encomendadas, quando as fazia por sua

conta 'se permitia algumas licenças'" (COSTA, 2006, p. 176). Digo "precipitar-se" porque a autora não pôde contar com dados suficientes para sustentar a sua afirmação. Além do mais, a autora comete um deslize quando diz, citando Lêdo Ivo, que Machado se permitia algumas licenças quando traduzia por conta própria, mas era rígido quando trabalhava por encomenda. Ora, Lêdo Ivo, quando trata das licenças que Machado tomava para si, está falando exatamente de uma tradução *encomendada*, *Les travailleurs de la mer*, e estas licenças, como nossa breve análise demonstra, não foram tão numerosas, nem tão significativas, ao menos no que diz respeito àquela parte universo do romance a que nos detemos. A inobservância faz-se novamente presente quando a autora diz ter observado que "o mesmo acontece com a tradução do texto de Victor Hugo, *Os trabalhadores do mar* no qual Machado de Assis, se permitindo algumas licenças, reduz a força da antítese do autor francês" (COSTA, 2005, p. 178), o que a coloca em contradição consigo mesma na conclusão de sua tese, em vista do que afirmara anteriormente.

Se, ocasionalmente, Machado interfere de forma a reduzir a força da antítese hugoana, este não parece ter sido o seu procedimento padrão, nem parece ter sido seu propósito ao traduzir Victor Hugo; pelo contrário: Machado mostra-se preocupado em trazer Hugo em toda a sua complexidade para a língua portuguesa e, se não alcançou sucesso ainda maior, foi porque as condições de trabalho não o favoreceram. Traduzir para o folhetim, cumprindo prazos apertadíssimos, certamente sem a menor chance de voltar atrás e rever algumas decisões e alterá-las para dar uma característica mais unificada à sua tradução, esta deve ter sido a realidade de Machado de Assis durante a tradução deste romance. A própria tradução o sugere: há um amadurecimento no decorrer dela, um amadurecimento que implica na

tomada de decisões cada vez mais conscientes no que diz respeito à preservação das características estéticas do romance de Hugo. Como acreditamos que não houve tempo de revisar tudo – afinal, a publicação para o jornal exigia que o trabalho fosse entregue aos poucos, à medida que o tradutor trabalhava – o resultado final acabou por testemunhar a favor de um perceptível amadurecimento de Machado na arte de traduzir. E estou certo de que um exame ainda mais detalhado do que o apresentado por esta dissertação irá corroborar o que se afirma aqui.

A outra pesquisa a que nos referimos acima é a tese de doutorado de Eliane Fernanda Cunha Ferreira, publicada em livro pela editora Annablume em 2004 com o título *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. Esta, embora não contribua para um retrato do tradutor Machado de Assis dentro dos moldes que creio serem necessários, ao menos demonstra ter a preocupação em exemplificar melhor o que propõe de forma a deixar menos espaço para contra-argumentação. Entretanto, mesmo ali há o que se discutir. Na introdução à sua obra, a autora, bastante correta, afirma que “Machado de Assis, sabidamente, exerceu a prática tradutória *stricto sensu*, mas sua contribuição como crítico e teórico da mesma ainda não foi contemplada” (FERREIRA, 2004, p. 19). Com o evidente intuito de ajudar a remediar esta situação, a autora propõe-se a reabrir “os arquivos machadianos e suas obras criativas que, explícita ou implicitamente, dizem respeito à tradução” (FERREIRA, 2004, p. 19), com base também nos desdobramentos das teorias contemporâneas de tradução. As conclusões de Eliane Ferreira são bastante próximas daquelas de Ana Lúcia Lima da Costa, o que faz com as opiniões e descobertas desta pareçam ecoar aquelas da autora de *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*, sem que tenha sido necessário referir-se à pesquisa de doutorado de Eliane Ferreira.

Ainda na sua introdução, Eliane Ferreira já aponta para aquilo que encontraremos no decorrer de seu livro: ora sugere que “Machado seria esse tipo de tradutor que, ao canibalizar, através das traduções, ‘o patrimônio cultural da humanidade’, compreendeu o papel da tradução para ‘o enriquecimento do pecúlio comum” (FERREIRA, 2004, p. 25), ora afirma que “A reflexão de Machado de Assis é a de que a tradução, embora constituindo um canal de modernização, pode representar um entrave ao surgimento de talentos nacionais, devido a sua onipresença no cenário cultural da capital do Império” (FERREIRA, 2004, p. 28), ou então procura demonstrar que “a tradução também exerceu um papel importante na ficção machadiana, ora como fonte de teorização, ora como processo de criação literária” (FERREIRA, 2004, p. 30) para, enfim, chegar à “hipótese geral que norteou o presente estudo, a de que Machado teria desenvolvido uma teoria da tradução” (FERREIRA, 2004, p. 32).

Já no capítulo dedicado a explorar as metáforas machadianas para a tradução, Eliane Ferreira se expressa da seguinte forma ao tratar também da peça *Hoje avental, amanhã luva*: “Machado demonstra que o trabalho do tradutor pode ser criativo e livre, concepções que vêm sendo desenvolvidas desde a Antiguidade e que são retomadas por teóricos da tradução na contemporaneidade, como Haroldo de Campos” (FERREIRA, 2004, p. 84), o que demonstra como a autora tende a obliterar as diferenças entre tradução e imitação vigentes no século XIX. É notável como as duas pesquisadoras, primeiro Eliane Ferreira em 2004, e depois Ana Costa em 2006, se expressam praticamente nos mesmos termos – cito novamente Ana Costa para fins de comparação, para quem esta peça “confirma que o trabalho do

tradutor pode ser criativo e livre, baseado em teorias que vêm sendo retomadas por teóricos da tradução na contemporaneidade” (COSTA, 2006, p. 139) – para incorrer na mesma proposta pouco justificável: a de que esta peça seria uma “recriação” de Machado de Assis no sentido que o termo “recriação”, ou “transcrição”, ganhou com os teóricos contemporâneos de tradução, particularmente com os irmãos Campos. Ressalte-se uma vez mais: o referido trabalho machadiano, aparentemente, pouco tem em si que nos leve a reconhecê-lo como uma tradução – e não devemos nos esquecer de que isto ainda carece de exame –, muito menos no sentido de “recriação” proposto pelos irmãos Campos, o que é sugerido pelas próprias recriações ou transcrições destes tradutores.

Mais à frente, encontram-se outras sugestões de Eliane Ferreira para as quais somos obrigados a olhar com alguma desconfiança. Por exemplo, quando afirma que “Machado se permitia algumas liberdades, já que não concordava com a escravização, com a servilidade dos tradutores dramáticos, além de não concordar com a dependência cultural brasileira da européia” (FERREIRA, 2004, p. 87), ou quando diz que “Machado de Assis, em todas as traduções que fez, ‘se permitiu algumas licenças’, as quais demonstram que, para ele, o traduzir não deveria ser um ofício de menor valor que qualquer outro na carreira de um escritor” (FERREIRA, 2004, p. 148). Eliane Ferreira, assim como Ana Costa, parece não estar ciente da importância de um estudo crítico mais exaustivo antes de afirmar qualquer coisa de definitivo neste sentido. Agindo desta forma, corre-se o risco de chegar a conclusões imponderadas, porque da mesma forma que tais afirmações podem ser corroboradas, ao menos em parte, por um estudo mais detalhado, também há chance de serem irremediavelmente refutadas. O mesmo se pode afirmar em

relação ao que Eliane Ferreira diz no trecho a seguir, a respeito da tradução parasitária que, segundo a autora, Machado também acabou praticando: “O próprio Machado o pratica em sua trajetória literária, desde as traduções que fez, pois delas tirou alimento para sua nutrição, transformando-as em textos de sua autoria” (FERREIRA, 2004, p. 99).

