

DOM CASMURRO, DE MACHADO DE ASSIS, EM INGLÊS: UM PROCESSO DE TRADUÇÃO / TRANSFORMAÇÃO

Giovana Cordeiro Campos
- (PUC-RJ)

RESUMO:

Este trabalho tem por objetivo abordar a tradução como sendo um processo de transformação, mediado pelo tradutor/intérprete. O processo tradutório é visto como sendo um trabalho de reescrita, no qual tanto a subjetividade do tradutor quanto as características do momento sócio-histórico e político-ideológico do contexto da tradução estão envolvidas. Nesse sentido, este estudo aborda aspectos lingüísticos e literários do texto de Machado para verificar como tais características foram traduzidas para o contexto norte-americano. O *corpus* de análise é composto de fragmentos da obra *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, traduzida para a língua inglesa por Helen Caldwell (1953).

PALAVRAS-CHAVE:

Dom Casmurro – tradução – transformação

Introdução

Com o desenvolvimento dos Estudos da Tradução, a atividade tradutória deixou de ser vista como um ato mecânico de transposição de um texto de uma determinada língua para outra para ser considerada um processo complexo, o qual envolve relações políticas, religiosas, econômicas, culturais, sociais, entre outras. Os estudos mais recentes na área têm buscado evidenciar também a singularidade do

tradutor, indicando que as intervenções operadas no texto traduzido são de ordem sócio-histórica, mas também particular.

A impossibilidade de uma equivalência total entra as línguas faz com que a tradução se torne um jogo de compensação, delineado pela vã tentativa de se domar os sentidos para se chegar a um texto o mais próximo possível do que se acredita ser o texto original. Ao tentar executar tal tarefa, é forçoso ao tradutor realizar muitas leituras e re-leituras, interpretações e re-interpretações e, conseqüentemente, freqüentes processos de tomada de decisão. Usamos o termo re-interpretação porque a cada nova tentativa para atingir os objetivos tradutórios, o tradutor faz uma nova interpretação, a qual estará necessariamente delineada por escolhas singulares de um ser que vive em sociedade. Desse modo, se a interpretação, como afirmou Friedrich Nietzsche em *A Genealogia da Moral*, “requer uma arte da interpretação” (2001:15), entendemos que a tradução requer uma arte da re-interpretação, a arte do “*ruminar*” cada vez mais criticamente.

De acordo com Lawrence Venuti (2002), um dos grandes teóricos da tradução na atualidade, a tradução é uma atividade “escandalosa”, principalmente pela sua capacidade de formar identidades culturais. O autor defende que a escolha de textos a serem traduzidos bem como de estratégias para a realização da tradução são capazes tanto de alterar ou consolidar cânones quanto de construir uma identidade para uma cultura-fonte em uma cultura-meta. Nesse sentido, a eleição de uma determinada estratégia de tradução pode proporcionar uma abertura para a alteridade e a visualização do outro e, com isso, produzir uma alteração no modelo cultural vigente no contexto-meta. Por outro lado, se a tradução tem por objetivo um texto fluente, há uma inserção dos valores domésticos com o correspondente apagamento das diferenças culturais e lingüísticas. Tais procedimentos são

denominados, respectivamente, de tradução estrangeirizante e tradução domesticante.

As traduções, portanto, não somente satisfazem às normas dominantes de uma dada cultura e em um dado tempo, mas também são produzidas de acordo com as regras formadas subjetivamente, sujeitas a mudanças porque o sistema social é dinâmico. Não é mais possível pensar a tradução como sendo a cópia perfeita e completa do texto que a originou. O produto da atividade tradutória é resultado de processos de transformação, sendo a intervenção do tradutor algo inevitável.

No intuito de evidenciar essas questões, tomamos trechos dos quatro primeiros capítulos do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, em tradução de Helen Caldwell (1953). Interessamos a postura do tradutor/intérprete que, ao tentar atingir seus objetivos tradutórios, realizou escolhas a nível semântico e sintático, as quais determinaram transformações no texto-fonte.

Machado De Assis: Temas e Tramas

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu em 21 de junho de 1839, na cidade do Rio de Janeiro. Apesar de não ter tido uma educação formal, viria a se tornar um dos mais importantes escritores brasileiros. Escreveu não apenas contos e romances, mas também atuou como tradutor. Sua importância se deve a muitos fatores, como sua forma magistral de escrita, suas inovações e, ponto comum entre os estudiosos, à universalidade de seus temas. Assim, ainda que o leitor não seja proveniente do contexto sócio-cultural brasileiro, ele pode encontrar nas obras machadianas sentimentos, pensamentos e emoções que fazem parte do seu próprio universo psicológico. Talvez por isso mesmo as obras de Machado de Assis tenham conseguido extrapolar as fronteiras nacionais, chegando inclusive a contextos

culturais hegemônicos, como o dos Estados Unidos da América, geralmente bastante inacessíveis a vozes estrangeiras.

Harold Bloom, estudioso do cânone ocidental, reconhece a importância de Machado de Assis ao colocá-lo em sua coletânea intitulada *Gênio* (2003), livro que reúne os 100 melhores escritores na opinião do crítico. Machado de Assis é o único escritor brasileiro a figurar na referida coletânea. Bloom discute que Machado é mais um exemplo da autonomia de que dispõe um gênio literário para suplantear as condições contextuais, o que remete à universalidade dos textos machadianos.

