

Cynthia Beatrice Costa

DOM CASMURRO EM INGLÊS:
TRADUÇÃO E RECEPÇÃO DE UM CLÁSSICO BRASILEIRO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de doutor em Estudos de Tradução, na linha de pesquisa Teoria, Crítica e História da Tradução.

Orientadora: Profª. Dra. Luana Ferreira de Freitas

Florianópolis

2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Costa, Cynthia Beatrice

Dom Casmurro em inglês : tradução e recepção de um
clássico brasileiro / Cynthia Beatrice Costa ;
orientadora, Luana Ferreira de Freitas - Florianópolis, SC,
2016.

390 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Machado de Assis em inglês.
3. Tradução. 4. Recepção. 5. Cãnone. I. Freitas, Luana
Ferreira de. II. Universidade Federal de Santa Catarina.
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Aos meus pais.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Profa. Dra. Luana Ferreira de Freitas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida durante todo o período da pesquisa.

Ao Prof. Dr. K. David Jackson, pela supervisão durante o ano de doutorado sanduíche na Yale University.

Às bancas examinadoras da qualificação e da defesa.

Aos tantos professores, colegas e amigos que contribuíram para este trabalho.

Shake your head, reader; make any other gesture of incredulity. You can even hurl away this book if tedium hasn't led you to do already; anything is possible.

[Bento Santiago (1899),
traduzido por Robert L. Scott-Buccluch, 1992]

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo examinar a recepção de um cânone brasileiro no sistema literário de língua inglesa com base no exemplo da trajetória das três traduções em inglês do romance *Dom Casmurro* (1899), de Joaquim Maria Machado de Assis – realizadas pela estadunidense Helen Caldwell (1953), pelo escocês Robert L. Scott-Buccleuch (1992) e pelo inglês John Gledson (1997) –, e reeditadas, ao todo, 16 vezes entre 1953 e 2016 por nove editoras diferentes. Para tanto, são considerados, além dos próprios textos traduzidos, os ensaios deixados pelos três tradutores a respeito de suas tarefas, cerca de 100 resenhas publicadas em jornais e revistas, sobretudo nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha, e a fortuna crítica acadêmica desenvolvida por estudiosos anglófonos ao longo da segunda metade do século XX e nos anos 2000 e 2010. Parte-se do referencial teórico da tradução literária como recriação e da formação do cânone como resultado de uma dada recepção.

Palavras-chave: Machado de Assis em língua inglesa; *Dom Casmurro*; tradução; recepção; sistema literário de língua inglesa.

ABSTRACT

The present study aims to examine the reception of the Brazilian canon within the Anglophone literary system using as an example the history of the novel *Dom Casmurro* (1899), by Joaquim Maria Machado de Assis, which was translated three times into English – by the American translator Helen Caldwell; by the Scottish translator Robert L. Scott-Buccleuch; and by the English translator John Gledson – and published, over all, 16 times between 1953 and 2016 by nine different publishing houses. Apart from the translated texts, essays left by the translators about their tasks, approximately 100 reviews published on newspapers and magazines, especially in the United States and in Great Britain, and the academic criticism developed during the second half of the 20th century and in the years 2000-2016 were taken into account. Literary translation as an act of reinvention and canon formation as a result of a certain type of reception served as theoretical basis for the research.

Key words: Machado de Assis in English; *Dom Casmurro*; translation; reception; literary system.

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1: Cronologia das primeiras edições das traduções de romances machadianos para o inglês.....	46
QUADRO 2: Retraduções dos romances machadianos em inglês.....	50
QUADRO 3: Reedições de <i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i> em inglês.....	53
QUADRO 4: Reedições de <i>Dom Casmurro</i> em inglês.....	55
QUADRO 5: Traduções e edições de ficções longas de Eça de Queirós para o inglês.....	59
QUADRO 6: Ordem cronológica de edições de <i>Dom Casmurro</i> em inglês.....	68
QUADRO 7: Aparição de <i>Dom Casmurro</i> em listas de entretenimento em inglês.....	271

SUMÁRIO

Introdução	17
Capítulo 1 – O romance e os seus tradutores	28
1.1 <i>Dom Casmurro</i> : clássico brasileiro.....	30
1.2 Histórico.....	44
1.2.1 Machado de Assis <i>in English</i>	45
1.2.2 <i>Dom Casmurro</i> e as suas editoras anglófonas.....	68
1.3 Tradutores de <i>Dom Casmurro</i> e os seus projetos tradutórios.....	79
1.3.1 Helen Florence Caldwell e a tradução canônica.....	79
1.3.2 Robert Lascelles Scott-Buccleuch e a tradução condenada.....	95
1.3.3 John Angus Gledson e a tradução histórico-sociológica.....	109
Capítulo 2 – Intersecções entre a tradução e a recepção	121
2.1 A tradução.....	121
2.1.1 O tradutor casmurriano como crítico e leitor.....	122
2.1.2 Olhos de ressaca, de maré e de redemoinho: a tradução como recriação.....	139
2.1.3 Agregado, amigo e dependente: a tradução como mediação de culturas.....	155
2.2 A recepção.....	212
Capítulo 3 – A recepção anglófona a Machado de Assis de 1900 a 2015	229
3.1 <i>Dom Casmurro</i> é notícia: resenhas na mídia.....	229
3.2.1 Menções iniciais e o <i>boom</i> machadiano dos anos 1950.....	230
3.2.2 De 1970 a 2000: ascensão.....	260
3.2.3 Os anos 2000 e a consolidação canônica.....	265
3.2 Ambiguidades de Bentinho e Capitu e outras perspectivas da recepção acadêmica anglófona.....	282
3.3 Os admiradores célebres de <i>Dom Casmurro</i>	229
Conclusão	337
Referências bibliográficas	345
Anexo – Capas das edições localizadas de <i>Dom Casmurro</i> em inglês	377

INTRODUÇÃO

“Após um século, uma reputação literária finalmente floresce”¹ foi o título de uma matéria do jornal americano *The New York Times* em setembro de 2008, no centenário da morte de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908). Dizia o primeiro parágrafo:

Quando o romancista Joaquim Maria Machado de Assis morreu, 100 anos atrás completos neste mês, o seu falecimento foi pouco notado fora do Brasil, seu país de origem. Mas, nos últimos anos, ele foi transformado de figura marginal no mundo anglófono a favorito literário e lançador de modismos, promovido por escritores muito mais aclamados e por críticos como um gênio injustamente negligenciado.² (ROTHER, 2008.)

O autor da matéria propõe paralelos entre o escritor brasileiro e Gustave Flaubert, Samuel Beckett e Laurence Sterne, entre outros, e cita diversos de seus admiradores estrangeiros, tais como Harold Bloom, Philip Roth e Susan Sontag. É bem verdade que Sontag já havia declarado o seu lamento a respeito da ausência de Machado na literatura mundial e mesmo na literatura latino-americana, “como se ainda fosse difícil digerir o fato de que o maior autor que já houve na América Latina escrevesse na língua portuguesa, não espanhola”³ (1990) – um

¹ Fiz esta e todas as outras traduções de citações ao longo do trabalho. Aqui, tradução do título: “After a Century, a Literary Reputation Finally Blooms”. In: ROTHER, Larry. *After a Century, a Literary Reputation Finally Blooms. The New York Times*. 2008. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2008/09/13/books/13mach.html?pagewanted=all&_r=0>. Acesso em 8 abr. 2016.

² “When the novelist Joaquim Maria Machado de Assis died 100 years ago this month, his passing went little noticed outside his native Brazil. But in recent years he has been transformed from a fringe figure in the English-speaking world into a literary favorite and trendsetter, promoted by much more acclaimed writers and by critics as an unjustly neglected genius.”

³ “[...] as if it were still hard to digest the fact that the greatest author ever produced in Latin America wrote in the Portuguese, rather than the Spanish language.” In: SONTAG, Susan. *Afterlives: The Case of Machado de Assis*. New Yorker (site). 1990. Disponível em:

argumento pouco lisonjeiro para a língua portuguesa retomado por Daphne Patai em seu ensaio “Machado in English” (1999). A estudiosa israelense ironiza ao sugerir que, se houvesse sido estrategista e escrito em outra língua, o brasileiro talvez não enfrentasse a dificuldade de disseminação:

Machado de Assis, certamente, teria planejado a sua carreira de maneira mais inteligente se quisesse ser notado por leitores de língua inglesa, cuja literatura ele tanto admirava. Do jeito que é, nós que o admiramos na América do Norte temos de ranger os dentes de irritação diante de sua contínua obscuridade.⁴ (PATAI, 1999, p. 86)

Uma década após a queixa lançada por Patai, seria mesmo o começo de uma nova era para o escritor brasileiro no mundo anglófono, como aposta Rother? Hoje, é possível afirmar que, se o número de novas publicações for indicativo de uma maior disseminação, Machado encontra-se em ascensão entre falantes de língua inglesa. Neste ano de 2016, acaba de ser publicada uma nova edição da tradução de Robert L. Scott-Buccluch de *Dom Casmurro* (1899) pela Peter Owen – mesma editora que a lançou em 1992, mas que agora se redime da criticada ausência de nove capítulos com a tradução integral do texto machadiano. Em 2015, a tradução de Helen Caldwell do mesmo romance, de 1953, também ganhou uma nova edição, pela londrina Daunt Books. Nos últimos anos, surgiram, ainda, coletâneas com traduções e retraduições de contos, entre as quais *The Alienist and Other Stories of Nineteenth-Century Brazil*⁵ (2013); e as mais recentes *Ex Cathedra – Stories by Machado de Assis*⁶ (2014) e *Midnight Mass and Other Stories*⁷ (2014).

<http://www.newyorker.com/archive/1990/05/07/1990_05_07_102_TNY_CAR_DS_000355376>. Último acesso em 24 jan. 2016.

⁴ “Machado de Assis, clearly, would have had to plan his career more cleverly had he wanted to be noticed by readers of the English language, whose literature he admired so much. As it is, those of us in North America who do hold him in high regard must endlessly gnash our teeth at his continuing obscurity.”

⁵ Editado e traduzido por John Charles Chasteen, publicado pela editora Hackett Publishing.

⁶ Edição bilíngue publicada New London Librarium, organizada por Glenn Alan Chency et al. e traduzida por Laura Cade Brown e Hernández Romero, além de 15 outros tradutores.

Em 2013, chegou ao mercado, ainda, a até então inédita tradução em inglês de *Ressurreição*, o primeiro romance do autor, realizada por Karen Sherwood Sotelino, como *Resurrection by Machado de Assis*, destacando no título o nome do escritor.

Certo apreço não acadêmico à obra de Machado pode ser notado nas livrarias estadunidenses e britânicas. Exemplo disso é que, com frequência entre os anos de 2014 e 2015, na mesa de “*must reads*” (algo como “sugestões de leitura”) da livraria nova-iorquina Barnes & Nobles, encontrava-se *Epitaph of a Small Winner*, a tradução de William L. Grossman de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). A mesma tradução foi citada em 2011 pelo cineasta Woody Allen, que a listou como um de seus “top five books” para o jornal britânico *The Guardian* – evento que causou burburinho e orgulho entre muitos admiradores machadianos.

Machado de Assis é atualmente o autor brasileiro mais pesquisado no estrangeiro, sobretudo nos Estados Unidos, segundo pesquisa encomendada pelo Itaú Cultural divulgada em 2013⁸. No mundo anglófono, a atenção dada ao fundador da Academia Brasileira de Letras tem sido discreta, porém contínua, desde o início do século XX, ainda que com períodos de recepção mais intensa – caso que será chamado, neste trabalho, de *boom* dos anos 1950.

Apesar desses indícios de disseminação, entretanto, parece vigorar entre a crítica especializada um sentimento de que Machado é menos conhecido na esfera anglófona do que deveria ser.

Esta tese pretende colocar em xeque essa hipótese a partir da investigação da recepção machadiana no mundo anglófono, tomando, por exemplo, o caso do romance *Dom Casmurro*, traduzido por três tradutores diferentes e reeditado em inglês 16 vezes até o momento. A pesquisa foi incentivada, durante a sua realização, por um cenário dinâmico, com o lançamento das duas novas edições do romance já citadas, e, portanto, propício à discussão.

Dom Casmurro singulariza-se entre as obras machadianas em inglês porque teve por tradutores dois nomes bastante relevantes da

⁷ Publicada em versão digital pela Amazon estadunidense, com tradução e organização de Juan LePuen.

⁸ EBLE, Laeticia Jensen. Projeto: Movimentos Atuais da Literatura Brasileira. Itaú Cultural, junho de 2013. Disponível em: <<http://conexoesitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2013/08/Movimentos-da-Literatura-Laeticia-Texto-completo.pdf>>. Último acesso em: 14 jan. 2016.

crítica machadiana: a estadunidense Helen Caldwell e o inglês John Gledson. Este, após anos publicando estudos sobre Machado de Assis e, especificamente, *Dom Casmurro*, lançou a sua tradução em 1997. O terceiro tradutor, menos prolífero nos escritos sobre Machado, mas também estudioso e assumidamente amador na área da tradução, é o escocês Robert L. Scott-Bucleuch.

O caso de Helen Caldwell é particularmente interessante, pois, em 1960, portanto sete anos após a publicação de sua tradução, seu ensaio *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (traduzido no Brasil como *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*) não somente impactou a visão estadunidense sobre o escritor brasileiro, como, sobretudo, surtiu efeito sobre a crítica brasileira. Focada na estrutura do romance e na construção de Bento Santiago, narrador-protagonista de *Dom Casmurro*, sua defesa em favor de Capitu, a possível adúltera da trama, abriu os olhos de estudiosos que, até então, não haviam abordado o romance por esse ângulo.

Caldwell relaciona *Dom Casmurro* a *Otelo* de Shakespeare por meio do tema do ciúme e pela condenação de suas respectivas heroínas: “por que o romance é escrito de tal forma a deixar a questão da culpa ou inocência da heroína para decisão do leitor?” (CALDWELL, 2002, p. 13). Sobre o fenômeno desencadeado por Caldwell, escreve Roberto Schwarz, um dos maiores críticos machadianos do Brasil:

Acaso ou não, só sessenta anos depois de publicado e muito reeditado o romance, uma professora norte-americana (por ser mulher? por ser estrangeira? por ser talvez protestante?) começou a encarar a figura de Bento Santiago – o Casmurro – com o necessário pé atrás. É como se para o leitor brasileiro as implicações abjetas de certas formas de autoridade fossem menos visíveis. (SCHWARZ, 1991, p. 85)

Vê-se, assim, que foi preciso um aguçado olhar externo para que, em território nacional, fosse desenvolvida uma nova abordagem sobre o romance. Algo semelhante, embora de menor impacto, se repetiria um quarto de século mais tarde, com o estudo de John Gledson *The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of Dom Casmurro* (traduzido no Brasil como *Machado de Assis: Impostura e Realismo – Uma reinterpretação de Dom Casmurro*),

em 1984. Nele, Gledson declara abertamente seu desejo de trazer, como o fez Caldwell, uma nova visão sobre o romance:

Lembremos que, em 1960, Helen Caldwell publicou um livro, *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, no qual argumenta, pela primeira vez, que Capitu é inocente do adultério que Bento lhe imputa, argumento que, mesmo insustentável em seu todo – é impossível provar a culpa ou inocência de Capitu –, mudou totalmente o ponto de vista tradicional sobre o romance. De modo semelhante, embora menos obviamente radical, este livro almeja mudar a perspectiva do leitor, e revelar *Dom Casmurro* como romance realista na concepção e no detalhe, cujo objetivo é nos proporcionar um panorama da sociedade brasileira do século XIX. (GLEDSON, 2005, p. 7)

Claramente exposta, a abordagem histórico-sociológica segue por uma linha bem diferente da de Caldwell, embora Gledson não descarte totalmente o viés literário-psicológico conduzido pela colega estadunidense. O inglês se estabeleceria, nas décadas seguintes, como um dos principais estudiosos estrangeiros – possivelmente, o mais produtivo crítico anglófono⁹ – da obra de Machado de Assis.

Digna de observação é a postura de Gledson com relação à recepção de *Dom Casmurro* na língua inglesa, desanimadora em sua opinião. Pouco tolerante com as traduções de Caldwell e de Scott-Bucleuch, e também com a própria tradução, ele declara que:

apesar de todos os esforços dos tradutores e críticos ao longo dos pouco mais de cinquenta anos desde que o romance foi vertido pela primeira vez ao inglês, fracassamos em dar reconhecimento ao romance, e sobretudo em fazer com que seja amplamente lido no mundo anglófono. (GLEDSON, 2006, p. 282)

⁹ Na seção “1.3.3 John Angus Gledson e a tradução histórico-sociológica”, será apresentada parte da vasta produção crítica de John Gledson, dos anos 1980 até o presente.

Cita, em seguida, que “os problemas do tradutor começam com o título intraduzível” (2006, p. 283), um primeiro indicativo de uma série de complexidades literárias e de sutilezas da língua portuguesa que tornariam a obra desafiadora para o tradutor.

Não se pode esquecer, de fato, que *Dom Casmurro* desafia mesmo o leitor brasileiro atual, tanto pelo estilo quanto pelo vocabulário nem sempre acessível. Ainda que, desde 1899, o romance tenha sofrido, pelo menos, sete revisões gramaticais – conforme as reformas da língua portuguesa –, a distância no tempo colabora com essa dificuldade. Caldwell traduziu *Dom Casmurro* meio século após o seu lançamento, e Scott-Bucleuch e Gledson, quase 100 anos depois. Há abismos entre eles e Machado de Assis, a começar pela cultura (brasileira *versus* a estadunidense, a escocesa e a inglesa, respectivamente), passando pelo tempo e o espaço. O que não significa, todavia, que sejam intransponíveis.

Parto do princípio, neste trabalho, de que é possível traduzir o romance e, mais do que isso, de que ele foi traduzido de três maneiras diferentes. O fato de as traduções serem, naturalmente, influenciadas por uma determinada “topografia” (BRISSET, 2006), um lugar no tempo, no espaço e na cultura em que são realizadas, não as inviabiliza nem as desvaloriza. Mudanças na linguagem, por exemplo, são aceitáveis e, inclusive, esperadas. O próprio Machado de Assis ressaltou, ao comentar como a língua e a literatura transformam-se com o passar dos anos: “Cada tempo tem o seu estilo” (2013, p. 441). Como destaca Lambert, fatores como o tempo e o espaço relativizam o julgamento que pode ser feito sobre as traduções, dada a multiplicidade de influências que recebem e expressam. A possibilidade de traduzir é “uma questão histórica e relativa, que os tradutores resolvem com seus próprios meios e concepções, ou com meios e concepções aceitos por seus meios” (2011, p. 51). Por isso, não será aceita, de antemão, uma suposta “inacessibilidade” do texto machadiano para os tradutores em questão, sob o risco de esterilizar a discussão.

Adjacentes ao intuito principal, são também objetivos deste trabalho demonstrar como a tradução, a retradução e a reedição de tradução renovam o interesse pelo autor e pela sua obra e esclarecer particularidades do processo editorial que podem impactar a recepção de uma tradução, tal qual ocorre com o *Dom Casmurro* de Scott-Bucleuch, condenado ao ostracismo devido à ausência de nove capítulos.

É preciso ressaltar, ainda, que o trabalho não tem a intenção de comparar as traduções, nem de julgá-las, somente de evidenciar algumas de suas características gerais por meio de exemplos pontuais, de modo a facilitar a compreensão de seu histórico de recepção. As três traduções já foram comparadas diversas vezes, com destaque para o cotejo de Daphne Patai (1999) das traduções de Caldwell e Scott-Bucleuch e para a comparação de John Gledson, que contrapõe a sua tradução às outras duas e justifica algumas de suas escolhas no artigo “Traduzindo Machado de Assis” (2013). Não me proponho, assim, a repetir o exercício, mas a usar o caso de *Dom Casmurro* para examinar as relações entre a opção por traduzir uma determinada obra, a maneira de traduzi-la e a recepção que se seguirá ao seu lançamento editorial em uma nova cultura.

Levanto as hipóteses iniciais de que, ao contrário do que se costuma argumentar, Machado de Assis já ocupa um lugar proeminente na esfera anglófona, e de que esse lugar foi conquistado gradativamente a cada nova tradução, retradução e reedição. “Como e em que grau a tradução influencia a recepção?” foi a pergunta que permeou toda a pesquisa.

Diferentemente do “fracasso” declarado por Gledson, é possível que não seja dos tradutores a responsabilidade pela recepção de Machado aquém do desejado no mundo da língua inglesa – “aquém”, aqui, estritamente em referência ao fato de o autor não ter se tornado popular do ponto de vista comercial. Talvez a resposta para isso esteja no próprio texto, um aspecto subjacente a ser abordado, também, nesta tese. Como argumenta Luana Ferreira de Freitas no artigo “Dom Casmurro em inglês: tradução, visibilidade e crítica”, “a questão da recepção de Machado no exterior parece ser mais sutil e mais ligada ao próprio Machado, sua narrativa, estilo e ritmo” (2012, p. 76). Tanto pode ser assim, que a aproximação de sua obra com outros títulos da chamada “literatura universal” pode soar artificial e, em geral, acaba corrigida por um adendo concernente ao seu estilo. Lê-se na contracapa da edição de 1997, traduzida por John Gledson e publicada pela Oxford University Press:

Como outros grandes romances do século dezenove – *A Letra Escarlata*, *Ana Karenina*, *Madame Bovary* – *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, explora os temas do casamento e adultério. Mas o que distingue o romance de

Machado do realismo de seus contemporâneos, e o torna uma descoberta tão prazerosa para leitores de língua inglesa, é o seu estilo narrativo excêntrico e loucamente imprevisível.¹⁰ (MACHADO DE ASSIS, 1997)

Também mencionada na mesma contracapa, logo acima do texto citado, está a declaração de que *Dom Casmurro* seria “a obra-prima de Machado”¹¹. A enfática afirmação, apresentada em negrito, foi retirada de um artigo bastante conhecido entre estudiosos de Machado, escrito por K. David Jackson, professor de literaturas brasileira e portuguesa da Yale University, e publicado no jornal *The New York Times* na ocasião do lançamento da tradução de John Gledson. Intitulado “Madness in a Tropical Manner” (algo como “loucura à maneira tropical”), diz:

Machado de Assis é, possivelmente, o mais distinto escritor da história da América Latina. Mas a rubrica “latino-americano” coloca em risco o entendimento de sua identidade radicalmente híbrida. Machado alia ampla leitura e aprendizado clássico da literatura e filosofia europeias à experiência das transformações sociais que varriam o Brasil da escravatura e do império no fim do século XIX. [...] A posição de Machado entre os dois mundos é uma faceta de sua originalidade e modernidade. Ele era um mulato pobre que viveu os seus primeiros 50 anos sob a escravidão, que passou a sofrer de epilepsia aos mais de 40 anos. Em seus romances após 1878, ele desenvolveu uma postura crítica tão profundamente perceptiva em seu retrato

¹⁰ “Like other great nineteenth century novels – *The Scarlet Letter*, *Anna Karenina*, *Madame Bovary* – Machado de Assis's *Dom Casmurro* explores the themes of marriage and adultery. But what distinguishes Machado's novel from the realism of its contemporaries, and what makes it such a delightful discovery for English-speaking readers, is its eccentric and wildly unpredictable narrative style.”

¹¹ “Machado’s masterpiece”. In: JACKSON, K. David. *Madness in a Tropical Manner*. *The New York Times*. 1998. Disponível em: <http://www.nytimes.com/books/98/02/22/reviews/980222.22jacksot.html>. Acesso em 8 abr. 2016.

do antigo mundo colonial, que permanece radical hoje.¹² (JACKSON, 1998)

Excetuando-se, talvez, a vitimização de Machado, como pobre mulato que alcançou a celebridade literária, é mérito do artigo localizar o autor em seu espaço histórico-geográfico e enfatizar a atualidade de sua obra. Quase vinte anos depois, a onda de novas publicações em inglês indica um interesse legitimamente contemporâneo pelo autor brasileiro. Que Machado tenha sobrevivido nas alturas do sistema literário brasileiro por mais de um século nos parece óbvio, mas que só agora ele seja mais assimilado no mundo anglófono, por meio de novas traduções e coletâneas, denuncia algo de atemporal em sua obra. Ironicamente, Machado foi definido como uma espécie de Anatole France menor por um dos primeiros críticos literários estadunidenses a citá-lo, Isaac Goldberg (1922) – à época, era um elogio. Já em 1968, quando o interesse estrangeiro já havia ascendido ao *boom* e se estabilizado, Antonio Candido desmereceu o paralelo:

O fato de sua obra encontrar atualmente certo êxito no exterior parece mostrar a capacidade de sobreviver, isto é, de se adaptar ao espírito do tempo, significando alguma coisa para as gerações que leram Proust e Kafka, Faulkner e Camus, Joyce e Borges. Entrando pela conjectura, podemos imaginar o que teria acontecido se ela tivesse sido conhecida fora do Brasil num momento em que os mais famosos praticantes do romance, no universo das literaturas latinas, eram homens como Anatole France e Paul Bourget, Antonio Fogazzaro e Émile Zola, que, salvo o último, envelheceram

¹² “Machado de Assis is arguably the most distinguished writer in Latin America's history. But the rubric "Latin American" runs the risk of misunderstanding his radically hybrid identity. Machado joins wide reading and classical learning in European literature and philosophy with the experience of the social transformations sweeping the Brazil of slavery and empire in the late 19th century. (...) Machado's position between worlds is one facet of his originality and modernity. He was a poor mulatto who lived his first 50 years under slavery and who was affected by epilepsy when he was over 40. In his novels after 1878 he developed a critical posture so deeply perceptive in its portrayal of the late colonial world that it is still radical today.”

irremediavelmente e nada mais significam para o nosso tempo. (CANDIDO, 2011, p. 17)

Essa capacidade de sobrevivência de Machado fora das fronteiras brasileiras, se já era impressionante no fim da década de 1960, hoje parece ser fato consumado, como será mostrado ao longo de todo este trabalho. Resta saber, claro, se ela permanecerá cultivada, sobretudo, em meios intelectuais, ou se vai se enveredar pelo caminho da popularidade aspirada por Gledson, Sontag, Patai e outros.

Esta tese está dividida da seguinte maneira: a trajetória dos romances de Machado de Assis e, especificamente, das traduções *Dom Casmurro* no mundo anglófono ao longo do tempo é tema do Capítulo 1, que também fornece um panorama a respeito dos três tradutores do romance para a língua inglesa e das editoras que os publicaram; o Capítulo 2 aborda a fundamentação teórica pertinente ao estudo da tradução e da recepção machadiana, focando-se no debate acerca do caráter autoral da tradução, do papel dos tradutores como mediadores entre Machado e o mundo anglófono e da recepção como renovadora do interesse pela obra e possível geradora de cânones; por fim, o Capítulo 3 percorre cronologicamente as principais considerações a respeito de Machado de Assis e *Dom Casmurro* publicadas entre 1900 e 2015.

A discussão teórica é fundamentada em quatro pilares principais: 1) o da tradução literária, com ênfase na abordagem de Walter Benjamin e na maneira como Haroldo de Campos a interpretou, por meio das noções de recriação e transcrição, contrabalanceadas pelo pragmatismo das abordagens contemporâneas de José Lambert, Paulo Henriques Britto e Annie Brisset; 2) o de retradução, sugerido, de formas diversas, porém complementares, por Yves Gambier, Henri Meschonnic, Paul Ricoeur e Antoine Berman; 3) o da recepção literária e, especificamente, da recepção da tradução, segundo os dois principais representantes da Escola de Constança, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, cujos conceitos foram posteriormente confrontados por estudiosos como Stanley Fish e Robert Holub, em cujos argumentos também se baseia o debate; 4) o de cânone literário, pulverizado ao longo de toda a tese por meio de menções às concepções de Antonio Candido, Umberto Eco, Ítalo Calvino, Jean-Paul Sartre e Harold Bloom. Colaboraram de forma imprescindível para o estudo da recepção machadiana no mundo anglófono os trabalhos de Hélio de Seixas Guimarães, Marie-Hélène C. Torres, Luana Ferreira de Freitas, Pablo Rocca, K e David Jackson.

Cerca de 100 artigos jornalísticos e outros 100 artigos acadêmicos serviram de base para a cobertura da recepção exposta no Capítulo 3.

No campo específico de pesquisa da obra machadiana no sistema literário de língua inglesa, encontram-se as pesquisas de Daphne Patai, Earl Fitz e Válmí Hatje-Faggion, que estudam, cada qual a seu modo, a disseminação da tradução da obra do autor brasileiro na esfera anglófona. A revisão de suas produções acadêmicas na área também fundamenta a discussão proposta neste trabalho.

Foi usada como parâmetro para os cotejos a edição de *Dom Casmurro* da Nova Aguilar, de 1994, cujo longo e minucioso prefácio de Afrânio Coutinho, que elucida diversos pontos a respeito da prosa machadiana, também desempenhou papel fundamental para o entendimento estético do romance. O volume integra, com outros dois, uma compilação de toda a obra de Machado de Assis. A primeira edição de *Dom Casmurro*, publicada pela editora Garnier em 1899, também foi usada a título de comparação do texto – de modo a certificar de que não houve mudanças além das reformas ortográficas. Das traduções, são usadas as seguintes edições: de Helen Caldwell, da Farrar, Straus & Giroux, de 2009; de Scott-Bucleuch, da Peter Owen, de 1992; e a primeira edição da tradução de John Gledson, da Oxford University Press, de 1997. A escolha, nesse caso, se deveu a um motivo prático, já que as primeiras edições da tradução de Caldwell, embora tenham sido localizadas posteriormente, não estavam disponíveis nos dois primeiros anos de pesquisa.

Capítulo 1

O romance e os seus tradutores

Resurrection by Machado de Assis, publicado em 2013, concluiu, em inglês, um gênero machadiano – com o seu lançamento, pode-se agora afirmar que todos os romances do autor foram traduzidos ao menos uma vez para o público anglófono. O mesmo não se pode dizer sobre o restante de sua obra: cerca de um terço dos contos foi traduzido¹³, ao passo que a poesia, as crônicas, a crítica literária e as peças de teatro resumem-se a aparições pontuais em língua inglesa. A disseminação de seus romances, no entanto, é significativa. A partir de 1952, desde o lançamento de *Epitaph of a Small Winner*, tradução de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* assinada por William L. Grossman, tem havido traduções, retraduições e reedições sistemáticas dos seus romances.

Em vida, o fundador da Academia Brasileira de Letras não chegou a ver nenhuma obra sua traduzida para a língua inglesa. Pode-se dizer que, sutilmente, ele expressou interesse por uma carreira internacional, já que recebeu com entusiasmo as traduções de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e de *Esau e Jacó* realizadas, respectivamente, em Montevidéu em 1902 pelo jornalista e escritor uruguaio Julio Piquet e em Buenos Aires em 1905, por tradutor não mencionado na edição, como mostra Pablo Rocca em seu artigo “Machado de Assis, escritor do Rio da Prata” (2009). Rocca enfatiza o acolhimento de Machado para com o trabalho de Piquet: “A tradução só agora a pude ler completamente, e digo-lhe que a achei tão fiel como elegante, merecendo Júlio Piquet ainda mais por isso os meus agradecimentos”, escreve o autor brasileiro em uma carta a Luís Guimarães, possível mediador da empreitada de tradução para o espanhol, em 10 de julho de 1902 (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 1060).

Antes de chegarem ao inglês, romances machadianos foram traduzidos para o espanhol, o francês e o alemão¹⁴. Quase que

¹³ A lista completa de contos traduzidos para o inglês até o início de 2015 encontra-se no artigo: FREITAS, Luana Ferreira de; COSTA, Cynthia Beatrice. Machado contista em antologias de língua inglesa. *Cadernos de Tradução*, v. 35, n. 1, 2015, pp. 69-85.

¹⁴ Em 1944, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* é traduzido para o francês por R. Chadebec de Lavalade como *Mémoires d’Outre Tombe de Braz Cubas* e publicado, primeiramente, pela editora Atlântica no Brasil e, quatro anos

paralelamente aos seus lançamentos em inglês, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* aparece em italiano¹⁵, em 1953, e *Dom Casmurro*, em sueco¹⁶ (1954) e em croata¹⁷ (1956). No mesmo ano de 1956, também é publicada a versão em dinamarquês de *Memórias Póstumas*¹⁸. Entre os anos 1950 e 1960, os dois romances ainda são publicados em outras línguas europeias, como holandês e tcheco. Não deixa de ser curioso observar como a chegada para o inglês, adotada com frequência como a “língua comercial” no Ocidente, foi tardia quando comparada à chegada a outras línguas faladas por, consideravelmente, menos pessoas, como sueco e croata – o que pode sinalizar que a entrada de determinado autor no inglês também pode conduzir à sua entrada em outras línguas.

Nota-se que houve um despertar de interesse pelos romances machadianos nas Américas e na Europa a partir do período imediatamente após a Segunda Guerra Mundial – período que será chamado, ao longo deste trabalho, de *boom* machadiano. Antes, porém, a entrada da ficção do autor brasileiro no mundo anglófono se deu por meio das traduções¹⁹ de contos reunidas na coletânea *Brazilian Tales*, organizada por Isaac Goldberg²⁰ em 1921. Três contos do autor foram selecionados para integrar o livro junto com “Os Pombos” (como “The

depois, pela Émile-Paul em Paris. Em 1950, *Memórias* é vertido para o alemão por Wolfgang Johanness Kayser como *Die Nachträglichen Memoiren des Brás Cubas* e publicado em Zurique pela Manesse Verlag como parte de sua coleção “Weltliteratur” (“Literatura Mundial”). No ano seguinte, a mesma editora publica *Dom Casmurro*, traduzido por E. G. Meyenburg, na mesma coleção.

¹⁵ Como *Memorie dall’aldilà*, traduzido por Laura Marchiori para a editora milanese Rizzoli.

¹⁶ *Dom Casmurro* é publicado como *Översättinig av Göran Heden*, com tradução de Carl Göran Heden, pela Berghs Bektbrlag, em 1954.

¹⁷ Com tradução de Ane Cettinoo, pela editora Zora, de Zagreb, em 1956. O título é mantido em português: *Dom Casmurro*.

¹⁸ Com o título *En Vranten Herres Betragtninger*, tradução de Erik Bach-Pedersen para a editora E. Wangels Forlag, de Copenhague.

¹⁹ São levadas em consideração, nesta tese, as traduções publicadas em forma de livro, excluindo, portanto, possíveis experimentações e projetos pessoais.