Logo a seguir, por outro lado, Eliane Ferreira propõe, ao comentar as notas que Machado de Assis deixou ao leitor para as traduções publicadas nos seus volumes de poemas, que “Machado não perdia de vista o texto ‘original’, sempre respeitando o autor, pois o texto, ao ser traduzido, tornava-se dele na medida em que se permitia algumas licenças, fazendo paráfrases, entendidas como traduções livres” (FERREIRA, 2004, p. 102). Parece haver uma contradição aqui: se por um lado o tradutor “não perdia de vista o texto ‘original’”, como poderia então classificar suas traduções de traduções livres, que parafraseiam mais do que traduzem? O que dizer, novamente, das traduções que foram feitas sem que se consultassem os textos originais, as que utilizaram o francês como língua intermediária? O que se deve entender por respeitar um autor ao traduzi-lo ao mesmo tempo em que realiza uma tradução livre, parafrástica, que nem sequer é feita com base na língua em que aquele texto fora escrito, mas como base em outra tradução?

A preocupação em torno do Machado de Assis tradutor e da forma como esta faceta do escritor oitocentista tem sido estudada é uma só, e tem sido delineada no decorrer desta pesquisa. No entanto, para que nos aproximemos dela em mais detalhes, proponho um breve retorno a Antoine Berman que, em *Pour une critique des traductions: John Donne*, deixa bastante claro que “tout ce qu’un traducteur peut

dire et écrire à propos de son projet n'a réalité que dans la traduction" (BERMAN, 1995, p. 77). Estendo o argumento de Berman para afirmar que também tudo aquilo que um tradutor pensa sobre a tradução nunca é deixado tão claro quanto na forma como ele traduz, nada é tão elucidativo quanto as suas decisões tradutórias, quanto as suas escolhas, quanto o seu desenvolvimento como tradutor. Os próprios textos que escolhe para traduzir representam parte deste universo. A forma como ele irá traduzir estes textos dará novo fôlego a esse pensamento. E se, como no caso de Machado de Assis, esse tradutor não nos deixa nada, ou quase nada, do seu pensamento sobre a prática tradutória em ensaios, ou textos de qualquer outro gênero, de sua autoria, em que trata clara e explicitamente da prática tradutória, verdadeiramente teorizando sobre o assunto, seria no mínimo temerário limitar-se somente a estas opiniões esparsas e evasivas para construir um retrato seu, quanto mais elaborar uma teoria de tradução com base somente nestes poucos dados, a partir dos quais muito se é obrigado a inferir, correndo-se o risco de deslizos que somente uma análise profunda e consciente do seu legado de traduções seria capaz de evitar.

Outra parte da tese de Eliane Ferreira procura relacionar a produção autoral de Machado de Assis com a sua suposta "teoria de tradução", de forma a verificar como princípios caros àquela teoria seriam desenvolvidos nos seus romances. Nada há de errado em se verificar a existência de teorizações em outro campo que não as traduções *stricto sensu*. Porém, entendo que estes achados ganhem em relevância quando colocados lado a lado com aquele retrato que os estudos das traduções permitiram delinear. Também isso está por se fazer.

Feitas as críticas, cabe deixar uma alternativa, e está virá com base no que esta dissertação procurou demonstrar nos capítulos anteriores, particularmente no capítulo em que se estudou um pouco do que se conhece do jovem tradutor Machado de Assis e, é claro, no capítulo em que se estudou a tradução que fizera do romance hugoano, o qual nos oferta algumas lições sobre a índole tradutória machadiana.

Destes capítulos, o que pudemos depreender é que Machado de Assis foi, ao que tudo indica, um excelente crítico literário. Foi, além do mais, um crítico preocupado com a formação de uma verdadeira e profícua crítica entre os literatos brasileiros. Idealmente, esta seria uma crítica isenta de partidarismos, a qual também provinha da preocupação com a formação de uma literatura nacional. Esta, por sua vez, dependeria daquela crítica para que os vícios e os deslizes fossem apontados desde cedo, ao mesmo tempo em que os futuros escritores aprenderiam quais tratamentos deveriam ser dados aos temas sobre os quais nossa literatura discorreria, além de, é claro, denunciar os usos e abusos aos quais o vernáculo estaria sujeito. Este é um breve retrato do crítico que Machado demonstrou ser.

A hipótese, então, é a seguinte: se boa parte desta opinião fora exposta por Machado anteriormente à realização da tradução de que nos ocupamos aqui, pode-se concluir que estas idéias já o acompanhavam durante a feitura do seu trabalho e, se o resultado desta tradução é de qualidade bastante apreciável, isto também se deve a esta consciência crítica que se faz presente do início ao fim e que, além do mais, dá provas de algum amadurecimento no decorrer da tarefa. Dificilmente se

argumentaria contra isso com consistência porque a tradução está lá para demonstrá-lo.

Da tradução, e do exame que se fez dela, a lição que se tira é a de que aqueles insistentes comentários segundo os quais Machado “se permitiu algumas licenças” para amortecer as “ruidosas antíteses hugoanas” não se sustentam como alguns pesquisadores gostariam de acreditar. Se Machado se permitiu algumas licenças, e isso de fato aconteceu, estas licenças foram somente “algumas”, e não todas as que ele poderia ter tomado. Do mesmo modo, se Machado vez ou outra amortece as antíteses hugoanas, esta não parece ser sua preocupação principal, da mesma forma como o argumento em favor do sintetismo machadiano de forma alguma se comprova *sistematicamente* na tradução.

Dentro do que Machado possivelmente considerava fidelidade ao original parece figurar a interferência mínima necessária do tradutor, no sentido de reproduzir em português as nuances que caracterizam a obra que se está a traduzir, algo que, no seu caso, parece estar também relacionado a escolhas que não estejam em conflito com o que ele entendia como as normas de bom uso do vernáculo. Fidelidade à obra, mas também à língua pátria. Na tradução, isto fica claro em diversos momentos nos quais Machado segue os passos de Hugo bem de perto, o que se torna ainda mais óbvio na medida em que a tradução avança. As interferências são maiores nos primeiros capítulos e tornam-se mais rarefeitas conforme Machado parece entrar em sintonia com o que a obra propõe. É bem provável que o próprio tradutor estivesse a par da sua gradual tomada de consciência durante o seu

trabalho, mas como certamente não havia tempo de voltar atrás e corrigir o que já estava feito, ficou como está, porque a rapidez do folhetim o exigia.