As personagens machadianas se movem nos espaços urbanos do Brasil, mais especificamente nos do Rio de Janeiro, e os textos do referido autor abordam, criticam e esmiúçam pela sugestão a sociedade brasileira do século XIX. Tomando como cenário a sociedade do Rio de Janeiro no Segundo Império e início da República, o escritor abordou o amor, o ciúme, o adultério, a morte, entre outros temas. Assim, “a partir de seu testemunho sobre o homem e a realidade de seu tempo, questões relacionadas com o homem de todas as épocas” passeiam pelas páginas machadianas, fazendo com que sua obra permaneça viva e atual (FILHO, 1983: 7).

É grande a fortuna crítica sobre Machado de Assis, abordando vários aspectos de sua obra. Há, por exemplo, o trabalho de Arnaldo Niskier, intitulado *O Olhar Pedagógico em Machado de Assis* (2001), no qual o autor aponta existir na obra machadiana um viés pedagógico: “[há] sempre uma lição, mesmo que não fosse exatamente essa a sua intenção” (NISKIER, 2001: 9). O foco do trabalho de Niskier são os ensinamentos que, a seu ver, têm relação com a educação e interesses da época de Machado. Assim, são recorrentes os castigos, os professores, a valorização de diferentes idiomas e o desprezo pela educação feminina (Cf. NISKIER, 2001: 10).

Therezinha Mucci Xavier optou por abordar a questão do favor nos romances de Machado. No livro *Verso e Reverso do Favor no Romance de Machado de Assis* (1994), a autora destaca, entre outras coisas, a presença, nos romances do escritor, da figura dos agregados, condição bastante comum na sociedade do século XIX. Segundo Xavier, “o favor e a proteção aparecem na obra de Machado de Assis como reflexo estrutural da sociedade brasileira do século XIX, retratando [...] grupos formados de ‘homens livres’, desprovidos de meios de produção, levando uma vida de dependência e, muitas vezes, de servidão” (XAVIER, 1994: 13).

Outra faceta de Machado de Assis é a crítica velada e irônica aos costumes da sociedade da época. Sua análise da sociedade não é direta, o que contribuiu para que fosse acusado de não abordar os problemas nacionais. A crítica está presente em sua obra, mas o leitor precisa ler nas entrelinhas e perceber-lhe a intenção oculta. As críticas sociais, portanto, aparecem muitas vezes pelo uso da ironia. Como exemplo, Xavier cita exatamente a ideologia do favor, “as práticas sociais que daí surgem e também suas implicações, tais como a aversão ao trabalho, a ociosidade e a dependência que define o obsequiado” (XAVIER, 1994: 19).

De acordo com Geraldo da Costa Matos, em *Machado na Escravização* (1989), o escritor foi “a própria Ironia encarnada” (MATOS, 1989: 55). Segundo Matos, a ironia está presente não só na própria figura do escritor, que era de origem mestiça e humilde e mesmo assim conseguiu se destacar em uma sociedade preconceituosa, mas também nos seus textos, nos quais, por meio de suas personagens e estilo, o autor ri, e muitas vezes nos faz rir (ainda que seja com um sorriso contido) dessa mesma sociedade (Cf. MATOS, 1989: 55).

Luís Felipe Ribeiro, no artigo “Mulheres em Machado de Assis: um desejo masculino...” (1997), dá ênfase às personagens femininas de Machado. Ribeiro traz à tona a reflexão de que tais personagens são imagens construídas, “produtos do discurso verbal de algum enunciador” (RIBEIRO, 1997: 38), no caso, dos narradores. Assim, não podem ser vistas como figuras reais, pois são resultado de artifícios discursivos e, portanto, “mulheres de papel” (título de um dos livros de Ribeiro). Nesse sentido, o estudioso afirma que tais construções acabam por refletir não o retrato exato da mulher do século XIX, mas “uma imagem do desejo masculino, individual e coletivo a um só tempo, relativo às mulheres” (RIBEIRO, 1997: 38). As personagens femininas de Machado, segundo Ribeiro, pertencem às classes sociais mais altas (por origem ou por matrimônio) e não trabalham, refletindo a sociedade da época que não via com bons olhos a mulher que trabalhava, até porque o trabalho era uma marca social do escravo. As mulheres de papel do universo machadiano não são perfeitas e intocadas como as do romantismo, mas “mulheres mergulhadas na matéria do dia-a-dia” (RIBEIRO, 1997: 47).

Terezinha Vânia Zimbrão, no artigo “Machado de Assis e a Nota Monocórdia: fez do seu capricho uma regra de composição” (2003), aborda o estilo de Machado apontando para o fato de que ao mesmo tempo em que o autor rompe com a ilusão de realidade presente no Realismo, ele acaba por criar um outro tipo de ilusão de realidade, o seu próprio. Além disso, uma das características principais de Machado de Assis é a sua tendência em construir narradores que, além de terem total domínio das informações narradas, se inserem na narrativa de modo efetivamente visível. Por isso mesmo, é atribuída a eles a denominação de pseudo-autores. Essa tendência comum entre os narradores machadianos descreve a nota monocórdia presente no título do artigo. Esses narradores, entretanto, são constru-

ídos de maneira a expressarem pontos de vista e personalidades diferentes. Assim, Machado de Assis criava “uma condição específica para cada narrativa (o que leva o escritor a variar a perspectiva da narrativa em conformidade com o narrador que lhe é atribuído)” (ZIMBRÃO, 2003: 132).