²⁰ Isaac Goldberg (1887-1938), professor de Harvard, especializou-se em literatura latino-americana e foi o primeiro a promover a obra de Machado de Assis no sistema literário de língua inglesa. Seu livro *Brazilian Literature* (1922), que dedica um capítulo a Machado de Assis, será abordado no Capítulo 3 desta tese.

Pigeons”), de Coelho Netto, “As Lágrimas de Tia Zezé” (“Aunt Zeze’s Tears”), de Carmen Dolores, e um conto não identificado de Medeiros e Albuquerque, cujo título em inglês, “The Vengeance of Felix”, não corresponde de maneira evidente a nenhum de seus contos em português. Os contos machadianos escolhidos para a antologia foram “O Enfermeiro” (“The Attendant’s Confession”); “A Cartomante” (“The Fortune Teller”); “Viver!” (“Life”).

Em suas considerações preliminares, Goldberg resalta que, ao contrário do que se poderia imaginar, o leitor sul-americano interessa-se por autores “mórbidos” como Poe e Hawthorne, e que a literatura brasileira, especificamente, seria mais introspectiva do que exótica. “Eles [os contos] pertencem às letras mundiais em virtude do apelo humano do assunto e da maestria do tratamento”²¹ (GOLDBERG, 1922, p. 28). Sobre Machado de Assis, fala que se trata de um “artista e filósofo” (*artist and philosopher*; GOLDBERG, 1922 p. 32), enfatiza a sua prosa em detrimento da poesia e diz que, no melhor de sua obra, “ele penetra mais do que qualquer um de seus compatriotas no abismo da alma humana”²² (GOLDBERG, 1922, p. 29). É assim, portanto, que Goldberg introduz a prosa machadiana em língua inglesa. O histórico de Machado contista em inglês, entretanto, não será tratado neste trabalho²³.

Ao longo deste capítulo, será apresentada a trajetória das traduções de *Dom Casmurro* em inglês e os perfis das editoras que as publicaram e dos tradutores responsáveis. Com isso, pretende-se apresentar os dados que servirão de base para a discussão teórica sobre a tradução e a recepção do Capítulo 2.

1.1 *Dom Casmurro*: clássico brasileiro

Afirmar que *Dom Casmurro* é um “clássico” é temerário como classificar qualquer outro livro nesses termos.

²¹ “They belong to the world by virtue of the human appeal of the subject and the mastery of their treatment”.

²² “[...] in the best of his prose works, however, he penetrates as deep as any of his countrymen into the abyss of human soul”.

²³ Para uma lista atualizada dos 82 contos machadianos já publicados em inglês, ver artigo: FREITAS, Luana Ferreira de; COSTA, Cynthia B. Machado contista em antologias em língua inglesa. In: *Cadernos de Tradução*, v. 35, n. 1, 2015.

Não se usa “clássico” aqui em referência à produção greco-romana da Antiguidade, mas no sentido adotado por Calvino em seu conhecido ensaio “Por que ler os clássicos?” (1993), no qual o intelectual italiano descreve livros clássicos como aqueles que nunca terminam de dizer o que têm para dizer e que possuem uma espécie de poder auto-renovador, que o tempo e as muitas interpretações que se fazem a partir deles só reforçam – uma concepção de clássico relacionada, em algum grau, à de cânone: uma literatura “autorizada” como digna de ser lida. A noção do cânone, segundo Curtius em seu *Literatura Europeia e Idade Média Latina*, descende, por sua vez, dos textos bíblicos oficializados pela Igreja medieval e se estabeleceu mais fortemente como designação de leitura obrigatória nos meios intelectuais no século XIX, com a sistematização do ensino literário (CURTIUS, 1996).

Aparentemente, as categorizações propostas por Calvino cabem a *Dom Casmurro*: um romance sobre o qual se estuda em larga escala há décadas (no Brasil e fora dele, como será visto ao longo deste trabalho), e que se presta a leituras das mais variadas. Não deixa de ser temerário chamá-lo de clássico, entretanto, uma vez que a ideia de uma literatura clássica, à maneira proposta por Calvino, é discutível. Há sempre alguém – a academia, a mídia, a Igreja etc. – que decide o que deve ser lido e por quais razões; isso não significa, porém, que não haja como discordar dessa “autorização”, como discute Compagnon:

O público espera dos profissionais da literatura que lhe digam quais são os bons livros e quais são os maus: que os julguem, separem o trigo do joio, fixem o cânone. [...] A crítica deveria ser uma avaliação argumentada. Mas as avaliações literárias, tanto a dos especialistas quanto a dos amadores, têm, ou poderiam ter, um fundamento objetivo? Ou mesmo sensato? (COMPANGON, 2003, p. 93)

Seria difícil negar que o julgamento a respeito de qual literatura deve ser lida, como aponta Compagnon, é, em parte, subjetivo, por mais argumentos que se tenha. Sempre será baseado em um sistema de valores passível de discussão – por que, por exemplo, um texto que não esgota o que tem a dizer seria mais interessante do que um que esgota? E esse “não esgotamento” parte dele, inatamente, ou de uma reprodução sistemática do que as gerações anteriores valorizavam? – e de critérios

não científicos, no sentido de que não podem ser provados empírica e definitivamente: “Parece portanto impossível renunciar por inteiro a critérios de valorização, principalmente estética, que como tais não atingem objetividade científica embora se possa ao menos postular certo consenso universal na maioria dos casos” (ROSENFELD, 2011, p. 11).

Baseando-se, ao mesmo tempo, e paradoxalmente, na defesa de Calvino e nas críticas de Compagnon e Rosenfeld, pode-se dizer que a classificação de *Dom Casmurro* como um “clássico” não deve nem pode ser irrefutável, mas que não deixa de ser legítima segundo determinados critérios. Além do “não esgotamento” que nitidamente experimenta como um dos livros mais conhecidos e estudados da literatura brasileira, *Dom Casmurro* dispõe de características específicas que realçam a posição de clássico conferida a ele.

Uma dessas características diz respeito à sua composição como romance. Na superfície, o enredo é simples. Bento Santiago, hoje um senhor na faixa dos 50 anos que se diz apelidado de Dom Casmurro por vizinhos e conhecidos, decide escrever um livro sobre a sua história, de modo a “atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 810). Para tanto, Bento relata o amor juvenil nascido entre ele e a vizinha mais pobre, Capitu, e as peripécias necessárias para driblar a carreira de padre desejada por sua mãe e, assim, casar-se com ela. Antes desse desenlace aparentemente feliz, no seminário, Bentinho conhece Escobar, que se torna seu melhor amigo; Escobar casa-se com Sancha. Os casais Bento e Capitu e Escobar e Sancha se frequentam e batizam os seus filhos em homenagem uns aos outros: a Capituzinha do segundo casal homenageia a comadre Capitu; Ezequiel Escobar, filho único de Bento e Capitu, homenageia o compadre Escobar. Quando este morre afogado, porém, Bento passa a desconfiar seriamente de que Capitu e ele o traíam e de que Escobar seria o verdadeiro pai de Ezequiel. A partir daí, segue-se uma série de tragédias: a antiga paixão da adolescência é substituída pela decadência do relacionamento de Bento e Capitu; por fim, Capitu morre na Suíça e o filho, Ezequiel, criado além-mar, morre no Egito após visitar o pai no Rio de Janeiro uma última vez. O agora Dom Casmurro, vivendo uma vida confortável na casa que reformou para ficar idêntica à da sua infância, escreve essas suas memórias.

Com esse enredo enxuto e, talvez se possa até dizer, pouco original (são muitas as histórias de adultério na literatura, especialmente no século XIX), o livro se eleva a uma literatura fascinante graças à criação de personagens vívidas e complexas:

Que coisa sabemos de Capitu, além dos “olhos de ressaca”, dos cabelos, de “certo ar de cigana, oblíqua e dissimulada”? O resto decorre da sua inserção nas diversas partes da *Dom Casmurro*; e embora não possamos ter a imagem nítida da sua fisionomia, temos uma intuição profunda do seu modo-de-ser – pois o autor *convencionalizou* bem os elementos, organizando-os de maneira adequada. Por isso, a despeito do caráter fragmentário dos traços constitutivos, ela *existe*, com maior integridade e nitidez do que um ser vivo. (CANDIDO, 2011, p. 78)

Esse “existir” descrito por Candido talvez seja um dos motivos fundamentais do “não esgotamento” de *Dom Casmurro*, um romance que faz jus à definição de que “o enredo existe através das personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagens exprimem, ligados, os intuítos do romance, a visão da vida que decorrem dele, os significados e os valores que o animam” (CANDIDO, 2011, p. 53). Os questionamentos em torno das personagens vívidas do romance é paradoxal porque elas, evidentemente, não são pessoas – no entanto, expressam algo de pessoal, algo que nos diz respeito: “A criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta probabilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação de fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial” (CANDIDO, 2011, p. 55).

Além da avaliação que faz de Capitu como personagem que “existe”, Candido considera que os narradores machadianos como um todo possuem a melancolia característica do protagonista do romance oitocentista – característica essa trabalhada com profundidade mais tarde, por Lukács, em seu *A Teoria do Romance* (2007): “Seria o caso das personagens de Machado de Assis (salvo, talvez, as de *Memorial de Aires*) – em geral homens feridos pela realidade e encarando-a com desencanto” (CANDIDO, 2011, p. 73). De fato, toda a apresentação do narrador de uma história que podia ter sido feliz (o capítulo C, “Tu serás feliz, Bentinho”, ironiza essa possibilidade) e que se desfaz tragicamente, embalada por insegurança e ódio, expressa uma postura de profundo desencanto; como que argumenta em favor da efemeridade dos sentimentos e de uma limitação incontornável nas relações humanas.

A construção da narrativa com base nas memórias de um narrador desencantado, “que procura retornar às origens”, acredita Donald Schüler (1978, p. 17), confere um caráter mítico ao romance. “O protagonista se volta reverente à infância e aos primeiros anos da adolescência inocente, idade que simboliza o paraíso perdido. Dom Casmurro constrói como se executasse um ritual”, examina o estudioso, apontando para a possibilidade de o narrador vasculhar, no passado, um sentido para a sua existência. “Os acontecimentos que envolveram o narrador, de significado individual no momento em que foram vividos, universalizaram-se ao serem confrontados com Fausto e Otelo na reelaboração” (SCHÜLER, 1978, p. 17-18).

A questão da memória seletiva do narrador *Dom Casmurro* é central para a sua compreensão como romance lacunar, que se presta a diversas interpretações: “A ambiguidade, como definida por Eco²⁴, introduz-se no mundo ficcional e não há como removê-la, porque ela pertence ao alicerce da obra. O princípio está subordinado ao fim” (SCHÜLER, 1978, p. 24). A ênfase, aqui, é no fato de a história ser contada a partir de um tempo presente, em que o menino Bentinho já não existe, ou existe metamorfoseado na figura de Dom Casmurro. “A memória não é registro fiel ao vivido. As novas experiências alteram constantemente o sentido das antigas. Além disso, a memória seleciona o que merece ser retido e o que deve ser esquecido”, pontua, ainda, Schüler (1978, p. 24).

Na contemporaneidade, o estudo do narrador de *Dom Casmurro* tende a inseri-lo com mais afinco na tradição literária da época em que foi escrito e das épocas que o antecederam, como descreve João Adolfo Hansen:

Dom Casmurro [a personagem] é um misto de positivismo católico, de republicanismo escravocrata, de racismo cívico, de jurisprudência da distinção de classe, aparecendo como um tipo cultivado, prepotente, pedante, fátuo e tonto, que cita a Bíblia, Dante, Tácito e Shakespeare a propósito de nonadas. Como na técnica sofista dos argumentos duplos, o autor ficcional relativiza a representação em que aparece pela auto-

²⁴ A concepção de “obra aberta” de Umberto Eco será abordada no próximo capítulo.

representação da própria dissolução em abismo. Sua escrita põe em cena o ato de representar representações, potenciando os efeitos perversos das opiniões verdadeiras que no tempo de Machado fundamentavam o verossímil. (HANSEN, 2008, p. 156)

Se no tempo de Machado as “opiniões verdadeiras” do narrador de *Dom Casmurro* “fundamentavam o verossímil”, como aponta Hansen, o passar do tempo não parece ter desfeito a verossimilhança do seu relato, pois este não é composto apenas por traços de época e continua a interessar a críticos e leitores por razões das mais variadas – o romance se presta, como será exposto ao longo de todo este trabalho, a considerações estéticas, históricas, psicológicas e sociológicas em profusão, e em medidas similares.

José Luiz Passos propõe um entrelaçamento sutil entre o macro (o contexto) e o micro, da “crônica íntima”, de *Dom Casmurro*:

O romance da consciência enleada começa no Brasil certamente antes da publicação de *Dom Casmurro*; mas é nele, por meio da reminiscência ruínosa de Bento Santiago, que se delineia a versão mais pujante, e talvez até hoje a mais sutil, do herói brasileiro em desacordo consigo mesmo. Desatando as suas memórias, o narrador cose a crônica íntima das derrocadas de sua própria espécie e de um tempo que hoje nos soa arcaico e rumoroso, muito embora surpreendentemente afim ao nosso espírito contemporâneo, pejado que está de versões irreconciliáveis. (PASSOS, 2007, pp. 189-90)

Nota-se, nesta fala, como o “herói brasileiro em desacordo consigo mesmo”, uma descrição que dialoga com o desencanto sugerido por Candido, pode expressar, ao mesmo tempo, uma característica estética do romance (a construção vívida do narrador em desencanto), de sua inserção no contexto de época (romance brasileiro oitocentista, influenciado pelo que chegava da Europa, como também ressalta Hansen) e de sua sobrevivência como um texto que ainda interessa, “afim ao nosso espírito contemporâneo”, como escreve Passos.

Uma das manifestações desse narrador “em desacordo consigo mesmo” se dá por meio da ironia, justamente porque o conteúdo e a maneira de expressá-lo também se encontram em desacordo, como propõe Alfredo Jacques: “Não há coincidência entre expressão e conteúdo. Expressão e conteúdo se opõem em antítese irônica. A ironia é corrosiva. [...] Machado como que destrói a expressão ao criá-la” (JACQUES, 1974, p. 66). O romance subverteria a percepção das relações familiares e sociais no Rio de Janeiro do Segundo Reinado ao confrontar, por meio desses desacordos, “aparência e realidade” (JACQUES, 1974, p. 66). Jacques vê na linguagem convencional adotada pelo narrador, em harmonia com a sua época, uma afronta, e não uma conformidade: “Machado de Assis opõe a superfície convencional a um mundo convulsionado. [...] O narrador mina os fundamentos com irônica frieza, sem exaltação panfletária, sem paixão, com um sorriso nos lábios. Ao denunciar a sociedade, denuncia-se a si mesmo” (JACQUES, 1974, p. 66).

Juracy Assmann Saraiva enumera, em seu artigo “Artifícios de sedução em *Dom Casmurro*”, aspectos do romance que o tornam sedutor para o leitor. A estudiosa propõe um paralelo com a sedução vivida pelo próprio protagonista: “tal qual Bentinho, o leitor é tragado por uma força estranha que o absorve, que o seduz com seus sortilégios, fazendo-o circular por casas e ruas, conceber espaços e paisagens, recuperar cores e motivos, delinear rostos e fisionomias, aderir a emoções e sentimentos” (2005, p. 112). Saraiva reflete sobre a maneira como *Dom Casmurro* obriga o leitor a vivenciar os acontecimentos “como se estivessem sendo encenados” e sobre como ele acaba se rendendo “à voragem dos artifícios da narrativa” (2005, p. 112).

Essa vivacidade de *Dom Casmurro*, revisitada por muitos críticos, parece só ser possível por meio da sua linguagem “artesanal”, construída poeticamente de modo a comunicar muito com poucas palavras; a sugerir nas entrelinhas um sem-número de interpretações possíveis. Esse trabalho caracteriza toda a prosa machadiana, de uma estética literária desenvolvida pelo autor que deriva de “toda uma técnica da linguagem e do estilo”, como analisa Afrânio Coutinho:

Essa arte da sugestão e da impressão não podia deixar de eleger toda uma técnica de linguagem e do estilo. Uma sintaxe simples, exata, clara, um ritmo *brisé*, *saccadé*, frases curtas, descontínuas, pontilhadas, desprovidas de *élan* e efeitos

oratórios, fragmentada, sem simetrias, sem subordinações e coordenações, eis alguns dos traços gerais. (COUTINHO, 1994, p. 51)

Coutinho ressalta na obra de Machado, como ilustra esse trecho, o “cunho estético” (COUTINHO, 1994, p. 24), em que se nota a preocupação com a estrutura e

com a construção, com os esteios dessa construção, o cuidado artesanal da pintura dos personagens, o desenvolvimento da intriga, a “apresentação” dos personagens, a estrutura da narrativa, a manipulação do tempo, a escolha do “ponto de vista” em que se colocaria o narrador, todos os problemas da arte da narrativa eram solucionados por ele com maestria, como problemas estéticos que são, e segundo as normas (estéticas) que procurava aprender com os grandes mestres da narrativa desde Homero, a cuja tradição acrescentaria um sainete pessoal. (COUTINHO, 1994, p. 24)

O “cuidado artesanal” machadiano constrói uma teia de temas e imagens que, ao final, se revelam interligados. A chave dessa teia milimetricamente bem tecida está na maneira como o romance foi organizado. Ao comentar a poeticidade da obra, o crítico João Alexandre Barbosa recorre a Jakobson para demonstrar como a construção cuidadosa da narrativa conduz à possibilidade de variadas apreensões:

Os procedimentos poéticos adotados pelo escritor, estabelecendo precisas relações de imagem e sábias escolhas vocabulares, que operam reverberações contínuas de significado, criam o espaço para a intensificação daquela função poética da linguagem, tal como definida por Roman Jakobson quando, então, o que é significado narrativo torna-se inteiramente dependente da mais ampla articulação do texto. [...] Por tudo isso, o que quero dizer é que o conhecimento veiculado pelo texto machadiano, assim como ocorre em todos os textos que

suportam a releitura e mesmo a exigem como a condição fundamental de acréscimo, é dependente da própria organização do discurso ficcional que deve ser percebida e procurada pelo leitor para que ele possa absorver a especificidade daquele conhecimento. Não é um conhecimento progressivo ou por acumulação: a sua possibilidade está na leitura (que sempre exige releitura) de uma região de intervalo situada entre os conteúdos de representação e sua efetivação poética, vale dizer, sua instauração como “linguagem dentro da linguagem”. (BARBOSA, 1996, p. 39-40)

Barbosa fala do “conhecimento” específico que se pode obter por meio da leitura do texto literário e por nenhuma outra forma, um conhecimento exclusivo que estaria vinculado à “perenidade atingida por certas obras” (1996, p. 36) – um argumento que dialoga com a lista apresentada por Calvino (1993) de razões para se ler os clássicos, isto é, para Barbosa, livros cuja leitura veicula um conhecimento que não poderia ser obtido de outra forma.

Acreditando que *Dom Casmurro* seja um portador exemplar desse conhecimento próprio da literatura, Barbosa exemplifica a “região de intervalo” que conectaria os “olhos de ressaca” de Capitu do capítulo XXXII aos do CXXIII, ambos intitulados “Olhos de ressaca”. No primeiro, Bentinho recorda-se da descrição que José Dias fizera de Capitu alguns capítulos antes, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, e observa os olhos da namorada como que para verificar se eram mesmo assim. Conclui que são “olhos de ressaca”, no trecho:

Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode a imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 843)

O narrador apresenta nesse trecho, de acordo com o que lhe convém ressaltar, a semente que germinará ao longo de toda a narrativa, aqui e ali, até culminar na morte de Escobar. O segundo capítulo citado por Barbosa ata essa ponta, para retomar a expressão empregada pelo narrador, e também tem por título “Olhos de ressaca”. Nele, é narrado o velório de Escobar. Com dois parágrafos apenas, não há repetição no corpo do texto dos “olhos de ressaca”, pois essa referência fica subentendida na atitude de Capitu tal qual descrita pelo narrador:

No meio dela, Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas... [...] 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. (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 927)

Dois capítulos antes, o “mar bravio” (talvez um mar de ressaca?) matara Escobar: “arriscou-se um pouco mais fora que de costume, apesar do mar bravio, foi enrolado e morreu”. Teria Escobar se deixado levar pela “vaga” citada por Bento ainda no início da narrativa? Não apenas “a vaga do mar lá fora”, mas a força dos olhos de Capitu descrita no capítulo XXXII, a “vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca”.

Alfredo Jacques interpreta a descrição que Bento faz de Capitu como a de uma “divindade aquática” (1974, p. 52), em parentesco com tantas outras que seduzem homens na literatura: “O narrador a [Capitu] associa a Tétis. Em *Os Lusíadas*, de Camões, Tétis seduz o gigante Adamastor. Mas, quando este se aproxima dela enfeitado pelos seus encantos, a intrepidez do infeliz é punida”, recorda o estudioso, citando, ainda, a mitologia das sereias, de Calipso e de Iara. Como Ulisses confrontado por Circe, a feiticeira habitante da ilha de Eana, na *Odisseia*, Bento acreditava estar em uma situação sem saída diante de Capitu: “A convivência com Capitu ensinou-lhe que uma vida pacífica com a ninfa sedutora não era possível. Havia só esta opção: destruir ou ser destruído” (JACQUES, 1974, p. 53).

O “aquático”, ou o “marinho”, estão, de fato, presentes em toda a “sedução” casmurriana, tanto no que diz respeito ao jogo entre as personagens como na sedução do próprio leitor. Ao longo de algumas

páginas entre o capítulo CXVII, “Amigos próximos”, e o trecho citado acima do CXXIII, há diversas menções ao mar e à ressaca. Começam com a reflexão do narrador sobre a proximidade física entre amigos, já que ele e Escobar viviam próximos e frequentavam, com as respectivas mulheres e os respectivos filhos, a casa um do outro. Ele fala que um rei bárbaro teria dito que “os bons amigos deviam ficar longe uns dos outros, não perto, para não se zangarem como as águas do mar que batiam furiosas no rochedo que eles viam dali” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 922). Já no capítulo seguinte, “A mão de Sancha”, lê-se em sua descrição da noite em que visitara, com Capitu, a casa do casal de amigos no Flamengo: “O mar batia com grande força na praia; havia ressaca” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 923). Em seguida, vem a confissão-chave, em que Bento dá a primeira dica de um interesse seu por Sancha, mulher de Escobar; interesse esse que lhe provocará remorso depois, mas com o qual ele consegue fazer as pazes: “os olhos de Sancha não convidavam a expansões fraternais, pareciam quentes e intimativos, diziam outra coisa, e não tardou que se afastassem da janela, onde eu fiquei olhando para o mar, pensativo” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 924).

Adiante, há o diálogo da tragédia anunciada. Escobar morrerá no dia seguinte no mar que ele supunha dominar como bom nadador:

– O mar amanhã está de desafiar a gente, disse-me a voz de Escobar, ao pé de mim.

– Você entra no mar amanhã?

– Tenho entrado em mares maiores, muito maiores. – Você não imagina o que é um bom mar em hora bravia. É preciso nadar bem, como eu, e ter estes pulmões, – disse ele batendo no peito, e estes braços; apalpa.

Apalpei-lhe os braços, como se fossem os de Sancha. Custa-me esta confissão, mas não posso suprimi-la; era jarretar a verdade. Não só os apalpei com essa ideia, mas ainda senti outras coisa: achei-os mais grossos e fortes que os meus, e tive-lhes inveja; acresce que sabiam nadar.

Quando saímos, tornei a falar com os olhos à dona da casa. A mão dela apertou muito a minha, e demorou-se mais que de costume.

(MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 924)

Vê-se, com base na ilustração de todos esses excertos, que a “região de intervalo”, como descrita por Barbosa, vai construindo aos poucos, no imaginário do leitor, um campo semântico – ou uma “rede significante”, tal qual proposta por Antoine Berman (2012, p. 78) – formado por um encadeamento de vocábulos nem sempre perceptível à primeira vista, mas que prepara o terreno em que florescem as interpretações do leitor. Nesse encadeamento estratégico parece estar muito do brilhantismo da obra e de seu autor. Para Barbosa, as redes textuais são responsáveis diretas pelo “conhecimento” que ganhamos no contato com a boa literatura. Ele reflete sobre esse caso específico de *Dom Casmurro*:

Entre os olhos de Capitu e o cadáver de Escobar, a imagem marinha da ressaca também é força de atração capaz de tragar “como a vaga do mar lá fora”, a imaginação do leitor. Dadas as reverberações e as dependências instauradas no espaço do texto, o conhecimento apreendido pelo leitor é de ordem psicológica mas é mais do que isso. Como negar, por exemplo, o fato de que é por força da presença dos elementos marinhos contidos na imagem criada no capítulo XXXII, e depois traduzidos como metáfora no capítulo posterior, que o leitor, por assim dizer, conhece o ambiente, o meio carioca, em que se passa o romance? Mais ainda: pela releitura do capítulo XXXII, é possível perceber como o motivo por afogamento, entrelaçado ao do ciúme que corrói o narrador, já estava insinuado na caracterização “de ressaca” dos olhos de Capitu, “oblíqua e dissimulada” nas artimanhas para fazer Bentinho escapar do seminário, do capítulo XXXII. (BARBOSA, 1996, p. 39)

Como expõe Barbosa, são muitas as possíveis interpretações geradas por essas “reverberações e dependências”. Tantas, que poderiam ser discutidas *ad infinitum*. Ao anunciar a morte de Escobar no capítulo CXVII, refletindo sobre a proximidade ou distância entre amigos, o narrador é irônico ao descrever seu apreço ao amigo e o quanto se davam bem, frequentando suas respectivas casas? Não muitos parágrafos depois, afinal, ele declarará uma atração sexual por Sancha – estaria ele medindo Capitu com o seu metro, ao acusá-la de deslealdade?

– e a inveja pela força do braço de Escobar. No diálogo sobre o mar entre Bento e Escobar, aliás, a que mar eles se referem, ao que banha a cidade do Rio de Janeiro, ou ao dos olhos de Capitu, capaz de tragar os homens para dentro dele? Como pano de fundo, como já foi mencionado, o que não faltam são referências ao mar: mar bravio, mar de ressaca, “mares maiores, muito maiores” (aquele das vagas dos olhos de Capitu?). Um mar que provoca ciúme, como no capítulo CVII, “Ciúmes do mar”, no qual, ainda feliz no casamento, Bento faz um prenúncio do que está por vir, observando Capitu: “Uma noite perdeu-se em fitar o mar, com tal força e concentração, que me deu ciúmes” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 911).

Também não faltam olhos, como nessa última passagem citada. Em todo o livro e, especialmente, da véspera da morte de Escobar ao seu funeral, os olhares desempenham um papel central na narrativa, conectados, portanto, com a fala de José Dias lá atrás, ainda no começo do romance, de que Capitu tem “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. Na última noite em que vê Escobar vivo, Bento diz trocar olhares com Sancha; depois, é Capitu quem fita fixamente Escobar morto. Um que olha no olho do outro, que, por sua vez, olha no olho de um terceiro e assim por diante. Olhos que tragam como as vagas do mar, uma ideia repetida que materializa no texto a força destruidora dos desejos – ao menos, sob o ponto de vista de Bento.

Uma vez estabelecida brevemente, neste espaço, a complexidade narrativa de *Dom Casmurro* e a sua capacidade de sobrevivência – não necessariamente inata, para voltar a Compagnon, mas decidida, em conjunto, por críticos que o têm abordado ao longo do tempo –, chega-se a uma das perguntas-chave que impulsionam o presente trabalho: como esse livro, um “clássico” brasileiro, foi traduzido e recepcionado?

O caso da rede significante “marinha” de *Dom Casmurro*, por assim dizer, ilustra a complexidade da tarefa dos tradutores de língua inglesa: cada um traduziu “olhos de ressaca”, por exemplo, de uma maneira diferente. Helen Caldwell, em 1953, traduziu a expressão machadiana como *eyes like the tide*; Scott-Buccleuch, em 1992, como *whirlpool eyes*; John Gledson, em 1997²⁵, como *undertow eyes*.

²⁵ Na verdade, Gledson já havia proposto essa tradução para “olhos de ressaca” em 1984, no livro *Dom Casmurro: Impostura e Realismo*, cujo título em inglês é *The Deceptive Realism of Machado de Assis*.

Não sendo “ressaca”, que significa o movimento das ondas sobre si mesmas quando o mar está agitado²⁶, um vocábulo de tradução única para o inglês, está aí um dos principais desafios da tradução. Caldwell usa “eyes like the tide”, apesar de *tide* ser comumente mais traduzido por “maré”. Graças à assonância (*like/tide*), entretanto, a opção soa bem, é musical. No que diz respeito ao sentido, “olhos como a maré” também pode ser considerada uma tradução instigante. Segundo a primeira acepção do dicionário, *tide* seria “uma regular elevação e queda do mar, causada pela atração da lua e do sol; o fluxo de água que ocorre conforme o mar se eleva ou baixa”²⁷. Na véspera da morte de Escobar, quando o narrador afirma que havia ressaca – uma referência que, automaticamente, remete à descrição que ele fizera, vários capítulos antes, dos olhos de Capitu –, no texto de Caldwell a expressão usada é *suck of the undertow*. *Undertow*, termo em geral correspondente ao ressaca do português (exclusivamente no contexto marítimo) é definido no dicionário por “uma corrente no mar ou oceano que se move na direção oposta à água próxima à superfície”²⁸. Na próxima vez em que ressaca aparece no texto machadiano, no capítulo “A mão de Sancha”, Caldwell adota *undertow* novamente.

Undertow, por sua vez, é a escolha de Gledson para o ressaca dos “olhos de ressaca”, mas, no caso dele, a repetição se dá nos títulos idênticos dos capítulos, “Undertow Eyes”, e na vez seguinte em que ressaca aparece no texto de Machado: *The sea was crashing on the beach; there was strong undertow*. Quando o narrador se refere às ondas fortes ouvidas a distância, na véspera da morte de Escobar, o texto de Machado diz “a ressaca era grande”, Gledson emprega *swell: as there was a violent swell*. *Swell* é definido como “um movimento lento e

²⁶ DICIONÁRIO HOUAISS. *Ressaca*. Disponível em:

<<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=ressaca>>

Acesso em 4 mai. 2016.

²⁷ “A regular rise and fall in the level of the sea, caused by the pull of the moon and sun; the flow of water that happens as the sea rises and falls”. In: OXFORD Learner’s Dictionaries. *Tide*. Disponível em:

<http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/tide_1>.

Acesso em: 4 mai. 2016.

²⁸ “A current in the sea or ocean that moves in the opposite direction to the water near the surface”. In: OXFORD Learner’s Dictionaries. *Undertow*.

Acesso em: 4 mai. 2016.

<<http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/undertow>>.

Último acesso em: 8 abr. 2016.

regular do mar na formação de ondas que não quebram”²⁹; no contexto marítimo, muitas vezes é usado como vocábulo emprestado do inglês, *swell*, mesmo em português, designando grandes ondas formadas na superfície do mar em zonas de turbulência.

Os *whirlpool eyes* para “olhos de ressaca”, de Scott-Bucleuch, transmite uma imagem diferente; *whirlpool* é mais comumente traduzido como “redemoinho”, aquele sorvedouro que se forma no mar, como um funil. Em inglês, o termo é explicado como “uma pequena área do mar ou de outras águas na qual há uma corrente forte, circular, que pode tragar objetos para o seu centro”³⁰. A imagem, apesar de diferente da sugerida por ressaca, também remete a olhos que tragam, pelos quais é possível se deixar levar e nos quais é possível se perder.

Em Machado, as repetições não são aleatórias, como defende Barbosa em seu comentário sobre as “reverberações” de *Dom Casmurro*. Ao não repetir sempre o mesmo termo para ressaca (seja ele *tide*, *undertow* ou *swell*), os tradutores formam uma teia mais fragmentada do que a construída no texto machadiano, o que cria efeitos singulares – nem menos nem mais louváveis, apenas diversos. Este é um exemplo de como a criação do texto literário em outra língua resulta em uma obra diferente, ainda que isomorfa.

Com base nesse exemplo, pode-se notar que a complexidade da narrativa de *Dom Casmurro*, sua construção “artesanal”, retomando Coutinho, certamente se reflete nos desafios impostos à sua tradução. Trata-se, afinal, da tradução de um romance alçado a clássico – por mais problemática que seja essa categorização – por razões debatidas à exaustão por críticos machadianos, entre as quais a que parece ser a mais persuasiva em favor dessa classificação: um livro que nunca termina de dizer o que tem para dizer (CALVINO, 1993).

²⁹ “A slow, regular movement of the sea in rolling waves that do not break”. In: OXFORD Dictionaries. *Swell*. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/swell>>. Acesso em: 4 mai. 2016.

³⁰ “A small area of the sea or other water in which there is a powerful, circular current of water that can pull objects down into its centre”. In: DICTIONARY CAMBRIDGE. *Whirlpool*. Disponível em: <<http://dictionary.cambridge.org/dictionary/british/whirlpool>>. Último acesso em: 4 mai. 2016.

1.2 Histórico

Nos itens seguintes, será apresentada a trajetória de *Dom Casmurro* em língua inglesa, as editoras que o publicaram e os tradutores responsáveis.

1.2.1 Machado de Assis *in English*

Os romances de Machado de Assis são: *Ressurreição* (1872); *A Mão e a Luva* (1874); *Helena* (1876); *Iaiá Garcia* (1878); *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881); *Casa Velha*³¹ (1885); *Quincas Borba* (1891); *Dom Casmurro* (1899); *Esau e Jacó* (1904); *Memorial de Aires* (1908).

A primeira tradução de um romance machadiano para o inglês de que se tem notícia foi, na verdade, de apenas um capítulo: “Delírio”, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, traduzido por Patricia F. R. Graham como “Delirium” para a editora carioca Neyzir A. Couto em 1945. Infelizmente, porém, embora essa tradução conste do acervo da Biblioteca Nacional, nada se sabe sobre as circunstâncias em que foi realizada e sobre a tradutora. A editora ocupava um endereço à Rua Bom Pastor, no Rio de Janeiro, na década de 1940³².

A virada machadiana no mundo anglófono se dá, concretamente, alguns anos depois. Em 1952, a editora estadunidense Noonday Press e a britânica W. H. Allen lançam a tradução de William L. Grossman de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, intitulada *Epitaph of a Small Winner* (algo como “Epitáfio de um Pequeno Ganhador [ou Vencedor]”). É a partir dessa publicação que se desencadeia um interesse palpável pelo autor brasileiro nos Estados Unidos e no Reino Unido.