Com alguma atenção, percebe-se que não há, nesta tradução, um sistema tradutório perfeitamente definido, não há um conjunto homogêneo de procedimentos que confirmam unidade às decisões tradutórias de Machado. Pelo contrário, a aparente contradição de procedimentos em alguns momentos de certa forma testemunha em favor da dinamicidade que sugerimos para a realização da tradução, em que a falta de tempo era uma preocupação constante. Lembremos o caso dos títulos das partes que compõem a obra: há momentos em que se opta pelo que é sintético, mas há igualmente escolhas mais analíticas e outras claramente literalizantes.

De qualquer forma, Machado jamais deixa de lado a preocupação com os problemas estéticos apresentados pela obra, a exemplo da sua escolha ao adotar o nome francês *pieuvre* como está no original, sem traduzi-lo. Igualmente, a sua percepção de crítico literário também se faz presente quando precisa traduzir termos que causam dúvida, como o adjetivo *malin*, e sua decisão, como vimos, demonstra ser claramente justificável. Lembremos, também, de sua escolha ao traduzir “le bû de la rue” por “tutu da rua”, escolha que abandona, de um lado, as implicações sugeridas pela construção francesa, as quais o tradutor deva ter considerado intraduzíveis, em favor de outras, igualmente significativas e pertinentes para o que se conhece da obra. O mesmo se pode dizer de sua opção ao traduzir “déniche-oiseaux”, por “furtaninhos”, como ficou demonstrado no capítulo anterior. Somente uma consciência de crítico literário, de escritor e de (bom) tradutor seria sensível o bastante para perceber estas necessidades impostas pela obra, e quando comparamos estas

escolhas com as de outros tradutores fica ainda mais patente o que se acabou de afirmar.

A análise da tradução de alguns capítulos empreendida no capítulo anterior também sugere que não haveria um sistema de procedimentos bem definido na versão do romance hugoano. Isso fica claro quando lembramos que, se no primeiro capítulo o tradutor resolve desmembrar os parágrafos de Hugo em parágrafos menores, o mesmo não se pode dizer dos capítulos posteriores. Da mesma forma, logo no início da nossa análise percebeu-se certa preferência por construções mais sintéticas, algo que também foi abandonado posteriormente, em favor de procedimentos que dessem à tradução características mais próximas do texto francês, seja na construção dos parágrafos, seja no emprego dos tempos verbais, seja no respeito às nuances antitéticas do romance de Hugo. Vale lembrar também os casos em que temos uma construção bastante peculiar em Hugo: separar, por vírgula, substantivo e adjetivo que se complementam antiteticamente. Nos dois primeiros casos, Machado distancia-se desta possibilidade e prefere ater-se ao que talvez lhe parecesse menos incomum. Há, contudo, um terceiro momento em que a mesma construção ocorre, e nesta Machado não procede como nas anteriores, mantendo a construção francesa. O porquê disso talvez resida no fato de o tradutor ter percebido o significado de tal construção para a obra, e como já não havia tempo para voltar atrás e alterar o que fizera anteriormente, deixou como estava.

Entre as outras características que pudemos encontrar na tradução de Machado estão, por exemplo, as freqüentes inversões dos termos que compõem os períodos franceses, que nos dão mostras das preferências machadianas por determinados

tipos de construção. Se levarmos em consideração que o posicionamento de um dado termo irá fortalecer ou enfraquecer sua relevância diante dos outros, poderemos notar alguma discordância entre Machado e Hugo. Da mesma forma, o emprego dos tempos verbais, como se viu, quando diferem em Machado e Hugo, principalmente quando, aparentemente, não haveria necessidade para tais alterações, demonstram que a leitura de Machado, e o seu conhecimento dos diferentes tons que o emprego de cada tempo verbal conferiria à tradução, é guiada por uma permanente consciência crítica, mesmo que isso signifique afastar-se momentaneamente do que está sendo proposto pelo texto-fonte. Por fim, lembremos do problema levantado pelo emprego dos adjetivos em Hugo e na tradução de Machado. Vimos que, em determinado momento, Machado deixa de traduzir uma série de frases presentes no texto francês e, ao que tudo indica, uma vez que não haveria uma necessidade óbvia para não traduzi-los – afinal, dispomos, em português, de termos que as traduzam –, somos levados a acreditar que as razões que provavelmente o levaram a tal decisão residiriam na aparente superfluidade ou dispensabilidade daquelas construções, embora não descartemos a possibilidade de um esquecimento, de uma distração, ou mesmo de problemas com a edição a partir da qual ele trabalhou, problemas a que todo tradutor está sujeito. De qualquer forma, a primeira opção ainda parece mais plausível porque a tradução não nos dá mostras freqüentes de tais distrações; pelo contrário, tudo parece ter sido minuciosamente meditado, mesmo em condições cujas adversidades seriam o suficiente para fazer inúmeros tradutores recuarem diante da tarefa. Igualmente, há casos, em um capítulo específico que analisamos, nos quais Machado também deixa de traduzir alguns adjetivos perfeitamente transponíveis para nossa língua. Seriam, estes, também casos de distração? É de se duvidar porque, novamente, a tradução não dá

mostra de que o mesmo tenha ocorrido antes ou depois daquele momento, dentre, é claro, os trechos analisados. É possível que estudos posteriores desta mesma tradução encontrem outros momentos nos quais Machado procede da mesma forma, e a tradução de Machado pede mais pesquisa por isso. De qualquer forma, a hipótese que se levantou é a de que tais movimentos denunciariam uma índole pouco afeita a adjetivos, uma vez que a pesquisa de José Lemos Monteiro citada quando da análise da tradução aponta para uma rarefação dos adjetivos nas obras de Machado conforme o escritor caminha para a maturidade.

Enfim, seria possível argumentar que mesmo estes distanciamentos foram feitos com uma idéia de fidelidade, que em Machado parece relacionar-se não à aceitação de tudo como está na obra – se esse fosse o caso, não haveria justificativas para suas intervenções, ou talvez estas intervenções nem existissem –, mas à idéia de que a fidelidade está antes atrelada à preocupação com as qualidades estéticas também da tradução, de forma estas sejam ao menos equivalentes àquelas da fonte. Não obstante, o que prevalece é a imagem de um tradutor que, antes de qualquer outra coisa, era um bom crítico literário, um bom leitor, que aos poucos foi entrando em sintonia com o autor que traduzia.

Feitas as observações sobre as inadequações das pesquisas que se propuseram a estudar o tradutor Machado de Assis, e uma vez registrada a contribuição desta pesquisa no que toca à análise de uma das traduções do escritor oitocentista, gostaria de encerrar esta dissertação pelo estabelecimento de balizas que, espera-se, ajudarão a dar corpo a pesquisas futuras.

A produção tradutória de Machado de Assis é diversificada o suficiente para se supor que o tradutor tenha tirado dela algumas lições relevantes para seu próprio crescimento como autor literário. Quer isso tenha acontecido conscientemente ou não – algo que não temos como saber – ao menos parece ser fato que o contato com outros autores, com outras obras, sejam elas de grande qualidade ou simplesmente medíocres, ajuda na formação de quem quer que seja, principalmente quando se trata de uma personalidade forte, capaz de ler criticamente tudo o que se lhe apresenta.