Cabe ressaltar que mesmo tendo construído narradores diferentes, o autor permite que eles conservem qualidades comuns. De acordo com Zimbrão, são duas as explicações possíveis para esse comportamento. A primeira é considerar o posicionamento contrário de Machado ao movimento realista. Assim, a intervenção do narrador representa uma forma de romper com as convenções realistas, deixando claro para o leitor a condição do livro como ficção, e não como retrato da realidade. A ruptura machadiana pode ser vista por meio de outros recursos, como, por exemplo, o ato de inserir capítulos com pontos, pontos de interrogação e/ou pontos de exclamação, com capítulos aparentemente sem importância ou simplesmente com páginas em branco. A segunda explicação aponta para uma direção oposta: “o escritor não estaria tentando quebrar o ilusionismo, mas afirmá-lo de um modo diverso do convencionado pelo Realismo” (ZIMBRÃO, 2003: 134), criando uma outra ilusão. Como os narradores geralmente pertencem a uma mesma classe social, o estilo monocórdial é o mesmo “porque é o estilo dos ricos”, sendo, portanto, “*coletivo* (de toda uma classe) por isso mesmo *intencionalmente* recorrente na pena de diferentes narradores” (ZIMBRÃO, 2003: 136). Entretanto, tal recorrência se veste também de uma distinção pessoal.

Eliane Cunha Fernanda Ferreira, em sua tese de doutorado intitulada *Machado de Assis: Teórico do Traduzir, por Subtração?* (2001), aborda a influência da extensa leitura de Machado de Assis. A autora aponta que a crítica literária acentua a presença de outros

escritores na obra machadiana como “mero procedimento de fontes e influências” (FERREIRA, 2001:163). Ainda que procurasse reconhecer tais origens, o uso feito por Machado de textos estrangeiros, por exemplo, seja por meio da citação, seja por absorção da forma e/ou temas, remete ao problema de se definir com precisão as fronteiras da literatura. No caso de Machado, a situação se complica porque ele, além de escritor, era também tradutor. Ferreira chama a atenção para o fato de que “o ato simultâneo de leitura e tradução [...] por colocar em uma situação entre o impulso da cópia e o da criação, pode gerar um descompasso quando o escritor, ao escrever seus próprios textos, cai na armadilha do ‘plágio’” (FERREIRA, 2001: 165). Entretanto, a remissão a outras obras no caso de Machado não deve ser vista como plágio, uma vez que o autor as recriava, dando-lhes uma feição singular. Assim, seus textos não representam cópias, mas transformações de materiais previamente acessados, o que permite uma aproximação com a perspectiva antropofágica: o escritor apropria-se do que não é seu de uma maneira bastante particular para a construção de uma nova criação.

A diversidade de trabalhos propostos aponta para a profundidade das obras machadianas, capazes de suscitar inúmeros e diferenciados olhares. Entre as suas muitas outras características está o permanente uso da metalinguagem, a presença da paródia, a valorização dos estados mentais, uma visão ao mesmo tempo trágica, irônica e muitas vezes cômica, características essas que colaboram, em conjunto com sua universalidade, para que o escritor permaneça vivo no âmbito da arte, da Literatura Brasileira e da Literatura Ocidental.

***Dom Casmurro* e a Crítica De Helen Caldwell**

A habilidade narrativa de Machado de Assis atinge um dos pontos mais altos no romance *Dom Casmurro*, de 1899. O livro tem

como personagem principal o próprio narrador, Bento Santiago, que se encaixa na linha dos pseudo-autores, apelidado de Dom Casmurro por viver recluso e solitário. Ele conta passagens de sua vida, abrangendo eventos da infância e da vida adulta. A trama em si é bastante simples, abordando personagens de classe média no seu cotidiano, entre as quais, destaca-se o casal protagonista: Bento Santiago e Capitu. No romance, Bento Santiago, ex-seminarista e Bacharel em direito, conta a história de seu infeliz casamento com Capitu, a morena de olhos de ressaca que o “traí” com seu amigo Escobar. Sendo assim, esta história de amor revela-se um relato de suspeita, ciúme e adultério. Adultério? Nesta dúvida está a questão mais discutida pelos críticos a respeito deste romance, uma das obras brasileiras mais admiradas, tanto no Brasil como no exterior. Como o livro é narrado pela própria personagem que viveu os fatos, temos um relato ambíguo, que não esclarece a questão. Assim como acontece em outras obras do mesmo autor, o leitor é convidado a refletir junto com o narrador. Esse leitor, então, sente que o livro lhe é dirigido, uma vez que ele é sempre despertado de sua leitura, quase como se ele e o narrador estivessem conversando.

Para muitos críticos, o adultério não passou de uma grande estratégia do narrador, que apenas apresenta provas circunstanciais, forjadas por seu ciúme. Entretanto, o que todos concordam é que Capitu é uma das mais interessantes personagens da literatura brasileira. Na relação entre classes (Capitu ascende socialmente por meio do matrimônio), mostrando a influência da Igreja na vida cotidiana (Bento Santiago vai para o seminário em decorrência da promessa da mãe, Dona Glória), entre outros exemplos, o escritor consegue oferecer paralelamente à trama um rico painel da sociedade brasileira da segunda metade do século XIX. Todos os acontecimentos são narrados por Bento Santiago, única testemunha dos eventos, apontando,

inclusive, para a extrema semelhança existente entre o filho do casal e Escobar, o que constituiria prova da traição de sua mulher.