É lançada, em sequência, a tradução de *Dom Casmurro* de Helen Caldwell, em 1953. A seguir, a de *Quincas Borba*, de Clotilde Wilson, em 1954. Ocorre, com elas, a mesma duplicidade: *Dom Casmurro: a novel*, tradução de Caldwell, é publicada, ao mesmo tempo, pela Noonday Press nos Estados Unidos e pela W. H. Allen na Inglaterra; já a tradução de Wilson aparece como *Philosopher or Dog?*

³¹ Nem sempre considerado como romance, *Casa Velha* é um caso à parte por ter sido publicado apenas postumamente, em 1944. Voltarei a ele adiante.

³² Fonte: Sociedade Internacional de Estudantes. In: *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 14 fev. 1940, p. 6.

pela estadunidense Noonday Press e como *The Heritage of Quincas Borba* pela inglesa W. H. Allen. Assim, fecha-se o ciclo, ainda na primeira metade dos anos 1950, dos que são em geral considerados os romances mais importantes do autor – inclusive pela crítica acadêmica anglófona, como será discutido no Capítulo 3.

Em 1955, no Brasil, é realizada uma segunda tradução de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, por E. Percy Ellis. Publicada como *Posthumous Reminiscences of Braz Cubas* pelo Instituto Nacional do Livro, com introdução de Augusto Meyer, ela integra a coleção “Traduções de Grandes Autores Brasileiros” – a empreitada, no entanto, não parece ter despertado atenção fora do país. É nas traduções publicadas por editoras estadunidenses e britânicas que se baseiam as críticas, tanto acadêmicas quanto jornalísticas, e os estudos machadianos em inglês durante os anos 1950.

QUADRO 1: Cronologia das primeiras edições das traduções de romances machadianos para o inglês

ROMANCE	ANO, PAÍS e EDITORA	TRADUTOR	TÍTULO
<i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i>	1952 Estados Unidos Noonday Press	William L. Grossman	<i>Epitaph of a Small Winner</i>
<i>Dom Casmurro</i>	1953 Estados Unidos Noonday Press	Helen Caldwell	<i>Dom Casmurro: a novel</i>
<i>Quincas Borba</i>	1954 Estados Unidos Noonday Press	Clotilde Wilson	<i>Philosopher or Dog?</i>
<i>Esau e Jacó</i>	1965 Estados Unidos Noonday Press	Helen Caldwell	<i>Esau and Jacob</i>

<i>A Mão e a Luva</i>	1970 Estados Unidos The University Press of Kentucky	Albert I. Bagby Jr.	<i>The Hand and the Glove</i>
<i>Memorial de Aires</i>	1972 Estados Unidos University of California Press	Helen Caldwell	<i>Counselor Ayres’ Memorial</i>
<i>Iaiá Garcia</i>	1976 Inglaterra Peter Owen	Robert L. Scott- Bucceleuch	<i>Yaya Garcia</i>
<i>Helena</i>	1984 Estados Unidos University of California Press	Helen Caldwell	<i>Helena: a novel</i>
<i>Casa Velha</i>	2010 Brasil Cidade Viva	Mark Carlyon	<i>Casa Velha/The Old House</i>
<i>Ressurreição</i>	2013 Estados Unidos Latin American Literary Review Press	Karen Sherwood Sotelino	<i>Resurrection by Machado de Assis</i>

Com base na tabela, pode-se observar que se passam dez anos até a próxima publicação de um romance em inglês após o *Philosopher*

or Dog? de Clotilde Wilson, dessa vez *Esau e Jacó*. Traduzido como *Esau and Jacob* por Helen Caldwell, primeiramente é lançado pela Noonday Press em 1965 nos Estados Unidos. No ano seguinte, é editado pela Peter Owen, na Inglaterra.

Em 1970, o estadunidense nascido no Brasil Albert I. Bagby Jr. lança, pela editora da University of Kentucky, a sua tradução de *A Mão e a Luva*, como *The Hand & The Glove*, desviando, assim, do caminho linear de publicações – romances da segunda fase em sequência cronológica – e voltando-se para o Machado romancista do início de sua carreira.

Dois anos depois, volta à tutela de Caldwell o projeto de traduzir os últimos romances de Machado. É lançado o seu *Counselor Ayres' Memorial*, tradução de *Memorial de Aires*, em 1972. Com ele, completa-se em língua inglesa a segunda fase machadiana, que levou, portanto, 20 anos para ser traduzida. (Exclui-se, aqui, *Casa Velha*, classificado como romance da segunda fase por John Gledson, como será abordado logo adiante.) Caldwell, por sinal, foi a tradutora responsável por quatro primeiras traduções em inglês de romances machadianos: *Dom Casmurro* em 1953, *Esau e Jacó* em 1965, *Memorial de Aires* em 1972 e *Helena* em 1984.

A segunda metade da década de 1970 testemunha um fenômeno singular na trajetória dos romances machadianos em inglês: a publicação quase simultânea do mesmo romance em dois países diferentes: em 1976, o escocês Robert-Scott Buccleuch é o primeiro não-estadunidense a introduzir um romance do autor em língua inglesa, publicando *Yaya Garcia: a novel* pela londrina Peter Owen. No ano seguinte, Albert I. Bagby Jr. junta-se a ele e publica *Iaiá Garcia* nos Estados Unidos, pela editora da University of Kentucky. Trata-se do único caso de retradução imediata na trajetória dos romances machadianos em inglês.

Com a tradução *Helena: a novel*, lançada em 1984, Helen Caldwell fecha os seus esforços em disseminar a obra machadiana no mundo anglófono. Agora, dos dez romances de Machado de Assis, ficam faltando em inglês apenas *Ressurreição* e *Casa Velha*, traduzidos nos anos 2000.

Pouco antes de 1990, tem início a era de retraduições. Em 1989, Scott-Buccleuch lança seu *The Wager*, retradução de *Memorial de Aires*, pela Peter Owen. Em 1992, a mesma editora publica a polêmica tradução de *Dom Casmurro* do mesmo tradutor, na qual faltam nove capítulos do romance. Em 1994, a Penguin Classics integra a

controvérsia ao republicar a tradução, ainda sem mencionar a ausência dos trechos cortados (como será discutido no item dedicado a Robert L. Scott-Bucceleuch deste capítulo).

Em 1997, a filial nova-iorquina da Oxford University Press lança a tradução de *Dom Casmurro* de John Gledson, seguida pela de Gregory Rabassa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, intitulada *The Posthumous Memoirs of Brás Cubas: a novel*. Trata-se, assim, das terceiras traduções dos dois romances para o inglês, com a diferença de que a tradução de E. Percy Ellis de *Memórias Póstumas*, publicada pelo Instituto Nacional do Livro em 1955, não circulou como as outras no mundo anglófono. Sob esse ponto de vista, *Dom Casmurro* foi o romance machadiano mais retraduzido em países de língua inglesa.

Casa Velha exige um aparte, pois é exceção em vários sentidos. Primeiramente, o texto só foi retomado e defendido como romance, e não como um conto longo ou uma novela, por John Gledson em seu livro *Machado de Assis: Ficção e História* (1986). Embora tenha sido traduzido para o inglês por Mark Carlyon para o volume *Casa Velha/The Old House* (2010), com posfácio de John Gledson, sua publicação se deu pela editora carioca Cidade Viva, com apoio da Secretaria de Cultura do Rio de Janeiro, não podendo se considerar, assim, que circule no mundo anglófono tal qual as edições estrangeiras dos outros romances de Machado de Assis.

Em 2013, enfim, é lançada a tradução do romance inaugural do escritor brasileiro, *Ressurreição*, realizada por Karen Sherwood Sotelino como *Resurrection by Machado de Assis*.

Alguns pontos importantes podem ser observados com base nas primeiras edições de cada romance em inglês: oito das dez foram produzidas nos Estados Unidos, ainda que em quatro desses casos tenha havido uma republicação quase simultânea na Inglaterra; uma mesma editora, a Noonday Press, foi responsável pela introdução de quatro romances em inglês; editoras de universidades estadunidenses (de Kentucky e da Califórnia) foram responsáveis por outras três publicações. A Latin American Literary Review Press, que publica *Resurrection by Machado de Assis* em 2013, é uma instituição sem fins lucrativos. Os perfis da Noonday Press e da Peter Owen serão abordados adiante neste capítulo.

Dos dez romances machadianos, seis foram retraduzidos e dois retraduzidos mais de uma vez, como se vê na tabela a seguir.

QUADRO 2: Retraduções dos romances machadianos em inglês

ROMANCE	TRADUÇÃO e RETRADUÇÕES	TRADUTORES	TÍTULOS
<p><i>Memórias Póstumas de Brás Cubas</i></p>	<p>1952 Estados Unidos Noonday Press</p>	<p>William L. Grossman</p>	<p><i>Epitaph of a Small Winner</i></p>
	<p>1955 Brasil Instituto Nacional do Livro</p>	<p>E. Percy Ellis</p>	<p><i>Posthumous Reminiscences of Braz Cubas</i></p>
	<p>1997 Estados Unidos Oxford University Press</p>	<p>Gregory Rabassa</p>	<p><i>The Posthumous Memoirs of Bras Cubas</i></p>
<p><i>Dom Casmurro</i></p>	<p>1953 Estados Unidos Noonday Press</p>	<p>Helen Caldwell</p>	<p><i>Dom Casmurro: a novel</i></p>
	<p>1992 Inglaterra Peter Owen</p>	<p>Robert L. Scott-Bucleuch</p>	<p><i>Dom Casmurro [Lord Taciturn]</i></p>

	1997 Estados Unidos Oxford University Press	John Gledson	<i>Dom Casmurro</i>
<i>Quincas Borba</i>	1954 Estados Unidos Noonday Press 1998 Estados Unidos Oxford University Press	Clotilde Wilson Gregory Rabassa	<i>Philosopher or dog?</i> <i>Quincas Borba</i>
<i>Esaú e Jacó</i>	1965 Estados Unidos Noonday Press 2000 Estados Unidos Oxford University Press	Helen Caldwell Elizabeth Lowe	<i>Esau and Jacob</i> <i>Esau and Jacob</i>
<i>Memorial de Aires</i>	1972 Estados Unidos University of	Helen Caldwell	<i>Counselor Aires' Memorial</i>

	California Press 1989 Inglaterra Peter Owen	Robert L. Scott- Bucleuch	<i>The Wager</i>
<i>Iaiá Garcia</i>	1976 Inglaterra Peter Owen 1977 Estados Unidos University Press of Kentucky	Robert L. Scott- Bucleuch Albert I. Bagby Jr.	<i>Yaya Garcia</i> <i>Iaiá Garcia</i>

Além de serem os mais traduzidos, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* são também os romances com mais reedições.

A tabela a seguir mostra as reedições de *Memórias Póstumas* localizadas para este trabalho³³.

³³ Como as ferramentas de busca de traduções, como Worldcat, apresentam lacunas, não é possível afirmar com certeza quais são as edições existentes de cada livro. Procurei fazer um levantamento metuculoso, mas deixo aberta a possibilidade de ainda localizar outras edições.

QUADRO 3: Reedições de Memórias Póstumas de Brás Cubas em inglês

TÍTULO DA TRADUÇÃO	TRADUTOR	EDITORA	ANO
<i>Epitaph of a Small Winner</i>	William L. Grossman	Noonday Press (EUA)	1952
<i>Epitaph of a Small Winner</i>	William L. Grossman	W. H. Allen (Inglaterra)	1953
<i>Posthumous Reminiscences of Braz Cubas</i>	E. Percy Ellis	Instituto Nacional do Livro (Brasil)	1955
<i>Epitaph of a Small Winner</i>	William L. Grossman	W. H. Allen (Inglaterra)	1956
<i>Posthumous Reminiscences of Braz Cubas</i>	E. Percy Ellis	Instituto Nacional do Livro (Brasil)	1957
<i>Epitaph of a Small Winner</i>	William L. Grossman	Noonday Press (EUA)	1962
<i>Epitaph of a Small Winner</i>	William L. Grossman	Noonday Press (EUA)	1967
<i>Epitaph of a Small Winner</i>	William L. Grossman	Farrar (EUA)	1967
<i>Epitaph of a Small Winner</i>	William L. Grossman	Penguin Books (Inglaterra)	1968
<i>Epitaph of a Small Winner</i>	William L.	Noonday Press	1972

<i>Winner</i>	Grossman	(EUA)	
<i>Epitaph of a Small Winner</i>	William L. Grossman	Avon (EUA)	1978
<i>Epitaph of a Small Winner</i>	William L. Grossman	The Hogarth Press (Inglaterra)	1985
<i>Epitaph of a Small Winner</i>	William L. Grossman	The Hogarth Press (Inglaterra)	1989
<i>Epitaph of a Small Winner</i>	William L. Grossman	Farrar, Giroux & Straus (EUA)	1990
<i>Posthumous Memoirs of Bras Cubas</i>	Gregory Rabassa	Oxford University Press (EUA)	1997
<i>Epitaph of a Small Winner</i>	William L. Grossman	Bloomsbury Publishing	1997
<i>Posthumous Memoirs of Bras Cubas</i>	Gregory Rabassa	Oxford University Press (EUA)	1998
<i>Epitaph of a Small Winner</i>	William L. Grossman	Noonday Press (EUA)	1998
<i>Epitaph of a Small Winner</i>	William L. Grossman	Bloomsbury Publishing (EUA)	2008
<i>Epitaph of a Small Winner</i>	William L. Grossman	Farrar, Straus & Giroux (EUA)	2008

Foram, assim, contabilizadas 20 edições de traduções de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – a tradução de William L. Grossman foi reeditada ao menos 15 vezes.

Dom Casmurro ocupa o segundo lugar entre os romances machadianos em número de reedições em língua inglesa.

QUADRO 4: Reedições de Dom Casmurro em inglês

TÍTULO DA TRADUÇÃO	TRADUTOR(A)	EDITORA	ANO
<i>Dom Casmurro: a novel</i>	Helen Caldwell	Noonday Press (EUA)	1953
<i>Dom Casmurro: a novel</i>	Helen Caldwell	Noonday Press (EUA) (Outra capa)	1953
<i>Dom Casmurro: a novel</i>	Helen Caldwell	Noonday Press (EUA) (Outra capa)	1953
<i>Dom Casmurro: a novel</i>	Helen Caldwell	W. H. Allen (Inglaterra)	1953
<i>Dom Casmurro</i>	Helen Caldwell	University of California Press (EUA)	1966
<i>Dom Casmurro</i>	Helen Caldwell	University of California Press (EUA)	1971
<i>Dom Casmurro</i>	Helen Caldwell	Avon (EUA)	1980

<i>Dom Casmurro: a novel</i>	Helen Caldwell	Farrar, Straus & Giroux (EUA)	1991
<i>Dom Casmurro</i> [<i>Lord Taciturn</i>]	Robert L. Scott-Buccleuch	Peter Owen (EUA)	1992
<i>Dom Casmurro</i> [<i>Lord Taciturn</i>]	Robert L. Scott-Buccleuch	Penguin Books (Inglaterra)	1994
<i>Dom Casmurro</i>	John Gledson	Oxford University Press (EUA)	1997
<i>Dom Casmurro</i>	John Gledson	Oxford University Press (EUA)	1998
<i>Dom Casmurro</i>	John Gledson	Oxford University Press (EUA)	1999
<i>Dom Casmurro: a novel</i>	Helen Caldwell	Farrar, Straus & Giroux (EUA)	2009
<i>Dom Casmurro</i>	Helen Caldwell	Daunt Books (Inglaterra)	2015
<i>Dom Casmurro</i>	Robert L. Scott-Buccleuch	Peter Owen (Inglaterra)	2016

Foram localizadas, portanto, 16 edições diferentes até o momento.

Uma edição brasileira recente deve ser tratada, acredito, como exceção. Uma tradução para o inglês do romance, intitulada também *Dom Casmurro*, encontra-se em formato ebook na página *Sensational*

Books do website *Visit Brazil*³⁴, administrado pela Embratur, a autarquia do Ministério do Turismo responsável pela prática da Política Nacional de Turismo. A página *Sensational Books* contém (ou continha até o fechamento desta tese) traduções para o inglês de 20 obras literárias brasileiras canônicas, entre as quais as machadianas *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, traduzida como *Posthumous Memoirs of Brás Cubas* – portanto, o mesmo título dado à tradução de Gregory Rabassa –; *Memorial de Aires*, como *Memories of Aires*; *A Mão e a Luva*, como *The Hand and the Glove* (também traduzido literalmente por Albert I. Bagby Jr.); e *Philosopher or Dog?*, que sugere um possível plágio na tradução do título ao retomar o título criativo da tradução de Clotilde Wilson, publicada pela Noonday Press em 1954 – é improvável que dois tradutores (e/ou editores) tenham chegado ao mesmo título inusitado em inglês (“Filósofo ou Cão?”, se traduzido literalmente) partindo do título machadiano *Quincas Borba*.

Todo o projeto de publicar dessa forma as traduções em inglês desses romances machadianos, assim como de obras de outros autores, tais como *Iracema*, de José de Alencar, e *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, parece extremamente problemático. Não há crédito dos responsáveis pelo trabalho – nem de tradutores, nem de editores e outros envolvidos, o que nos impede de discuti-los à luz de quem os fez; notas de rodapé de conteúdo abertamente turístico (já que se trata de um projeto relacionado à Embratur) aparecem ao final das obras sem referência de quem as escreveu; os ebooks não possuem ISBN, o que os coloca em uma posição “extraoficial”, como se não fossem livros oficialmente produzidos e catalogáveis. Devido a esse conjunto de motivos, não acredito que caiba neste trabalho a tradução de *Dom Casmurro* em ebook publicada na página *Sensational Books*, produzida provavelmente em território nacional, já que seu status como livro é questionável, e nem ao menos se sabe quem a fez.

São levadas em consideração na presente análise, assim, as várias edições das três traduções publicadas em formato livro impresso, em território anglófono, entre 1953 e 2016: dez edições da tradução de Helen Caldwell, três da tradução do escocês Robert L. Scott Buccleuch e três da tradução de John Gledson.

À primeira vista, parece difícil afirmar se houve muitas edições de *Dom Casmurro* em inglês. Dezesesseis edições diferentes em 63 anos: o que esse número representa do ponto de vista do mercado editorial e

³⁴ <http://ebook.visitbrasil.com>

da recepção machadiana em língua inglesa? De modo a criar um critério, a alternativa encontrada aqui é a da comparação, que, se não ideal, procura ao menos relativizar as traduções machadianas no contexto literário anglófono. Não haveria como argumentar que Machado foi muito ou pouco publicado (e republicado) sem tomar como parâmetro o que tem havido com outros escritores em situação semelhante.

Eleger outros escritores brasileiros traduzidos para o inglês é desafiador, uma vez que não temos um contemporâneo a Machado de Assis de perfil similar. Confrontar Machado e representantes da literatura europeia ocidental do século XIX com os quais é com frequência comparado no que diz respeito ao estilo, como Gustave Flaubert, parece despropositado, pois, evidentemente, o resultado será discrepante – *Madame Bovary* possui, pelo menos, 20 traduções publicadas em inglês³⁵. Latino-americanos do século XX que alcançaram algum sucesso (como Jorge Amado), sucesso consolidado (como Gabriel García Márquez) e sucesso sem paralelos (como Paulo Coelho) no mercado editorial anglófono parecem demasiadamente diferentes, com relação à complexidade narrativa, à temática e à época que retratam, para que possa ser estabelecido razoável paralelismo com Machado de Assis.

Opto, por tudo isso, por Eça de Queirós, lusófono e contemporâneo a Machado, que, dada as traduções recentes de seus romances para a língua inglesa, parece experimentar, no momento, o mesmo tipo de “renascimento” em inglês. Diferentemente do que se passa com Machado de Assis, quase toda a obra autor português, inclusive contos e cartas, parece ter sido traduzida para o inglês – são exceções alguns escritos editados postumamente, como as biografias de Santo Onofre e São Frei Gil³⁶. No entanto, trata-se de um escopo menor, em extensão, do que o de Machado, a começar pelos contos: Eça deixou

³⁵ Este número pode ser maior no momento. As últimas traduções a receberem bastante atenção da crítica foram a da escritora estadunidense Lydia Davis, em 2011, e a de Adam Thorpe, em 2012. Informações disponíveis em: <<http://www.theguardian.com/books/2011/oct/21/translating-madame-bovary-adam-thorpe>>. Último acesso em: 14 abr. 2016.

³⁶ Sempre é preciso ressaltar a possibilidade de se localizar outras traduções e edições, já que as listagens de traduções, tais como a da Unesco, não se mantêm atualizadas. Usei também a busca em sebos on-line, como o britânico AbeBooks, para localizar edições raras.

17³⁷ e Machado, 218 (FREITAS e COSTA, 2015, p. 71). Considerando-se, aqui, apenas os romances e outras ficções longas:

QUADRO 5: Traduções e edições de ficções longas de Eça de Queirós para o inglês

<p><i>O Mistério da Estrada de Sintra</i> (1870)</p> <p>(romance escrito em colaboração com Ramalho Ortigão)</p>	<p><i>The Mystery of the Sintra Road</i> Tradução de Margaret Jull Costa e Nick Phillips Dedalus Books (2013)</p>
<p><i>O Crime do Padre Amaro</i> (1875)</p> <p>(romance)</p>	<p><i>The Sin of Father Amaro</i> Tradução de Nan Flanagan Max Reinhardt (1962) St. Martin's Press (1963) Delta (1964) Black Swan (1985) Carcenet Press (1994)</p> <p><i>The Crime of Father Amaro</i> Tradução de Margaret Jull Costa Dedalus Books (2002) New Directions (direito de distribuição em território</p>

³⁷ Dados baseados nos quatro volumes da coletânea *Obras Completas de Eça de Queirós*, da Lello & Irmão Editores (1974).

	estadunidense; 2002)
<i>A Tragédia da Rua das Flores</i> (1877) (romance)	<i>The Tragedy of the Street of Flowers</i> Tradução de Margaret Jull Costa Dedalus Books (2000, 2002 e 2011)
<i>O Primo Basílio</i> (1878) (romance)	<i>Dragon's Teeth: A Novel from the Portuguese</i> Tradução de Mary Jane Serrano Ticknor & Co. (1889) R. F. Fenno & Co. (1896) Greenwood Press (1972) Nabu Press (2010 e 2014) Ulan Press (2012) Andesite Press (2015) <i>Cousin Bazilio</i> Tradução de Roy Campbell Noonday Press e Max Reindhardt (1953) Cedric Chivers (1967) Quartet Books (1995) <i>Cousin Bazilio</i> Tradução de Margaret Jull Costa Dedalus Books (2003 e 2011)

<p><i>O Mandarim</i> (1880)</p> <p>(novela)</p>	<p><i>The Madarin and Other Stories</i></p> <p>Tradução de Richard Frank Goldman</p> <p>Ohio University Press (1965)</p> <p>Bodley Head (1966)</p> <p>Hippocrene Books (1993)</p> <p><i>The Mandarin</i></p> <p>Tradução de Margaret Jull Costa</p> <p>Hippocrene Books (1983)</p> <p>Dedalus Books (1993 e 2009)</p>
<p><i>A Relíquia</i> (1887)</p>	<p><i>The Relic: a novel</i></p> <p>Tradução de Aubrey F. G. Bell</p> <p>Alfred A. Knopf (1925)</p> <p>Noonday Press e Max Reindhardt* (1954)</p> <p>Tagus Press / University of Dartmouth** (2012)</p> <p>*como <i>The Reliquary</i></p> <p>**com prefácio de Harold Bloom</p> <p><i>The Relic</i></p> <p>Tradução de Margaret Jull Costa</p> <p>Dedalus Books (1994 e 2003)</p>

<p><i>Os Maias</i> (1888)</p> <p>(romance)</p>	<p><i>The Maias</i> (1965 / 1999)</p> <p>Tradução de Ann Stevens e Patricia McGowan Pinheiro</p> <p>Bodley Head e St. Martin's Press (1965)</p> <p>Carcanet Press (1970 e 1993)</p> <p>Penguin Classics (1998)</p> <p><i>The Maias</i></p> <p>Tradução de Margaret Jull Costa</p> <p>New Directions e Dedalus (2007)</p>
<p><i>São Cristóvão</i></p> <p>(parte da série <i>Vida de Santos</i> ou <i>Lendas de Santos</i>, escrita na década de 1890)</p>	<p><i>Saint Christopher: a novella</i></p> <p>Tradução de Gregory Rabassa e Earl Fitz</p> <p>University of Massachusetts Press (2015)</p>
<p><i>A Ilustre Casa de Ramires</i> (1900)</p> <p>(romance)</p>	<p><i>The Illustrious House of Ramires (Aspects of Portugal)</i></p> <p>Tradução de Ann Stevens</p> <p>Ohio University Press (1968)</p> <p>Carcanet Press (1992 e 2000)</p>
<p><i>Correspondência de Fradique Mendes</i> (1900)</p> <p>(obra metaliterária)</p>	<p><i>The Correspondance of Fradique Mendes</i></p> <p>Tradução de Gregory Rabassa</p> <p>Tagus Press / University of Dartmouth</p>

	(2011)
<i>A Cidade e as Serras</i> (1901) (romance; publicação póstuma)	<i>The City and the Mountains</i> Tradução de Roy Campbell Ohio University Press (1967) <i>The City and the Mountains</i> Tradução de Margaret Jull Costa New Directions (2008) Dedalus Books (2011)
<i>A Capital!</i> (1925) (novela; publicação póstuma)	<i>To the Capital: The Start of a Career</i> Tradução de John Vetch Carcenet Press (1995 e 2002)
<i>Alves & Cia.</i> (1925) (novela; publicação póstuma)	<i>Alves & Co.</i> Tradução de Robert M. Fedorchek University Press of America (1988) <i>The Yellow Sofa and Three Portraits</i> Tradução de John Vetch Carcenet Press (1993) New Directions (1996)

	<p style="text-align: center;"><i>Alves & Co.</i></p> <p style="text-align: center;">Tradução de Margaret Jull Costa</p> <p style="text-align: center;">Dedalus Books (2012)</p>
--	--

Como se pode observar, é possível traçar alguns paralelismos importantes entre os fenômenos tradutórios da obra de Eça de Queirós e da obra de Machado de Assis no mundo anglófono. O primeiro romance do escritor português, *O Mistério da Estrada de Sintra*, escrito em parceria com Ramalho Ortigão, foi também o último a ser traduzido para a língua inglesa – assim como ocorreu com o primeiro romance de Machado, *Ressurreição*, coincidentemente também publicado em inglês pela primeira vez em 2013. Mais relevantes que essa, porém, são as seguintes coincidências:

- a reincidência de mesmos tradutores em mais de uma obra, com destaque para a inglesa Margaret Jull Costa, que encabeça o projeto de traduzir quase todos os romances queirosianos para as editoras New Directions (EUA) e Dedalus (Inglaterra) no século XXI;
- a publicação simultânea nos Estados Unidos e na Inglaterra, no início dos anos 1950, por editoras parceiras, como a inglesa Max Reinhardt e a estadunidense Noonday Press (que publicou, no mesmo ano, a tradução de Helen Caldwell de *Dom Casmurro* e a tradução de Roy Campbell de *O Primo Basílio*) e outra dupla, formada pela inglesa Bodley Head e a estadunidense St. Martin's Press;
- a iniciativa de editoras de universidades, como as estadunidenses Ohio University Press, Dartmouth University e University of Massachusetts Press;
- estudiosos que se dedicam aos dois autores, o português e o brasileiro: Gregory Rabassa, tradutor de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*, traduziu também os queirosianos *A Correspondência de Fradique Mendes* e *São Cristóvão*, este segundo em parceria com Earl Fitz, também estudioso de Machado de Assis;

- ambos, Machado de Assis e Eça de Queirós, tiveram ao menos um livro editado pelo Penguin Classics³⁸, selo mais popular do mundo anglófono no que diz respeito a clássicos da chamada “literatura mundial”;
- similarmente ao caso dos romances machadianos, nenhuma obra longa de ficção queirosiana foi traduzida para o inglês por mais de três tradutores diferentes. Assim como *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* foram traduzidos por três tradutores, também o foram *O Primo Basílio* e *Alves & Co.*

Há, é claro, também diferenças entre as trajetórias dos dois escritores em língua inglesa. Eça de Queirós foi traduzido para o inglês em vida, ainda em 1889, com a curiosa empreitada de Mary Jane Serrano para uma editora de Boston. Curiosa porque a sua tradução, que toma a liberdade de alterar radicalmente o título de *O Primo Basílio* (para *Dragon's Teeth*), foi retomada quase um século após a sua realização e, desde então, tem sido reeditada de tempos em tempos, inclusive recentemente, em 2015. Trata-se, portanto, de uma tradução que sobrevive editorialmente há quase 130 anos.

Outra diferença palpável é que, como um todo, Eça foi mais editado em inglês do que Machado. Por outro lado, nenhum de seus romances parece ter ganhado tantas reedições quanto as traduções de William L. Grossman e Gregory Rabassa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que somam 20 edições diferentes.

O Primo Basílio e *Dom Casmurro* apresentam, até o momento, um número semelhante de reedições em inglês, exceto que o primeiro chegou ao mundo anglófono mais de meio século antes – portanto, *Dom Casmurro* tem sido reeditado com maior frequência. Além disso, com exceção de *Os Maias*, publicado em 1998 pela Penguin Classics, nenhum outro romance queirosiano foi publicado por uma editora tão comercial quanto a nova-iorquina Farrar, Straus & Giroux, que tem em seu catálogo *Dom Casmurro* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

³⁸ Desde 2012, a Penguin Classics é subsidiária da Penguin Random House, hoje o maior conglomerado editorial do mundo. Dados disponíveis em: <http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publisher-news/article/67117-global-publishing-leaders-2015-penguin-random-house.html>. Acesso em 15 abr. 2016.

Assim, de modo geral, pode-se afirmar, com base nessa confrontação, que a história de Machado de Assis e de Eça de Queirós em língua inglesa, ainda que singulares, não diferem radicalmente a ponto de ser possível dizer que um tem experimentado um sucesso editorial – do ponto de vista da frequência de traduções e edições – muito maior do que o outro. Percebe-se que há um padrão: relativamente poucos tradutores revezam-se nos esforços de divulgar os autores oitocentistas lusófonos no mundo anglófono, boa parte deles estudiosos da área.

Do ponto de vista de vendas de livros, a discussão torna-se bastante estéril, pois, como observa Patai:

Editores são notoriamente relutantes em dizer números de vendas exatos de seus livros, então sou particularmente grata aos editores de algumas casas que me forneceram dados específicos para ajudar a elucidar a situação da literatura brasileira traduzida. Segundo Cybele Tom, da Oxford University Press, o livro que se saiu melhor em vendas foi *Dom Casmurro* (1997), com mais de 10 mil cópias vendidas na versão brochura. Em segundo lugar, vem *Posthumous Memoirs of Brás Cubas* (1998), com vendas em brochura de cerca de 7 mil cópias. A maior parte dos livros da coleção “Library of Latin America”, ela explicou, vendeu entre 2 e 3 mil cópias em brochura, e cerca de 500 em capa dura. Mas a coleção era um projeto especial, possibilitado por meio de apoio financeiro de várias fundações.³⁹ (PATAI, 2009, s/p)

³⁹ “Publishers are notoriously reluctant to discuss precise sales figures of their books, so I am particularly grateful to the editors at several presses who provided me with specific figures to help elucidate the situation of Brazilian literature in translation. According to Cybele Tom, of Oxford University Press, the book that has done the best in sales is *Dom Casmurro* (1998), with more than 10,000 copies sold in paperback. In second place is the *Posthumous Memories of Brás Cubas* (1997), with paperback sales of nearly 7,000 copies. Most of the books in the Library of Latin America series, she explained, sold between 2,000 and 3,000 copies in paperback, and approximately 500 in cloth.

O número fornecido pela editora da Oxford University Press, responsável pela publicação da tradução de *Dom Casmurro* de John Gledson, não chega a colaborar para a discussão devido à falta de acesso aos números de vendas das outras editoras para comparar. De toda forma, 10 mil livros vendidos parece um número irrisório quando comparado às vendas de um best-seller anglófono, que chega a vender milhões de cópias (*O Código Da Vinci*, por exemplo, vendeu cinco milhões de cópias apenas no Reino Unido⁴⁰); ; por outro lado, quando se trata da chamada “alta” literatura, isto é, lida sobretudo por intelectuais, como se pode acreditar ser o caso de Machado de Assis, o número é compatível com as vendas de outros autores estrangeiros, e até mais expressiva – três livros de Patrick Modiano, escritor francês que recebeu o Nobel da Literatura em 2014, publicados pela editora estadunidense David R. Godine, somaram vendas de apenas oito mil cópias antes da fama trazida pelo prêmio⁴¹.

Neste trabalho, entretanto, considera-se que o número de retraduições e reedições seja parâmetro suficiente para medir a disseminação de Machado em língua inglesa – já que, evidentemente, editores costumam reeditar livros que tiveram as suas edições anteriores esgotadas e/ou bem-sucedidas.

A seguir, serão tratadas, com maior atenção, as editoras responsáveis por romances machadianos em língua inglesa.

But the series was a special project, made possible through the financial support of various foundations.”

⁴⁰ Disponível em:

<<http://www.theguardian.com/news/datablog/2012/aug/09/best-selling-books-all-time-fifty-shades-grey-compare>>. Último acesso em 10 abr. 2016.

⁴¹ Dados coletados por: MORRIS, Bill. Why Americans Don't Read Foreign Fiction. In: The Daily Beast, 2 abr. 2016. Disponível em: <<http://www.thedailybeast.com/articles/2015/02/04/why-americans-don-t-read-foreign-fiction.html>>. Acesso em 10 abr. 2016.

1.2.2 *Dom Casmurro* e as suas editoras anglófonas

Conhecer o perfil das editoras que publicaram *Dom Casmurro* no mundo anglófono permite abrir novos caminhos para a ponte entre tradução e recepção que se pretende estabelecer nos próximos capítulos. Isso porque, pode-se supor, a escolha da editora indica que já é sentida uma demanda pelo autor a ser traduzido na cultura de chegada, ou que existe um interesse por parte dos editores de introduzir o autor em questão à sua cultura. Dependendo do tamanho, do tipo de negócio e do catálogo da editora, é possível deduzir como pode ter se dado essa escolha.