No caso de Machado, sabe-se, sua produção tradutória divide-se entre trabalhos que lhe foram encomendados e aqueles cuja iniciativa partiu do próprio tradutor. Independentemente de qual tenha sido o caso, somos levados a supor que o tradutor, agindo com a responsabilidade que cobrava de outros tradutores e particularmente dos empresários teatrais – em quem depositava a culpa pela degradação da cena teatral oitocentista – deu mostras do que significava a atividade tradutória para ele, a qual, insisto, não se revela em parte alguma tão plenamente quanto nos textos que traduziu.

Assim, para que possamos estabelecer as prováveis pontes entre o escritor maduro e o jovem tradutor é imperioso que visitemos cada um dos seus textos, mesmo que estes aparentemente sejam “um aspecto menor de um aspecto menor de sua obra”, como prefere acreditar John Gledson (1998, p. 7) em sua coletânea *Machado de Assis e confrades de versos*. Nada se deve descartar. Mesmo nas traduções poéticas em que as inadequações da tradução de Machado parecem saltar aos olhos há um testemunho do amadurecimento do escritor. Trata-se de um crítico em

formação, de um tradutor em formação, de um escritor em formação, que ainda está dando os seus primeiros passos no vasto e exigente mundo da interpretação e escrita literária, e devemos acreditar que mesmo as inadequações são importantes, mesmo as fraquezas merecem ser estudadas se quisermos conhecer a fundo os recantos da oficina criativa deste escritor.

A tradução de *Les travailleurs de la mer* realizada em 1866 nos dá provas irrefutáveis da finura de Machado já como crítico, mas também como tradutor e como escritor. O contato com Victor Hugo, mesmo que não tenha sido iniciativa dele, aparenta ter sido extremamente proveitoso porque esta foi a primeira vez em que o tradutor se viu diante de problemas estéticos daquela magnitude, diante de uma mentalidade criadora já consagrada, diante de um escritor cuja voz já insigne impunha-se diante dele, mas com a qual ele soube lidar muitíssimo bem, ainda que a sintonia entre tradutor e autor vá entrando nos eixos aos poucos.

Poderíamos, ainda, dar um passo um pouco mais ousado no sentido de sugerir algum vínculo entre este tradutor, o responsável por *Os trabalhadores do mar*, e o escritor que ele viria a se tornar. Neste ponto, o prefácio escrito por Leda Tenório da Motta para a edição de *Os trabalhadores do mar* publicada pela editora Nova Alexandria é de considerável relevo. Nele, a autora levanta perguntas que abrem caminhos interessantes e, por vezes, despercebidos, quando se pensa nas relações entre Machado e Hugo. A primeira pergunta levantada pela autora é: “que teria o niilismo de Machado que ver com o socialismo de Victor Hugo?” (MOTTA, 2002, p. 15).. Esta é, de fato, uma pergunta intrigante, e a resposta seria, para muitos, que pouco ou nada há em comum entre estes dois escritores. A autora, entretanto,

continua sua argumentação e propõe uma outra pergunta: “que teria que ver a filosofia de Machado, o ‘humanitismo’, tão completamente pessimista em sua caçoadada dos cientificismos oitocentistas, com essa fé no progresso da humanidade que faz Victor Hugo cantar a grandeza dos humildes?” (MOTTA, 2002, p. 16), ou, como escreve pouco mais adiante,

que tipo de conversa poderia haver entre quem representa, o mais condignamente, como é o caso de Victor Hugo, três vezes deputado, a tomada de consciência política que passa pela escritura, e quem só se interessa pela política como continuação daquela eterna “mascarada” do mundo, que cabe ao realista de sondagem moral, como é o caso de Machado, denunciar? (MOTTA, 2002, p. 16).

Em seguida, o questionamento da autora aborda outro campo, o estético, ao perguntar

o que teria que ver, no plano da escritura propriamente dita, a “arte pobre machadiana – como a define ainda Haroldo de Campos, comparando a prosa de Flaubert com a de Machado, que se autocensura e desbasta infinitamente seu estilo, na perseguição de uma impossível narração sem marcas de autoria – como a bateria metafórica de um Victor Hugo não só torrencial, mas flagrantemente confiante no poder de seu verbo? (HUGO, 2002, p. 16).

Por fim, a autora coloca sua quarta e última pergunta, ainda às voltas com o problema do estilo:

que tipo de conversa poderia haver entre quem lança na França a plataforma poética das correspondências – como assinala Baudelaire, confessando a dívida para com Victor Hugo de seus próprios transportes rumo ao ideal e o infinito – e quem fala de sua poltrona de humorista inglês, pondo-se na linha ironizante de uma narração externa e desisteressada, senão na do humor amargamente aberto, a julgar não só pelo morto que fala nas *Memórias Póstumas*, mas pelo Rubião, de *Quincas Borba*, que se toma por Napoleão? (MOTTA, 2002, p. 17).

Aparentemente, como afirma a autora, nada há entre um e outro. Entretanto, a mesma hipótese que levantamos quando esta pesquisa não passava de uma idéia disforme é colocada por Leda Tenório da Motta: a de que “a tradução não deixa de ser um verdadeiro treino poético, do tipo daquele que Proust, por exemplo, fazia, pastichando Saint Simon, Balzac e Flaubert...” (MOTTA, 2002, 17). O prefácio vai ainda mais longe, e sugere que bastaria abrir *Os trabalhadores do mar* para verificar

que há, no romance, algo que encontraríamos mais tarde na produção autoral de Machado, a exemplo da ação espalhada em capítulos curtos, mais secos, a importância maior que se dá às personagens em detrimento do enredo (MOTTA, 2002, p. 17). O prefácio é encerrado com um trecho de Hugo, mas que, segundo Leda Tenório da Motta, poderia ter sido escrito por Machado: “A realidade é a alma. A bem dizer, o rosto é uma máscara. O verdadeiro homem é o que está debaixo do homem”. Difícil é não concordar com a autora.

Todavia, no intuito criar ainda mais pontes entre Machado e Hugo, sugeriremos outras possíveis ligações de forma igualmente perfunctória, tomando, primeiramente, como fio condutor um artigo de R. Magalhães Júnior, “Machado de Assis e o mar”, publicado no volume *Ao redor de Machado de Assis*. Como o título do artigo denuncia, trata-se de um breve exame da presença do mar na obra machadiana, o qual, segundo R. Magalhães Júnior, “não inspirava a Machado de Assis senão desconfiança. Essa desconfiança pode ser rastreada ao longo de sua obra de poeta e de ficcionista” (1958, p. 191). Não se trata, fique claro, de percorrer toda a obra machadiana – o que em muito extrapolaria as dimensões de um artigo – mas de um rápido e panorâmico exame para o qual nossa contribuição será retomá-lo tendo em vista o contato de Machado com o romance de Hugo.