Em 1960, Helen Caldwell, professora de grego e de latim do Departamento de Clássicos da UCLA, declarou que o narrador de Dom Casmurro não é confiável, comparando o valor de seu relato ao de Otelo, personagem de Shakespeare que, cego pelo ciúme, assassinou a esposa a quem julgava o estar traindo. O ponto defendido por Caldwell é que, sendo a própria personagem o narrador, o leitor prende-se ao ponto-de-vista do protagonista. Escobar e Capitu não têm oportunidade de rebater as acusações, engendradas por uma mente perturbada pelo ciúme. O ponto central que passou despercebido pela crítica anterior à abordagem de Caldwell foi o de se determinar o porquê de o romance ter sido escrito de forma a deixar para o leitor a decisão sobre a veracidade da acusação. Para a autora, a narrativa de Santiago nada mais é que “uma defesa em causa própria” (CALDWELL, 2002: 99). Caldwell aponta, entre outras coisas, para o contexto jurídico que cerca a construção da personagem Santiago: ele formou-se pela faculdade de direito de São Paulo, exerce a advocacia, seu tio era advogado criminal etc. Para a autora, há capítulos de Dom Casmurro que estão repletos “de um ar de tribunal” (CALDWELL, 2002: 99) e o leitor é convocado a participar como jurado:

Por meio de sofrimentos infundáveis, [Santiago] estabelece o seu próprio bom caráter [...] admite certas falhas perdoáveis [...] E, sagaz advogado que é, deixa indeterminado o caráter de cada personagem do caso que possa testemunhar contra ele, suprime evidências, impõe adiamentos até que as testemunhas morram. O argumento funciona da seguinte

forma: ele, Santiago, não é ciumento sem causa; ele não executou uma vingança injusta: Capitu é culpada. Caso os leitores o julguem inocente, ele estará limpo a seus próprios olhos (CALDWELL, 2002: 99).

Segundo Hélio Pólvara, no artigo “Capitu: Inocente ou Culpada?”, Caldwell “toma as confissões de Bento Santiago pelo que são: uma versão pessoal de acontecimentos dramáticos, sujeita, portanto, a omissões voluntárias ou casuais, e a deformações por ventura preconcebidas, muito provavelmente, no interesse de uma defesa do narrador” (PÓLVORA, s.d.: 4). O livro de Caldwell foi intitulado *The Brazilian Othello of Machado de Assis: A Study of Dom Casmurro* (1960), traduzido como *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*, por Fábio Fonseca de Melo, em 2002. Segundo Caldwell, *Dom Casmurro* segue o modelo da tragédia shakesperiana, no qual Bento Santiago é Otelo e Capitu, Desdêmona.

Helen Caldwell é considerada uma das responsáveis pela entrada de Machado de Assis no universo anglo-americano. Tendo se apaixonado pela literatura luso-brasileira, além de estudar profundamente o autor, traduziu quatro de seus romances: *Dom Casmurro*, em 1953, *Esau e Jacó*, em 1965, cujo título em inglês foi *Esau and Jacob*, *Memorial de Aires*, em 1972, cujo título em inglês foi *Counsellor Ayres' Memorial*, *Helena* (1983), e muitos dos contos do autor. Além do já citado *The Brazilian Othello of Machado de Assis: A Study of Dom Casmurro* (1960), Caldwell também publicou *Machado de Assis, The Brazilian Master and His Novels* (1970). A tradutora norte-americana obteve grande reputação no Brasil, vindo a receber a Medalha Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras em 1963.

Devido a todo o seu conhecimento sobre a obra machadiana, é possível antecipar que preservar o estilo do escritor tenha sido uma das prerrogativas de Helen Caldwell em sua tradução. Nesse sentido, esperamos encontrar efetivamente a voz de Machado na tradução de Caldwell, bem como um procedimento tradutório mais ligado ao conceito de estrangeirização, uma vez que este é o que mais permite um real diálogo entre as culturas. No intuito de verificar tais assunções, apresentamos, a seguir, uma análise de características dos quatro primeiros capítulos de *Dom Casmurro* e a respectiva tradução realizada para a língua inglesa por Helen Caldwell.

***Dom Casmurro* e a Tradução De Helen Caldwell**

Muitas das características atribuídas ao estilo de Machado se fazem presentes já no pequeno primeiro capítulo de *Dom Casmurro*. A extensão desse capítulo aponta para a narrativa fragmentária do autor. Além disso, o fato de tê-lo nomeado como “Do Título” (bem como o segundo de “Do Livro”), já remete à tendência à metalinguagem, deixando claro ao leitor tratar-se de uma construção narrativa, o que pode ser observado também no final do capítulo, quando o narrador diz “Também não achei melhor título para a *minha narração*; se não tiver outro até o *final do livro*, vai este mesmo” (ASSIS, 1999: 17, grifos nossos). O tom de conversa colabora para a fragmentação do romance e pode ser observado, por exemplo, quando o narrador/personagem se dirige diretamente ao leitor para explicar-lhe a origem de seu apelido: “Não consulte dicionários” (ASSIS, 1999: 17).

Quanto ao espaço físico, na primeira linha vemos que é o do Rio de Janeiro, pelo uso de “Engenho Novo” e “trem da Central” (ASSIS, 1999: 17). O esmero com o vocabulário e a gramática portuguesa também podem ser observados. Exemplos são a atenção ao

usar os pronomes átonos e as construções cuidadosamente trabalhadas, como se pode ver em: “Vê *se deixas* essa caverna do Engenho Novo” (ASSIS, 1999: 17); “*dou-lhe* camarote, *dou-lhe* cama; só não *lhe dou* moça”; “O meu poeta do trem ficará sabendo *que não lhe guardo* rancor” (ASSIS, 1999: 17). Muitas das construções utilizadas por Machado não são mais tão usuais, como em “poderá cuidar que a obra é sua” (ASSIS, 1999: 17). Outras, porém, revelam a habilidade do escritor em sintetizar muitas informações em poucas palavras. Um bom exemplo está em “um rapaz [...] que eu conheço *de vista e de chapéu*” (ASSIS, 1999: 17, grifos nossos). Uma interpretação possível é a de que a combinação grifada indica que não apenas a personagem conhece o poeta de vista, mas que o cumprimenta, provavelmente com regularidade, daí o cumprimento com o chapéu. Em vez de explicitar esse conhecimento, o escritor apenas usou “de chapéu”, sintetizando a informação de forma bastante original.