Dom Casmurro foi publicado em inglês por nove editoras diferentes, todas estadunidenses ou inglesas. Retomando, aqui, a ordem das publicações:

QUADRO 6: Ordem cronológica de edições de *Dom Casmurro* em inglês

TRADUTOR(A) e PARATEXTO	EDITORA	ANO
Helen Caldwell Introdução de Waldo Frank	Noonday Press (EUA)	1953
Helen Caldwell Introdução de Waldo Frank	Noonday Press (EUA) (Outra capa)	1953
Helen Caldwell Introdução de Waldo Frank	W. H. Allen (Inglaterra)	1953
Helen Caldwell Introdução de	University of California Press (EUA)	1966

Helen Caldwell		
Helen Caldwell Introdução de Helen Caldwell	University of California Press (EUA)	1971
Helen Caldwell -	Avon (EUA)	1980
Helen Caldwell Introdução de Elizabeth Hardwick	Farrar, Straus & Giroux (EUA)	1991
Robert L. Scott- Bucclench Introdução de Robert L. Scott- Bucclench	Peter Owen (EUA)	1992
Robert L. Scott- Bucclench Introdução de Robert L. Scott-Bucclench	Penguin Books (Inglaterra)	1994
John Gledson Introdução de John Gledson e Posfácio de João Adolfo Hansen	Oxford University Press (EUA)	1997
John Gledson Introdução de John Gledson e Posfácio de João Adolfo Hansen	Oxford University Press (EUA)	1998
John Gledson	Oxford University Press	1999

Introdução de John Gledson e Posfácio de João Adolfo Hansen	(EUA)	
Helen Caldwell Introdução de Elizabeth Hardwick	Farrar, Straus & Giroux (EUA)	2009
Helen Caldwell Introdução de Elizabeth Hardwick	Daunt Books (Inglaterra)	2015
Robert L. Scott-Bucclench Introdução de Robert L. Scott-Bucclench e Posfácio de Roberto Schwarz ⁴²	Peter Owen (Inglaterra)	2016

Esta tabela indica alguns fenômenos relevantes para a discussão. Primeiramente, é preciso observar que as três traduções – a de Helen Caldwell em 1953, a de Robert Scott-Bucclench em 1992 e a de John Gledson em 1997 – ganharam mais de uma edição assim que foram lançadas. No caso da de Caldwell, a Noonday Press a publica nos Estados Unidos e, quase que simultaneamente, a W. H. Allen a publica na Inglaterra. Em seguida, há uma reimpressão da Noonday Press com uma capa diferente. A tradução de Scott-Bucclench, por sua vez, foi lançada em 1992 pela londrina Peter Owen e, dois anos depois, pela Penguin Classics, que a distribuiu nos Estados Unidos. Já a tradução de John Gledson é editada apenas pela Oxford University Press, mas três

⁴² Para este trabalho, pude me basear no arquivo cedido gentilmente pela editora Peter Owen antes da publicação do livro. A intenção dos editores é incluir um trecho de *Dois Meninas*, de Roberto Schwarz, como posfácio – seria preciso verificar a edição pronta para confirmar se o texto foi mesmo inserido.

vezes seguidas: em 1997 formato brochura, em 1998 em capa dura e em 1999 em brochura novamente.

No início dos anos 1950, a pequena editora nova-iorquina Noonday Press foi responsável pela introdução dos romances machadianos em língua inglesa, publicando *Epitaph of a Small Winner*, tradução de William L. Grossman de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em 1952, a tradução de *Dom Casmurro* de Caldwell em 1953 e *Philosopher or Dog?*, tradução de Clotilde Wilson de *Quincas Borba*, em 1954. John Gledson comenta que essas publicações foram fruto direto dos esforços pessoais do proprietário da Noonday Press, Cecil Hemley, “que escreveu o romance *The Experience* [*A experiência*], no qual admite a influência de Machado” (2013, p. 17). Hemley ficou conhecido, de fato, por promover escritores criticamente aclamados, mas de pouco alcance entre o público leitor estadunidense – Joseph Epstein o classifica como “um daqueles modestos amigos da literatura”⁴³ (2008, p. 168).

Em 1953, a Noonday edita *Dom Casmurro* com introdução do crítico literário e escritor Waldo Frank e duas capas diferentes, ambas com a indicação “Author of *Epitaph of a Small Winner*” sob o título – portanto, fazendo uma espécie de auto-referência ao citar o primeiro romance machadiano publicado pela mesma editora, no ano anterior – e com uma citação elogiosa do jornal *The New York Times* em destaque: “Uma força literária, transcendendo nacionalidade e língua, comparável, certamente, a Flaubert, Hardy ou James⁴⁴ – *The New York Times*”. Trata-se de uma passagem da resenha sobre *Epitaph of a Small Winner* publicada por Dudley Fitts em 1952. Portanto, a estratégia dos editores foi recorrer a um texto sobre outro romance do autor para chamar a atenção para *Dom Casmurro*.

O uso da citação é um recurso comercial digno de nota, pois partiu de uma editora de perfil quase que exclusivamente acadêmico – mas que pode ter almejado alcançar um público maior com o romance. Procurando atender a um nicho intelectual bastante específico de estudiosos e leitores experientes, a Noonday Press não conseguiu alongar a sua existência de forma independente, mas, em 1960, foi

⁴³ “[...] one of those self-effacing friends of literature”.

⁴⁴ “A literary force, transcending nationality and language, comparable certainly to Flaubert, to Hardy, or to James”. Essa e outras resenhas serão abordadas no Capítulo 3.

adquirida pela Farrar, Straus & Giroux⁴⁵, que transformou “Noonday Press” em um selo e trouxe consigo o seu catálogo de autores, inclusive Machado de Assis. Não à toa, Hemley, ao deixar a casa editorial, prosseguiu sua carreira na editora de uma universidade, a Ohio University Press, o que comprova seu interesse em atender ao público acadêmico.

Do outro lado do Atlântico, a W. H. Allen obtém os direitos e publica quase que simultaneamente a tradução de Helen Caldwell na Inglaterra, também em capa dura, mas com uma *jacket* (a capa de papel que pode ser removida, também chamada de *dust cover*) diferente. Fundada ainda no século XVIII, a W. H. Allen foi adquirida pelo editor Mark Goulden em 1939 e foi se especializando, aos poucos, em livros mais de entretenimento do que propriamente literários. Houve quem julgasse Goulden mais como um editor comercial do que interessado em literatura (KING, 2000), embora as suas publicações machadianas do início dos anos 1950, assim como de outros autores respeitados, como o poeta Dylan Thomas, não reforcem essa opinião. No fim dos anos 1980, a W. H. Allen foi comprada pelo grupo Virgin Books que, por sua vez, seria adquirido em 90% pela Penguin Random House, a maior editora do mundo, em 2009. Nota-se, assim, que sua tendência, ao longo das décadas, foi a de atender ao grande público leitor.

Além da W. H. Allen, a University of California Press também comprou os direitos da tradução de Helen Caldwell e a publicou em duas edições, em 1966 e em 1971 – com apoio financeiro da Farrar, Straus & Giroux (que, como se verá adiante, também editaria *Dom Casmurro* em 1991 e 2009). Parece ter sido natural o interesse da editora da universidade da qual Caldwell era professora de publicar a sua tradução, assim como também publicou os seus dois livros teóricos, *The Brazilian Othello of Machado de Assis* em 1960 e *The Brazilian Master and His Novels* em 1970.

Na capa simples de suas publicações, a University of California Press indica:

⁴⁵ Dados sobre a trajetória das editoras disponíveis nos arquivos da biblioteca de Nova York: <<http://archives.nypl.org/mss/979>>. Último acesso em 10 abr. 2016.

Dom Casmurro by Machado de Assis
 Author of *Epitaph of a Small Winner*
 Translated with an Introduction of Helen Caldwell

Desse modo, repete a estratégia adotada pela Noonday Press de contextualizar Machado como autor, também, da tradução de William L. Grossman de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, além de destacar que, desta vez, a introdução é da tradutora – um texto inédito até então.

Em 1980, a Avon Books republica a tradução de Caldwell em formato *pocket*, citando, na capa, o trecho de outra resenha atribuída ao jornal *The New York Times*: “Machado de Assis é considerado o principal homem de letras do Brasil... *Dom Casmurro* deveria provar, conclusivamente, que ele é um dos romancistas merecedores de uma reputação internacional”⁴⁶. Além disso, sob o título *Dom Casmurro*, há, novamente, a indicação: “Author of *Epitaph of a Small Winner*”.

Havia mais de uma década que a editora Avon vinha publicando autores apreciados pela crítica, mas menos conhecidos do público em geral, tais como Alejo Carpentier, Reynald Price e Heinrich Boll. A sua coleção “Bard” recebeu, no início dos anos 1980, o prêmio Carey-Thomas Award por “creative publishing”, isto é, “edição criativa”, referindo-se à escolha criativa de títulos (WALTERS, 1982, s/p). É nessa coleção que a Avon edita títulos de Machado de Assis (além de *Dom Casmurro*, também *Epitaph of a Small Winner*), Jorge Amado, Rachel de Queiroz e, curiosamente, até mesmo Ivan Angelo – em 1982, *A Festa* é traduzido e publicado como *The Celebration*. É seguro dizer, assim, que a Avon, além de ser especializada em literatura, propõe alternativas aos chamados best-sellers. Não é avessa, no entanto, a escritores estrangeiros que desfrutam de prestígio entre leitores anglófonos, como Vladimir Nabokov e Gabriel García Márquez, e aos poucos foi abandonando as suas publicações de títulos latino-americanos, embora tenha mantido Jorge Amado no catálogo (PATAI, 1999, p. 87).

Em 1991, a nova-iorquina Farrar, Straus & Giroux, que adquirira os direitos de publicação de *Dom Casmurro* ao comprar a Noonday Press em 1960, lança a sua primeira edição da tradução de Helen Caldwell, com introdução de Elizabeth Hardwick. Trata-se de um

⁴⁶ “Machado de Assis is considered Brazil’s leading man of letters... *Dom Casmurro* should prove conclusively that he is one of the novelists who deserve an international reputation”.

passo relevante para o romance do ponto de vista do alcance comercial, pois a editora, conhecida como FSG, é reverenciada por sua capacidade de disseminar bons autores. Ao explicar o que faz dela uma editora bem-sucedida desde a sua fundação, em 1946, e cada vez mais no século XXI, o jornalista Robert Gottlieb escreve na revista *New Yorker*: “Há também a energia e o discernimento com que traz livros à atenção do público leitor geral, assim fazendo justiça aos seus autores”⁴⁷ (2013, s/p). Gottlieb ressalta, ainda, que a casa “raramente cometeu deslizes abaixo do nível da distinção que esperava alcançar”⁴⁸ (GOTTLIEB, 2013, s/p). A trajetória da FSG foi biografada no livro *Hothouse*, de Boris Kachka, em 2013.

Na capa de *Dom Casmurro*, a FSG usa o recurso que parece ser de praxe em publicações anglófonas, dando grande destaque a uma citação da resenha sobre o livro publicada pelo crítico Dudley Fitts em *The New Republic* (1966, p. 156): “Machado, com seu jeito enganosamente amigável, é assustador. Não consigo ver como um homem que tenha lido *Dom Casmurro* refletidamente possa ser o mesmo que era antes”⁴⁹. Além disso, destaca o prefácio inédito de Elizabeth Hardwick – “With a foreword by Elizabeth Hardwick” –, decisão esta ironizada por Patai:

De que importa que Hardwick pouco saiba sobre o assunto ou sobre a história brasileira – ela descreve a mãe de Machado como “espanhola dos Açores” e o próprio Machado como tendo “um status desprotegido no mundo intelectual hierárquico do colonialismo português”. De que importa, também, que ela rotule os narradores machadianos como “rapazes provincianos”.⁵⁰ (PATAI, 1999, p. 124)

⁴⁷ “There’s also the energy and flair with which it brings its books to the attention of the general reading public, so doing justice to its authors”.

⁴⁸ “[...] rarely slipping below the level of distinction it hoped to achieve.”

⁴⁹ “Machado, in his deceptively amiable way, is terrifying. I do not see how a man who has thoughtfully read *Dom Casmurro* can ever be quite the same as he was before.”

⁵⁰ “Never mind that Hardwick knows little of her subject or of Brazilian history – she describes Machado’s mother as ‘Spanish, from the Azores’ and Machado himself as having ‘an unprotected status in the hierarchical intellectual

Diante dos argumentos de Patai, pode-se concluir que a decisão da FSG de descartar as introduções de Waldo Frank e da própria Helen Caldwell tenha sido de cunho comercial, pois Elizabeth Hardwick foi uma escritora e crítica bastante conhecida nos Estados Unidos.

A londrina Peter Owen é, então, a sexta editora a publicar *Dom Casmurro* em inglês, dessa vez com tradução e introdução de Robert Scott-Bucleuch e, controversamente, com a omissão de nove capítulos inteiros (um fato que será retomado outras vezes, em detalhe, ao longo desta tese). Autodeclarada independente – ou seja, não guiada por decisões mercadológicas –, foi fundada pelo homem que lhe dá nome quando tinha 24 anos de idade, em 1951. Sempre teve por objetivo publicar nomes importantes da literatura mundial; na atualidade, pretende promover a “escrita nova e interessante” (“new and interesting writing”⁵¹). Até o momento, publicou, por exemplo, sete vencedores do Prêmio Nobel de Literatura e declara possuir, em seu catálogo, “alguns dos escritores mais talentosos e importantes de todo o mundo”⁵².

Aos poucos, a Peter Owen parece ter se consolidado como uma editora capaz de introduzir nomes estrangeiros ao regime literário do leitor inglês. “Fiquem de olho na lista da Peter Owen, que, em geral, é a mais forte quando se trata de ficção internacional”, aconselha o jornalista Jonathan Coe em *The Guardian* (1990, p. 24), citando, entre outros títulos, *The Wager*, a tradução de *Memorial de Aires* de Robert Scott-Bucleuch.

Sobre o seu trabalho com a Peter Owen na publicação de *Yayá Garcia*, em 1976, Scott-Bucleuch comentou que se tratava de uma editora “especializada em obras de literaturas menos conhecidas, como a romena e a japonesa. Com a ajuda financeira da UNESCO, consegue torná-las conhecidas de leitores de língua inglesa.” (1982, p. 108). Há, também, uma nota de agradecimento ao Instituto Nacional do Livro e ao Ministério da Cultura brasileiros na página de créditos de suas edições de *Dom Casmurro* (de 1992 e de 2016). A partir desses dados, pode-se depreender que a Peter Owen contou com apoio de instituições

world of Portuguese colonialism’. Never mind, too, that she labels Machado’s narrators as ‘provincial young men’”.

⁵¹ Informações disponíveis em: <<http://www.peterowenpublishers.com/about/>>. Último acesso em 15 abr. 2016.

⁵² “[...] some of the most talented and important writers from all over the world”.

governamentais e/ou sem fins lucrativos em suas publicações machadianas.

Ao publicar a tradução do texto integral de *Dom Casmurro* neste primeiro semestre de 2016, a Peter Owen parece querer “corrigir” – além de tirar proveito do renascimento machadiano no mundo anglófono neste século XXI – a omissão dos nove capítulos de sua edição anterior, de 1992. A tradução permanece sendo a de Scott-Bucleuch, mas com ajustes e acréscimos de Antonia Owen, editora-herdeira da casa.

Dois anos depois da primeira edição de *Dom Casmurro* na Inglaterra, coube ao Penguin Classics, de cunho bastante comercial e hoje um dos selos bem-sucedidos do maior conglomerado editorial do mundo, a Penguin Random House⁵³, distribuí-lo no mercado estadunidense, em uma edição econômica, em formato *pocket* e com páginas de papel jornal. A foto de capa, da Glória, foi cortesia da Peter Owen à Penguin. Em 1968, a Penguin já havia publicado *Epitaph of a Small Winner*, reforçando a tendência – da qual a Peter Owen é exceção – de publicar a tradução de ambos, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro*, ainda que com um longo intervalo entre um e outro.

Na mesma década, a bem conceituada Oxford University Press dá início à sua coleção Library of Latin America (“Biblioteca da América Latina”). Em 1997, estreia a empreitada com romances machadianos com a tradução de *Dom Casmurro* de John Gledson, lançando, também, nos anos seguintes: em 1998, a tradução de Gregory Rabassa de *Memórias Póstumas*, com o título *Posthumous Memoirs of Brás Cubas*; em 1999, *Quincas Borba*, mais uma tradução de Gregory Rabassa; em 2000, *Esau and Jacob*, tradução de Elizabeth Lowe de *Esau e Jacó*. Entre outros brasileiros representados na coleção, estão *Iracema*, de José de Alencar, traduzido por Clifford E. Landers (2000), e *Memoirs of a Militia Sergeant*, tradução do clássico de Manuel Antônio de Almeida realizada por Ronald W. Sousa (2000). Há, ainda, títulos de vários outros autores latino-americanos do século XIX, tais como Símon Bolívar, Cirilo Villaverde e José Mármol. Todas as edições contêm introdução e posfácio assinados ou pelo tradutor ou por estudiosos

⁵³ Dados recentes sobre os maiores conglomerados editoriais do mundo disponíveis em: <<http://www.publishersweekly.com/pw/by-topic/industry-news/publisher-news/article/67117-global-publishing-leaders-2015-penguin-random-house.html>>. Último acesso em: 10 abr. 2016. É interessante observar que a editora brasileira Objetiva pertence ao mesmo grupo.

latino-americanos, o que demonstra todo o cuidado empregado para, de fato, oferecer um panorama das literaturas representadas.

Na “Series Editors’ General Introduction” (“Introdução Geral dos Editores da Série”), a primeira afirmação dos editores Jean Franco e Richard Graham⁵⁴ já aponta para a proposta da coleção: “A Library of Latin America disponibiliza em tradução grandes autores do século XIX cujo trabalho tem sido negligenciado no mundo anglófono”⁵⁵ (FRANCO e GRAHAM, 1997, p. vii). Sobre Machado, o texto faz uma ressalva ao dizer que ele está entre os “mais bem conhecidos” (*better-known*; p. ix) dos autores escolhidos e lembra que se trata de novas traduções de seus romances. A coleção foi editada com apoio financeiro de instituições não comerciais, como lembra Patai (2009).

Gledson, porém, demonstrou mais de uma vez descontentamento com o trabalho da Oxford University Press, sobretudo no que diz respeito à tradução de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* assinada por Gregory Rabassa:

Enquanto que, em vários aspectos, a Library of Latin America tem sido um projeto louvável, não posso dizer que a minha experiência foi de todo satisfatória; mais importante que isso, contudo, as traduções de Rabassa são inadequadas, infestadas de erros, em um inglês sofrível, com frases deselegantes, desrespeito à pontuação de Machado e assim por diante. A explicação parece estar primeiramente no descuido e na preguiça pura e simples. [...] Ficou claro que tanto o tradutor quanto o editor acreditaram ser suficiente revisar o texto com o corretor ortográfico, esquecendo-se que este dispositivo lida com palavras do léxico, sem considerar o contexto. A culpa, óbvio, cabe aos dois e a preguiça pode ser vista de outras maneiras: da parte da editora, pelo desleixo com a capa, que, na versão de capa dura, realçou “de

⁵⁴ Graham também é o editor responsável pela coletânea de ensaios *Machado de Assis: Reflections on a Brazilian Master Writer*, de 1999, que contém “Machado in English”, de Daphne Patai. O livro será comentado no Capítulo 3.

⁵⁵ “The Library of Latin America series makes available in translation major nineteenth-century authors whose work has been neglected in the English-speaking world.”

Assis” ao invés de “Machado de Assis”, e, o que é mais grave, no caso do tradutor, uma miríade de erros e falhas de natureza das mais variadas, o que torna a leitura do livro uma experiência frustrante. (GLEDSON, 2013, p. 19)

Como será abordado no Capítulo 3, a insatisfação com a tradução de Rabassa, embora não seja exclusiva de Gledson, encontra também contra-argumentos nos críticos que apreciaram a tentativa dele. Quanto à experiência com a editora, é interessante observar como Gledson revela algo sobre os “bastidores”, no sentido de que, a princípio, a iniciativa de montar uma “Biblioteca Latino-Americana” parece ser muito louvável, e não se imagina que a Oxford University Press cometeria erros básicos de revisão ortográfica. De qualquer maneira, lembrando os dados fornecidos por Patai (2009), a tradução de Gledson parece ter sido o comercialmente mais bem-sucedido entre os títulos da coleção.

Por fim, a inglesa Daunt Books lança em 2015 uma reedição da tradução de *Dom Casmurro* de Helen Caldwell, com novo design de capa e um perfil sobre Machado de Assis e Helen Caldwell nas orelhas. A Daunt é a editora da livraria aberta há 25 anos na rua Marylebone, uma das mais nobres de Londres. A livraria é conhecida por ser frequentada por intelectuais e leitores exigentes interessados no universo estrangeiro⁵⁶ – a seção de literatura de viagem é especialmente reverenciada. A criação da editora é recente, de 2010, e tem por objetivo, segundo os fundadores, “publicar obras brilhantes de autores talentosos de todo o mundo”⁵⁷.

Que a Daunt Books tenha escolhido publicar *Dom Casmurro* em seu quarto ano de vida pode ser visto como uma ocorrência positiva no que diz respeito à disseminação do romance – e que a também londrina Peter Owen tenha optado por lançar uma nova edição da tradução de Scott-Bucleuch apenas um ano depois reforça o contexto de renascimento do interesse pelo livro nesta década de 2010.

⁵⁶ Comentários sobre a livraria disponíveis em: <<http://www.theguardian.com/books/2008/jul/01/bestbookshops4>>. Acesso em 10 abr. 2016.

⁵⁷ “[...] is dedicated to publishing brilliant works by talented authors from around the world”. Disponível em: <<http://www.dauntbookspublishing.co.uk/about/>>. Acesso em 10 abr. 2016.

1.3 Tradutores de *Dom Casmurro* e os seus projetos tradutórios

Cada tradutor de *Dom Casmurro* para o inglês desenvolveu uma relação singular com o texto, seja pela época em que entrou em contato com ele e/ou por sua opinião sobre a obra de Machado de Assis como um todo e esse romance em específico. Por se tratar de três estudiosos da literatura, pode-se inferir que o exame do texto e o ato tradutório foram conduzidos com rigor. A diferença de abordagens pode ser explicada pela multiplicidade de visões desencadeada pela criação machadiana. São distintas, mas igualmente aceitáveis, e podem, ainda, complementar umas às outras.

A seguir, são traçados perfis gerais dos três tradutores de *Dom Casmurro* e de seus projetos tradutórios, de modo a contextualizar o seu trabalho e examinar a visão que apresentaram sobre o romance.

1.3.1 Helen Florence Caldwell e a tradução canônica

Nascida em Omaha, no estado de Nebraska, a professora estadunidense Helen Florence Caldwell⁵⁸ (1904-1987) atuou por boa parte de sua carreira na University of California in Los Angeles (UCLA). Alcançou notoriedade por seus estudos machadianos, principalmente graças ao seu livro *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, publicado primeiramente em 1960 nos Estados Unidos e, no Brasil, em 2002. É curioso saber, diante disso, que Caldwell nunca tenha trabalhado diretamente com a literatura brasileira na universidade, como ressalta Hélio de Seixas Guimarães:

O interesse de Helen Caldwell por Machado de Assis, documentado agora a partir do início dos anos 50, se estende até pelo menos 1984, quando publicou a tradução de *Helena*, três anos antes de sua morte, aos 83 anos, em 1987. [...]

⁵⁸ Informações biográficas encontradas no obituário da University of California in Los Angeles, disponível em: <<http://texts.cdlib.org>> (é necessário buscar “Helen Caldwell”). Último acesso em 15 abr. 2016. Um aspecto interessante relatado em sua biografia é a sua carreira de dançarina em Los Angeles com o coreógrafo Michio Ito, antes de se voltar à carreira acadêmica. E também em: GUIMARÃES, Hélio de Seixas. “Nosso primo americano, Machado de Assis”. In: *Machado de Assis em linha, Rio de Janeiro*. v. 6, n. 11. Junho de 2013, p. 1-13.

Surpreendente e intrigante em Helen Caldwell é o fato de ter traduzido as obras de Machado de Assis e escrito sobre elas em paralelo à sua carreira como professora de estudos clássicos na Universidade da Califórnia, em Los Angeles (UCLA), onde ingressou em 1942, tendo se aposentado em 1970. Nesses 28 anos, ensinou grego e latim na UCLA, sem jamais ter atuado num departamento de Espanhol e Português. (GUIMARÃES, 2013, pp. 2-3)

Apesar de essa não ser, assim, a sua área de atuação no âmbito da universidade – que eram as letras clássicas –, a literatura brasileira e, especificamente, os estudos machadianos, ocuparam um espaço proeminente na carreira de Caldwell. Em 1949, ela obteve uma bolsa de estudos da American Association of University Women (Sociedade Americana de Mulheres Universitárias) para conseguir se dedicar, de modo paralelo, à pesquisa sobre o autor brasileiro. Dez anos antes, ela obtivera o título de mestre em grego e latim.

Em 1959, meses antes de publicar o seu *The Brazilian Othello*, Caldwell foi agraciada com a Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul, maior honraria concedida a estrangeiros pelo governo brasileiro, no consulado do Brasil em Los Angeles. Em 1963, ganhou, ainda, a Medalha Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras.

Aposentada da universidade em 1970, a estudiosa morreu em 12 de abril de 1987 aos 83 anos – foi enterrada com honrarias, em meio às quais o cônsul brasileiro em exercício à época prestou uma homenagem a ela. Dá nome, hoje, a dois prêmios de reconhecimento acadêmico na área de letras clássicas da UCLA, o Helen Caldwell Award e o Helen Caldwell Prize, distribuídos em quatro categorias diferentes⁵⁹.

Todo o esforço dedicado por Caldwell à obra de Machado de Assis é, de fato, impressionante. Destacando-se mesmo entre os machadianos brasileiros, os quais, supostamente, teriam acesso mais fácil à produção do escritor, a estadunidense conseguiu mapear toda a obra ficcional e não ficcional do brasileiro – relatando minuciosamente,

⁵⁹ Disponível em: <<http://www.classics.ucla.edu/index.php/undergrads/helen-caldwell-awards>>. Acesso em 15 abr. 2016.

por exemplo, onde aparecem referências a Shakespeare, como será visto adiante – e declarou com frequência sua enorme admiração por ele, sobretudo por seus romances, que, acreditava ela, representavam o ápice de sua carreira. O longo e detalhado estudo *Machado de Assis: The Brazilian Master and his Novels* (1970), que será abordado com maior minúcia no Capítulo 3, é prova cabal do vasto e profundo conhecimento que Caldwell tinha a respeito também da trajetória não literária do autor. Assim, ela se destaca, inclusive, como biógrafa, compilando pormenores da vida de Machado.

Além de seus dois livros críticos, já citados, Caldwell realizou a tradução de *Dom Casmurro* (Noonday Press; Nova York, 1953) e dos romances *Esau e Jacó* (como *Esau and Jacob*; 1965), *Memorial de Aires* (*Counselor's Ayre's Memorial*; 1982) e *Helena* (1984), o que a torna a anglófona que mais traduziu romances machadianos. Também publicou duas coletâneas de contos: “*The Psychiatrist*” (*and other stories*), em 1963, que inclui a sua tradução de *O Alienista* e foi organizada e traduzida em parceria com William L. Grossman; e *What Went on at the Baroness*, também de 1963, tradução do conto *Um Apólogo*.

Hélio de Seixas Guimarães lembra que, antes de publicar a sua tradução de *Dom Casmurro*, Caldwell já apresentava bastante familiaridade com a língua portuguesa brasileira e com a obra de Machado de Assis, tendo apresentado uma comunicação a esse respeito no International Colloquium of Luso-Brazilian Studies (Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros), sediado em Washington entre 15 e 20 de outubro de 1950. Já nessa ocasião, a estudiosa teria demonstrado grande interesse pelo autor brasileiro, inclusive de recuperar possíveis obras suas perdidas.

A tradução de Caldwell de *Dom Casmurro* pode ser considerada editorialmente dinâmica. Teve quatro edições publicadas em seu lançamento (três capas diferentes pela Noonday Press e uma quarta pela inglesa W. H. Allen), em 1953, e reedições publicadas em 1966 e 1971 (University of California Press), 1980 (Avon Books), 1991 e 2009 (Farrar, Straus and Giroux) e 2015 (Daunt Books). Portanto, antes que o próximo tradutor de *Dom Casmurro* para o inglês, o escocês Robert Scott-Buckleuch, publicasse a sua versão em 1992, Caldwell já havia sido reeditada seis vezes. E continuou a ser reeditada mesmo depois, inclusive após a publicação da tradução de John Gledson, em 1997.

Classifico, neste trabalho, a tradução de *Dom Casmurro* de Helen Caldwell como “canônica” graças à sua sobrevivência ao longo dos últimos 63 anos – para alguns críticos machadianos anglófonos, como K. David Jackson, a tradução de Caldwell continua a servir como referência acima das outras duas: é a ela que Jackson recorreu na composição de seu estudo biográfico-ensaístico, *Machado de Assis: a literary life*, publicado em 2015. Considero que “canônico”, nesse caso, tenha duplo sentido também, à medida que a estudiosa procurou elevar o status de Machado de Assis a cânone em língua inglesa, colocando-o em constante diálogo com o cânone ocidental.

Pode-se dizer que há um traço preponderante nos estudos de Caldwell sobre Machado de Assis e, especificamente, sobre *Dom Casmurro*, reunidos, sobretudo, em seus estudos *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960) e em *The Brazilian Master and his Novels* (1970): a aproximação que ela propõe entre Machado e Shakespeare e outros autores do cânone ocidental. Frequentemente, Caldwell refere-se ao brasileiro como um escritor inspirado pelo bardo inglês, que “o copiava, o adaptava, o absorvia” (CALDWELL, 2013, p. 5).

Caldwell remete-se com frequência a uma “literatura em língua inglesa” que teria influenciado Machado e declara que a sua língua é a língua de Shakespeare (CALDWELL, 2013, p. 3). O escritor brasileiro, segundo ela, teria *Hamlet* à cabeceira de sua cama para lê-lo todas as noites (CALDWELL, 2013, p. 3). A aproximação que faz entre Machado e Shakespeare leva Caldwell, às vezes, a generalizações de caráter quase afetivo: “em sua grandeza [Machado] pertence não só ao Brasil mas ao mundo, amava o inglês [a língua inglesa] e admirava tanto a literatura em língua inglesa que se apropriou de autores como Sterne, Fielding e Shakespeare – especialmente Shakespeare, que também está na fala e no pensamento de cada um de nós” (CALDWELL, 2013, p. 3).

A estadunidense reconhece, em comentários dessa natureza, como Shakespeare e outros nomes da literatura ocidental, como Homero, faziam parte do repertório de Machado⁶⁰, e como teriam sido apropriados, em algum grau, por este. Nascido três séculos após o dramaturgo inglês, a dez mil quilômetros de distância, Machado não estava nem física, nem temporal nem culturalmente próximo a Shakespeare. O que os aproxima é a literatura:

⁶⁰ Na coletânea de “crítica literária e textos diversos” de Machado de Assis organizada por Sílvia Maria Azevedo et al. para a Editora Unesp (2013), contam-se 22 referências feitas pelo escritor a Homero e 16 a Shakespeare.

Machado de Assis, geograficamente situado na periferia da periferia em relação aos centros hegemônicos, ao não assumir esse lugar a que estava naturalmente sujeito, transformou-o em um espaço fronteiriço, em um entre-lugar, segundo a expressão de Silviano Santiago (1971), para importar ideias, ruminá-las, degluti-las, traduzi-las e construir seus próprios textos, que são, ao mesmo tempo, nacionais e universais, pois, como declarou: “há alguma coisa que liga, através dos séculos, Homero e Lord Byron, alguma coisa inalterável, universal e comum que fala a todos os homens e a todos os tempos”⁶¹. (CUNHA, 2004, p. 49)

O próprio Machado, assim, declara haver “alguma coisa” que liga os grandes nomes da literatura através do tempo. Para Caldwell, essa ligação existe, também, entre Machado e Shakespeare. Por ter assimilado Shakespeare, onipresente no imaginário de língua inglesa, Machado seria, ele mesmo, mais assimilável por anglófonos: “Provavelmente por essa razão, Machado de Assis fala mais diretamente a nosso espírito do que qualquer outro autor brasileiro” (CUNHA, 2004, p. 5).

Além da presença constante de Shakespeare, Caldwell alude a possíveis influências de outros escritores. Vê no título de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* um diálogo com Dickens (CALDWELL, 1970, p. 75); na personagem Rubião, de *Quincas Borba*, um resgate da loucura quixotesca (CALDWELL, 1970, p. 142); em Bento, de *Dom Casmurro*, não apenas algo de *Otelo* e *Macbeth*, mas também dos heróis trágicos de Sófocles (CALDWELL, 1970, p. 146) e do traidor Fra Alberigo, de Dante (p. 147); entre muitas outras comparações e aproximações.

Aponta, ainda, referências diretas à língua inglesa feitas por Machado, inclusive sarcásticas, como no trecho de um texto publicado pelo autor na *Gazeta de Notícias* em 25 de junho de 1893:

⁶¹ A carta citada foi escrita por Machado de Assis a Francisco Castro e publicada como prefácio de *Harmonias errantes* (1878). In: ASSIS, Machado de. *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, vol. III, 1994.

Li até, que um condenado à morte, perguntando-se-lhe, na manhã do dia da execução, o que queria, respondeu que queria aprender inglês. Há de ser invenção; mas achei o desejo verossímil, não só pelo motivo aparente de dilatar a execução, mas ainda por outro mais sutil e profundo. A língua inglesa é tão universal, tem penetrado de tal modo em todas as partes deste mundo, que provavelmente é a língua do outro mundo. O réu não queria entrar estrangeiro no reino dos mortos. (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 556)

A opção de Caldwell por essa passagem é curiosa por admitir que, na crônica, o narrador machadiano foi irônico ao escrever sobre o condenado à morte que queria aprender inglês antes de morrer. O narrador-cronista faz um paralelo, em seguida, entre o seu desejo de aprender finanças – denunciando, assim, a trivialidade desses “aprendizados”, tanto de inglês, quanto das finanças: “Pois, senhores, antes de pegar na pena para contar-lhes a semana, vendo que esta foi, entre todas, financeira, tive ideia de ir aprender primeiro finanças” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 556).