O primeiro apontamento de R. Magalhães Júnior neste sentido é sugerir que há entre Machado de Assis e o personagem shakespeariano Otelo traços comuns: ambos consideravam o mar um símbolo de traição e perigo (MAGALHÃES JR., 1958, p. 192). Para demonstrá-lo, Magalhães Jr. cita a cena em que Otelo, no último ato da tragédia, recusa-se a acreditar na intervenção de Emília em favor de

Desdêmona, afirmando que sua esposa era *falsa como a água*. Magalhães Jr. atribui esta desconfiança de Machado de Assis em relação ao mar ao fato de ele ser epilético, impedido, portanto, de nadar, pois, caso tivesse um ataque na água isso poderia levá-lo à morte. Não descartemos esta possibilidade, mas não nos esqueçamos também da maneira como o romance de Hugo pode ter impregnado o imaginário machadiano. Depois do intenso contato que tivemos com o romance francês, em que o mar divide com Gilliat o espaço de protagonista do romance, ou até mesmo tomando para si o papel de antagonista, juntamente com as forças da natureza que se unem contra Gilliat, fica difícil não pensar que esta tradução tenha influenciado Machado de Assis no que toca à opinião que ele teria feito do mar. Esta sugestão fica ainda mais clara quando descobrimos, com R. Magalhães Júnior, que no conto “Onda”, publicado no *Jornal das famílias* em 1867 – no ano seguinte, portanto, àquele em que Machado traduz *Les travailleurs de la mer* –, a personagem principal chama-se Aurora, mas tem o apelido de Onda por ser inconstante (MAGALHÃES JR., 1958, p. 192). Depois de tão longo embate com o romance que traduzira, é difícil acreditar que Machado não ficaria contaminado com a idéia que se fez do mar no romance de Hugo, a ponto de isso servir-lhe de material para sua produção.

Mais à frente, R. Magalhães Júnior dá ainda outras mostras da presença do mar na obra de Machado, tanto na prosa quanto na poesia, nas quais o estudioso sugere que o mar apareça como uma espécie de *deus ex machina* (1958, p. 193), a exemplo do que ocorre com o poema “Sabina”, das *Americanas*, de 1875, no qual a personagem homônima tenta cometer suicídio atirando-se ao mar. Magalhães Jr., na tentativa de demonstrar que suicídio por afogamento seria, neste caso, pouco

aconselhável, argumenta que “por maior que fosse a voluntariedade da quase suicida, dificilmente poderia ela pôr termo à vida afogando-se em águas que estava habituada a dominar” (MAGALHÃES JR., 1958, p. 195). Parece-nos plausível, todavia, uma aproximação desta tentativa de suicídio com aquela que se presencia no romance de Hugo, em que Gilliatt, um homem mais do que habituado às fúrias marítimas, escolhe justamente a morte por afogamento deixando-se engolir pelo mar. Há, além do mais, o bastante comentado caso dos “olhos de ressaca” de Capitu. Quando estávamos às voltas com o estudo da tradução, deparamo-nos com um trecho no qual parece bastante claro que seja possível uma aproximação com o caso de *Dom Casmurro*. Trata-se do capítulo “Un intérieur d'abîme, éclairé”, no qual vemos Clubin desmascarar-se e revelar sua verdadeira índole nos rochedos Douvres, no qual se encontra o trecho que cito novamente aqui, em tradução de Machado:

Arrancar a máscara, que livramento! A consciência de Clubin alegrou-se por ver-se hediondamente nua, e por tomar livremente um banho ignóbil no mal. O constrangimento de um longo respeito humano acaba por inspirar um gesto violento à impudência. Chega-se a uma certa lascívia na perversidade. Existe nessas tremendas profundezas morais tão pouco sondadas uma não sei que ostentação atroz e agradável, que é a obscenidade do crime. A insipidez da falsa reputação dá apetite de vergonha. Desdenham-se os homens a ponto tal que se deseja o desprezo deles. Ser estimado aborrece. Admira-se a franqueza da degradação. Olha-se cobiçosamente a torpeza que se mostra tão a seu gesto na ignomínia. *Os olhos obrigados a baixar-se têm muitas vezes destes olhares oblíquos* (HUGO, 2002, p. 160-161, grifo nosso).

Assim como Clubin, e de acordo com a visão do narrador de *Dom Casmurro*, é claro, Capitu supostamente teria sido obrigada a adotar uma postura semelhante à personagem hugoano, ao menos em parte. Afinal, ambos foram obrigados a representar dissimuladamente de forma a esconder o que era a verdadeira índole de cada um, daí entendermos que pode haver alguma ligação entre os olhares oblíquos de Capitu e Clubin. Além do mais, lembremos que, em *Dom Casmurro*, o personagem Escobar, apesar de bom nadador, morre em alto mar em dia de

ressaca. No capítulo CXXIII, temos finalmente as palavras do narrador, que comenta o olhar de Capitu para o defunto: “Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã” (ASSIS, 1997, p. 927).

Um outro caminho possível é sugerido pelo ensaio de Eugênio Gomes, em seu livro *Machado de Assis: influências inglesas*, do qual o último capítulo, “Uma fonte francesa (Victor Hugo)” é dedicado a estabelecer possíveis pontos de interseção entre os dois autores. Eugênio Gomes abre seu capítulo lembrando-nos de que “a idéia generalizada de que Machado de Assis cortara definitivamente as amarras ao romantismo, com o chamado divisor de águas que sua obra apresenta, desde 1879, não subsiste a uma investigação detida” (GOMES, 1976, p. 103), algo de que o capítulo se encarregará de demonstrar. Pouco mais à frente, Gomes sugere também que “foi justamente quando parecia estar livre do contágio hugoano que Machado de Assis cedeu, de maneira mais sensível à sua tremenda e colossal fascinação” (GOMES, 1976, p. 103-104). Resta ver como tais afirmações se sustentam.

A princípio, devemos nos lembrar que dificilmente Machado teria entrado em contato com Victor Hugo de forma mais íntima do que aquela que foi sua tradução do romance francês. E este é um dos vínculos apontados por Eugênio Gomes, que cita Ronald Carvalho, o qual, por sua vez, também percebera certa ligação entre o escritor brasileiro e o francês graças a esta tradução, conforme fica explícito no trecho abaixo:

Foi só depois de já ter, a nosso ver, atingido o auge de sua inspiração poética com as *Falenas*; só depois de ter amestrado o estilo no uso da prosa dialogada das obras de Victor Hugo (em nota, refere-se Ronald à

tradução dos *Trabalhadores do Mar*), que se julgou capaz de enfrentar as dificuldades opostas pelo conto e pelo romance a quem não dispõe de vasta e colorida imaginação criadora (CARVALHO apud GOMES, 1976, p. 105).

Note-se que Ronald Carvalho já sugere que a tradução de *Les travailleurs de la mer* pode ter servido como uma espécie de laboratório de experimentação para a escrita em prosa, por meio do qual Machado teria amestrado o seu estilo. De qualquer forma, a expressão antitética, tão peculiar a Hugo, será aproveitada posteriormente por Machado, mesmo que este aproveitamento seja feito com o intuito de conferir novos ares à maneira como o antitetismo será empregado.

