

No rastro da prática tradutória de Machado de Assis

On the tracks of Machado de Assis's translation practice

Diego do Nascimento Rodrigues Flores¹

RESUMO: O presente artigo divide-se em dois momentos: primeiramente, procura-se apontar que duas teses sobre Machado de Assis enquanto tradutor necessitam de revisão devido ao que julgamos falta de precisão nos procedimentos adotados. Em seguida, procura-se oferecer, com dados da dissertação de mestrado *Machado de Assis, tradutor de Hugo*, uma alternativa de trabalho para conhecer o Machado de Assis tradutor através de suas traduções, e de como podemos relacionar sua produção tradutória com sua obra autoral.

Palavras-chave: Machado de Assis. Victor Hugo. Tradução.

ABSTRACT: The present article is divided into two parts: first, we try to demonstrate that two thesis about Machado de Assis as a translator need revision due to what we believe to be lack of precision in the procedures adopted there. Then, we offer, based on the dissertation *Machado de Assis, tradutor de Hugo*, a working alternative in order to get to know Machado de Assis as a translator based on his translations, and how we can relate his translations to his own works.

Key-words: Machado de Assis. Victor Hugo. Translation.

Fruto de uma dissertação de Mestrado em Letras defendida em 2007 na Universidade Federal do Espírito Santo, procuro, neste trabalho, concentrar meu olhar sobre duas pesquisas que se propuseram a estudar Machado de Assis como tradutor, mas que parecem ter perdido o caminho quando chegaram a conclusões, no mínimo, precipitadas. Tratarei um pouco de cada uma delas, para depois dar 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,

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Espírito Santo.

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? Praticamente nenhum, 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, 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 chegam 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 era mais prosaico, 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 exame que realizamos de sua tradução de *Les travailleurs de la mer* na dissertação “Machado de Assis, tradutor de Hugo”, 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 deliberadamente 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. 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. 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, 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 na dissertação 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. 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 tenta 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*, mesmo que Costa não cite a 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 Antigüidade 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” (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 uma breve 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. 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 deslizes 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 a dissertação procurou demonstrar, 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 de Victor Hugo, 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 em *Machado de Assis, tradutor de Hugo* (FLORES, 2007), 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 pouquíssimo numerosas. 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 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 “furta-ninhos”, como ficou demonstrado na dissertação. 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, como foi feito lá, fica ainda mais patente o que se acabou de afirmar.

A análise da tradução de alguns capítulos empreendida na dissertação também sugere que não haveria um sistema de procedimentos bem definido na versão do romance de Hugo. 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, ficou 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 de Machado 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 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. Ser iam, 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 que 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, cabe agora o 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 recandos da oficina criativa deste escritor.

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 caçada 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 desinteressada, 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). 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).

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 do 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 Rocambole, 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 víramos 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 consequentemente 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, constituir-se-ia 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 doudos: 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; já 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.

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 com responsabilidade, porque em Machado dificilmente conseguiremos sistematizar algo. A tradução que Machado fez de *Les travailleurs de la mer*, 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.

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

Bibliografia

ABRAMO, Cláudio Weber. “O corvo de Machado veio da França”. **Leitura**, São Paulo, p. 36-50, ano 17, n. 5, set. 1999.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique des traductions: John Donne**. Paris: Éditions Gallimard, 1995.

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.

FERREIRA, Eliane Fernanda Cunha. **Para traduzir o século XIX: Machado de Assis**. São Paulo: Annablume, 2004.

FLORES, Diego do N. R. **Machado de Assis, tradutor de Hugo**. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal do Espírito Santo: Vitória, 2007.

GLEDSON, John (Org.). **Machado de Assis & confrades de versos**. São Paulo: Minden, 1998.

GOMES, Eugênio. **Machado de Assis: influências inglesas**. Rio de Janeiro: Pallas, 1976.

HUGO, Victor. **Os trabalhadores do mar**. Trad. Machado de Assis. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

MAGALHÃES Jr. Raymundo. “Machado de Assis e o mar”. In: _____. **Ao redor de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1958.

MOTTA, Leda Tenório da. Prefácio. In: HUGO, Victor. **Les travailleurs de la mer**. São Paulo : Alexandria, 2002.

REGO, Enylton de Sá. **O calundu e a panacéia: Machado de Assis e a sátira menipéia**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.