Não se sabe como Machado de Assis aprendeu inglês nem o quanto aprendeu⁶², como lamenta a própria Caldwell (1970), mas o que se sabe com segurança é que ele teve contato, seja por meio de traduções ou não, com grandes autores de língua inglesa, fossem clássicos ou seus contemporâneos. Machado lia tanto britânicos quanto estadunidenses, como ressalta a estudiosa. Apesar de sua devoção a Shakespeare, Caldwell também percebeu em Machado um interesse pela cultura estadunidense: “Ele tinha paciência até mesmo com os nossos políticos. Homenageou nossos nomes sagrados, como John Brown e George Washington. Celebrou o aniversário da nossa independência. Tolerou nossos missionários metodistas e os defendeu” (CALDWELL, 2013, p. 5).

A insistência da estudiosa a respeito da admiração de Machado pelo mundo anglófono, da influência shakespeariana palpável em suas obras e de seu conhecimento de língua inglesa podem formar, em conjunto, um viés que possivelmente impactou a sua maneira de traduzi-

⁶² Em *A Juventude de Machado de Assis* (2008), Jean-Michel Massa supõe caminhos pelos quais Machado teria aprendido o francês, mas não o inglês.

lo. Acreditando-o detentor de grande ligação com a anglofonia e com a literatura de língua inglesa, Caldwell trata Machado não como um escritor exótico nascido em um longínquo país tropical, mas como um autor próximo de seu mundo e acessível a ela. Embora enfatize por vezes o Brasil que conheceu por meio do texto de Machado – “Para nós, norte-americanos, sua obra é um verdadeiro abre-te-sésamo para a imensa e variada riqueza do Brasil” (CALDWELL, 2013, p. 13) – é evidente a sua tendência de “universalizar” a produção machadiana no contexto da literatura ocidental, sobretudo no tocante a *Dom Casmurro*, cuja tessitura artístico-literária é contemplada nesta declaração:

O sétimo romance de Assis, *Dom Casmurro*, é a culminação dos seis que o precederam. Não apenas ele supera os outros como trabalho artístico, como elementos dos primeiros seis aparecem aqui de forma mais perfeita: composição de personagem, estruturas narrativas, desenvolvimentos de tema – toda a arte do romancista. Em particular, os sempre crescentes fios simbólicos compõem linhas que perpassam todos esses elementos e tecem algo maravilhoso.⁶³ (CALDWELL, 1970, p. 142)

Por ter se detido nesse romance com tanto afinco, compondo inclusive um longo estudo sobre o seu diálogo com *Otelo*, Caldwell aprofundou-se nele tanto quanto os mais atentos críticos casmurrianos brasileiros – ou mais. Seu exame tem cunho marcadamente literário-psicológico, tanto na rede de inter-relações que propõe – entre *Dom Casmurro* e *Ressurreição*, o primeiro romance de Machado; entre o narrador Bento e Otelo, Iago, Hamlet, entre outros – como na análise textual em si, capítulo a capítulo.

Uma característica que pode ser justificada pela facilidade de compreensão que Caldwell imagina, por parte dos leitores anglófonos, em relação a Machado é que ela não sentiu a necessidade de usar notas

⁶³ “Assis’s seventh novel, *Dom Casmurro*, is the culmination of the six that preceded it. Not only does it surpass the others as an artistic work, but elements of the first six novels appear here in more perfect form: composition of character, narrative structures, theme developments – the whole novelist’s art. In particular, Assis’s ever-increasing strands of symbolism send subtle threads all through these other elements and weave a wonderful thing.”

de rodapé frequentes em sua tradução de *Dom Casmurro*, optando por cinco:

Nota	Tipo de nota
<p>Engenho Novo</p> <p>“The New (sugar) Mill,” a suburb of Rio de Janeiro.</p> <p>(p. 3)</p>	<p>Explicação de topônimo e tradução do termo.</p>
<p>Conto</p> <p>Conto = 1,000,000; in all 10,000 milreis</p> <p>(p. 32)</p>	<p>Explicação de singularidade histórica: a moeda do país à época.</p>
<p>Fort Lage</p> <p>In the harbor of Rio de Janeiro</p> <p>(p. 40)</p>	<p>Explicação de topônimo traduzido; na obra de partida, “fortaleza da Laje”.</p>
<p>happened to be raining</p> <p>In Brazil the superstition is that a rainy marriage means a happy one.</p> <p>(p. 101)</p>	<p>Interpretação do fato de Bento e Capitu se casarem em um dia chuvoso – pressupõe a ironia de a chuva trazer sorte, quando, na verdade, será uma união azarada.</p>
<p>“Made new – as trees are brought to life again</p> <p>With their new foliage – purified”</p> <p>Translation of Lawrence Grant White (N.Y.: Pantheon Books, 1948).</p>	<p>Crédito da tradução para o inglês da citação de Dante.</p>

Não houve, portanto, uma preocupação palpável, por parte dela – e dos editores, é preciso levar em consideração – em explicar os

muitos nomes de lugares e termos marcadamente ligados à cultura e à história brasileira que aparecem em *Dom Casmurro* para o público estadunidense dos anos 1950. Uma estratégia explícita de explicação é vista na tradução de John Gledson, como será abordado adiante.

As intenções da tradução de Caldwell são apontadas por três introduções diferentes ao longo dos anos: foi lançada em 1953 pela Noonday Press com uma introdução de Waldo Frank; em 1966, para a edição da University of California Press, a própria Caldwell compôs uma introdução; nas edições posteriores da Farrar, Straus and Giroux (1991 e 2009) e da Daunt Books (2015), a introdução é de Elizabeth Hardwick.

Waldo Frank inicia a sua apresentação com uma descrição entusiástica do conto *O Enfermeiro*, já publicado em inglês por Isaac Goldberg três décadas antes. Seu objetivo é mostrar, logo de início, a ironia agriçoce e a ambiguidade que marcam a obra machadiana: “A estrutura de sua arte, sob sua superfície plana, é sempre ‘contrapontual’”⁶⁴ (FRANK, 1953, p. 5). Adentrando o aspecto biográfico, Frank lista, então, os escritores da preferência de Machado, apontando, desse modo, para as influências que o leitor possa vir a localizar em sua ficção: “Ele amava a obra de Swift, Sterne, Mark Twain – acima de todas, *Tristram Shandy*; e detestava os Naturalistas e Émile Zola, estrela em ascensão no paraíso literário”⁶⁵ (FRANK, 1953, p. 6).

É interessante como Waldo Frank alonga-se ao tratar da questão racial do Brasil à época de Machado, como um modo de desvendar possíveis dificuldades – e ambiguidades, tais como ele transmite em sua obra – enfrentadas pelo autor brasileiro. Termina por concluir, no entanto, que “apesar da injustiça econômica e da discriminação social, todas as raças e todas as misturas sutilmente passaram a sentir que poderiam *respirar* [no Brasil]”⁶⁶ (FRANK, 1953, p. 8). Em meio aos argumentos controversos de seu texto, propõe uma aproximação entre a figura de Machado e a de Aleijadinho, assim como entre Machado e representantes posteriores da chamada literatura ocidental:

⁶⁴ “The structure of his art, beneath its flat surface, is always contrapuntal”.

⁶⁵ “He loved the works of Swift, Sterne, Mark Twain – above all, *Tristram Shandy*; he detested the Naturalists and Emile Zola, rising star of the literary heavens”.

⁶⁶ “[...] despite economic injustice and social discrimination, all races and all mixtures subtly came to feel that they could *breath*”.

Seja qual for o mistério que produziu os elementos nascidos no grande escultor brasileiro O Aleijadinho, filho de uma escrava, ou nascidos em Machado de Assis, *estes elementos poderiam crescer*: poderiam tornar O Aleijadinho o maior artista plástico do mundo americano; poderiam tornar Machado de Assis o arauto de uma arte romanesca que nos é familiar por meio dos trabalhos de Proust e Kafka. Ambiguidade como a essência da vida humana pode inspirar um aristocrata francês ou um burguês tcheco judeu, assim como um *carioca* de cor.⁶⁷ (FRANK, 1953, p. 8-9)

Nota-se, assim, a defesa – condescendente, sem dúvida, e, possivelmente, preconceituosa – de que não só era possível que grandes artistas nascessem em meio às adversidades brasileiras, como dois os tinham feito (Aleijadinho e Machado) e anunciado uma tendência, que, segundo Frank, poderia crescer. Ao atribuir a Machado o papel de “arauto” da arte que os estadunidenses conheciam, naquele tempo, por meio de autores europeus como Proust e Kafka, o crítico reivindica ao autor brasileiro uma originalidade e uma capacidade de tratar de temas universais – no caso, a ambiguidade como essência da vida humana – que se verá presente em boa parte dos estudos machadianos anglófonos, tratados no Capítulo 3. Contribuí, nessa introdução ao *Dom Casmurro* de Caldwell, com a noção também disseminada pela tradutora de que Machado integra o legado do cânone ocidental, tanto pela maneira como foi influenciado por outros autores como por seu estilo visionário.

A respeito de *Dom Casmurro*, especificamente, Frank argumenta que a língua do romance remete mais ao século XVIII do que ao XIX, por ser “límpida e leve” (*limpid and light*; p. 9), menos “carregada” (*heavy-laden*; 1953, p. 9) do que as das vozes oitocentistas de Balzac, Flaubert, Pérez Galdós e Zola. Por meio de um estilo sterniano (de Laurence Stern), Machado cumpriria aquele que é o objetivo, segundo Frank, do romance: enganar, iludir (*to deceive*). “O

⁶⁷ “Whatever mystery produced the elements born in the great Brazilian sculptor, O Aleijadinho, son of a slave woman, or born in Machado de Assis, *these elements could grow*: could make of O Aleijadinho the American world’s greatest plastic artist: could make of Machado de Assis the herald of a novelistic art familiar to us in the works of Proust and Kafka. Ambiguity as the essence of human life may inspire a French aristocrat or a Czech bourgeois Jew, as well as a *carioca* colored man.”

livro é um passeio traiçoeiro. Cada detalhe no caminho, casual e suave, é perfeito, e vai nos conduzindo”⁶⁸; FRANK, 1953, p. 10), escreve ele, antes de sugerir que a ambiguidade tem relação com a inocência e culpa de Capitu – o tema que seria, justamente, aprofundado por Caldwell em *The Brazilian Othello*. Porém, Frank contrapõe *Dom Casmurro* e *Otelo* de forma perspicaz, que seria retomada décadas depois por críticos que focam sua atenção na questão da ambiguidade machadiana:

Dom Casmurro não é uma história de mistério sobre um triângulo conjugal; nem um romance psicológico sobre o ciúme. Isso se pode afirmar. Bento cita Otelo. Mas Otelo não era ciumento; ele matou por convicção e certeza de justiça. Não há um triângulo em Otelo; o duelo se dá entre o mal e o desatino virtuoso. Bento também está convencido. Mas o material de sua vida é o ambíguo; o autor compartilha dele. Seja qual for a conclusão a que o leitor chegue a respeito da heroína soberbamente desenhada, e sobre o amigo e o garoto, Machado não discordará dela; ele não “sabe a resposta” mais do que nós. O que ele sabe é a Ambiguidade. Isso não basta: ele a pinta com a mão segura de um mestre ourives.⁶⁹ (FRANK, 1953, p. 12)

A fala de Frank vai contra, em parte, o que a própria tradutora Caldwell defende a respeito do romance – ela é partidária da inocência de Capitu, e é, inclusive, criticada por essa tomada de partido, como será também tratado no Capítulo 3.

⁶⁸ “The book is a treacherous stroll. Each detail on the way, casual and slight, is perfect, leading us on”.

⁶⁹ “*Dom Casmurro* is no mystery story about a marital triangle; no psychological novel about jealousy. This much can be said. Bento cites *Othello*. But Othello was not jealous; he killed from conviction and certainty of justice. There is no triangle in Othello; the duologue is between evil and virtuous folly. Bento is also convinced. But the stuff of his life, is the ambiguous; and the author shares it. Whatever conclusion the reader comes to about the superbly drawn heroine and the friend and the boy, Machado will not disagree; He “knows the answer” no more than we do. What he knows is Ambiguity. This is not enough: he limns it with the sure hand of the master goldsmith.”

Acreditando que *Dom Casmurro* será lido por mais tempo (*will be read longer*; p. 13) do que o “hino à ambiguidade” (*hymn to Ambiguity*; p. 13) de Proust graças à sua leveza, Frank fecha a sua introdução elogiando a tradução, julgando-a “featly englished” (*proezamente inglesada*; p. 13) e declarando, por fim, que o caso de Machado é prova de que “raça e doença” (*race and disease*) nada significam para o gênio literário – outra assertiva bastante controversa.

É interessante observar como a introdução da própria Caldwell à sua tradução difere, em alguns aspectos, da de Waldo Frank. Ambos não poupam elogios ao descrever a originalidade do romance. Caldwell abre o seu texto dizendo que o estranho título *Dom Casmurro* é o “abre-te-sésamo para uma das mais belas obras de ficção já escritas – uma chave para os mistérios de um enredo que não encontra similar em outras literaturas”⁷⁰ (CALDWELL, 1966, p. v). Entretanto, a diferença de seus pontos de vista começa na adoção, nas referências ao protagonista do romance, do nome “Bento” por Frank e “Santiago” por Caldwell. Já nessa sua introdução, a estudiosa se detém brevemente em um dos alicerces de seu trabalho crítico, que é o estudo dos nomes próprios na obra machadiana. Por conter “Iago”, o vilão de *Otelo*, “Santiago”, para ela, possui uma significação mais relevante do que “Bento”. É com base na tragédia shakespeariana *Ricardo III*, e não *Otelo*, contudo, que Caldwell traça um paralelismo entre o bardo inglês e o autor carioca em sua introdução: ambos seriam protagonizados por heróis-vilões, homens dúbios.

Curiosamente, Caldwell não se atém em nenhum momento à comparação com *Otelo*, talvez por acreditar que já tivesse “dado o recado” com *The Brazilian Othello*, lançado alguns anos antes. Termina, porém, destacando a proximidade entre Machado e Shakespeare, à medida que os dois fariam parte da mesma herança literária:

Então se passa que, em *Dom Casmurro*, Machado de Assis, o mais brasileiro dos escritores brasileiros, nos apresenta ao brasileiro eterno, ao Brasil eterno, assim como com o Rio de Janeiro no qual acontece a história; mas esses brasileiros não são estranhos, não mais estranhos do que nós. E Machado de Assis fala a nós na

⁷⁰ “Open-Sesame to one of the finest pieces of fiction ever written – a key to the mysteries of a plot that has its like in no other literature”.

língua da nossa herança comum, mais, na língua que é universal – como ele mesmo disse de Shakespeare, na língua da alma humana.⁷¹
(CALDWELL, 1966, p. xi-xii)

Aqui está o epicentro do pensamento machadiano de Caldwell: ela considera o apelo de Machado literário universal; considera-o parceiro e herdeiro, ao mesmo tempo, de Shakespeare na “língua da alma humana”. Essa sua postura certamente influencia a sua maneira de traduzi-lo e explica, por exemplo, a opção por, relativamente, poucas notas de rodapé – ela não considera o Brasil e os brasileiros estranhos a ponto de exigirem muitos esclarecimentos para o leitor.

Por fim, a introdução de Elizabeth Hardwick, publicada primeiramente na edição de 1991 da Farrar, Straus & Giroux e, depois, nas edições de 2009 da mesma editora e de 2015 da inglesa Daunt Books, detém-se longamente no enredo do romance, que Hardwick classifica como uma “história de amor” – “*Dom Casmurro* is Bentinho Santiago’s love story” (p. xiv) – e vai além na tese proposta pela tradutora de que Machado possui um quê anglófono, desta vez afastando-o de suas origens, o que nem Frank, nem Caldwell haviam feito: “A arte de Machado é mais inglesa e europeia do que poderíamos imaginar latino-americana”⁷² (p. xvi). Há uma sugestão nessa assertiva, ainda que não abertamente, de que o caráter um pouco inglês e europeu de Machado seria uma virtude e um convite à leitura.

Esse trio de introduções, em menor ou maior grau, mais explícita ou implicitamente, dialoga com um projeto tradutório de Caldwell fundamentalmente literário, preocupado em inserir o romance machadiano no imaginário anglófono como uma obra relevante da literatura ocidental, repleta de temas ditos “universais”, tais como o

⁷¹ “So it is that in *Dom Casmurro*, Machado de Assis, most Brazilian of all Brazilian writers, acquaints us with the eternal Brazilian, the eternal Brazil, as well as with the Rio de Janeiro of the time in which the story is laid; yet these Brazilians are not strange, no stranger than ourselves. And Machado de Assis speaks to us in the language of our common heritage, more, in a language that is universal – as he himself said of Shakespeare, in the language of human soul.”

⁷² “Machado’s art is more English and European than what we think of as Latin America”.

amor, o ciúme e, como ressalta Frank, a ambiguidade inerente à vida humana.

O argumento de Caldwell a respeito da presença shakespeariana em Machado é bem embasado – ela relata 160 menções diretas a Shakespeare em toda a obra machadiana (CALDWELL, 2013, p. 4). A aproximação que ela propõe entre *Dom Casmurro* e *Otelo*, pode-se supor, certamente influenciou a sua tradução. Ela imaginava, é possível dizer, estar traduzindo algo palpável para o leitor versado na dramaturgia elisabetana:

O *Otelo* de Shakespeare aparece no argumento de vinte e oito narrativas, peças e artigos [de Machado]. *Otelo* não foi a única peça de Shakespeare da qual Machado se serviu: *Romeu e Julieta* serve de trama para um romance e nove contos; o personagem Hamlet aparece um pouco por contaminação – mesmo quando se está tratando dos Otelos; Ofélia, Jacques, Caliban, Lady Macbeth e outros personagens ressurgem miraculosamente nos subúrbios do Rio de Janeiro. Mas detenhamo-nos, neste trabalho, em *Otelo* e *Dom Casmurro*. (CALDWELL, 2002, pp. 19-20)

Em *Dom Casmurro*, pode-se mapear dez menções claras a Shakespeare e outras tantas mais alusivas. Vale observar que, quando peças e personagens shakespearianas são citadas nas traduções de *Dom Casmurro* para o inglês, o texto é, evidentemente, passado para o inglês de Shakespeare. O que havia sido traduzido por Machado para o português volta à sua forma em inglês nas versões de Caldwell e dos outros dois tradutores. Esse pequeno fenômeno tradutório reforça a conexão de Machado com a literatura de língua inglesa, tão ressaltada por Caldwell: tanto usava ele Shakespeare como fonte de inspiração e de citações diretas, que, ao traduzi-lo para o inglês, devolve-se parte do texto às suas origens.

A única referência ao nome “Shakespeare” em *Dom Casmurro* se dá no capítulo “IX A Ópera”, no qual o narrador alude ao estilo do bardo em as *Mulheres Patuscas de Windsor* (ou *Alegres Comadres de Windsor*, entre outras traduções conhecidas), título devidamente reproduzido por Caldwell como o shakespeariano *Merry Wives of Windsor*:

O grotesco, por exemplo, não está no texto do poeta; é uma excrescência para imitar as *Mulheres Patúscas de Windsor*. Este ponto é contestado pelos satanistas com alguma aparência de razão. Dizem eles que, ao tempo em que o jovem Satanás compôs a grande ópera, nem essa farsa nem Shakespeare eram nascidos. (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 818)

The ridiculous, for example, does not exist in the text of the poet; it is an excrescence in imitation of the *Merry Wives of Windsor*. This point is contested by Satanists with some appearance of reason. *They* say that at the time young Satan composed his grand opera neither this farce nor Shakespeare had been born. (MACHADO DE ASSIS, 2009, p. 20)

Essa tradução quase palavra a palavra ilustra o cuidado de Caldwell em criar um texto em inglês semelhante ao de Machado em português: sintético e sinuoso, uma tendência que se nota ao longo de todo o romance. Há, nesse excerto, uma mudança interessante: o itálico em “*They say that...*”. Esse itálico não é marcado em edições de *Dom Casmurro* em português; nem na da Nova Aguilar (1994), nem nas primeiras edições da obra, da editora Garnier (1899/1900).

Outro momento shakespeariano da narrativa, dessa vez indireto, diz respeito ao amor adolescente de Bentinho e Capitu e à menção da deusa Aurora no capítulo-chave “XXXIII O Penteadado”, no qual os jovens trocam o seu primeiro beijo. O diálogo entre Aurora e o bardo inglês foi notado por Manoel Mourivaldo Santiago Almeida: “Deusa do amanhecer, da mitologia greco-romana, William Shakespeare faz referência a ela em *Romeu e Julieta*”⁷³ (ALMEIDA, 2008, p. 282).

⁷³ Aurora, que também aparece na *Iliada* de Homero e na *Eneida* de Virgílio, está na versão integral e versificada de *Romeu e Julieta*, nem sempre publicada em formato livro como tal. Na fala de Montéquio, pai de Romeu, na Cena I do Ato I: “Should in the farthest east begin to draw / The shady curtains from Aurora’s bed, / Away from light steals home my heavy son”.

73. Montéquio está receoso em relação à paixão de seu filho, a essa altura da peça, ainda por Rosalina, e não por Julieta.

Cabe notar que o amor juvenil entre os adolescentes Bento e Capitu, assim como aquele retratado por Shakespeare em *Romeu e Julieta*, também é proibido por familiares – no caso, os de Bento. Este pode ser considerado um dos trechos mais inspirados do texto de Caldwell.

Não pedi ao céu que eles fossem tão longos como os da Aurora, porque não conhecia ainda esta divindade que os velhos poetas me apresentaram depois; mas, desejei penteá-los por todos os séculos dos séculos, tecer duas tranças que pudessem envolver o infinito por um número inominável de vezes. (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 844)

I did not ask heaven that it might be as long as Aurora's, because I did not yet know this divinity which the old poets presented to me later; but I longed to comb it through all the ages of ages, to weave two braids that might enfold the infinite an unnameable number of times. (MACHADO DE ASSIS, 2009, P. 68)

Nesse caso, Caldwell opta, como Machado, por também utilizar o ponto-e-vírgula. Embora use seis palavras a mais do que Machado, o trecho da estadunidense é ligeiramente mais curto, denotando a sua preocupação com a concisão. O ritmo cadenciado, particularmente, chama a atenção na tradução.

De maneira geral, pouco há de controverso na tradução que Caldwell fez de *Dom Casmurro*, como ficará ainda mais claro no Capítulo 3, no qual é abordada a sua recepção, quase que exclusivamente positiva. Os curtos exemplos aqui listados servem apenas, neste momento, para ilustrar a personalidade da tradução – “personalidade” essa que será discutida no Capítulo 2 como autoria.

No outro extremo, está o trabalho comentado no próximo item: enquanto o *Dom Casmurro* de Helen Caldwell colecionou editores e admiradores e ao longo dos anos, o de Robert L. Scott-Buccluech foi, com frequência, interpretado como um fracasso; uma condenação que, como será examinado a seguir, pode hoje ser repensada.

1.3.2 Robert Lascelles Scott-Buccleuch e a tradução condenada

Na esfera machadiana, o menos conhecido entre os três tradutores de *Dom Casmurro* é o escocês Robert L. Scott-Buccleuch, que publicou a sua tradução pela primeira vez em 1992 pela inglesa Peter Owen (que a reeditou neste ano de 2016) e, dois anos depois, pela também inglesa Penguin Books.

Conhece-se relativamente pouco sobre a trajetória de Scott-Buccleuch. Nascido na cidade escocesa de Kirkcaldy, estudou depois em Southampton, na Inglaterra, e serviu a Força Aérea da Marinha Real durante a Segunda Guerra. De volta à Escócia, formou-se em inglês e francês pela University of St. Andrews, à qual permaneceu ligado como professor. Como funcionário do Conselho Britânico, ensinou inglês em vários países, como Chile, Argentina, Itália e Jordânia, além do Brasil.

Sabe-se que assinava às vezes o seu primeiro nome como o abrigado “Roberto”, e que foi professor associado na Universidade de Brasília entre 1963 e o início da década de 1970: “Robert Scott-Buccleuch, até recentemente diretor do Departamento de Inglês da Universidade de Brasília, graduou-se em Línguas Modernas pela University of St. Andrews e lecionou a língua e literatura inglesas em muitos países ao redor do mundo”⁷⁴ (SCOTT-BUCCLEUCH e TELLES, 1971). Nos anos 1970, também prestava serviço como consultor de ensino da Sociedade Brasileira de Cultura Inglesa no Rio de Janeiro, da qual se tornou Superintendente de Educação. Em 1974, foi condecorado com a Ordem do Rio Branco e, em 1978, com a Medalha Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras (SCOTT-BUCCLEUCH, 1982, p. 119).⁷⁵

Pode-se afirmar com certa segurança que o estudioso não mais deixou o Brasil após essa sua primeira vinda nos anos 1960, exceto talvez por temporadas. Prova disso é que, em 1984, seu nome consta em uma ação judicial ligada à declaração do imposto de renda movida em Santos/SP⁷⁶, e que, no começo dos anos 1990, sabe-se com certeza que morava em São Vicente, no litoral de São Paulo – foi de lá que escreveu

⁷⁴ “Robert Scott-Buccleuch, until recently head of the English Department in the University of Brasilia, is a graduate in Modern Languages of the University of St. Andrews and has taught English language and literature in many countries throughout the world.”

⁷⁵ Informações biográficas encontradas em *An Anthology of Brazilian Prose* (1971) e em *A Tradução da Grande Obra Literária* (1982).

⁷⁶ P. 20, SEÇÃO 1. *Diário Oficial da União* (DOU), 4 abr. 1986.

a sua introdução à tradução de *Dom Casmurro*, como assinala ao final do texto, além de uma carta sobre a relação entre os Estados Unidos e o Oriente Médio para o jornal *O Estado de S. Paulo*, publicada em 12 de outubro de 1990⁷⁷.

Scott-Bucleuch morreu em São Paulo em 21 de novembro de 1992, deixando no país a sua mulher, Alexandrina, que ainda vive na capital paulista. Assim, são esparsos, mas sólidos, os indícios de que Scott-Bucleuch, além de ter sido tradutor da literatura brasileira, teve uma relação duradoura com o Brasil.

Apesar do conhecimento limitado a respeito de sua carreira acadêmica, pode-se notar claramente os esforços do tradutor escocês ao longo das décadas com relação à disseminação da literatura brasileira e dos desafios de traduzi-la. Em 1971, ele publica com Mário Telles de Oliveira *An Anthology of Brazilian Prose: from the beginnings to the present day* (“Uma Antologia de Prosa Brasileira: das origens à atualidade”) pela Editora Ática. Trata-se de uma compilação de trechos literários em língua portuguesa original, precedidos por introduções em inglês – um volume admirável de mais de 530 páginas. De Machado de Assis, foram reunidos um trecho intitulado “A Vênus Coxa”, parte do capítulo “A Visita” de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*; “Humanitas”, trecho do capítulo V de *Quincas Borba*; e “Um Beijo”, do capítulo XXXII, “Olhos de Ressaca”, de *Dom Casmurro*.

Em 1975, Scott-Bucleuch estreia na ficção brasileira com a tradução de *São Bernardo* para a Peter Owen. Em 1979, o texto ganha uma republicação pela nova-iorquina Taplinger Publishing Company, em cuja capa se lê *A 20th Century Brazilian Classic: a novel by Graciliano Ramos* (“Um Clássico Brasileiro do Século XX: um romance de Graciliano Ramos”). Na introdução do tradutor redigida em 1974 no Rio de Janeiro, o escocês fala sobre a importância de Graciliano no contexto literário brasileiro e descreve algumas das dificuldades de sua tarefa, como a tradução de termos regionais e a conversão das moedas “milreis” e “conto” para a libra esterlina (SCOTT-BUCCLEUCH, 1979, p. 6-7). Não se aprofunda no assunto, porém, tampouco a edição traz mais informações a seu respeito. Mais tarde, declara que “é bastante dizer que *São Bernardo* fez-me suar muito, e que a tradução foi a melhor que pude fazer” (1982, p. 106).

⁷⁷ SCOTT-BUCCLEUCH. EUA e Oriente Médio. In: DOS LEITORES, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 2, 12 out. 1990.

Em 1976, Scott-Buccleuch publica sua tradução *Yaya Garcia* pela Peter Owen, inaugurando a incursão tradutória pela ficção machadiana. Na introdução, escrita em 1975 no Rio de Janeiro, o tradutor levanta a recorrente questão do aparente desconhecimento a respeito de Machado de Assis no mundo anglófono: “Apesar do interesse de estudiosos luso-brasileiros e da publicação de quatro ou cinco traduções de obras suas em inglês, o seu nome é virtualmente desconhecido entre o público geral fora do Brasil e de Portugal”⁷⁸ (SCOTT-BUCCLEUCH, 1976, p. 5). Classificando Machado de Assis como “o pai do romance brasileiro” (“the father of the Brazilian novel”), entra também na questão da possível intertextualidade com escritores europeus em seu trabalho:

Seus romances são uma combinação feliz de elementos tradicionais europeus com outros de caráter distintamente brasileiro. O leitor europeu e norte-americano pode reconhecer a sua ancestralidade. Mas alguns anos após a sua morte, apareceu uma geração de escritores como Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e Jorge Amado, cuja obra é essencialmente brasileira e enfatiza a ruptura do Brasil de sua tutela europeia.⁷⁹ (SCOTT-BUCCLEUCH, 1976, p. 7)

É interessante observar, com base nessa fala, como o tradutor coloca-se a uma espécie de meio caminho entre Helen Caldwell, que costuma enfatizar a herança europeia em Machado, e John Gledson, que foca nos traços intrinsecamente brasileiros de sua obra.

⁷⁸ “Despite the interest of Luso-Brazilian scholars and the publication of four or five translations of his works in English, his name is virtually unknown to the general reading public outside Brazil and Portugal.”

⁷⁹ “His novels are a happy combination of traditional European elements with others of a distinctly Brazilian character. The European and North American reader can recognize their ancestry. But a few years after his death there appeared a generation of writers like Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, and Jorge Amado, whose work is essentially Brazilian and emphasizes Brazil’s break from her European tutelage.”

Dois anos depois, em 1978, são publicados *The Patriot*, sua tradução de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, e *Trash*, tradução de *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida. Sobre a primeira, a brasileira Vera Regina Teixeira, então professora da estadunidense Northwestern University, escreve: “A alta qualidade do produto final reflete o cuidado meticuloso do acadêmico inglês [escocês, na verdade] assim como os seus anos de trabalho e de consulta com Francisco de Assis Barbosa, biógrafo e editor da obra completa do autor brasileiro”⁸⁰ (TEIXEIRA, 1980, p. 414).

De fato, foi na Universidade de Brasília que Scott-Bucclench conheceu Barbosa, que o apresentou a *Policarpo*. “Até então, eu jamais havia sequer ouvido falar de Lima Barreto, e muito menos lido suas obras. Mas, quando acabei de ler o *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, tive certeza de que esta era, sem dúvida, uma obra-prima, não apenas isso, mas uma obra-prima que merecia ser conhecida além dos limites do mundo de fala portuguesa” (SCOTT-BUCCLEUCH, 1982, p. 104). Sua tradução demorou treze anos para ser publicada, “como resultado da visita ao Rio do Sr. Rex Collings, o editor, e do empenho do meu amigo, o escritor Antonio Olinto. Foi bem recebido pela crítica” (SCOTT-BUCCLEUCH, 1982, p. 105). Assim, cronologicamente, sua tradução de *Policarpo* é anterior à de *São Bernardo*, embora esta segunda tenha sido publicada antes.

Em 1982, Scott-Bucclench comenta as traduções de literatura brasileira que realizara até ali no capítulo *A Bagaceira* de *A Tradução da Grande Obra Literária*, uma coletânea de depoimentos organizada pela Abrates (Associação Brasileira de Tradutores) e editada pela Álamo, ligada à Faculdade Ibero-Americana de São Paulo. Trata-se, talvez, da única oportunidade de entender as suas motivações do ponto de vista da tarefa do tradutor e do seu posicionamento quanto à tradução como atividade transformadora: “Na minha opinião, uma pessoa falando um idioma estrangeiro é parecida com um livro traduzido. Há uma diferença, uma mudança, até uma transformação. [...] De fato sou outra pessoa, da mesma maneira que um livro traduzido é um outro livro” (SCOTT-BUCCLEUCH, 1982, p. 103).

⁸⁰ “The high quality of the finished product reflects the meticulous care of the English scholar as well as years of work and consultation with Francisco de Assis Barbosa, the biographer and editor of the complete opus of the Brazilian author.”

Ao abordar as dificuldades de traduzir *A Bagaceira*, o tradutor ressalta a sua maior dificuldade em traduzir o Brasil de fora dos centros urbanos, dizendo que “os trechos que se referiam à vida no campo eram muito mais difíceis de traduzir do que os que se passavam na cidade do Rio de Janeiro” (SCOTT-BUCCLEUCH, 1982, p. 105). Isso o leva, adiante, a concluir que sua experiência com *Iaiá Garcia* teria sido mais fácil:

Descobri logo que, apesar do seu estilo todo pessoal e único, Machado de Assis seria mais fácil de traduzir. Ao contrário dos três outros que mencionei [Lima Barreto, Graciliano Ramos e José Américo de Almeida], Machado de Assis escreveu sobre a vida na cidade; é bem verdade um Rio de Janeiro subtropical no fim do século passado, mas de qualquer maneira sobre uma vida de cidade civilizada, não muito diferente de uma similar europeia. Seus personagens são advogados, juízes, funcionários públicos, senhoras de sociedade etc. todos envolvidos em um círculo de atividades não muito diversas daquelas de Lisboa, Madri ou Paris. Seu estilo segue uma tradição europeia e revela influências de autores ingleses, principalmente de Lawrence [*sic*] Sterne. Por conseguinte, não há nada, quer no fundo quer na forma dos livros de Machado de Assis, que a língua inglesa não possa expressar adequadamente. (SCOTT-BUCCLEUCH, 1982, p. 108)

Contrapondo a prosa machadiana à de outros autores brasileiros, o tradutor escocês a considera mais fácil do ponto de vista, sobretudo, do vocabulário. Não deixa de admitir dificuldades em “capturar a essência do estilo pessoal de Machado de Assis e transportá-lo para o inglês” (SCOTT-BUCCLEUCH, 1982, p. 109), mas declara que esse exercício o agradou e que o levou a um parecer geral com relação à literatura do autor brasileiro:

Cheguei à conclusão de que Machado de Assis é um escritor para escritores, isto é, somente aqueles

que convivem com palavras conseguem aquilatar o valor real de sua obra. Como disse antes, foi um trabalho de amor [traduzir *Iaiá Garcia*], e minha alegria tornou-se ainda maior quando verifiquei que a versão inglesa estava mais próxima do espírito da obra original do que eu conseguira em qualquer outra das minhas traduções. (SCOTT-BUCCLEUCH, 1982, p. 109)

Mais de uma década após a experiência com *Iaiá Garcia*, que considerou gratificante, Scott-Bucleuch traduziria *Memorial de Aires* em 1989, com o título *The Wager*, novamente pela Peter Owen.