É aí que se encontra a sugestão de Eugênio Gomes quanto à forma utilizada por Machado de Assis para o emprego da expressão antitética. Segundo Gomes,

A Machado, quando esteve a traduzir o romance, de certo não passou despercebida essa desalentadora observação sobre a vida e a natureza. Mas somente alguns anos depois é que o pessimismo, à raiz do pensamento de Hugo, encontraria a sua aceitação integral, manifestando-se de maneira alegórica no poema *Um encontro* e, indisfarçadamente, nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e no *Quincas Borba* (GOMES, 1976, p. 111).

Além das evidências apontadas por Eugênio Gomes neste trecho, há ainda um conto ao qual Gomes se refere mais tarde em que também há clara referência estilística a Hugo: trata-se de “Um cão de lata ao rabo”, publicado em 2 de abril de 1878. Há, ainda, o soneto “Círculo Vicioso”, de 1878 – mesmo ano do conto – o qual igualmente contém em si algo de Hugo, em particular do poema “Abîme” de quem “Machado de certo extraiu [...] a idéia do diálogo e pôde acomodá-lo friamente numa forma concisa e cristalina, emprestando-lhe outro sentido filosófico” (GOMES, 1976, p. 107). Gomes sugere ainda que no soneto de Machado estaria uma lição de humildade e comedimento, em contraposição à soberba dos interlocutores no diálogo do poema de Hugo.

Mas talvez seja nos romances que esta presença se faça notar com mais clareza. No caso das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, Gomes acredita que é ali que “podemos surpreender os efeitos mais significativos da influência hugoana sobre o grande escritor” (GOMES, 1976, p. 113). No caso do romance citado acima, estaria no capítulo “O delírio” o maior exemplo de absorção hugoana na prosa de Machado. Nas palavras de Eugênio Gomes,

Conhecido o que, segundo o próprio escritor brasileiro, caracterizava em sua época a imitação de Hugo, não é difícil surpreendê-la em *O delírio*, a uma simples leitura mais atenta. O primeiro pormenor a salientar, é o da expressão antitética, empregada ali em profusão, aliás, como impunha o tema representado pela antinomia que é a tortura dos metafísicos: a vida e a morte. Não havia então indício mais forte que o influxo de Hugo (GOMES, 1976, p. 113).

Colocadas à parte as sugestões de Eugênio Gomes, há ainda um outro pesquisador, responsável por estudo mais recente, que também se dedicou a apontar as relações existentes entre Machado e Victor Hugo. Trata-se de Enylton de Sá Rego e de seu livro *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica*.

Uma das ligações que Enylton de Sá Rego sugere entre Machado de Assis e Victor Hugo está diretamente relacionada ao *Préface du Cromwell*, o manifesto romântico em que Hugo estabelece os caminhos a serem tomados pela nova literatura. Segundo o autor de *O calundu e a panacéia*, Machado reconhecia que este texto ocupava uma posição central não só na história da literatura européia como também na da literatura brasileira (REGO, 1989, p. 135). A partir deste reconhecimento, o autor aponta para a possibilidade de Machado também ter pensado em uma proposta de poética equivalente à de Hugo. No entanto, ressalta, “Machado não era um teórico de literatura” (REGO, 1989, p. 135), da mesma forma como nunca chegou a dar provas da formulação de um sistema filosófico que lançasse alguma

luz sobre a composição de sua obra artística. Pelo contrário, Enylton de Sá Rego afirma que Machado “desconfiava da validade de qualquer ‘espírito de sistema’ para a arte, acreditando que ‘o talento pode embrenhar-se num mau sistema, mas se for verdadeiro e original, depressa se emancipará e achará a verdade poética’ (REGO, 1989, p. 135). Logo, levando-se em consideração que as idéias em torno da literatura e da produção literária não estão muito distantes das necessidades impostas pela tradução literária, não seria então de se pensar que o mesmo seria aplicável à idéia que Machado possa ter feito da tradução, ou seja, que as tentativas de encontrar uma “teoria machadiana da tradução” seriam de fato praticamente infrutíferas, ainda mais quando nem ao menos se dão ao trabalho de analisar com critério e rigor sua produção tradutória?

Levando adiante a argumentação em favor de sua tese de que Machado também teria expresso sua opinião em um texto que procurava reescrever o *Préface du Cromwell* de Hugo, Enylton de Sá Rego diz:

Não é portanto com surpresa que descobrimos que Machado, em sua crônica de 15 de janeiro de 1877 na coluna ‘História de 15 dias’, parodia o *Préface du Cromwell* de Victor Hugo, abordando de uma forma sério-cômica duas idéias centrais para o futuro desenvolvimento de sua obra romanesca: a relação entre o épico, o verdadeiro e o maravilhoso, assim como a função do grotesco – isto é, da união do ridículo ao sublime – na história da literatura (REGO, 1989, p. 136).

Dentro desta forma sério-cômica de Machado estava a sugestão de que Aquiles, Enéas, Quixote e Rocamboles, juntamente com seus respectivos criadores, viriam substituir a linhagem épica proposta por Hugo, para quem as três grandes fases da poesia estariam representadas pela Bíblia, em forma de ode, cuja característica é a ingenuidade, e que canta o eterno; por Homero e suas epopéias, caracterizadas pela simplicidade e preocupadas com o histórico; e finalmente o Drama, cujo maior expoente seria Shakespeare e sua verdade característica juntamente com o apreço

pela vida. Percebe-se, na linhagem de Machado, que o autor brasileiro também inclui o anti-herói, o que Hugo não faz, da mesma forma como aceitando Virgílio e a sua *Eneida*, Machado estaria dando mostras de que o copista – lembremos que Virgílio pode ser visto como uma continuação do que fora começado por Homero – também pode transcender a fonte. Além do que, com a inclusão do Quixote de Cervantes, Machado estaria celebrando a união entre o ridículo e o sublime, na leitura de Enylton de Sá Rego.

Este percurso, por mais que aparentemente nos esteja desviando do nosso propósito, servirá para mostrar que o contato com Hugo refletiu na produção autoral machadiana, em especial nos textos citados anteriormente por Eugênio Gomes. Uma vez que, como aponta Enylton de Sá Rego, “Machado julgava necessária a superação tanto do romantismo quanto do realismo naturalista, assim como a criação de um novo herói épico que expressasse os tempos modernos” (REGO, 1989, p. 142), a proposta sério-cômica de sua crônica de certa forma nos leva às *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, porque, como afirma Enylton de Sá Rego,

Com efeito, Brás é, como Rocambole, um herói que “morre” e depois “revive” como narrador em seu livro, escrito do além-túmulo; além disso, sua “idéia fixa” é exatamente a criação de uma panacéia, de “um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (REGO, 1989, p. 146).

Já com Eugênio Gomes víamos o tributo ao romantismo e à expressão antitética hugoana que há nas *Memórias Póstumas*, em particular no já mencionado capítulo do delírio de Cubas. Entretanto, a “idéia fixa”, outro dos capítulos das *Memórias Póstumas*, e conseqüentemente a criação da panacéia a que se refere Enylton de Sá Rego, igualmente nos remeterá à tradução de *Les travailleurs de la mer*, onde encontramos o trecho que ecoará, muito sutilmente, nas *Memórias Póstumas*, que cito aqui na tradução de Machado:

Já alguém escreveu algures: “Uma idéia fixa é uma verruma. Vai-se enterrando de ano para ano. Para extirpá-la no primeiro ano é preciso arrancar os cabelos; no segundo rasga-se a pele; no terceiro ano quebra o osso; no quarto saem os miolos”. Gilliatt estava no quarto ano (HUGO, 2002, p. 87).