No final do capítulo, há algo do escritor Machado perpassando a fala de seu narrador: “E com pequeno esforço, sendo o título seu, poderá cuidar que a obra é sua. *Há livros que apenas terão isso dos seus autores; alguns nem tanto*” (ASSIS, 1999: 17, grifos nossos). Seguindo a linha de pensamento de Niskier, é possível considerar este trecho como um dos momentos em que o olhar pedagógico aparece. Uma interpretação possível é a de que Machado estaria apontando para a questão da dificuldade de se definir a propriedade de uma obra literária. Nesse sentido, percebemos novamente o recurso da síntese, bem ao estilo de Machado, de falar muito com poucas palavras.

O segundo capítulo também está repleto de exemplos do estilo machadiano de escrita. As referências metalingüísticas, além do título, “Do Livro”, podem ser encontradas na primeira sentença do capítulo: “Agora que expliquei o título, passo a *escrever o livro*”

(ASSIS, 1999:18, grifos nossos). A participação do leitor novamente é requerida, e um bom exemplo termina o capítulo: “É o que vais entender, lendo” (ASSIS, 1999: 20).

A questão de Machado dotar seus personagens com seus conhecimentos prévios, principalmente da literatura e história universais, emerge pela primeira vez neste segundo capítulo: “e ao centro das paredes os medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa” (ASSIS, 1999: 18), os três primeiros, imperadores romanos, e o terceiro, um guerreiro da África do Norte. O hábito de citar também está presente: “como o poeta, não o do trem, mas o do *Fausto: Aí vindes outra vez, inquietas sombras?...*” (ASSIS, 1999: 19). Esses usos remetem ao diálogo promovido por Machado entre as culturas, diálogo este que acreditamos ser original, não de cópia, uma vez que esse material “estrangeiro” é usado de maneira bastante peculiar, ou seja, são elementos guiados pelo olhar do escritor para seus propósitos narrativos.

Uma das tendências de Machado é deixar na fala de suas personagens reflexões e digressões, muitas das quais podem ser analisadas, tomando novamente os argumentos de Niskier, como sendo o olhar pedagógico. Dois bons exemplos estão no segundo capítulo:

Entretanto, vida diferente não quer dizer vida pior; é outra coisa. (ASSIS, 1999: 19, grifos nossos).

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e

esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparado, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não agüenta tinta. (ASSIS, 1999: 19, grifos nossos).

Quanto ao estilo fragmentário de Machado, há os períodos curtos e pausas, marcadas por sinais de pontuação como dois pontos e o ponto e vírgula: “Em verdade, pouco apareço e menos falo. Distrações raras. O mais do tempo é gasto em hortar, jardinar e ler; como bem e não durmo mal.” (ASSIS, 1999: 19).

No capítulo três, iniciam-se os diálogos e aparecem, pela primeira vez, Dona Glória e Cosme, respectivamente a mãe e o tio de Bento, e José Dias, homem que vivia na casa da família como agregado. Este capítulo, em conjunto com o capítulo quatro, carrega exemplos de outra característica marcante de Machado: o uso da linguagem para caracterizar a condição social e a personalidade de suas personagens. José Dias é um bom exemplo dessa técnica de caracterização da personagem pela própria expressão. Embora tenha condição de trabalhar, José Dias prefere viver como agregado. Na tentativa de compensar sua posição social inferior, veste-se com esmero: “calças brancas engomadas, presilhas [...] calças curtas para que lhe ficassem bem esticadas” (ASSIS, 1999: 22), e procura elevar-se pelo uso exagerado de superlativos, além de tentar mostrar uma suposta erudição. Bons exemplos são: “Não esqueçamos que um bispo presidiu a Constituinte, e que o Padre Feijó governou o império...”, “Perdão senhor, não estou defendendo ninguém, *estou citando*. O que eu quero é dizer que o clero ainda tem grande papel no Brasil” (ASSIS, 1999: 21, grifos nossos) e “pela veneração, pela estima, pelo afeto, para cumprir um dever amargo, um dever *amaríssimo*” (ASSIS,

1999: 22). José Dias é dissimulado, ferino e interesseiro e essas características perpassam seu discurso.

No início do capítulo três, sem que ninguém tivesse tocado no assunto da promessa de Dona Glória de colocar Bento Santiago no seminário, José Dias lança “inocentemente” seu veneno: “Dona Glória, a senhora persiste na idéia de meter o nosso Bentinho no seminário? [...] e já agora pode haver uma dificuldade [...] Há algum tempo estou para lhe dizer isto, *mas não me atrevia [...] mas creia que não falei senão depois de muito examinar*” (ASSIS, 1999: 21-22, grifos nossos). José Dias ainda dissimula um pouco mais, terminando com o superlativo, já citado: “Se soubesse, não teria falado”, quando o objetivo desde o princípio era insinuar que Bento e Capitu estavam de namoro; “[...] mas falei pela veneração, pela estima, pelo afeto, para cumprir um dever amargo, um dever amaríssimo” (ASSIS, 1999: 22). O uso das palavras “veneração” e “dever amargo” também apontam para necessidade que José Dias tem de se exceder para fazer-se notar. O próprio narrador descreve, bem ironicamente, essa mania, bem como sua falsidade: “José Dias amava os superlativos. Era um modo de dar feição monumental às idéias; não as havendo, servir a prolongar as frases” (ASSIS, 1999: 22); “Levantou-se com o passo vagaroso do costume, não aquele vagar arrastado dos preguiçosos, *mas um vagar calculado e deduzido, silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão*” (ASSIS, 1999: 22, grifos nossos).