O ponto de vista do tradutor no que concerne à tarefa de traduzir Machado de Assis é relevante à medida que depõe a favor dele na polêmica gerada, e sustentada ainda, por sua tradução de *Dom Casmurro* no início dos anos 1990, que provocou a “indignação de machadianos, brasileiros ou estrangeiros” (ORICCHIO, 1997, p. D5). De fato, Affonso Romano de Sant’Anna, o primeiro a fazer a “denúncia” em território nacional, intitulou a sua coluna no jornal *O Globo* de 5 de agosto de 1997 “Atentado contra Machado” e abriu o texto da seguinte forma: “Machado de Assis foi vítima de um atentado e estou encaminhando à Academia Brasileira de Letras as provas do crime com o nome da testemunha que viu e anotou tudo” (SANT’ANNA, 1997, s/p). A “testemunha” a que o colunista se refere é um colega seu, o professor Zulfikar Ghose, que localizou a omissão dos capítulos ao dar uma aula sobre *Dom Casmurro* na University of Texas at Austin, a qual os alunos acompanharam com cópias da tradução de Helen Caldwell e de Scott-Bucleuch.

Dos 148 capítulos do romance machadiano, faltam em ambas as edições publicadas – pela Peter Owen em 1992 e pela Penguin Books em 1994 – nove capítulos e mais alguns trechos. Foram cortados totalmente: “LII O velho Pádua”, “LV Um soneto”, “LVII De preparação”, “LVIII O tratado”, “LIX Convivas de boa memória” e “LX Querido opúsculo”, “LXIII Metades de um sonho” e “LXIV Uma ideia e um escrúpulo”. A primeira frase de “LXI A vaca de Homero”, “O mais foi muito” (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 871), também foi eliminada. Criou-se, ainda, um capítulo intitulado “LIII Escobar”, cujas primeiras cinco linhas são a tradução do início do capítulo “LIV

Panegírico de Santa Mônica”. A partir da quinta linha, é emendado o segundo parágrafo em diante de “LVI Um Seminarista”:

LIII

Escobar

At the seminary... Ah no, I'm not going to tell you about the seminary, nor would a single chapter suffice. No, my friend, one day perhaps I shall compose a brief account of what I saw and did there, the people I met, the routine and all the rest. [Até este ponto, trata-se da tradução do início de “Panegírico de Santa Mônica”. A seguir, na mesma linha, salta-se para a tradução do segundo parágrafo de “Um Seminarista”:] But here is one of the seminarists. His name is Ezequiel de Sousa Escobar [...] (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 98-99)

Diante desses cortes sem aparente justificativa, o que poderia depor a favor do tradutor na controvérsia gerada por sua tradução? Em primeiro lugar, fica nítido, no depoimento publicado em *A Tradução da Grande Obra Literária*, o respeito que Scott-Bucleuch nutria pela literatura do Brasil e, ainda que se definisse como “tradutor amador”, o fato é que ele traduziu para o inglês seis importantes obras literárias brasileiras, renomadas como tais, entre as quais *São Bernardo* e *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, cujas versões em inglês receberam elogios da crítica e em cujos textos não foram localizados cortes. Por que, nesse contexto, ele teria deliberadamente excluído longos trechos de *Dom Casmurro*, ainda que fosse plenamente consciente da posição dessa obra no cânone brasileiro?

Em seguida à edição da Peter Owen, a Penguin Books duplica o erro ao publicar novamente o texto incompleto, o que só pesou ainda mais para a má recepção – pode-se dizer, até, para o menosprezo – experimentada pela tradução de Scott-Bucleuch. Pode-se, no entanto, conjecturar: há a possibilidade de que a decisão de cortar os capítulos não tenha partido do tradutor, mas do editor responsável, o próprio Peter Owen, por motivos financeiros, já que a supressão equivale a cerca de 10 páginas a menos de impressão, ou por outras razões de natureza mais

subjetiva. Se é o editor, e não o tradutor, o responsável pela publicação de um livro, por que uma insistência tão absoluta, ao longo dos anos, de que a “culpa” só pode ter sido do tradutor escocês?

Mesmo nas vezes em que se procura entender e interpretar a decisão de cortar os nove capítulos, como no caso do recente artigo “A prestidigitação do tradutor: Robert L. Scott-Bucleuch como leitor não confiável de *Dom Casmurro*”, no qual James R. Krause sugere um paralelo entre a “edição” feita pelo narrador Bento da história que narra e a supressão deliberada de capítulos, parece inconcebível aos críticos que não tenha sido o tradutor escocês o responsável. Talvez haja muito menos “magia” (termo usado por Krause para designar a coincidência que sugere entre os cortes do narrador e os supostos cortes do tradutor; 2015, p. 66), porém, na ausência dos capítulos do que se queira acreditar.

Pode-se argumentar, ainda, que a comoção causada pela omissão dos nove capítulos – classificada, inclusive, como “fraude” (SANT’ANNA, 1997, s/p) – parece ignorar uma prática relativamente comum na história da tradução. O corte de trechos literários por parte do editor e/ou do tradutor há muito vem sendo discutida, sobretudo quando se contrapõe as noções de tradução e adaptação. Por exemplo, no artigo “O verso de Manuel Bandeira em sua tradução de *Macbeth*” (2009), Marcia A. P. Martins e Paulo Henriques Britto expõem omissões na tradução de Bandeira da peça shakespeariana, sem, com isso, desmerecer o trabalho do poeta.

Os trechos suprimidos de *Dom Casmurro* são compostos, sobretudo, por digressões, cuja presença é de praxe na prosa machadiana. A trama Bento/Capitu/Escobar não avança no sentido concreto, pois não há novos acontecimentos nesses capítulos –, mas, para a crítica machadiana, não são os fatos narrados que mais interessam, mas a maneira como são narrados; as digressões ajudam a compor essa maneira particular. O trabalho de edição no *Dom Casmurro* de Scott-Bucleuch demonstra, assim, a falta de compreensão do estilo machadiano, além de subestimar o valor da discussão metalinguística para a compreensão total da obra, discussão essa contida, especialmente, em “Panegírico de Santa Mônica” e “Um soneto”, nos quais é abordada a própria criação literária. Por tudo isso, é compreensível que os cortes alterem os ânimos da crítica, ainda que não sejam uma ocorrência rara e necessariamente condenável.

Por fim, é preciso ressaltar que Scott-Bucleuch não estava mais presente para se defender da acusação de cortar deliberadamente os

capítulos. Morto em novembro de 1992 no Brasil, apenas alguns meses após o lançamento do livro, pode-se especular, sem grande margem de erro, que ele não tenha chegado a acompanhar a sua recepção – nem se sabe, ao menos, se ele chegou a ter contato com a edição pronta. Assim, baseando-se na sua trajetória de tradutor de literatura brasileira, pode-se afirmar que é provável que a decisão de suprimir trechos do romance não tenha sido sua ou, ao menos, não exclusivamente sua.

Com base nessa discussão, é interessante retomar a postura dele com relação à crítica de tradução, que ele julgava muitas vezes injusta:

É precisamente neste ponto [de o leitor e o tradutor ficarem à mercê da opinião do crítico] que surgem as dificuldades e as divergências, porque poucos críticos, estejam eles falando de um romance, de um filme, de um carro novo ou da última moda, conseguem resistir à tentação de pontificar e de enfatizar a correção e a sensatez de suas próprias opiniões. [...] Quando se trata de assunto como tradução, em que o público não está em posição de formar seu próprio julgamento, uma atitude como aquela requer muita cautela. (SCOTT-BUCCLEUCH, 1982, p. 107)

Vítima, justamente, de um julgamento passional por parte de críticos, o escocês tem hoje o seu trabalho mais conhecido por sua supostamente “desastrosa” tradução de *Dom Casmurro* do que por seus esforços – reconhecidos em vida, como já foi mencionado – em disseminar a literatura brasileira em língua inglesa.

A reedição de sua tradução, lançada em maio de 2016⁸¹, parecer, em grande parte, o objetivo de retificar o descuido passado, trazendo, na folha de rosto, o aviso *complete and unabridged* (algo como “completa e sem cortes”). Os nove capítulos foram restaurados ao livro, mas não com tradução de Scott-Buccleuch, mas sim de Antonia Owen, herdeira da editora, que também revisou todo o texto. Os trechos faltantes agora são publicados como:

⁸¹ Com a ajuda e a permissão dos editores da Peter Owen, tive acesso à edição antes de seu lançamento oficial, de modo que pudesse incluí-la na tese.

Suprimidos nas edições de 1992 e 1994	Restaurados na edição de 2016
LII O velho Pádua	12 Old Pádua
LIII A caminho	53 On My Way
LIV Panegírico de Santa Mônica	54 Panegyric of Saint Monica
LV Um soneto	55 A Sonnet
LVI Um seminarista	56 The Seminarist Escobar
LVII De preparação	57 By Way of Preparation
LVIII O tratado	58 The Treaty
LIX Convivas de boa memória	59 Companions with Good Memories
LX Querido opúsculo	60 Beloved Opusculum
LXIII Metades de um sonho	63 Halves of a Dream
LXIV Uma ideia e um escrúpulo	64 A Notion and a Scruple

Os capítulos adicionados parecem dar continuidade ao estilo do tradutor escocês, cujo *Dom Casmurro* tem por características principais certo afastamento do texto machadiano no que diz respeito à semântica – a tradução de “Dom Casmurro” como *Lord Taciturn* (“Senhor Taciturno”) e de “olhos de ressaca” como *whirlpool eyes* (“olhos de rodamoinho”) são os exemplos mais notáveis – e a adoção de uma linguagem que dialoga, nitidamente, com a tradição literária anglófona. Assim como no caso da tradução de Helen Caldwell, pode-se notar um traço lírico no texto; uma estratégia deliberada de garantir a musicalidade e a manutenção do status literário. Exemplos disso são algumas traduções de títulos de capítulos que combinam, a uma só vez, certa liberdade tradutória, com uma intenção claramente poética:

Machado de Assis	Scott-Bucleuch
XXII Sensações alheias	XXII The Feelings of Others
XXXVI Ideia sem pernas e ideia sem braços	XXXVI Flights of the Imagination
LI Entre luz e fusco	LI Twilight
LXXVII Prazer das dores velhas	LXVIII The Joy of Former Sorrows
CIII A felicidade tem boa alma	XCIV Happiness is All-Forgiving
CX Rasgos da infância	CI Childhood Exploits
CXXVI Cismando	CXVII Brooding
CXXVIII Punhado de sucessos	CXIX Events Move Fast
CXXXII O debuxo e o colorido	CXXXIII The Sketch and the Finished Portrait

Estes são exemplos de escolhas criativas de Scott-Bucleuch ao traduzir os títulos dos capítulos – que desempenham um papel crucial na evolução da narrativa machadiana. Em *Dom Casmurro*, os 148 títulos de capítulos (no caso das edições de 1992 e de 1994 da tradução de Scott-Bucleuch, são 139, já que nove foram suprimidos) poderiam ser enquadrados em algumas “categorias” diversas – digressão, insinuação, ironia, referência mitológica e/ou literária, convite ao prosseguimento da leitura, justificativa, explicação e adereçamento ao leitor são alguns desses tipos. “No texto machadiano os títulos dos capítulos também são figuras discursivas intrigantes, que suscitam a curiosidade e a adesão do leitor”, observa Mendes (2011, p. 61).

Ao comentar um livro em 1864, o próprio Machado de Assis destacou o título, indicando que este era um elemento que lhe chamava a atenção: “O primeiro é um livro de suma utilidade, e que tem a rara vantagem de corresponder ao título, nesta época em que os títulos não correspondem às coisas”, escreveu, referindo-se ao *Manual do Pároco*, do cônego Fernandes Pinheiro, no Diário do Rio de Janeiro (ASSIS, 2013, p. 199). É interessante essa sua observação sobre títulos que “não correspondem às coisas” – uma possível pista de que, mais tarde, ao nomear de modo tão instigante os seus contos, os seus romances e os

capítulos destes, havia, de fato, uma preocupação com a “correspondência” entre título e conteúdo.

Em *Dom Casmurro*, o protagonista-narrador expõe, logo de início, a importância do título escolhido para o livro. Abrindo o relato com o capítulo “Do título”, em que explica a origem do apelido “Dom Casmurro” e, já de início, começa sutilmente a sua autodefesa – ao negar que seja de fato casmurro no sentido que os dicionários conferem a esse adjetivo – no processo que moverá, ao longo do texto, contra Capitu (CALDWELL, 2002). Ainda nesse primeiro capítulo, ele estabelece a metalinguagem que entremeará todo o romance. “Também não achei melhor título para a minha narração; se não tiver outro daqui até ao fim do livro, vai este mesmo”, declara, para a seguir insinuar que quem define o título (no caso, o “poeta do trem” que lhe deu o apelido) poderia também assumir a responsabilidade pela obra inteira: “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” (MACHADO DE ASSIS, 2012, p. 92).

Scott-Buccluech afasta-se, com frequência, da literalidade na tradução dos títulos, ou os aproxima de uma linguagem literária já bastante conhecida pelo leitor. Exemplos desse segundo movimento são “XXII The Feelings of Others” para “XXII Sensações alheias”, que ilustra a tendência intertextual de todo o seu texto de recorrer a expressões comumente usadas na literatura de língua inglesa do século XIX. Nesse caso, ecoa, entre outras, a fala de Elizabeth Bennet, heroína de *Pride and Prejudice*, que recusa o pedido de casamento de Mr. Darcy com o célebre argumento: “your selfish disdain of *the feelings of others*” (AUSTEN, 1918, p. 199). Coleridge também usa a expressão na introdução de seus *Juvenile Poems* (1831, p. 1).

A contraposição de *joy* e *sorrow*, por sua vez, usada para traduzir “Prazer das dores velhas” como “The Joy of Former Sorrows”, ecoa traduções em inglês da Bíblia e uma presença frequente na literatura anglófona do século XIX, como no poema “Welcome Joy and Welcome Sorrow” de John Keats (1818), além de terem sido os termos escolhidos para explicar as concepções de alegria e tristeza de Espinoza em língua inglesa.

Mais literais, mas criativas pela escolha de palavras, são, ainda, as traduções “Brooding”⁸² para “Cismando” e “Twilight”

⁸² “To brood” é refletir, meditar em silêncio sobre algo que lhe deixa triste. Definição encontrada no dicionário Cambridge, disponível em:

(“Crepúsculo”) para “Entre Luz e Fusco” – esta segunda, uma espécie de condensação do título machadiano. Há, por fim, as soluções mais distantes da proposta machadiana, como “Flights of Imagination” (literalmente, “Voos de Imaginação”, uma expressão comum para descrever devaneios) para “Ideia sem pernas e ideia sem braços” e “The Sketch and the Finished Portrait” (“O Esboço e o Retrato Final”) para “O debuxo e o colorido”, ambas ilustrativas da liberdade tomada por Scott-Bucleuch, de maneira geral, em sua tradução do romance.

Daphne Patai, ao comparar a tradução de Caldwell à do tradutor escocês, observa que a primeira pode ter ficado “apegada” demais ao texto, enquanto a segunda possa ter se afastado demais: “Ao passo que Caldwell tenta ser uma tradutora fiel, talvez às vezes até escravizada pela língua original, Scott-Bucleuch se permite desempenhar o papel de redator de Machado, operando grandes e pequenas intervenções”⁸³ (PATAI, 1999, p. 110).

Patai observa, ainda, a contradição nas falas do escocês no que diz respeito à sua relação com o texto machadiano – possivelmente, não uma contradição, mas sim uma mudança de ideia baseada na experiência. Como já foi mencionado anteriormente, após traduzir *Iaiá Garcia*, Scott-Bucleuch afirma que, por ser urbano, Machado não apresenta tantas dificuldades ao tradutor. Na introdução a *Dom Casmurro*, no entanto, declara que a tarefa de traduzir o romance é desafiadora, ou “virtualmente impossível”. Ele lista os problemas que enfrentou no trabalho:

Em primeiro lugar, há palavras em português que não possuem um equivalente exato em inglês, ou que Machado usa de maneira deliberadamente incomum. O próprio título ilustra isso. Casmurro quer dizer sombrio, introspectivo, irritadiço, teimoso, coberto por uma atmosfera de tristeza que não é completamente expressa por “taciturno” [“taciturn”]. Depois, há a diferença entre o português, uma das línguas europeias mais sintéticas, e o inglês, talvez a mais analítica.

<<http://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/brood>>. Acesso em 10 abr. 2016.

⁸³ “Where Caldwell attempts to be a faithful translator, at times perhaps still somewhat in thrall to the original language, Scott-Bucleuch allows himself to function also as redactor of Machado, in ways both great and small”.

Acontece com frequência de duas palavras em português exigirem quatro ou cinco em inglês para que o sentido seja completamente transmitido. Por fim, há o próprio estilo de Machado que, sendo tão conciso, até em português, se torna, é preciso confessar, virtualmente impossível de transmitir satisfatoriamente em inglês.⁸⁴ (SCOTT-BUCCLEUCH, 1992, p. 9)

De qualquer maneira, a fala do tradutor justifica, indiretamente, possíveis liberdades tomadas, já que ele admite a dificuldade de expressar em inglês sentidos equivalentes aos que Machado usa em português, e com concisão similar. É interessante notar a sua autocrítica relativa à opção por “Lord Taciturn”, consciente de que *taciturn* não substitui “casmurro”.

De certa forma, as declarações de Scott-Bucclench também o redimem da acusação de descuido, pois ele descreve detalhadamente, nesse e em outros trechos da introdução, dilemas que enfrentou na tarefa. Ao longo deste trabalho, a polêmica em torno de seu *Dom Casmurro* será retomada outras vezes.

⁸⁴ “In the first place, there are words in Portuguese that have no exact equivalent in English or that Machado de Assis deliberately uses in an unusual place. The very title is an illustration of this. Casmurro means gloomy, withdrawn, irritable, stubborn, with an overlying air of sadness, which is not completely rendered by “taciturn”. Then there is the difference between Portuguese, one of the most synthetic of European languages, and English, perhaps the most analytic. It frequently happens that two words in Portuguese require four or five in English for their meaning to be fully conveyed. And finally there is Machado’s style itself which, being so concise, even in Portuguese, becomes, one must confess, virtually impossible to render satisfactorily in English.”

1.3.3 John Angus Gledson e a tradução histórico-sociológica

John Gledson, nascido na cidade inglesa de Beadnell em 1945 e doutor pela Princeton University, é professor emérito da University of Liverpool, onde atuou na área de estudos brasileiros. Contrariamente ao que acontece com Robert L. Scott-Bucleuch, cuja trajetória acadêmica e, especificamente, machadiana, parece difícil de mapear, não faltam registros dos muitos trabalhos de Gledson – antes e depois da sua tradução de *Dom Casmurro*, publicada pela Oxford University Press em 1997.

Além de ter se tornado um célebre crítico machadiano dentro e fora do Brasil, Gledson escreveu também sobre Carlos Drummond de Andrade em *Influências e Impasses: Drummond e Alguns Contemporâneos* (2003). Ainda no campo da não-ficção, assinou a tradução em inglês do clássico da crítica machadiana *Um Mestre na Periferia do Capitalismo* (1990), de Roberto Schwarz, como *A Master on the Periphery of Capitalism: Machado de Assis (Post-Contemporary Interventions)*, em 2001. Uma década antes, ele já havia editado do mesmo autor a coletânea de ensaios *Misplaced Ideais: Essays on Brazilian Culture (Critical Studies in Latin American and Iberian Culture)*, em 1992. Em 2004, publicou sua tradução do estudo *As Barbas do Imperador: Dom Pedro II, um Monarca nos Trópicos* (1998), da historiadora Lilia Schwarcz, como *The Emperor's Beard: Dom Pedro II and His Tropical Monarchy in Brazil*.

No âmbito da ficção brasileira, traduziu para o inglês *Órfãos do Eldorado* (2008), de Milton Hatoum, como *Orphans of Eldorado* (2010). Também publicou em inglês a longa crônica *Carnaval no Fogo* (2003), de Ruy Castro, como *Rio de Janeiro: City on Fire* (2008).

Como crítico machadiano, além de dezenas de textos ensaísticos, entre os quais artigos, apresentações e posfácios, Gledson publicou três livros: *The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of Dom Casmurro* (1984), traduzido no Brasil sete anos depois por Fernando Py como *Machado de Assis: Impostura e Realismo; Machado de Assis: Ficção e História* (1986), publicado diretamente no Brasil pela editora Paz e Terra com tradução de Sônia Coutinho; e *Por Um Novo Machado de Assis* (2006), também publicado no Brasil, pela Companhia das Letras. Além disso, foi responsável pela organização e pelo prefácio da antologia *50 Contos de Machado de Assis*, lançada em 2007, e de *Machado de Assis - Crônicas Escolhidas*, publicada em 2013. Organizou, ainda, a série da Unicamp de 2008 de

crônicas de Machado, entre os quais o título *Bons Dias!*. Também em 2008, publicou a tradução de contos machadianos em *A Chapter of Hats – Selected Stories*, pela editora londrina Bloomsbury. No fim de 2010, um ensaio seu consta no paratexto da obra bilíngue *Casa Velha/The Old House*, publicada pela editora Cidade Viva e com tradução de Mark Claryon. Em 2013, o seu “Traduzindo Machado de Assis”, com tradução de Freitas, comenta a sua experiência como tradutor de *Dom Casmurro*, confronta a sua versão com as outras duas, e se aprofunda, ainda, na tradução do conto “Singular ocorrência”. Esse artigo, publicado na revista *Scientia Traductionis*, foi essencial para esta pesquisa.

A vasta bibliografia de Gledson o torna um dos principais críticos machadianos anglófonos da atualidade. Assim como Scott-Buccluch, o estudioso inglês também morou no Brasil nos anos 1970 e passou outras temporadas no país de lá para cá. Aposentou-se como professor da University of Liverpool em 1994. Em meados dos anos 2000, foi professor visitante no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade de Santa Catarina.

O que o caracteriza peculiarmente como tradutor e crítico é a sua presença dupla e simultânea, tanto em inglês quanto em português, tanto no mundo anglófono quanto no Brasil. Por meio de empreitadas diversificadas, Gledson comunica-se com estudiosos estrangeiros e brasileiros, talvez em maior medida, até, com estes últimos. Publica resenhas, por exemplo, tanto em revistas acadêmicas como em jornais de grande circulação, como a que apareceu no jornal *Folha de S.Paulo* sobre o livro *Outros Achados e Perdidos*, de Davi Arrigucci Jr., em 1999. Foi com brasileiros, também, que desenvolveu os seus diálogos mais frutíferos, como com Roberto Schwarz:

No fim da década [de 1970], comecei a me interessar por Machado de Assis por duas razões, principalmente porque um colega meu na Universidade [de Liverpool], lá, tinha se demitido, e eu tive que dar aulas sobre Machado. Honestamente, acho que tinha lido Machado antes, mas não tinha entendido nada. Não sei se tinha gostado ou não, mas certamente não tinha entendido nada. Acho que naquele momento houve duas coisas que se juntaram: uma foi a leitura do que é certamente o livro mais

importante sobre Machado a ser escrito nos últimos 50 anos, mais de 50 anos: o livro de Roberto Schwarz, *Ao Vencedor as Batatas*, que dá a chave para entendermos os primeiros romances de Machado de Assis. E de entendê-los através de um simples conceito, que é o conceito do favor e das relações de favor, que tipificam até hoje, de certa maneira, a sociedade brasileira – e que são óbvios quando a gente os vê, mas o paradoxo é que são tão óbvios, que a gente não os vê; às vezes, ficam tão perto de nós, que a gente não os nota.⁸⁵ (GLEDSON, 2005)

Seu percurso como estudioso, tradutor e crítico de fato mostra a influência da visão sociológica de Schwarz e um interesse pronunciado pela cultura brasileira. Sem desmerecer o que há de puramente literário em Machado de Assis – a intrincada construção narrativa, por exemplo –, Gledson enfatiza o que se apreende da história do Brasil, das relações entre as classes sociais, da fundação de um país independente e da decadência da sociedade patriarcal como virtudes da obra machadiana. Essa ênfase resulta, por vezes, em uma tendência explicativa, no sentido de elucidar o conteúdo do texto para que a cultura brasileira ali retratada não se perca.

Assim como Caldwell mudou a abordagem de *Dom Casmurro* em 1960, Gledson poderia reivindicar uma virada sua nos estudos machadianos, ainda que de menor impacto: a classificação de *Casa Velha* 1) como um romance, e não uma novela; 2) e como pertencente à fase mais explicitamente realista de Machado, não à primeira, que preservava traços românticos:

Situar *Casa Velha* na obra de Machado de Assis é problemático. Para o inglês John Gledson, um dos mais respeitados especialistas no autor, o romance foi escrito em 1885, ou seja, entre *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880) e *Quincas Borba*

⁸⁵ Depoimento dado ao Espaço Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras. Disponível em:

<http://www.machadodeassis.org.br/abl_minisites/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?nfoid=76&sid=21&UserActiveTemplate=machadodeassis> . Acesso em: 20 fev. 2016.

(1886-91). "Foi depois da crise dos 40", diz Gledson. É a chamada fase realista – a melhor de Machado. Lúcia Miguel Pereira, uma das mais importantes estudiosas de Machado, morta há 40 anos, não concordaria. Para ela, que foi a responsável pela publicação de "Casa Velha" pela primeira vez em livro, em 1944, o romance sempre foi da primeira fase, escrito nos anos 70. "Não gosto de comparar, mas é um livro de primeira importância", resume Gledson. "É possível que o próprio Machado não pensasse assim, pois ele não reuniu os episódios para publicação em livro, como fez com outras obras. Isso coube à Lúcia Miguel Pereira". (FINOTTI, 1999)

O resgate e a nova interpretação de *Casa Velha* – e a sua aproximação, inclusive, da estrutura e temática de *Dom Casmurro* – são abordados em detalhe em *Machado de Assis: Ficção e História*, um dos projetos de maior importância na trajetória machadiana de Gledson por sua capacidade não apenas de analisar, mas também de historicizar. Em sua abordagem, nota-se uma constante preocupação em explicitar a realidade histórica na qual a obra está inserida, e também a realidade que ela retrata, mesmo que uma exposição fiel da realidade não seja o objetivo primeiro da ficção.

Como tradutor e crítico de *Dom Casmurro*, seu posicionamento não é diferente. Em sua resenha do livro *Machado de Assis*, de Alfredo Bosi, publicada na *Folha de S.Paulo* em janeiro de 2003, Gledson diz-se desapontado com o tratamento dado ao romance pelo crítico brasileiro:

O resumo do enredo se recusa insistentemente a contemplar qualquer motivação dos personagens que possa envolver classe social ou status econômico. Para dar um exemplo minúsculo: nem se considera a motivação óbvia de José Dias por temer Capitu – se ela casar com Bentinho, ele irá "para a rua"; a consequência disto é que os famosos olhos de cigana voltam à tona como motivação, e dá-se à narração de Bento um crédito que está longe de merecer. O bom desse romance talvez seja que ele nos força a escolher. Lembrome da excitação legítima produzida em uma aula (de colégio brasileiro) quando sugerir a

interpretação acima, e que não está muito distante da superfície do romance. Os críticos que propõem um Machado diferente – mais multifacetado, menos chato (e mais verdadeiro) – entre os quais me incluo, devemos expor nossos argumentos diante de um público maior. (GLEDSON, 2003)

A fala exemplifica a visão de Gledson de *Dom Casmurro* como um retrato das relações de poder e de favor que caracterizaram a sociedade carioca oitocentista, enfatizando, sobretudo, a figura do agregado José Dias. Há uma ironia implícita aí, porém: embora afirme que propõe um Machado “mais multifacetado”, é certo dizer que o viés da crítica de Gledson é muito mais sociológico do que psicológico – assim como o inverso ocorre com Bosi. Ou seja, ainda que não ignore por completo outras “facetas” machadianas, Gledson valoriza, acima de todas, o realismo.

Essa sua inclinação é perceptível na tradução do romance que realizou para a Oxford University Press, impressa uma vez em 1997 em brochura, outra em 1998 em capa dura e mais uma em brochura, e 1999, que ainda se encontra comercializada no mercado. Ela possui uma introdução do tradutor e 64 notas de rodapé⁸⁶ assinadas por ele – uma média de uma nota a cada quatro páginas, aproximadamente, ao passo que a tradução de Scott-Bucleuch não possui nenhuma e a de Caldwell, cinco. A maioria das notas esclarece alusões históricas e indicações geográficas contidas no texto. Por meio desses paratextos, Gledson demonstra como vê em *Dom Casmurro* (assim como vê em toda a obra machadiana) uma qualidade extraliterária, uma porta de entrada para se

⁸⁶ É recente a atenção dada às notas do tradutor pelos Estudos da Tradução. Em seu *Paratextos Editoriais*, obra considerada fundamental para o estudo de paratextos, Gérard Genette (2009) chega a citar as notas do tradutor como um tipo de paratexto editorial, mas não se detém em sua análise. No livro *Notas do Tradutor e Processo Tradutório*, Solange Mittman (2003) debruça-se sobre a questão, indicando que a escassez de considerações a respeito das notas do tradutor, assim como a escassez das próprias notas na maioria das traduções, é baseada em uma visão conservadora: “as N.T. têm sido negadas, ou ferrenhamente criticadas pelos adeptos de uma concepção tradicional sobre a tradução, como um barulho que incomoda” (2003, p. 107). O recurso da nota de rodapé visibiliza o tradutor e tem ganhado mais adeptos nas últimas décadas (VENUTI, 1996).

conhecer mais sobre o Brasil do Segundo Reinado e as suas peculiaridades sociais. Ele se utiliza de recursos paratextuais para realçar essa sua visão:

John Gledson, além de especialista em literatura brasileira, é um grande conhecedor da história e da cultura brasileiras, com as quais estabelece paralelo constante em sua crítica e sua prática tradutória. As traduções e os livros escritos e organizados por Gledson são acompanhados de prefácios e notas ricamente ilustrados, nos quais ele esmiúça o estilo e o ritmo do autor, além de fornecer ao leitor um panorama cultural, social e político da época em que a obra foi escrita. (FREITAS, 2012, p. 89)

A tendência “esclarecedora” da edição de *Dom Casmurro* é justificada por Gledson em seu texto introdutório, no qual ele aponta que gostaria de “reduzir a distância do leitor da língua inglesa moderna de um romance que é, no fim das contas, um drama doméstico e que, como vimos, não pode ser explícito ou explicativo demais de acordo com o seu próprio parâmetro de narração”⁸⁷ (1997, p. xxv).

Também parece haver, em sua abordagem, uma busca por inovação – sendo a sua a terceira tradução para o inglês de *Dom Casmurro*, pode ser que Gledson tenha procurado “corrigir” nela as faltas que sentia nas outras duas, como se pode depreender a partir de várias de suas declarações. Sobre o uso de notas de rodapé, especificamente, ele escreve:

Parecia um desperdício de espaço contar para o leitor a história de *Otelo* (para dar um exemplo óbvio) e não dar alguma ideia da geografia – física e social – do Rio de Janeiro de fins do século XIX. Mantive um mínimo de notas, porque excluí-las de todo, como o fizeram as duas traduções anteriores (de Helen Caldwell e Robert Scott-Buccleuch)

⁸⁷ “[...] to reduce the modern English-language reader’s distance from a novel that is, after all, a domestic drama, and that, as we have seen, cannot within its own parameters of narration be too explicit or explanatory”.

parece irrealista e pouco proveitoso.⁸⁸
(GLEDSON, 1997, p. xxv)

Ao contrário dessa alegação, Caldwell, como já foi mencionado, fez uso de notas, ainda que em número muito menor em comparação com Gledson. Em verdade, é comum o crítico inglês expressar publicamente o seu descontentamento com o trabalho dos dois outros tradutores, seus predecessores, de *Dom Casmurro*. Em depoimento à Academia Brasileira de Letras, mostra que, logo após se aposentar como professor, já estava trabalhando na tradução do livro, e que a de Caldwell “deixa a desejar”:

Veio uma oferta da Oxford University Press para fazer uma tradução de *Dom Casmurro*, uma nova tradução – porque já fora traduzido nos anos 50 por Helen Caldwell – e isso decidi que se podia fazer, pois a tradução da Caldwell, embora não seja ruim, deixa a desejar em alguns sentidos. Portanto, achei que fosse útil fazer uma nova tradução e isso foi publicado, não sei exatamente o ano, 1997 ou por aí. (GLEDSON, 2005)

Com Scott-Buccleuch, Gledson é ainda menos complacente do que o é com Caldwell: “A tradução de Scott-Buccleuch não é muito boa. [...] Ele se equivoca com frequência, em uma miríade de formas; toma liberdades demais”⁸⁹ (GLEDSON, 2013, p. 239). Sua postura é, assim, indicativa de um desejo de melhorar a tradução de *Dom Casmurro* em língua inglesa – trata-se, contudo, de uma postura não necessariamente

⁸⁸ “It seemed a misuse of space to tell the reader the story of Othello (to give an obvious example) and not to give some idea of the geography – physical and social – of Rio de Janeiro in the late nineteenth century. Notes have been kept to a minimum but, to exclude them, as both previous translations (by Helen Caldwell and Robert Scott-Buccleuch) have done, seems unrealistic and unhelpful.”

⁸⁹ “The Scott-Buccleuch translation is not very good [...]. He is very often off-track, in a myriad of small ways; he takes far too many liberties.”

baseada em teorias tradutórias, como se pode depreender de sua declaração:

Não sou adepto de nenhuma teoria específica de tradução. Não quero com isso dizer que não se pode tirar muito proveito nem benefício da leitura de trabalhos sobre tradução; mas sim que tentativas de codificar, generalizar e teorizar em excesso sobre o assunto não são em geral muito úteis. Isto fica mais evidente em tradução literária, em que cada autor tem um estilo próprio e apresenta certos tipos de dificuldade (ou facilidade) para o tradutor. (GLEDSON, 2013, p. 7)

Como será visto no Capítulo 3 desta tese, que lida com a recepção do romance no mundo anglófono, há críticos que acreditam que Gledson tenha alcançado esse seu objetivo de aprimorar a tradução de *Dom Casmurro*; outros dão preferência à tradução de Caldwell – esta tem a seu favor o número de reedições ao longo dos anos, dez ao todo; mesmo a de Scott-Bucleuch acaba de ganhar a sua terceira edição após 25 anos de seu lançamento, no primeiro semestre de 2016. A de Gledson, impressa e reimpressa no fim dos anos 1990, não chegou a ganhar outras edições posteriores.