Agora, para fins de comparação, o trecho das *Memórias Póstumas* em que Brás trata da temida idéia fixa:

A minha idéia, depois de tantas cabriolas, constituíra-se idéia fixa. Deus te livre, leitor, de uma idéia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho [...].

Viva pois a história, a volúvel história que dá para tudo; e, tornando à idéia fixa, direi que ela é que faz os varões fortes e os doudos; a idéia móbil, vaga ou furta-cor é a que faz os Cláudios, - formula Suetônio (MACHADO, 1997, p. 516).

Parece claro que neste pequeno trecho das *Memórias Póstumas* de Machado há reminiscências do seu contato com *Les travailleurs de la mer* de Hugo. Lá, enquanto Gilliatt era atormentado pela idéia de Déruchette, a idéia de tê-la para si, ainda que possivelmente não soubesse o que fazer com ela, em Brás tornar-se-á algo mais egoísta, a idéia fixa de uma panacéia, de um emplasto que acabará com os males dos hipocondríacos, mas que também levará o nome “Brás Cubas” em si. Veja-se, por exemplo, que Cubas diz ser a idéia fixa faz dos homens ao mesmo tempo varões fortes e doidos: Gilliatt era um pouco de cada um, em sua aparente falta de razão ao lançar-se em uma empreitada que para muitos só poderia resultar em outro naufrágio, assim como em suicídio, mas que Gilliatt, com força e inteligência, é capaz de completar. Por outro lado, com o exemplo de Gilliatt em mente, questionamos quão fixa seria a idéia de Brás Cubas uma vez que, ainda que a ele não ocorra “nada que seja assaz fixo nesse mundo”, mesmo assim não foi suficiente para que fizesse desta idéia uma realidade. A idéia fixa de Gilliatt foi o suficiente para levá-lo até o rochedo Douvres e arriscar a própria vida para salvar a Durande; por outro lado, a idéia fixa de Brás Cubas, por mais fixa que tenha sido, não o levou a nada, a não ser a elucubrações infrutíferas. A conclusão que se tira

disso é que, de alguma forma, se pode ver a figura de Brás Cubas como um negativo irônico, rebaixado, do herói romântico.

Por fim, Enylton de Sá Rego refere-se ao conto “Um cão de lata ao rabo” – o mesmo comentado por Eugênio Gomes anteriormente neste trabalho – justamente para colocar em questão a opinião do pesquisador que o precedeu.

Segundo Enylton de Sá Rego, este seria um texto no qual “Machado revela seu interesse nos diferentes estilos e formas narrativas empregados no relato de um assunto puramente anedótico” (REGO, 1989, p. 148). Pouco mais à frente, o autor também entende que a idéia central deste conto seria a de “parodiar estilos narrativos prototípicos” (REGO, 1989, p. 148), a exemplo do “estilo antitético e asmático” – este uma clara alusão a Hugo –, o “estilo *ab ovo*” e o “estilo largo e clássico”. Nesta sua nova proposta em contraposição à de Eugênio Gomes, Enylton de Sá Rego acredita que Machado não estaria “procurando mostrar o ridículo da expressão antitética”, em uma “sátira contra o estilo hugoano”, como Gomes chega a afirmar, ou que Machado, também na opinião de Gomes, ao satirizar o estilo de Victor Hugo em seu conto “Um cão de lata ao rabo”, talvez estivesse praticando “uma espécie de exercício de composição com o qual... experimentava a mão para escrever o admirável capítulo contando o delírio de Brás Cubas”. Enylton, por sua vez, discorda e sugere que, na verdade, Machado, ao lidar com a expressão antitética de Hugo, “a está levando aos seus limites, com ela experimentando em termos de sua estilização, preparando-se dessa forma para mais tarde utilizá-la em termos de paródia” (REGO, 1989, p. 149).

Este seria o caminho para irmos a conhecer os meandros da mentalidade criadora de Machado de Assis: antes de se partir para divagações teóricas com base em poucos comentários que praticamente nada representem diante do imenso manancial que a sua produção tradutória representa, devemos nos ater a questões mais concretas, desconfiar de tudo e agir conscienciosamente, porque em Machado dificilmente conseguiremos sistematizar algo. A tradução que examinamos neste trabalho, por exemplo, dá mostras de que suas decisões são erráticas, volúveis, adaptando-se às necessidades de cada caso, a ponto de parecerem, às vezes, contraditórias. A tradução se torna um exemplo ainda mais interessante na medida em que traz à tona um Machado que amadurece conforme trabalha, e que possivelmente não teve tempo de voltar atrás e alterar o que já estava pronto.

Uma vez cumprida esta etapa, poderemos pensar em estudar as influências estrangeiras via tradução na produção autoral de Machado de Assis. Cada uma das obras que traduziu, como se verá se estes estudos forem levados à diante, poderá dar sua contribuição neste sentido. Da mesma forma como pudemos dar algumas pinceladas em relação ao influxo hugoano na obra de Machado de Assis – algo que de forma alguma este trabalho teve a pretensão de esgotar – estamos certos de que este influxo, bem como outros provenientes de outras traduções, poderá ser percebido ainda em outros textos do escritor brasileiro. Infelizmente este ainda não é o momento apropriado para este exame que, se levado a cabo apropriadamente, na tentativa de encontrar *reais* ligações entre o jovem tradutor e o escritor maduro, certamente fará muito para melhor compreender dos meandros criativos da obra de Machado de Assis.

Cabe, agora, às pesquisas futuras verificar como essa mentalidade se comporta diante de outras obras que se prestou a traduzir, sejam elas clássicas ou não. Temos o poema de Edgar Allan Poe que, apesar dos vários comentários, ainda carece de um estudo que se pautar não por determinar se a tradução de Machado é boa ou má, mas o porquê de suas decisões, o porquê da sua métrica tão diversa daquela adotada por Poe, o porquê de tomar a tradução em prosa de Baudelaire como modelo e trazê-la em versos para o português. Citamos também o caso do *Canto XXV* de Dante: por que este canto e não qualquer outro? Como se comporta Machado nesta tradução? Quais foram os caminhos tomados e quais os porquês destes caminhos? E o que pensar da relação tradutória de Machado de Assis com William Shakespeare, autor que acompanha Machado em boa parte de sua produção autoral? Por que parafrasear o diálogo que encena a morte de Ofélia em forma de poema? Como sua tradução relaciona-se com o texto shakespeariano, uma vez que sabemos que Machado dificilmente teria feito sua paráfrase a partir do original inglês? E por que exatamente este trecho, e não qualquer outro? O que estas traduções nos dizem da opinião que Machado fazia não só do fazer poesia, mas da própria literatura? Estas mesmas questões se aplicam a qualquer outro trabalho tradutório de Machado.