A Igreja, ainda que apareça primordialmente no segundo capítulo por intermédio de José Dias, demonstra a contextualização do texto de Machado: “E depois a Igreja brasileira tem altos destinos” (ASSIS, 1999: 21). A própria situação da promessa da mãe de Bento Santiago mostra a influência da Igreja no cenário brasileiro, bem como a hipocrisia relacionada a ela.

A partir da pequena análise acima, já é possível antecipar alguns dos muitos desafios a que Helen Caldwell se viu exposta ao empreender a tarefa de traduzir *Dom Casmurro*. Um primeiro ponto a ser discutido é a questão do cenário. Machado de Assis abordava temas universais, mas em solo brasileiro. Assim, tem-se no texto o bairro do Engenho Novo, o trem da Central, a cidade de Petrópolis e a Rua de Matacavalos. Helen Caldwell manteve o nome do bairro, Engenho Novo, e colocou uma nota de rodapé para contextualizar o bairro para o público norte-americano: “ ‘The New (sugar) Mill’ a suburb of Rio de Janeiro” (ASSIS, 1999: 21). Muitos estudiosos criticam o uso das notas de rodapé por entenderem que tal técnica cria uma ruptura na leitura do texto. Todavia, as notas podem se revelar um importante recurso na contextualização do texto como sendo estrangeiro, permitindo a troca cultural. Julgamos ser esse o caso de Caldwell. Ao deixar o nome do bairro em português, ao mesmo tempo em que o situa no Rio de Janeiro, Caldwell está permitindo ao leitor o acesso a uma cultura diferente, rompendo com a ilusão de que o texto teria sido originalmente escrito em inglês. Nesse sentido, tanto a permanência das palavras em português quanto a explicação de seu significado concorrem para a visibilidade do processo tradutório, representando um procedimento estrangeirizante de tradução. É interessante observar que Caldwell também não traduziu a palavra “rua”, deixando “Rua de Matacavallos” (ASSIS, 1999: 22), o que seria também uma estratégia estrangeirizante de tradução. Entretanto, não conseguimos entender a razão para a colocação de outra letra L em Matacavalos. A referência à cidade de Petrópolis também foi mantida.

Um segundo ponto a ser analisado refere-se à tradução dos títulos dos capítulos. Os dois primeiros sofreram pequenas alterações: “Do Título” → “The Title” (O Título); “Do Livro” → “The

Book” (“O livro”). Houve a perda da definição de que sealaria sobre, a respeito do título e do livro. Entretanto, Machado tendia pela elipse, pela economia de palavras em muitos trechos, pela sugestão. Assim, colocar algo como “on the title” ou “about the title” não soaria tão econômico quanto à eliminação da idéia de “a respeito de”, não representando, portanto, uma solução inadequada a nosso ver. Entretanto, no caso do título “A Denúncia”, percebemos uma intervenção direta da tradutora. Uma denúncia não é o mesmo que uma informação, título escolhido por Caldwell: “The Information” (A Informação). Tal título em inglês deixa de apontar para o comportamento de José Dias, que não foi o de prestar uma informação, mas o de delatar propositamente os futuros amantes. Assim, “a informação” representa uma suavização do tom do texto-fonte, apontando para uma intervenção originada pela leitura que Caldwell, enquanto intérprete, fez do texto-fonte.

Quanto ao título do quarto capítulo, algumas observações emergem. Embora “amaríssimo” e “the most unpleasant” sejam superlativos, a escolha de “unpleasant” (desagradável) não consegue suscitar o tom de ironia sugerido por “amaríssimo”. O termo em inglês não parece captar o sentido de “amargo”, que remete mais facilmente a doloroso do que a palavra “desagradável”. Além disso, “amaríssimo” adquire uma espécie de significado extra ao ser proferido por José Dias, personagem que usava o superlativo, entre outras coisas, para se sobressair, conseguindo com isso apenas tornar-se burlesco. O mesmo não pode ser dito quanto ao título em inglês, talvez porque o uso em português não seja tão comum quanto o do inglês. Além disso, a pontuação em Machado é significativa. O ponto de exclamação no título pode ser visto como uma forma irônica, que colabora para dar feições ridículas ao modo de falar de José Dias e,

por conseguinte, ao modo de agir. Caldwell ignorou a pontuação, usando apenas “A most unplesant duty”.

Um terceiro ponto relevante a ser discutido é a questão do narrador, figura central nas obras de Machado. O narrador de *Dom Casmurro*, como em outras obras de Machado, também se dirige ao leitor. Essas interpelações normalmente são na segunda pessoa. Caldwell preferiu usar o pronome “you”, o que acaba por interferir na construção machadiana do discurso. Para: “Não consultes dicionários.” (ASSIS, 1999: 17), a tradutora colocou: “Don’t consult your dictionaries” (ASSIS, 1996: 21). No referido exemplo, além de ter sido perdido o tom formal, ela ainda acrescentou o pronome adjetivo. Concordamos que o uso de “thy” poderia representar um arcaísmo um tanto exagerado, mas o ponto a ser argumentado aqui é que houve uma transformação do texto mediada pela tradutora/intérprete.