Outra característica que se pode atribuir à tradução de Gledson tem a ver, justamente, com o realce que ele dá ao aspecto sociocultural e histórica do texto de Machado, o que pode ser notado em algumas de suas escolhas textuais. Há uma propensão de esclarecer para o leitor traços culturais brasileiros contidos no texto, ou mesmo de desmontar construções machadianas para que fiquem mais acessíveis ao leitor. Logo no início da narrativa, temos (grifos para facilitar a análise):

Uma noite destas, vindo da cidade para o Engenho Novo, encontrei no trem da Central um rapaz aqui do bairro, **que eu conheço de vista e de chapéu**. (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 809)

One evening just lately, as I was coming back from town to Engenho Novo* on the Central line

train, I met a young man from this neighborhood, whom I know by sight: **enough to raise my hat to him**.

Rodapé:

*A recently developed suburb of Rio de Janeiro, some six miles from the center.

(MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 3)

“Enough to raise my hat to him” traduz e explica, ao mesmo tempo, a etiqueta da época: erguer o chapéu para conhecidos em sinal de cumprimento. Gledson mantém a peculiaridade, pois não se trata de uma expressão comum⁹⁰. Percebe-se que houve uma preocupação sua, porém, em esclarecer o que seria conhecer “de chapéu”.

Notas como essa aparecem em profusão na versão em inglês. Gledson explica quase todos os lugares que julga relevantes com notas de rodapé. Por meio delas, é possível apreender contextos que nem sempre são evidentes para o leitor, como o pai de Bentinho como fazendeiro de cana-de-açúcar e a escalada social de Escobar, ao se mudar para o bairro do Flamengo.

Gledson justifica o uso desse tipo de nota em um ensaio sobre *Dom Casmurro*:

Tanto a tradução de Helen Caldwell quanto a de Robert Scott-Buccler [correção no nome] dispensam notas [Caldwell, na verdade, usa cinco notas, como já foi visto], como se esse apelo universal conferisse transparência ao romance. O comentário de um colega de Liverpool, que leu Machado por curiosidade e que não é especialista em língua portuguesa, embora leia português,

⁹⁰ Uma pesquisa virtual específica no conteúdo de livros, a expressão aparece duas vezes: nessa tradução de *Dom Casmurro* de John Gledson, e na tradução em inglês de *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, de Goethe, de Marcelle Clements (2013). Nesta segunda obra, porém, a expressão é dita em um contexto um pouco diferente.

apoia minha opinião de que é necessário dar mais ajuda aos leitores, sem sobrecarregar o texto com demasiadas notas. (GLEDSON, 2006, p. 283).

A “ajuda aos leitores”, além de explicar o uso das notas de rodapé, pode ser a razão de outro traço que se pode destacar da tradução de Gledson, que é a adoção de um estilo ligeiramente mais informal e próximo da oralidade, no caso dos diálogos, quando em comparação com o dos outros dois tradutores. O diálogo entre Bentinho e Capitu no capítulo “XLIII Você tem medo?”, traduzido por Gledson como “Are you Afraid?” ilustra isso:

– Medo?
 – Sim, pergunto se você tem medo.
 – Medo de quê?
 – Medo de apanhar, de ser preso, de brigar, de andar, de trabalhar...

[...]

– Mas... não entendo. De apanhar?
 – Sim.
 – Apanhar de quem? Quem é que me dá pancada?

(MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 855)

– Afraid?
 – Yes, I’m asking if you’re afraid?
 – Afraid of what?
 – Afraid of being beaten, being locked up, of fighting, walking, working...

[...]

– But... I don’t understand. Being beaten?
 – Yes.
 – Beaten who by? Who’s going to beat me?

(MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 84)

Nota-se, assim, como Gledson parece recriar, em língua inglesa, a rapidez e a relativa informalidade do diálogo machadiano, o que colabora para acentuar o seu traço realista – que é, justamente, a interpretação que o tradutor faz da obra, uma vez que a considera um veículo de expressão da realidade brasileira no fim do século XIX.

Pode-se afirmar, com certa segurança, que a tradução de Gledson de *Dom Casmurro* está em harmonia com todo o seu projeto como crítico machadiano, que é o de evidenciar o que haveria “por trás” da escrita do autor brasileiro. Ele admite:

Nunca fiz segredo do meu intencionalismo, ou seja, da minha insistência em tentar saber, deduzir, o que Machado tencionava dizer e fazer na sua obra. Foi nesse espírito também que empreendi um projeto que continua até hoje, que é a edição da própria obra machadiana, as crônicas por exemplo, em edições que as façam mais compreensíveis e, na medida do possível, deslindem o contexto social e político e as fontes do seu pensamento. (GLEDSON, 2003, p. 296)

Essa intencionalidade separa Gledson dos outros dois tradutores à medida que se trata de um projeto extraliterário; tem a ver com o seu interesse em fazer conhecer a história do Brasil e a contribuição de Machado para ela e de desvendar as relações que regiam a nossa sociedade oitocentista e que ainda podem permanecer mais ou menos vivas na contemporaneidade. Não que Caldwell e Scott-Bucleuch tenham compartilhado um projeto demasiadamente similar, mas a terceira tradução afasta-se das outras duas por sua intenção aberta e clara de 1) corrigir o que ambas, segundo Gledson, poderiam ter de problemático; 2) informar sobre o país de origem da obra.

Uma vez traçado esse panorama a respeito das três traduções de *Dom Casmurro* em língua inglesa, será possível propor discussões teóricas, no próximo capítulo, a respeito da tradução e da recepção do romance no mundo anglófono, e de que maneira esses conceitos se relacionam.

Capítulo 2

Intersecções entre tradução e recepção

Este capítulo preponderantemente teórico propõe discussões acerca dos conceitos de tradução e de recepção com base na experiência machadiana em inglês.

2.1 A tradução

O papel do tradutor gera controvérsias já na sua definição, que, longe de ser única e incontestável, varia conforme o conceito que se tem de tradução e de sua função na sociedade. Neste trabalho, parto da premissa de que a tradução literária deriva de um projeto tradutório que é, ao mesmo tempo, pessoal, por ser fruto do trabalho de um tradutor, e contextualizado – localizado em espaço, tempo e cultura específicos.

Projeto tradutório, aqui, é entendido à maneira do que foi proposto por Antoine Berman (1995). Um conjunto de escolhas – por que traduzir determinada obra, que estratégias usar para traduzi-la, o contexto em que se traduz – constitui o “projeto” singular de cada um.

Por ser um trabalho pessoal, dependente da bagagem cultural do tradutor, pode-se considerar a tradução autoral; ela só existe daquela maneira por ser fruto da atividade intelectual de um determinado indivíduo. Ao mesmo tempo, porém, como todas as pessoas, o tradutor está inserido em uma cultura e, de seu lugar, avista a cultura do texto de partida sob a influência daquilo que o cerca. Ele fará a mediação entre essas duas culturas a seu modo: uma combinação de individualidade, já que sua mente é única, e de coletividade, já que não está sozinho.

“É um grande erro conceber as traduções como textos completos e bem identificados, produzidos por autores e tradutores isolados”, alerta José Lambert (2011, p. 47). Essa noção, de que a tradução seria não apenas a transformação de um texto escrito em uma língua para um texto escrito em outra língua, mas também um possível contato entre duas (ou mais) culturas, descende do chamado *cultural turn*, ou virada cultural, dos Estudos da Tradução, perpetrado na década de 1980 e consolidado no início dos anos 1990, em grande parte, por estudos da britânica Susan Bassnett e do belga André Lefevere, entre outros. Nessa abordagem teórica da tradução, passaram a ser considerados como agentes ativos do processo tradutório também os aspectos extratextuais, de natureza sociopolítica, mercadológica e cultural. A abordagem é bem sintetizada na seguinte frase: “O processo tradutório constitui-se, pois, muito mais numa mediação entre culturas

do que numa transposição linguística” (BLUME & HUMMITZSCH, 2009, p. 48).

O *cultural turn* desencadeou, ainda, uma tendência cada vez mais consolidada de valorizar o trabalho e a própria figura do tradutor, como aponta Susana Kampff Lages:

Nos últimos anos, contudo, pode-se verificar uma tendência diversa nos estudos teóricos: pretende-se abertamente ultrapassar as aporias da reflexão tradicional sobre o tema, por meio de uma enfática valorização do tradutor e de seu trabalho, ou de sua *tarefa*. [...] Atualmente, podem ser identificadas ao menos duas correntes paradigmáticas desse tipo de pensamento, que vê na tradução uma atividade não meramente reprodutora, secundária, derivada – enfim, inferior à do escritor – mas uma atividade independente, com características, finalidades e normas próprias. (LAGES, 2007, p. 73)

Baseando-se nessa tendência, os próximos itens investigam as tarefas assumidas por Helen Caldwell, Robert L. Scott-Buccleuch e John Gledson, tradutores de *Dom Casmurro* para o inglês. Cada qual interpretou a obra à sua maneira e intermediou, por meio dessa interpretação, a relação de Machado de Assis com o mundo anglófono.

2.1.1 O tradutor casmurriano como leitor e crítico

Toda tradução literária começa com uma leitura, ainda que se leia para, imediatamente a seguir, traduzir. A tradução exige do tradutor, em geral, contínuas leituras atentas do texto a traduzir. Quanto maior for a complexidade do texto, mais frequentes serão as leituras. Afinal, como traduzir o que nem se apreendeu ainda? Peter Bush escreve sobre a leitura como um ato subentendido de toda tradução literária: “Seja qual for a estratégia adotada pelo tradutor, toda tradução é, em última análise, o produto de múltiplas leituras e esboços, que antecedem e determinam o formato do esboço final entregue aos editores”⁹¹ (2001, p. 129).

⁹¹ “Whatever the strategy adopted by the translator, any translation is ultimately the product of multiple readings and drafts which precede and determine the shape of the final draft delivered to the publishers.”

De certa forma, lembrar o papel de leitor exercido pelo tradutor evidencia, também, um fator incontornável: como todo leitor, o tradutor lê através do *seu* olhar. Sua bagagem cultural, ideológica e até emocional terão impacto sobre a leitura e, conseqüentemente, sobre a tradução. Lembrar o papel de leitor do tradutor o humaniza – não se trata de uma máquina de decodificação, mas de um ser humano vulnerável a todas as implicâncias de seus contextos interno e externo. Sobre o lócus do tradutor como leitor, Mercedes Guhl Corpas escreve:

Todo processo de tradução começa pelo estágio da leitura. O tradutor é, ele mesmo, um leitor e ocupa um lócus específico de leitor. Ele interpreta o texto de acordo com esse lócus, determinado por seu local de nascimento, as influências de sua criação, sua experiência de vida. Em suma, o tradutor recorre a informações desse lócus para entender o texto e atribuir-lhe sentido, baseando-se em uma visão já construída daquele texto, do autor e da cultura dele.⁹² (GUHL, 2002, p. 141)

Não haveria, assim, possibilidade de neutralidade por parte do tradutor enquanto leitor – não há como escapar à própria leitura. Em *O ato da leitura*, Wolfgang Iser enfatiza o papel do leitor como construtor do texto, de modo que a este não se possa atribuir um sentido senão por meio de uma leitura – aí estaria a fonte da variedade de interpretações concebidas a partir de um mesmo texto; nem mesmo duas leituras do mesmo leitor seriam similares, tal é a influência do contexto sobre o ato de ler. A leitura se constituiria, justamente, na interação entre leitor e objeto, seria um produto desse contato. O efeito do texto não poderia ser estudado “nem apenas no texto nem tão somente no comportamento do

⁹² “Any translation process starts from a reading stage. The translator is a reader himself, and has a certain locus as a reader. He interprets the text according to this locus, determined by the place where he was born, the influences in his upbringing, his life experience. In short, the translator draws information from this locus to understand and make sense out of the text, based on an already constructed view of the text, the author or the culture.”

leitor; o texto é um potencial de ação que o processo da leitura atualiza”⁹³ (ISER, 1976, p, 13).

Para entender como a leitura realizada pelo tradutor literário impactará a sua tradução, é preciso interrogar-se, primeiramente, sobre a própria literatura. O que a diferencia de outros textos? A noção de literatura como “linguagem carregada de significado” (POUND, 2006, p. 32) interessa à presente discussão à medida que abarca um texto multiplicador de interpretações, como se acredita ser o texto machadiano. Aqui se fala da linguagem escrita, especificamente, embora se possa argumentar que a linguagem a que Pound se refere pode, também, ser oral. Do lacônico enunciado poundiano, depreende-se a noção de um texto múltiplo, polissêmico; que, tal qual uma fórmula química estável, precipita-se somente no contato com o leitor, desdobrando-se em incontáveis significados⁹⁴.

Eagleton (2010), ainda que admitindo a dificuldade de se definir literatura, reconsidera a concepção de uma linguagem peculiar que caracterizaria o texto literário; uma linguagem que torna a dita “fala comum” estranha e, assim, intensifica a experiência do leitor no âmbito de sua vida material – haveria aí um paradoxo, já que, segundo essa proposição, é na distorção literária que se distinguiria mais claramente o real. Eagleton recorre, assim, a Jakobson para reforçar esse exame: a literatura seria uma “violência organizada contra a fala comum” (2010, p. 3).

Todavia, após ponderar sobre a “materialidade” e o “estranhamento” – propostos, sobretudo, pelos formalistas –, Eagleton chega a uma resolução fundamental: a literatura não pode ser definida de modo objetivo porque depende de como é lida, e não de sua natureza. Trata-se, portanto, de uma resolução não ontológica, que abre espaço para as mais distintas maneiras de se abordar a literatura. Ser ou não ser literário não seria uma propriedade inerente do texto, mas um valor dependente da maneira como as pessoas se relacionam com ele em um

⁹³ Na tradução francesa: “(...) ni dans le texte seul ni dans le seul comportement du lecteur; le texte est un potentiel d’action que le procès de la lecture actualise”.

⁹⁴ Significado entendido, aqui, não apenas como o *conceito* da palavra (ou *unidade significativa*), como explicou Saussure (2002), mas, para além disso, como “uma representação psíquica da ‘coisa’” e “uma maneira praticamente tautológica: é este algo que quem emprega o signo entende por ele”, como acrescenta posteriormente Barthes (2006, p. 46).

determinado momento histórico e espaço geográfico. Assim, o que é hoje literatura pode vir a deixar de ser um dia, e vice-versa. “Alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, outros são impostos como literários [...] Qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura, inalterável e inquestionavelmente – Shakespeare, por exemplo –, pode deixar de sê-lo” (EAGLETON, 2010, p. 16).

A reflexão de Eagleton é pertinente à abordagem de um romance machadiano em língua inglesa porque nos alerta para a instabilidade de conceito de literatura: não é porque se considera *Dom Casmurro*, no meio acadêmico-intelectual brasileiro, como uma obra indubitavelmente literária, que isso se reproduzirá no mundo anglófono; haveria a possibilidade de essa concepção ser modificada ou colocada em xeque no contato com outro sistema de valores.

Os tradutores e editores anglófonos da obra, no entanto, clara e abertamente a tomaram por literatura, como foi apresentado no capítulo anterior. Viram-se diante do desafio estético de escrever e publicar *Dom Casmurro* em inglês – e esse fator estético parece aumentar consideravelmente a responsabilidade envolvida na tradução, que se encontra não no campo do texto denotativo, comunicador, e do trabalho mecânico, mas no campo da “criação imaginativa” e do trabalho não-alienado (EAGLETON, 2010, p. 27), portanto, pode-se dizer, no campo da arte.

Propondo uma ponte com a arte e a origem etimológica da palavra, Paula Cristina Lopes assim explica a literatura em seu artigo “Literatura e Linguagem Literária”:

À partida, e simplificadamente, podemos dizer que a literatura pertence ao campo das artes (arte verbal), que o seu meio de expressão é a palavra e que a sua definição está comumente associada à ideia de estética/valor estético.

Etimologicamente, o termo deriva do latim *litteratura*, a partir de *littera*, letra. Aparentemente, portanto, o conceito de literatura pode estar implicitamente ligado à palavra escrita ou impressa, à arte de escrever, à erudição. (LOPES, 2012, p. 1)

Essa explicação é condizente com a noção empregada à tradução do texto machadiano no presente trabalho, uma vez que ressalta

a literatura como arte; o termo “arte verbal”, também empregado por Haroldo de Campos (2013, p. 147), parece descrever adequadamente a literatura praticada por Machado de Assis – sua “literary art”, segundo Helen Caldwell (1970, p. 3).

O próprio Machado – ainda adolescente, em 1856 – apresentou uma descrição apaixonada não sobre a literatura como um todo, mas sobre a poesia, que parece ter sido um de seus gêneros favoritos como leitor. É interessante observar, nessa declaração sentimental, como o jovem Machado julgava a poesia capaz de cativar o leitor em uma relação íntima:

Sabeis o que é poesia?

É difícil explicá-la: é um sentir sem definição; é uma palavra que o anjo das harmonias segreda no mais íntimo d’alma, no mais fundo do coração, no mais recôndito do pensamento. A alma, e o coração, e o pensamento compreendem essa palavra, compreendem a linguagem em que lhe foi revelada – mas não a podem dizer nem exprimir. (MACHADO DE ASSIS, 2013, p. 53)

Distante ainda do tom cético que caracterizaria a sua obra madura, Machado aborda a poesia como uma experiência quase espiritual, chegando a falar de uma linguagem “revelada”. Mais adiante nesse mesmo texto publicado na *Marmota Fluminense*, ele se desculpa por ainda não saber se expressar como gostaria e pede o apoio e a compreensão de quem o lê: “Perdoai, leitores, a minha fraca linguagem; é de um jovem que estreia nas letras, e que pede proteção e benevolência. Ainda existem alguns Mecenas piedosos: animai o escritor” (MACHADO DE ASSIS, 2013, p. 56). Apesar do sentimentalismo desse seu texto inaugural, conscientemente ou não, Machado tocou em um ponto que, de lá para cá, seria tema de variados estudos: o da experiência individual, sensorial e difícil de descrever que o leitor pode experimentar em contato com uma obra altamente poética – uma das maneiras de explicar esse fenômeno é a *fruição* barthiana:

A língua se reconstrói *alhures* pelo fluxo apressado de todos os prazeres da linguagem. Onde, *alhures*? No paraíso das palavras. Trata-se verdadeiramente de um texto paradisíaco, utópico (sem lugar), de uma heterologia por plenitude:

todos os significantes estão lá e cada um deles acerta na mosca; o autor (o leitor) parece dizer-lhes: *amo a vocês todos* (palavras, giros, frases, adjetivos, rupturas: de cambulhada: os signos e as miragens de objetos que eles representam); uma espécie de franciscanismo obriga todas as palavras a se apresentarem, a se apressarem, a tornarem a partir: texto jaspeado, variegado; estamos entulhados pela linguagem, como crianças a quem nada fosse jamais recusado, censurado, ou pior ainda: permitido. É a aposta de uma jubilação contínua, o momento em que por seu excesso o prazer verbal sufoca e oscila na fruição. (BARTHES, 1987, p. 13)

Barthes descreve belamente um texto que seduz o leitor, que o intimida com a linguagem (BARTHES, 1987, p. 27), gerando uma “fruição intratável” que os conecta, texto e leitor, inexplicavelmente. No “paraíso das palavras” em que habita a literatura de fruição, todos os elementos textuais cumprem seus papéis à perfeição, de modo que o efeito no leitor seja envolvente, cativante, físico: daí a dificuldade de descrever com clareza o que determinada literatura tem, afinal, de tão especial. Resgatando o jovem Machado, “é difícil explicá-la [a poesia]”.

O prazer do texto, mantendo a referência a Barthes, não seria, contudo, universal – cada leitor fruirá de determinado texto à sua forma (forma esta, como lembra Eagleton, também influenciada pelo meio em que o leitor se encontra). Por isso se trata de uma relação íntima e particular: não há como prevê-la nem reproduzi-la. O texto de fruição, isso sim parece possível caracterizar, é aberto o suficiente para que haja espaço nele para o leitor; trata-se de um texto que pressupõe a leitura. Não é ensimesmado nem autoritário a ponto de impossibilitar a relação a dois (texto/leitor) – ao contrário: o texto de fruição é aberto, convidativo, inacabado. Chama para si o leitor, e este participa ativamente da construção de seus significados. Diferentes leitores construirão diferentes significados, e aí estaria a multiplicidade caracterizadora do que se considera literatura.

Em *Obra Aberta*, Umberto Eco retoma a afirmação de Valéry de que “não há verdadeiro sentido de um texto”⁹⁵ para corroborar com a

⁹⁵ Primeiramente publicado em 1933 na *Nouvelle Revue Française*, o artigo “Au Sujet du Cimetière Marin”, no qual se encontra essa afirmação (“il n’y a pas de

sua visão da “obra literária como contínua possibilidade de aberturas, reserva indefinida de significados” (ECO, 1991, p. 47). Para Eco, a obra de arte é aberta porque depende da inventividade do leitor (ou espectador, ouvinte etc.). Se fosse fechada e acabada, como a arte poderia falar tanto e a tantos, e por tanto tempo? A sobrevivência de determinadas obras ao longo do tempo, passando por diferentes gerações e até mesmo por diferentes culturas, seria prova dessa abertura: elas sobrevivem porque se deixam “reformular”, moldam-se diante do contato com o novo.

No caso da literatura, o leitor é colocado “como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* [grifo do autor] que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída” (ECO, 1991, p. 41). Ou seja, o leitor não é obrigado a ler a obra de uma forma ou de outra; não há interpretação correta ou “chave” de leitura; não se trata de cavar ou adivinhar sentidos pré-estabelecidos, mas sim de construí-los ativamente. Sobre a liberdade do leitor, Eco continua: “qualquer obra de arte, embora não se entregue inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor” (ECO, 1991, p. 41).

A relação de “congenialidade” que o tradutor terá com a obra que precisa traduzir, assim, começará já na leitura; antes da relação tradutor/obra, haverá a relação leitor/obra. Se haverá fruição, não é possível especular, tantos são os fatores que influenciam o prazer do texto tal qual descrito por Barthes (ou a ausência dele). Todavia, pode-se dizer que há textos mais abertos que outros, e cuja abertura é testada pelo tempo e comprovada pela variedade de possibilidades de interpretação que se acumulam em críticas e estudos. No contato com um texto mais aberto, a chance de fruição parece ser maior – já que o leitor participa mais ativamente.

No caso específico de *Dom Casmurro*, pode-se dizer que poucos livros brasileiros exemplificam tão claramente a abertura da obra literária. Não só a dúvida a respeito do adultério (Capitu traiu ou não Bentinho?) tornou-se uma espécie de lugar-comum na cultura literária brasileira, como os anos têm multiplicado, ainda hoje, as teorias a

vrai sens d’un texte”), foi republicado como um dos capítulos da coletânea em inglês *The Art of Poetry* (VALÉRY, Paul. *The Art of Poetry*. Princeton University Press: New Jersey, 1989).

respeito do livro. Seria difícil negar que, com *Dom Casmurro* em mãos, o leitor-tradutor estará diante de uma obra aberta, que o convida, também abertamente, a participar de sua construção – prova disso é que cada tradutor adotou um caminho particular para abordá-la.

A abertura da obra sugere uma intimidade que pode se criar entre ela e o leitor, afinal, o olhar deste é sempre singular; a relação entre uma obra e uma pessoa não se reproduz identicamente. Além disso, a experiência sensorial que o leitor experimenta na leitura pode ir além de imaginar cenas e completar visualmente espaços em branco.

Em 2012, o tradutor Cliven Scott inovou em seu livro *Literary Translation and the Rediscovery of Reading* ao enfatizar a experiência física da leitura do tradutor literário como fator decisivo para a sua tradução. Como modo de atestar a concepção de que o tradutor “retrabalha” o texto como reflexo de suas reações físicas durante a leitura, Scott recorre a uma abordagem fenomenológica, enfatizando os efeitos neurológicos e corporais gerados na performance da leitura:

Significa que a leitura constitui uma experiência de corpo inteiro, na qual palavras, gramática, sintaxe e fenômenos tipográficos, como a fonte, as margens e a pontuação, ativam respostas psicofisiológicas e trans-sensoriais anteriores ao conceito e à interpretação, em um estágio em que as essências, graças à linguagem, “reposit encore”, como disse Merleau-Ponty.⁹⁶ (SCOTT, 2015, p. 11)

Que a experiência da leitura de literatura tem um aspecto corporal, como aponta Scott, é razoável supor que sim. Trata-se, afinal, de uma ação. Isso não quer dizer, porém, que ocorra fora do contexto em que se insere o leitor, como explica Vincent Jouve ao ressaltar que o sentido apreendido pela leitura “vai se instalar imediatamente no contexto cultural onde cada leitor evolui. Toda leitura interage com a cultura e os esquemas dominantes de um meio e de uma época. A leitura

⁹⁶ “It means that reading constitutes a whole-body experience in which words, and grammar, and syntax, and typographic phenomena such as typeface, margin, punctuation, activate cross-sensory, psycho-physiological responses prior to concept and interpretation, at a stage when essences, thanks to language, ‘reposit encore’, as Meleau-Ponty puts it.”

afirma sua dimensão simbólica agindo nos modelos do imaginário coletivo quer os recuse quer os aceite” (2002, p. 22).

Seja por sua fisicalidade, pela influência externa ou por peculiaridades individuais, a leitura do tradutor nunca será, portanto, descompromissada, imparcial. O que o força a aprofundar a sua compreensão da linguagem do texto, de seu estilo e ritmo, vasculhando-o metodicamente. Cabe ao tradutor escrever o que está lendo em outra língua e, para isso, é preciso que compreenda em profundidade – ainda que do *seu* jeito – o que está escrito. Se, na leitura comum, passamos os olhos por algumas passagens difíceis ou desinteressantes sem com isso prejudicar demais o conhecimento geral do texto, na leitura do tradutor essas eventuais desatenções comprometem a possibilidade de tradução. Paulo Rónai relata a sua experiência com a tradução para o português (que não era a sua língua materna) de obras canônicas, como de Flaubert e Kafka:

Nos longos serões passados nesse entretenimento cheguei à convicção de que a maneira ideal de ler e absorver integralmente uma obra-prima era traduzi-la. Aí, nada de leitura dinâmica, em diagonal, para colher apenas por alto o sentido e correr direto ao desfecho: saboreia-se cada palavra, lê-se nas entrelinhas, penetra-se o estilo do escritor, aprende-se a conhecê-lo de perto e a amá-lo. (RÓNAI, 1981, p. 88)

A declaração de Rónai expõe não apenas a intrínseca relação entre leitura e tradução, como enfatiza o prazer pessoal que pode decorrer dela: lendo e relendo-o, cria-se um vínculo especial com o texto e com o seu autor. Descobrem-se nele traços que seriam imperceptíveis em uma leitura rápida e distraída. O tradutor retoma a todo momento o texto de partida – desenvolve, assim, uma intimidade com esse texto, que habitará a sua vida durante (e talvez depois, dependendo da marca que lhe deixar) todo o processo de tradução.

Esse “retorno ao original”, parafraseando Benjamin em seu ensaio fundamental “A Tarefa do Tradutor”, é necessário para que se recrie um texto em uma nova língua. Volta-se ao original constantemente para lhe atribuir sentido e forma e, mais do que isso, para questionar o que, ali, deve ou não ser traduzido. Não se trata, afinal, de traduzir palavras; há uma essencialidade no texto literário que deve sobreviver à sua passagem a outro idioma: “A tradução é uma forma.

Para apreendê-la como tal, é preciso retornar ao original. Pois nele reside a lei dessa forma, enquanto encerrada em sua traduzibilidade” (BENJAMIN, 2010, p. 205).

A noção de “traduzibilidade” de Benjamin, a “determinada significação contida nos originais” (BENJAMIN, 2010, p. 205), ajuda a separar a tradução literária de outros tipos de tradução ao ressaltar o fato de que há obras de literatura cuja essência é potencialmente traduzível; como se o texto já carregasse consigo a possibilidade de uma futura tradução. O texto a ser traduzido, para Benjamin, se conectaria com traduções subsequentes por meio da sua traduzibilidade. Ao ignorar a essência do texto, o tradutor correria o risco de criar um novo texto que, embora não deixe de ser uma tradução, pouco tem a ver com a obra de que partiu. Desvendar a traduzibilidade de sua matéria-prima seria parte da – árdua – tarefa do tradutor literário. E se, por outro lado, o tradutor conseguir localizar essa traduzibilidade e, a partir dela, criar um novo texto, o original é beneficiado por esse seu “descendente”, pois sua essencialidade se reverberará ao longo do tempo e se ampliará pelo espaço geográfico. “A vida do original alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e mais vasto desdobramento”, conclui Benjamin (2005, p. 209).

A premissa benjaminiana de que é preciso encontrar uma espécie de potencialidade de tradução no texto de partida confere ao tradutor um papel de leitor crítico. É leitor porque, necessariamente, tem de ler o texto para traduzi-lo; mas não é um leitor qualquer, e sim um leitor interessado na essência daquele texto, no que o aproxima e o diferencia de outros, em sua estrutura e composição, como também expôs Rónai. É sua tarefa revirá-lo e questioná-lo, de modo a digeri-lo para transformá-lo em um novo texto. Como afirma Mário Laranjeira: “A tradução é uma reescritura, em outra língua, de uma leitura do texto” (1993, p. 31). Ou seja, trata-se da tradução de uma leitura, não diretamente do texto.

Tanto a tradução pode ser considerada um ato crítico, que Ezra Pound a propôs de fato como uma possível forma de crítica literária. O “criticism by translation” (POUND, 1968, p. 74), largamente praticado por ele mesmo (e pelos irmãos Campos no Brasil), pressupõe o uso da tradução não necessariamente para fins de publicação, mas como puro exercício crítico-artístico. “[Pound] é um tradutor pragmático, laico, exercendo a tradução como uma didática, como uma forma crítico-criativa de reinventar a tradição”, avalia Haroldo de Campos (2010, p. 97).

O olhar analítico do tradutor e a maneira como se dará nele essa “digestão” do texto a traduzir são ingredientes básicos de seu projeto tradutório. O esboço final da tradução, à maneira do descrito por Peter Bush, depende, em grande parte, desse processo digestório crítico. Como na célebre passagem do ensaio de Campos “Da tradução como criação e como crítica”:

Como que desmonta e se remonta a máquina da criação, aquela fragílima beleza aparentemente intangível que nos oferece o produto acabado numa língua estranha. E que, no entanto, se revela suscetível de uma vivissecção implacável, que lhe revolve as entranhas, para trazê-la novamente à luz num corpo linguístico diverso. Por isso mesmo a tradução é crítica. (CAMPOS, 2013, p. 14)

O tradutor, assim, dissecar o texto literário de partida para lhe recuperar a “fragílima beleza”, e essa “vivissecção implacável” é totalmente dependente de seu olhar crítico – o texto passará pelo filtro singular de sua leitura para renascer em outra língua. Campos retoma Rónai ao citar, nesse contexto, J. Salas Subirat, tradutor de *Ulysses* para o espanhol: “Traduzir é a maneira mais atenta de ler”.

Consciente do processo crítico inerente à tradução, o crítico literário pode até encontrar nessa tarefa um exercício frutífero para os seus estudos sobre o autor em questão. A atenção à natureza crítica do trabalho de tradução, por sinal, costuma ser mais evidente quando o tradutor já é crítico literário, como considera Gledson:

Escrevo também crítica e história literária e não só já escrevi bastante sobre Machado, bem como já editei e traduzi seus escritos. Sem querer me deter em pormenores, quando se traduz, em especial um escritor como Machado, que tudo calcula – Roberto Schwarz o descreve como “detalhista ao extremo” – que se atém a toda minúcia, o tradutor vê-se compelido a fazer escolhas e a perceber detalhes que uma simples leitura, ainda que rigorosa, pode não captar. (GLEDSON, 2012, p. 21)

A “leitura rigorosa” referida por Gledson espelha a proposta de Haroldo de Campos para o processo de tradução: “um exercício de

intelecção e, através dele, uma operação de crítica ao vivo” (2010, p. 44). Em outro de seus escritos, Gledson retoma o termo: “Se preferir, a tradução é, ou pode ser, um bom método para se fazer uma leitura rigorosa que todos sabemos que devemos fazer, para se ter toda a atenção e a consideração para com o original” (2012, p. 21). Além disso, o fato de o estudioso inglês ressaltar a sua posição não apenas de tradutor de Machado, mas também de crítico e historiador do autor brasileiro, remete a outro aspecto da tradução como crítica: a renovação do texto literário.

Ao apresentar uma tradução inédita de um texto não conhecido até então em sua língua, o tradutor coloca-se como agente crítico (assim como o editor responsável pela escolha da obra e do tradutor), pois é seu trabalho que torna acessível ao público local aquela determinada obra. Traduzir é, direta (quando o tradutor faz parte da escolha da obra) ou indiretamente (quando lhe encomendam uma tradução), uma forma de apresentação do texto à cultura de chegada. Como descreve Luana Ferreira de Freitas, a obra ganha “novo fôlego” a cada tradução/retradução:

A tradução, assim como a crítica, renova o texto literário; os leitores idealmente mais atentos de literatura, o tradutor e o crítico, conferem um novo fôlego à obra, ainda que o objeto seja somente tangenciado, constituindo uma tentativa de abarcar esse todo jamais abarcável; daí a validade de novas traduções de textos literários. (FREITAS, 2007, p. 2)

A crítica literária e a tradução/retradução têm essa consequência em comum: é por meio delas que o texto sobrevive, ou “pervive”, de acordo com Benjamin (2010, p. 217). Quando a tradução em si é entendida como crítica, isso fica ainda mais evidente. Na introdução à sua tradução de *Helena* (1984), única até hoje em língua inglesa, Caldwell enfatiza a oportunidade que agora os leitores de língua inglesa terão de conhecer a celebrada heroína machadiana:

[...] orgulho de uma heroína belamente complexa que tem fascinado leitores brasileiros por mais de um século. Que os novos leitores de *Helena* desfrutem, como eles, do prazer dessa história e

reletem suas irregularidades... transições narrativas esquisitas, aparições fortuitas e repentinas de personagens e o desfecho melodramático.⁹⁷ (CALDWELL, 1984, p. ix)

O comentário exemplifica plenamente a relação entre tradução e crítica literária. Caldwell, ao mesmo tempo em que incita o leitor a conhecer o romance, também aponta criticamente para os seus defeitos e pede para que o leitor os releve. Conhecedora profunda de toda a obra machadiana, Caldwell não teme o excesso de sinceridade justamente porque contextualiza *Helena* na trajetória do autor brasileiro, já tratando de convidar o leitor a conhecer obras de sua maturidade literária: “Este romance não exhibe o domínio do meio que se nota em um *Dom Casmurro* ou um *Memorial de Aires*, mas não deixa de ser Machado de Assis”,⁹⁸ continua ela na introdução (CALDWELL, 1984, p. ix).