Não será por meio de divagações teóricas que carecem de sustentação que conheceremos o tradutor Machado de Assis, mas através de um estudo longo, paciente, extenuante de cada uma de suas traduções, e de como estas traduções refletem na sua produção autoral. Atentando para as questões levantadas acima, com o rigor crítico e científico que a atividade exige, teremos maiores chances de

conhecer esta sua face que até agora tem permanecido aquém do interesse de considerável parte da crítica.

8 Referências

- ABRAMO, Cláudio Weber. "O corvo de Machado veio da França". **Leitura**, São Paulo, p. 36-50, ano 17, n. 5, set. 1999.
- AGUIAR, Ofir Bergemann de. **Uma reescritura brasileira de Os miseráveis**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Estadual Paulista: São José do Rio Preto, 1996.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. **Obra Completa**. 3 vols. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- AUERBACH, Erich. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002
- BAKHTIN, Mikhail. **Ésthetique et théorie du roman**. Trad. Daria Olivier. Paris: Gallimard, 1978.
- BARBOSA, Heloísa Golçalves. **Procedimentos técnicos da tradução: uma nova proposta**. São Paulo: Pontes, 1990.
- BARRÈRE, Jean-Bertrand. "La mer". In: **Victor Hugo: l'homme et l'oeuvre**. Paris: Hatier, 1952.
- BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BERMAN, Antoine. A tradução em manifesto. In : _____. **A prova do estrangeiro**. São Paulo : EDUSC, 2002.
- BERMAN, Antoine. **La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain**. Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Éditions Gallimard, 1995.
- BLOOM, Harold. **Genius: a mosaic of one hundred exemplary creative minds**. New York: Warner Books, 2002.
- BROMBERT, Victor. **Victor Hugo and the visionary novel**. Cambridge, London: Harvard University Press, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. "Transluciferação mefistofáustica". In: _____. **Deus e o diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 10. Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CÉSAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Editora Ática, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da literatura: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- COSTA, Ana Lúcia Lima da. **Machado de Assis tradutor: o labirinto da representação**. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2006.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindley. **Nova gramática do português contemporâneo**. 3. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. The position of translated literature within the literary polysystem. In: VENUTI, Lawrence. **The translation studies reader**. London; New York: Routledge, 2000.
- FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. **Para traduzir o século XIX: Machado de Assis**. São Paulo: Annablume, 2004.
- GLEDSON, John (Org.). **Machado de Assis & confrades de versos**. São Paulo: Minden, 1998
- GLEIZES, Delphine. "Genèse des formes. Textes et dessins autor des *Travailleurs de la mer*". In : HIDDLESTON, J. A. (Ed.). **Victor Hugo, romancier de l'abîme**. Oxford: Legenda, 2002.
- GOMES, Eugênio. **Machado de Assis: influências inglesas**. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.
- HIDDLESTON, J. A. "Suicide in the novels of Victor Hugo". In: HIDDLESTON, J. A. (Ed.). **Victor Hugo, romancier de l'abîme**. Oxford: Legenda, 2002.
- HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio do Cromwell**. Trad. Célia Barrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HUGO, Victor. **Les travailleurs de la mer**. Paris: Éditions Gallimard, 1980.
- HUGO, Victor. **Os homens do mar**. [Tradução cuidada]. Porto: Livraria Lello & Irmão, 1948.
- HUGO, Victor. **Os trabalhadores do mar**. Trad. Machado de Assis. São Paulo: Nova Cultural, 2002.
- HUGO, Victor. **Os trabalhadores do mar**. Trad. Machado de Assis. Rio de Janeiro: Irmão Pongetti, 1954.

- HUGO, Victor. **Os trabalhadores do mar**. Trad. Oscar Paes Leme. São Paulo: Editora das Américas, 1957. 2. vols.
- IVO, Lêdo. O mar e o pirilampo. In: _____. **Teoria e celebração: ensaios**. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- LANGLEY, Ernest F. "Introduction". In: HUGO, Victor. **Les travailleurs de la mer**. Boston: D.C. Heath & Co., Publishers, 1911.
- LAPA, Manuel Rodrigues. **Estilística da língua portuguesa**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MAGALHÃES Jr. Raymundo. "Machado de Assis e o mar". In: _____. **Ao redor de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1958.
- MASSA, Jean-Michel. **Machado de Assis traducteur**. Tese complementar. (Doutorado em Letras). Faculté des Lettres de Poitiers. Paris, 1970(?). 120f.
- MAUREL, Jean. **Victor Hugo, philosophe**. Paris: PUF, 1985.
- MAUROIS, André. **A vida de Victor Hugo**. Trad. José Terra. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 19--.
- MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MESCHONNIC, Henri. "Propostas para uma poética da tradução". In: LADMIRAL, Jean-René. **A tradução e seus problemas**. Lisboa : Edições 70, 1980.
- MESCHONNIC, Henri. **Pour La poétique IV: écrire Hugo**. Paris: Gallimard, 1977.
- MILTON, John. **Tradução: teoria e prática**. 2. Ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MONTEIRO, José Lemos. **A estilística: manual de análise e criação do estilo literário**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- MOTTA, Leda Tenório da. Prefácio. In: HUGO, Victor. **Les travailleurs de la mer**. São Paulo : Alexandria, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PAES, José Paulo. **Tradução: a ponte necessária: aspectos e problemas da arte de traduzir**. São Paulo: Ática, 1990.
- PAZ, Octavio. **Traducción: literatura y literalidad**. 3 ed. Barcelona: Tusquets Editores, 1990.

- PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis: estudo crítico e biográfico**. 4. ed. São Paulo: Gráfica Editora Brasileira LTDA, 1949.
- PIROUÉ, Georges. **Lui, Hugo: essais**. Paris: Denoël, 1985.
- PRAZ, Mario. **La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica**. 3. ed. Firenze: Sansoni Editore, 1930.
- REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia: Machado de Assis e a sátira menipéia**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: UNESP, 2000.
- SOUSA, J. Galante de. "Machado de Assis, censor dramático". **Revista do Livro**, Rio de Janeiro, n. 3-4, p. 83-92, dez. 1956a.
- SOUSA, J. Galante de. "Pareceres emitidos por Machado de Assis". **Revista do Livro**, Rio de Janeiro, n. 1-2, p. 178-192, jun. 1956b.
- VENUTI, Lawrence. **Escândalos da tradução: por uma ética da diferença**. São Paulo: EDUSC, 2002.
- VIANA, Glória. Revendo a biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís (Org.). **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.
- SWINBURNE, Algernon Charles. **A study of Victor Hugo**. London: Chatto & Windus, 1886.
- TIEGHEM, Paul Van. **Le romantisme dans la littérature européenne**. Paris: Albin Michel, 1969.
- TYMOCZKO, Maria. "Ideology and the position of the translator: in what sense is a translator 'in between'?" In: PÉREZ, María Calzada. **Apropos of ideology: Translation studies on ideology – Ideologies in translation studies**. Manchester: St. Jerome Publishing, 2003
- VERHAEREN, Émile. "L'horreur sacré". In: **Hugo et le romantisme**. Bruxelles: Éditions Complexe, 2002.
- WEINRICH, Harald. **Grammaire textuelle du français**. Paris : Didier, 1989.
- WYLER, Lia. **Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.