No que se refere à metalinguagem, esta permanece na tradução, entretanto, novamente com intervenções no que tange às escolhas lexicais: Para o trecho: “Também não achei melhor título para minha narração; se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo.” (ASSIS, 1999: 17), Caldwell apresentou: “I have found no better title for my narrative; if no better occurs, let it stand!” (ASSIS, 1996: 22). Ela manteve o ponto e vírgula, muito usado por Machado, o que significa uma observância do estilo do autor. Entretanto, Caldwell usa um ponto de exclamação que não consta do original. Além disso, a tradutora omitiu “até o fim do livro”, provavelmente por achar redundante. Assim, percebemos nesse exemplo uma tendência domesticante, ainda que “Let it stand” possa ser considerada uma excelente solução para “vai este mesmo”. Neste sentido, observamos a opção para a produção de um texto fluente, o que faz com que ele pareça ter sido escrito originalmente na língua de tradução, levando a um apagamento da tarefa tradutória.

Existem outros exemplos nos quais a tradutora alterna soluções interessantes com omissões, revelando um jogo de compensação. Como exemplo, podemos aludir ao trecho do segundo capítulo, já citado anteriormente neste artigo (p. 14). Caldwell assim o traduziu:

My purpose was to tie together the two ends of my life, to restore adolescence in old age. Well, sir, I did not succeed in putting back together what had been nor what I had been. If the face is the same, the expression is different. If it were only the others that were missing, no matter. A man consoles himself more or less for those he has lost, but I myself am missing, and this lack is essential. (MACHADO, 1996: 23).

Neste trecho, Caldwell omite a palavra “evidente”, o que suaviza a afirmação, retirando o tom de algo que era patente, até mesmo necessário. “Em tudo” também desapareceu. Por outro lado, o uso de “no matter” para “vai” revela-se uma ótima solução dada pela tradutora. Há outros exemplos, como: “with whom I have a bowing acquaintance” (MACHADO, 1996: 21) para o já citado “que eu conheço de vista e de chapéu” (MACHADO, 1999: 17).

Em sua monografia de conclusão do Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução, da Universidade Federal de Juiz de Fora, intitulada *A Instabilidade do Tradutor* (2004), Milene de Paula Borges tece comentários a respeito das intervenções operadas por Caldwell no texto com base nos exemplos abaixo:

Cumprimentou-me, sentou-se ao pé de mim, [...] e acabou *recitando-me* versos (MACHADO, 1999: 17, grifos da autora).

‘Meu caro Dom Casmurro, *não cuide que o dispenso* do teatro amanhã; venha e dormirá aqui na cidade: *dou-lhe* camarote, *dou-lhe* cama, só não *lhe dou* moça’ (MACHADO, 1999: 17, grifos da autora).

He *spoke, sat down* beside me [...] ended by *reading* me some verses (MACHADO, 1996: 21, grifos da autora).

‘My dear Dom Casmurro, *don’t imagine that you are going to escape* my theatre party tomorrow *night*. You can stay overnight in the city. *I promise you a box at the theater, tea, and a bed*. The only thing I don’t *promise you is a girl* (MACHADO, 1996: 21, grifos da autora).

Na análise de Borges, Caldwell traduziu termos formais por coloquiais. Além disso, apesar de ter correspondentes na língua inglesa, a tradutora usou “speak” para “cumprimentar”, phrasal verbs, que são coloquiais, “read” em vez de “recite”, etc. (BORGES, 2004: 10). Podemos acrescentar outros exemplos de intervenções realizadas por Caldwell, revelando ser a tradução o resultado de escolhas também particulares. Há o trecho em que Dona Glória reage à “denúncia” feita por José Dias. No texto de Machado, ela dá uma opinião: “Não acho.”, depois faz uma pergunta a José Dias para que ele esclareça melhor a questão, demonstrando certa dúvida (MACHADO, 1999: 20). Na tradução, porém, Caldwell lhe aplica uma reação de espanto ou desagrado, com o uso de “Oh,no!” (MACHADO, 1996: 25).

Em alguns trechos, Caldwell alterou a ordem dos elementos da frase. Em muitos desses momentos, percebemos ser uma necessidade da língua inglesa, que tem padrões mais rígidos do que os do português no que se refere à posição de certos constituintes sintáticos

e lexicais. Para exemplificar, temos: “Fiquei tão alegre com esta idéia, *que ainda agora me treme a pena na mão*” (p. 19, grifos nossos). A colocação do verbo antes do sujeito resultaria em uma combinação esdrúxula para um falante de língua inglesa, assim, por necessidade da língua, o texto foi traduzido para: “I was so happy with this Idea that the pen still trembles in my hand” (ASSIS, 1996: 23).

Os nomes das personagens, nesses quatro capítulos, representam outras instâncias em que podemos verificar processos de domesticação e estrangeirização ao mesmo tempo. José Dias (ASSIS, 1996: 25), Bento Santiago (ASSIS, 1996: 24) e Cosme (ASSIS, 1996: 25) tiveram seus nomes mantidos. Já Capitu teve um acento acrescentado a seu nome: “Capitú” (ASSIS, 1996: 25), provavelmente para marcar a tônica, que não seria evidente para o leitor norteamericano como o é para o brasileiro. Dona Glória não teve a forma de tratamento “Dona”, bastante característico do falar coloquial brasileiro, traduzida por “Ms.”, mas o nome perdeu o acento: “Dona Gloria” (ASSIS, 1996: 24), assim como Pádua: Padua (ASSIS, 1996: 22). Padre Feijó, citado por José Dias, não teve sua profissão traduzida para o inglês, além disso, o acento de Feijó foi mantido. O uso de “Dona” e “Padre” aponta para o contexto-fonte, deixando claro para o leitor do contexto-meta que ele está lendo algo que não se passa no seu próprio contexto. Caldwell também não traduziu a palavra “padre” no diálogo entre José Dias e Dona Glória: “if he has to be a *padre*” (ASSIS, 1996: 26, grifo nosso). Esse caso pode ser analisado de duas formas. A primeira teria sido um uso intencional. Nesse sentido, seria um processo de estrangeirização. Entretanto, esse fenômeno pode apenas indicar que a palavra passou despercebida durante a tradução. Seja como for, o termo quebra a leitura, mais uma vez, colocando o leitor a par de que se trata de um texto estrangeiro traduzido. Já com o apelido do pai de Capitu – *Tartaruga*

(ASSIS, 1999: 20) – o procedimento adotado por Caldwell foi o de usar uma palavra que remete ao mesmo animal no contexto norte-americano: “old *Turtleback*” (ASSIS, 1996:23), vindo a receber também a qualificação de velho, que não está presente no original.

A análise apresentada acima fornece subsídios para considerar que a respectiva tradução é resultante de um processo de transformação mediado pela tradutora. As intervenções operadas por Caldwell foram originadas tanto pela necessidade de considerar a língua do contexto-meta, como pelas sucessivas interpretações e reinterpretações que Caldwell precisou a realizar. Desse modo, o leitor do texto traduzido recebe imagens sobrepostas: Machado + Caldwell, ou seja, o texto-meta está imbuído da presença de Caldwell, mas também não deixou de ser um texto de Machado, revelando ser o produto tradutório o resultado de um trabalho a pelo menos quatro mãos: a do autor e a do tradutor.

Considerações Finais

O presente trabalho procurou mostrar que as traduções não são equivalentes perfeitos do texto que as originou, simplesmente porque trazem consigo não somente as marcas do autor do suposto original, mas também do intérprete que lhe deu vida: o leitor/tradutor. O tradutor imprime a sua marca pessoal, bem como indícios de seu contexto, produzindo um texto subjetivo que representa não uma mera cópia, mas um novo texto.

O homem em sociedade existe enquanto intérprete. “Não há fatos. Somente interpretações”, dizia Nietzsche (1998), porque não há uma verdade absoluta, somente versões resultantes da avaliação do intérprete. Quando um evento é mediado pela linguagem, adota-se um sistema que foi forjado e modificado pelos sujeitos que o utilizam, no qual prevalece um deslizamento de significantes. Significar

é um jogo de remissões lexicais: um significante aponta para outro, que aponta para outro, sucessivamente. Entretanto, enquanto sujeito, um indivíduo sozinho não dá conta das possibilidades de um sistema finito, mas cujas relações são infinitas...

O ato tradutório começa com a leitura, daí a importância de uma boa compreensão do texto lido. Na tradução literária, o trabalho do tradutor é ainda mais extenuante, porque a forma também é significativa. No intuito de realizar seu trabalho, o tradutor/intérprete necessita reelaborar o texto continuamente, até que consiga aproximar-se do objetivo desejado. Dessa forma, a cada nova tentativa, mais o texto é quebrado, partido, desmontado, desconstruído, para depois ser remontado, originando uma nova criação. Por isso, pode-se dizer que a tarefa do tradutor vai além de uma interpretação: o tradutor re-interpreta sucessivamente o texto até chegar ao resultado pretendido. Durante essa reelaboração, cada vez mais ele usa o conhecimento prévio, seu discernimento, e exerce sua escolha de forma bastante particular.

Referências Bibliográficas:

- ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. São Paulo: FTD, 1999.
- ASSIS, Machado. de. *Dom Casmurro*. Trad. Helen Caldwell. Berkeley: University of Califórnia Press, 1996.
- BLOOM, Harold. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Trad. José Roberto Costa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BORGES, Milene. *A Instabilidade do Tradutor*. 2004. Monografia - Bacharelado em Letras: Ênfase em Tradução - Inglês, UFJF.
- CALDWELL, Helen. *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fábio F. de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002.
- FERREIRA, Eliane. F. C. *Machado de Assis: teórico do traduzir, por subtração?*. 2001 - Tese de Doutorado, UFMG.

- FILHO, Domício Proença. Prefácio. In: ASSIS, Machado. *Os Melhores Contos de Machado de Assis*. São Paulo: Global Editora, 1983.
- MATOS, Geraldo da Costa. *Machado na Escravização*. Juiz de Fora: Esdeva, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral*. Trad. Paulo C. de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NISKIER, Arnaldo. *O Olhar Pedagógico em Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.
- PÓLVORA, Hélio. *Capitu: Inocente ou Culpada?* Disponível em: <http://www.secrel.com.br/jpoesia/polvra04.html>. Acessado em: 26 de junho de 2004.
- RIBEIRO, Luis Filipe. Mulheres em Machado de Assis: um desejo masculino... *Ipotesi*, v.1, n.1, p. 37-47, 1997.
- VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Trad. Laureano Pelegrin *et ali*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- XAVIER, Therezinha Mucci. *Verso e Reverso do favor no Romance de Machado de Assis*. Viçosa: UFV, 1994.
- ZIMBRÃO, Terezinha Vânia. Machado de Assis e a nota monocórdia: fez de seu capricho uma regra de composição. *Ipotesi*, v.6, n.2, p. 131-137, 2002.