De maneira similar, na introdução à sua tradução de *Memorial de Aires*, Scott-Buccleuch adverte o leitor:

Um romance assim não atende a todos os gostos, e, provavelmente, *Memorial de Aires* seja a menos lida entre as obras-primas reconhecidas do autor, talvez devido, em grande parte, à forma em que ele decidiu apresentá-la. Mas continua a exercer fascínio em todos os verdadeiros admiradores do mestre, reconhecedores de seu sabor singular e delicado, que faz o expert reverenciar o raro Machado.⁹⁹ (SCOTT-BUCCLEUCH, 1990, p. 9)

⁹⁷ [...] pride of a beautifully complex heroine that has enthralled Brazilian readers for more than a century. May *Helena's* new readers take the same pleasure in the story as they, and overlook its rough spots... awkward narrative transitions, sudden fortuitous entrances of characters on scene, melodramatic denouement.

⁹⁸ “This novel does not exhibit the mastery of the medium one finds in a *Dom Casmurro* or a *Counselor Ayres' Memorial*, but it is still Machado de Assis.”

⁹⁹ “Such a novel is not to everyone’s taste, and it is probable that *The Wager* is the least read of the author’s acknowledged masterpieces, perhaps largely due to the form in which he chose to present it. But it continues to exert fascination on all true admirers of the master, who recognize the unique and delicate flavor which makes the connoisseur acclaim in vintage Machado.”

Relativizando o interesse por *Memorial de Aires* no contexto machadiano, Scott-Bucleuch mostra uma escolha consciente de trazer à luz da língua inglesa um romance que não está entre os mais apreciados do autor nem mesmo em sua terra natal. No entanto, talvez ele falhe ao não mencionar que a obra já havia sido traduzida para o inglês outras duas vezes: uma no Brasil, sob encomenda do Instituto Nacional do livro, por Percy Ellis (1972); a segunda por Helen Caldwell, em 1982. A própria opção por uma retradução por parte de Scott-Bucleuch (e de seu editor) já demonstra que o interesse por *Memorial de Aires* não é tão exíguo assim.

A retradução é definida por Yves Gambier da seguinte maneira: “A retradução seria uma nova tradução, na mesma língua, de um texto já traduzido, integral ou parcialmente. Estaria ligada à noção de reatualização dos textos, determinada pela evolução dos receptores, de seus gostos, de suas necessidades, de suas competências...”¹⁰⁰ (1994, p. 413). Ao reatualizar a obra, a retradução, portanto, colabora para progredir a sua disseminação na cultura de chegada, já iniciada anteriormente com a primeira tradução. Por meio de retraduições, o texto tem sua vida prolongada.

Aqui, pode-se retomar o “retorno ao original” de Benjamin, só que realizado não por um só tradutor durante o trabalho com uma determinada obra, mas por vários tradutores ao longo do tempo. Ao retraduzir, volta-se ao original de uma maneira diferente, pois esse texto já existe em sua língua e passou por interpretações, críticas, enfim, modificou-se na cultura de chegada, uma vez que não se trata mais de um texto puramente estrangeiro e/ou distante. A retradução pode se fazer necessária (ou desejada) por fatores variados, levantados por Gambier, como a evolução do conhecimento da língua do texto de partida, a transformação do posicionamento desse texto na cultura de chegada e até mesmo uma nova noção de *fidelidade* na tradução (1994, p. 413).

É preciso ressaltar, porém, que não necessariamente uma nova tradução é realizada porque a anterior está datada, nem a substituirá na preferência de leitores e editores. Embora Berman (1990) tenha abordado o fenômeno da retradução como um processo de

¹⁰⁰ “La retraduction serait une nouvelle traduction, dans une même langue, d’un text déjà traduit, en entiere ou en partie. Elle serait liée à la notion de réactualisation des textes, déterminée par l’évolution des récepteurs, de leurs goûts, de leurs besoins, de leurs compétences...”

aperfeiçoamento da obra na cultura de chegada, quase como uma escada que, degrau a degrau, conduzisse a uma tradução canônica (e mais duradoura), o exemplo das traduções de *Dom Casmurro* em inglês contrapõe essa ideia de evolução. Embora tenha sido a primeira na ordem cronológica, a tradução de Helen Caldwell “saltou” as outras duas (de Scott-Bucleuch e John Gledson) e foi republicada em 2009 e 2015. Portanto, no sentido mais concreto do termo, tornou-se mais atual do que as outras duas pelo período de um ano – até a nova edição da tradução de Scott-Bucleuch, publicada em 2016 pela Peter Owen. No quadro atual, assim, as duas traduções anteriores à de Gledson foram reeditadas após a dele.

Kahn e Seth (2010) tocam, ainda, no aspecto coletivo da retradução. Ao passo que a primeira tradução de uma obra estrangeira em determinada língua constitui uma espécie de duplo de seu “original”, a retradução forma uma tríade ou um grupo (p. 14), pois deve ser abordada sempre do ponto de vista tanto do texto de partida como também da/das tradução/traduições que vieram antes dela. A retradução já nasce inserida em um contexto coletivo e não tem como escapar do impacto que este exerce sobre ela. Henri Meschonnic vai além ao propor que, justamente por estar inserida na coletividade histórica, toda tradução é retradução: “Traduzir, mesmo o que nunca foi traduzido, é sempre retraduzir. Porque traduzir é precedido pela história do traduzir” (2010, p. 241).

Essa noção leva a outro enfoque imprescindível no estudo da retradução: como a tradução existente influencia (ou as traduções existentes influenciam) o trabalho do novo tradutor – e como a sua tarefa de crítico é incrementada por esse fator. O tradutor pode ou não ter contato com uma tradução anterior, mas é possível especular que, na maior parte das vezes, ele terá. Embora o tradutor possa se impor um exercício de “tábula rasa” (KAHN e SETH, 2010, p. 15), recusando-se a conhecer traduções anteriores à sua, é mais provável que, em se tratando de uma tradução literária relevante (seja para a sua cultura, seja para o seu trabalho como pesquisador, escritor etc.), ele não possa ignorá-la. Um possível efeito negativo do conhecimento dessa outra tradução é que, de uma maneira ou de outra, ela lhe apontará um caminho; essa interferência pode estreitar, por exemplo, seu horizonte de possibilidades tanto de leitura do texto de partida quanto de escrita em seu idioma de chegada: “Um tradutor que desfrute de um maior distanciamento fica sem dúvida mais à vontade para tomar consciência

da plenitude da obra que está traduzindo”¹⁰¹ (KAHN e SETH, 2010, p. 15).

É possível, assim, que a retradução, ao mesmo tempo em que promova um retorno ao original, também seja moldada pela tradução anterior. Mesmo que o tradutor a veja de forma desdenhosa, não se pode negar o impacto que essa leitura terá sobre o seu projeto tradutório. Seu olhar crítico talvez o induza a retomar o que considerou bem-sucedido e refutar estratégias que não lhe tenham agradado. Gambier enumera o desejo de “corrigir” uma primeira tradução excessivamente “assimiladora”; atualizar alusões presentes no texto de partida; retomar o estilo do autor e até mesmo realizar pela primeira vez a tradução de trechos antes censurados como possíveis objetivos específicos de uma retradução (1994, p. 414-415). É desse modo que se dá o relacionamento em “triade” (ou em grupo, no caso de haver mais de uma tradução anterior) entre os textos; cada nova tradução influencia as próximas e é influenciada pelas anteriores.

Do mesmo modo que a tradução, a retradução constitui-se, assim, como um exercício crítico – e talvez de juízo ainda mais reforçado, pois mais atores estão em jogo. De forma interessante, Paul Ricoeur sugere que o leitor bilíngue – conhecedor das línguas de partida e de chegada do texto – age como um retradutor ao confrontar, em sua cabeça, a sua expectativa de tradução com o que está lendo, “uma leitura crítica que equivale a uma retradução privada”¹⁰² (2004, p. 14). É como se, havendo a triade, a confrontação entre os textos fosse facilitada, pois o terceiro – seja um terceiro olhar (leitor), seja um terceiro texto (retradução) – desequilibra a dualidade original/tradução.

Ricoeur ecoa Berman e Paul Bensimon¹⁰³ (1990) ao acreditar que retraduições possam ser fruto de uma insatisfação (2004, p. 15) com as traduções existentes. Parece inegável: se todos – editores, tradutores e leitores – estivessem completamente satisfeitos com o que existe, não haveria motivo para retraduzir. No entanto, essa percepção pode ser simplista à medida que não questiona motivos de cunho comercial que

¹⁰¹ “Un traducteur, qui bénéficie de plus de recul, est sans doute plus à l’aise pour prendre conscience de ce qu’est la plénitude de l’oeuvre qu’il traduit”.

¹⁰² “[...] lecture critique équivalant à une rétraduction privée”.

¹⁰³ Na mesma edição da revista francesa *Palimpsestes*, Berman e Bensimon comentam a retradução. Bensimon defende que, por ser a obra introdutória, a primeira tradução tende a “naturalizar” mais o texto de partida. In: BENSIMON, Paul. Présentation. *Palimpsestes*, 1990, vol. 4, pp. iv-xiii.

possam levar a retraduações, tampouco uma possível complementaridade que pode se formar quando à primeira tradução se somam outras interessadas em ressaltar aspectos diferentes do texto – enquanto Caldwell e Scott-Bucleuch parecem ter se preocupado, sobretudo, com a concisão e a poeticidade do estilo machadiano, Gledson declara explicitamente que é o conhecimento sobre o Brasil veiculado pelo romance que mais lhe interessa.

Editoras retraduzem e republicam clássicos, muitas vezes, com a expectativa de rentabilidade. Exemplo disso é o recente *boom* brasileiro de *Le Petit Prince*, cujo texto entrou para o domínio público em janeiro de 2015. Como o livro representa uma venda segura¹⁰⁴, e como as editoras não podem usar traduções de terceiros devido à lei de direitos autorais, a solução é contratar um novo tradutor para retraduzir. Mary Louise Wardle frisa o fator comercial como uma das razões-chave de retraduações, pois existem “novas versões ocasionadas por forças de mercado no âmbito da indústria editorial e de suas políticas comerciais”¹⁰⁵ (2008, p. 6).

Há, ainda, a subjetividade da ideia de “satisfação”. Cada editor, tradutor e leitor pode estar ou não satisfeito – parcial ou inteiramente – com relação a uma tradução por variados motivos pessoais, comerciais e teóricos. Nem sempre essas instâncias estarão em acordo entre si. A retraduação denuncia, isto sim é possível afirmar com segurança, um interesse contínuo pelo texto de partida – interesse comercial, literário ou de qualquer natureza que seja. O fato de haver três traduções de *Dom Casmurro* publicadas em inglês é sinal de que o interesse editorial pelo romance se repetiu ao longo do tempo. Além da retraduação, há, ainda, a reedição, isto é, quando a mesma tradução é republicada mais de uma vez. Como já foi visto, no caso de *Dom Casmurro*, foram três traduções e dezesseis edições diferentes.

¹⁰⁴ *O Pequeno Príncipe*, tradução do título de Antoine Saint-Exupéry mais comum no país, permaneceu consistentemente na lista dos livros mais vendidos do Brasil nos anos de 2014 e 2015. À sua entrada em domínio público, duas editoras publicaram novas traduções do conto. Fonte: <http://publishnews.com.br/telas/noticias/detalhes.aspx?id=80576>. Último acesso em 22 mai. 2015.

¹⁰⁵ “[...] new versions occasioned by market forces within the publishing industry and the commercial policies they entail.”

Assim, embora haja uma tradução inicial (a de Helen Caldwell) e duas retraduições (a de Scott-Bucleuch e a de John Gledson), as reedições foram responsáveis por renovar a obra em inglês de tempos em tempos. Foram dez reedições da tradução de Caldwell (quatro em 1953 e uma em cada ano: 1966, 1971, 1980, 1991, 2009 e 2015) realizadas por quatro editoras diferentes; três da tradução de Scott-Bucleuch (1992, 1994 e 2016); e a única de John Gledson, de 1997, mas que foi impressa em brochura e, em seguida, em capa dura. Isso representa uma média de pouco mais de seis anos entre uma publicação e outra, o que coloca o interesse por *Dom Casmurro* no mundo anglófono sob uma perspectiva otimista.

2.1.2 Olhos de ressaca, de maré e de redemoinho: a tradução como recriação

Uma das maiores polêmicas nas discussões em torno do papel do tradutor literário é o seu status como autor, ou coautor, do texto que produz. A noção de autoria possui aliados e inimigos; estes últimos ressaltam que o tradutor, diferentemente do ficcionista, não concebeu o enredo, nem criou as personagens e as ideias contidas na obra. Na outra ponta, defensores lembram que é ele quem cria o encadeamento de palavras que compõe o texto em sua língua, e o cria de maneira única, com base em um repertório e um projeto literário individuais.

A ideia de tradução como autoria tem por aliada, ainda, uma proposição filosófica: ou tudo é original (tanto a obra de que se parte como a tradução), ou nenhuma obra é original. Similarmente, pode-se concluir que toda criação é uma tradução. Essa reflexão se baseia em uma visão relativista da crítica literária pós-estruturalista, que dribla a noção do gênio criativo e coloca o autor como um tradutor da bagagem cultural que o cerca e o precede. Ao lembrar a herança que Paul Valéry deixara à tradução, Haroldo de Campos confere a ele, entre outros, a relativização da “originalidade”: “A ideia da literatura como uma operação tradutora permanente – escrever é traduzir –, logo a relativização da categoria da originalidade em favor de uma intertextualidade generalizada” (2013, p. 62).

Defensor contumaz da tradução como ato autoral – sobretudo de poesia, mas também de prosas estruturalmente complexas –, Campos reforça o argumento de que textos e contextos sempre dialogam entre si e que, por isso, não haveria razão para hierarquizar original/tradução. Tanto o autor pode ser visto como um tradutor, quanto o tradutor

poderia ser considerado um autor. Ele traduz uma passagem de “Variações sobre as Bucólicas”, de Valéry:

Escrever o que quer que seja, desde o momento em que o ato de escrever exige reflexão, e não é a inscrição maquinal e sem detenções de uma palavra interior toda espontânea, é um trabalho de tradução exatamente comparável àquele que opera a transmutação de um texto de uma língua em outra.¹⁰⁶ (CAMPOS, 2013, p. 61-62)

Se escrever é sempre um ato tradutório, e nem por isso deixa de ser autoral, o mesmo valeria para traduzir: autoral, ainda que tradutório. Soma-se a esse argumento a ideia de que nenhum texto é definitivo – nessa defesa, Campos segue se baseando em Valéry, agora o aproximando de Borges. E cita um comentário de Blanchot sobre o “Pierre Menard borgiano”:

Numa tradução, temos a mesma obra numa dupla linguagem; na ficção de Borges, duas obras na identidade da mesma linguagem e, nessa identidade que não é una, a miragem fascinante da duplicidade dos possíveis. Pois onde há um duplo perfeito, o original é obliterado e mesmo a origem.¹⁰⁷ (CAMPOS, 2013, p. 62).

Esta fala de Blanchot sobre Borges, resgatada por Campos à luz da discussão da escrita (ou escritura, à maneira de Barthes) como tradução, pode também gerar diversas reflexões acerca do ato de traduzir. É bonita a imagem de que duas obras possam habitar a “identidade da mesma linguagem”, não hierarquicamente, mas coexistindo. Nenhuma seria definitiva, uma vez que não há texto definitivo. Traduzir seria como criar duplos ou múltiplos nesse reino da linguagem; um reino à parte da língua e da noção de origem, pois não importaria de onde veio, exatamente, cada obra que o habita. Campos realça a imagem com “Uma identidade não idêntica, um duplo que abole

¹⁰⁶ Tradução de Campos de “Variations sur les Bucoliques”. In: VALÉRY, Paul. *Traduction en vers des Bucoliques de Virgile*. Paris: NRF, 1955.

¹⁰⁷ Tradução de Campos de BLANCHOT, Maurice. *Le Livre à venir*. Paris: Gallimard, 1959, p. 133.

a origem, que é apenas mais um ‘borrador’ entre os ‘borradores’ possíveis, já que não pode haver senão rascunhos...” (2013, p. 62). Obra de partida e tradução seriam, ambas, rascunhos.

Há quem argumente que, ao passo que as traduções seriam sempre provisórias, a obra de partida teria caráter permanente, daí seu status sacralizado. Mas, sem as releituras, reinterpretações e, principalmente, traduções operadas ao longo do tempo, como sobreviveria a obra de partida? Seu estado primeiro, de quando a obra foi escrita por aquele que é reconhecido como o seu autor, não é permanente; à medida que vai sendo modificado por reconfigurações posteriores, por tudo que se discute e se estuda sobre o texto, essa “primariedade” se perde. O estado pré-estudos, pré-traduições da obra de partida também pode ser visto como provisório.

Ao falar do que seriam “boas” traduções, Meschonnic cita traduções que, escapando à expectativa, não se mostraram provisórias ao longo do tempo – um argumento persuasivo contra a noção de permanência na cultura como prova da superioridade da obra de partida. “Mas as boas são exemplares nisto que, contrariamente ao caráter perecível dado como inerente à tradução – como se a tradução fosse em sua essência identificada com a má tradução – que a tradução bem-sucedida não se refaz”, escreve antes de exemplificar com traduções que “são então obras – uma escritura – e fazem parte das obras”, como o Poe de Baudelaire e o de Mallarmé (2010, p. 28).

Reflexões como essas, de cunho relativizador, no entanto, podem se enfraquecer diante de aspectos práticos da tradução, sobretudo da maneira como ela é tratada no mercado editorial. Um primeiro ponto controverso nessa discussão diz respeito à recepção: em geral, ao ler um livro traduzido, o leitor comum não considera estar lendo uma obra diferente da “original”. Ler *Dom Casmurro* em inglês, segundo o senso comum, seria o mesmo que ler o *Dom Casmurro* de Machado de Assis. Tanto é assim, que dificilmente o leitor de uma tradução responderia, por exemplo, “Nunca li o *Dom Casmurro* de Machado de Assis, mas sim o de Helen Caldwell”. Como observou Venuti: “os leitores geralmente encaram a tradução de um texto estrangeiro, em prosa ou poesia, como se este tivesse sido originariamente escrito em sua língua, como se não fosse, de fato, uma tradução” (1995, p. 111). Há aí, portanto, uma fenda que separa a noção acadêmica de uma possível autoria do tradutor da que rege o mundo leitor em geral. Contudo, é preciso enfatizar que, apesar de ser possível afirmar que esse é o quadro geral, a noção de se estar diante de uma tradução depende de cada leitor,

de sua relação com a literatura e do projeto editorial do livro lido. Um projeto que elucide o papel do tradutor mais facilmente chamará, é possível dizer, a atenção do leitor para a sua existência.

Outro entrave prático no que diz respeito à autoria do tradutor é a questão do direito autoral e dos royalties. Embora o contrato varie conforme o país, a editora, o autor e o tradutor, com frequência este último não detém direito autoral sobre o texto traduzido; o direito restringe-se à editora que o contratou e ao autor da obra de partida. Embora Venuti o tenha dito há quase 20 anos, pode-se notar que, muitas vezes, a situação continua como descrita por ele: “Os contratos padronizados os [os tradutores] forçam a abrir mão de todos os direitos sobre o texto traduzido, ao menos pelo tempo em que permanecer à venda, às vezes por todo o período de vigor do copyright, que é normalmente feito em nome do editor” (1995, p. 112).

Retomando o exemplo, é bem possível que Helen Caldwell não defendesse, também, que *Dom Casmurro: a novel* é de autoria sua. No “Prefácio à edição americana” de *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, ela agradece “à Noonday Press pela permissão de citar minha tradução de *Dom Casmurro* (1953)” (2002, p. 15). Ou seja, em um livro sobre o romance, ela agradece pela oportunidade de citar não exclusivamente o texto de Machado de Assis, mas também a tradução dela.

Talvez haja, por outro lado, razões suficientes para contra-argumentar e afirmar que *Dom Casmurro: a novel* pode ser considerada uma obra de autoria de Helen Caldwell, e o mesmo com as traduções de Scott-Bucclench e Gledson, pois foram eles que conceberam o romance em inglês daquela exata maneira, cada qual a seu modo. Embora *Dom Casmurro* de Machado de Assis seja um só¹⁰⁸, em inglês, ele se multiplica, pois existem três *Dom Casmurros* diferentes publicados nessa língua. As três traduções diferem entre si sob diversos aspectos, o que poderia ser considerada prova suficiente de que o trabalho do tradutor literário não é automático nem óbvio, mas sim um processo criativo que envolve escolhas e estratégias complexas, ainda que partam de um mesmo objeto.

¹⁰⁸ Excetuando-se, aqui, as reformas pelas quais passou a língua portuguesa desde 1899, ano de sua primeira publicação. A ortografia do texto foi sendo modificada para se adaptar às novas regras. Não houve alteração, porém, de outra natureza que não ortográfica.

Retomando a tradução como fruto de uma leitura individual, ainda que inserida em um contexto sociocultural, seria difícil negar a interferência do tradutor não apenas na língua da obra, mas na própria obra. Como poderia ele escapar ao próprio olhar? Não parece existir a possibilidade de neutralidade, de um olhar que transforme o texto apenas no nível idiomático. Laranjeira descreve o tradutor como responsável pelo resultado do seu trabalho, ainda que parta de um texto alheio: “O sujeito da tradução opera o trabalho de traduzir que gera um texto seu. Mas esse trabalho se faz a partir de uma leitura de um texto que não é seu, leitura que é uma expedição às profundezas do texto alheio para roubar-lhe a centelha viva do fogo sagrado: a significância” (2003, p. 124).

A ideia de que bastaria “saber que nomes têm as coisas num idioma estrangeiro” (BRITTO, 2009, p. 12) parece ser um dos enganos leigos a respeito da tradução e, especialmente, da tradução de “textos de grande complexidade” (BRITTO, 2009, p. 13), isto é, de textos literários. Mesmo que apenas nas entrelinhas de seus textos ficcionais e jornalísticos, o próprio Machado de Assis, ao que parece, concordava com essa concepção da tradução literária – uma tarefa que exige, além de sensibilidade, outros conhecimentos além da língua estrangeira. “Através do tipo de traduções que faria e das críticas que escreveria sobre outros tradutores, demonstra-se que, para Machado de Assis, traduzir não é apenas transpor para outra língua um determinado texto”, propõe Eliane F. Cunha Ferreira em seu *Para Traduzir o Século XIX: Machado de Assis* (2004, p. 84).

Ao longo de seu minucioso estudo, Ferreira mapeia ocasiões em que Machado expôs, direta ou indiretamente, uma opinião sobre a tradução de literatura. Ela conclui que “Machado demonstra que o trabalho do tradutor pode ser criativo e livre”, condizente com “concepções que vêm sendo desenvolvidas desde a Antiguidade e que são retomadas por teóricos da tradução na contemporaneidade, como Haroldo de Campos” (FERREIRA, 2004, p. 84). Para exemplificar essa sua tese, a pesquisadora baseou-se em trechos de crônicas, artigos, nas declarações de Machado como parecerista do Conservatório Dramático Brasileiro e até em seus romances, com ênfase para *Memorial de Aires*, cujo protagonista é “diplomata, conhecedor de outras culturas e outros idiomas” (FERREIRA, 2004, p. 107), ou seja, um tradutor em potencial. Em um trecho desse último romance machadiano, por sinal, o Conselheiro Aires, ao traduzir um verso de Shelley, imprime-lhe uma marca sua:

Eu, depois de alguns instantes de exame, eis o que pensei da pessoa. Não pensei logo em prosa, mas em verso, e um verso justamente de Shelley, que relera dias antes, em casa, como lá ficou dito atrás, e tirado de uma das suas estâncias de 1821:

I can give not what men call love.

Assim disse comigo em inglês, mas logo depois repeti em prosa nossa a confissão do poeta, com um fecho da minha composição: "Eu não posso dar o que os homens chamam amor... e é pena!"

Ferreira considera este um rico material para esboçar uma possível teoria machadiana da tradução, favorável à marca autoral do tradutor e a modificações que este considerasse cabíveis e/ou interessantes. Estaria aí, também, a defesa da liberdade do tradutor em relação ao "original":

Ao traduzir o verso "como um fecho" próprio, o tradutor alforria-se do poeta inglês. A apropriação modificada do verso através do acréscimo das reticências e do comentário "e é uma pena" coloca em cena a liberdade criativa do tradutor, transformando-o e tornando-o seu. (...) O tradutor, em sua autoridade de autor do verso, pode transformá-lo.

Nesse sentido, o diplomata-tradutor libertou-se da servilidade e submissão ao texto primeiro e, por meio de sua ficção e de crônicas diversas, Machado de Assis desenvolveu uma teoria da tradução, por subtração, de forma oblíqua e enviesada, formando um mosaico teórico de tradução, paralelamente à sua criação literária, ao entender a importância da tradução, não apenas como um componente de sua formação intelectual, mas como da identidade cultural do país. (FERREIRA, 2004, p. 109)

Talvez a estudiosa exagere um pouco, entretanto, ao afirmar que seria possível depreender uma “teoria da tradução” nas entrelinhas da obra machadiana – até porque existem contradições ao longo da obra ensaística, como ela mesma aponta. Como responsável por 48 obras literárias que lhe são atribuídas como tradutor (FERREIRA, 2004, p. 35), Machado parecia tomar grandes liberdades, abrisse, por exemplo, peças teatrais francesas e traduzindo do francês, língua que (acredita-se) dominava melhor, obras originárias de outros idiomas, como inglês e alemão. Por outro lado, como censor do Conservatório Dramático Brasileiro, seu lado crítico e conservador parecia aflorar; ele condenava com frequência traduções que não lhe parecessem dignas nem do original, nem da língua portuguesa, cuja precisão defendia com veemência. Nesses casos, ele recorria, algumas vezes, à questão da fidelidade. Comentários como “Se a peça nada vale por si, a tradução veio torná-la mais inferior ainda” e “Uma simples e ligeira comparação entre o original e a tradução que tenho presente basta para ver o quanto esta é infiel, e como o tradutor suprimiu as dificuldades que não pôde vencer” (FERREIRA, 2004, p. 149) denunciam um Machado bem menos flexível com tradutores em exercício, contemporâneos seus, especialmente no campo teatral.

Irritavam-no, particularmente, as traduções demasiado literais de peças francesas, as quais ele acusava de não se adaptarem bem ao clima carioca, como no lamento publicado em *A Marmota*, em 1858: “Para que estas traduções enervando a nossa cena dramática? Para que esta inundação de peças francesas, sem o mérito da localidade e cheias de equívocos, sensaborões às vezes, e galicismos, a fazer recuar o mais denodado *francelho*?” (MACHADO DE ASSIS, 2013, p. 66). É interessante observar no jovem Machado o ideal de uma produção artística com os quais os seus compatriotas pudessem se identificar, minimamente, e não apenas uma transposição desleixada (na opinião dele) de uma obra estrangeira. Ainda nesse texto, ele intensifica o tom ácido: “Transplantar uma composição dramática francesa para a nossa língua é tarefa de que se incumbe qualquer bípede que entende de letra redonda”. Ao final, cita, ainda, duas peças que “agradaram, apesar das traduções” (MACHADO DE ASSIS, 2013, p. 67-68).

Há, porém, como se reforçar a conclusão de Ferreira sobre a predileção pela criatividade na tradução com base em algumas críticas literárias de Machado. Possivelmente, uma das ocasiões mais interessantes das quais se pode apreendê-lo como apreciador da tradução autoral é a sua resenha de 22 de agosto de 1864 sobre a tradução que o

Sr. Dr. Pedro Luís (assim chamado por ele) fez de um poema do estadunidense John Greenleaf Whittier, intitulado-o “O grito de uma alma perdida”. Antes de apresentar o poema traduzido, seguido pelo poema de partida, escreve Machado no *Diário do Rio de Janeiro*: “A poesia da tradução parece poesia original, tão naturais, tão fáceis, tão de primeira mão, são os seus versos. Não quero privar os entendedores do prazer de compararem as duas produções, os dois originais, deixem-me assim chamá-los” (MACHADO DE ASSIS, 2013, p. 170).

Chamando os dois poemas – “original” e traduzido – de “dois originais”, Machado apresenta, pode-se dizer, uma postura visionária sobre esse polêmico binarismo do campo da tradução. Aqui, ele de fato encarna o que Haroldo de Campos teorizaria um século depois, propondo que a tradução literária é uma nova criação; ou recriação, transcrição, trantextualização, reimaginação, transparadisação, transluminação, transluciferação, para usar os termos mais empregados pelo teórico ao longo de sua obra (CAMPOS, 2013, p. 79). Entretanto, contrariamente a Campos, Machado não teorizou, mas sim opinou. Essa é uma grande diferença, pois, ao passo que Campos evolui a sua teoria ao longo do tempo, esmiuçando seu ponto de partida basilar (Walter Benjamin) e acrescentando a ele outros pensadores (Augusto de Campos, Pound, Valéry, Borges, Meschonnic, entre outros), o crítico literário Machado de Assis nos permite apenas entrever opiniões suas sobre traduções específicas, aqui e ali. Daí o perigo de levá-las a sério demais, imaginando uma dedicação sistemática aos problemas da tradução que parece não ter existido.

Sobre a literatura, por outro lado, Machado escreveu toda a sua vida, e nesse caso seria possível traçar, talvez, o que ele consideraria uma boa obra literária: em geral, é a “sublimidade da linguagem” (MACHADO DE ASSIS, 2013, p. 58), o esmero com o emprego da língua portuguesa, o estilo, o poder de observação do autor e o desenvolvimento das personagens (no caso do romance) que mais aparecem valorizados em suas resenhas elogiosas. Ao engrandecer a poesia de Antônio Feliciano de Castilho, declarou este como “realmente um grande artista da palavra, conhecedor profundo da língua que fala e que honra, um edificador que sabe mover os vocábulos e colocá-los e arrendá-los com arte, com o que tem enriquecido a galeria literária da língua portuguesa” (MACHADO DE ASSIS, 2013, p. 96). À ocasião da morte de Castilho, 13 anos depois, Machado o homenagearia na *Semana Ilustrada* chamando-o de “o mestre da língua, o príncipe da forma” (p. 445). Sobre o romance *Cenas do Interior*, de Luís José Pereira da Silva,

comentou: “Qualidades de observação não faltam, pois, ao autor, não lhe faltam igualmente qualidades de estilo; e, se excetuarmos um ou outro descuido, a linguagem do romance é pura e boa” (MACHADO DE ASSIS, 2013, p. 227).

Essas considerações parecem ser importantes à medida que realçam a atenção que Machado dedicava à *forma* literária, ao emprego da língua e ao estilo, tal qual Campos e os outros pensadores citados viriam a defender ao longo do século XX. Esses ingredientes, por assim dizer, são diferenciais complicadores do trabalho do tradutor literário – ao negligenciá-los, a tradução corre o risco de deturpar o caráter artístico do texto. Assim, a opinião acerca do papel do tradutor literário parece estar diretamente ligada ao que se acredita ser a própria literatura.

Britto define a tradução literária como “a atividade de recriar obras literárias em outros idiomas” (2012, p. 11), indicando, assim, que o tradutor literário pode ser considerado um recriador, mas não um criador, já que defende que “tradução e criação literária *não* são a mesma coisa” (BRITTO, 2012, p. 27-28). A distinção proposta por ele afasta-se da noção mais radical de “alguns teóricos” que, segundo ele:

Passaram a afirmar que a distinção entre original e tradução não passa de um preconceito: se é impossível determinar o sentido estável de um original e é impossível que uma tradução diga a mesma coisa que ele, segue-se que original e tradução são textos diferentes, e não há por que hierarquizá-los, colocando o original acima da tradução por ser mais autônomo. Além disso, prossegue o argumento, todo autor se insere numa tradição literária e constrói sua obra a partir de obras anteriores. (BRITTO, 2012, pp. 21-22)

Estes argumentos, embora refutados por Britto, parecem suficientemente fortes: o texto “original” não possui um sentido estável, e todo autor – como o tradutor – constrói sua obra a partir de obras anteriores. Toda obra literária traduz, de alguma maneira, o que foi produzido antes dela. No entanto, mais adiante, Britto explica por que não concorda com esse ponto de vista:

Seguindo a visão de Wittgenstein, porém, eu diria que a tradução de textos segue determinadas regras que constituem o que podemos denominar de “jogo da tradução”. Eis algumas regras deste jogo: o tradutor deve pressupor que o texto tem um sentido específico – na verdade, um determinado conjunto de sentidos específicos, tratando-se de um texto literário, já que uma das regras do “jogo da literatura” é justamente o pressuposto de que os textos devem ter uma pluralidade de sentidos, ambiguidades, indefinições etc. Outra regra do jogo é que o tradutor deve produzir um texto que possa ser lido como “a mesma coisa” que o original, e portanto deve reproduzir de algum modo os efeitos de sentido, de estilo, de som (no caso da tradução de poesia) etc., permitindo que o leitor da tradução afirme, sem mentir, que leu o original. (BRITTO, 2012, pp. 28-29)

Britto traz, de novo, o fator importante relacionado à expectativa do leitor – fator esse, entretanto, que merece ser problematizado. O leitor de uma tradução *não* leu o “original”. Trata-se de uma simples constatação: “original”, aqui, seria o texto escrito na língua e à maneira em que foi primeiramente concebido – não sendo este o objeto lido, pode-se afirmar que se leu *outra coisa*. Se o leitor tem maior ou menor consciência disso e se o projeto editorial do livro incentiva ou não essa consciência são questões práticas e variáveis conforme o indivíduo, o objeto em questão e o contexto.

Reproduzir efeitos “de sentido, de estilo, de som”, como descreveu Britto, não seria um ato autoral e original nele mesmo? Aqui, pode-se voltar à relativização do que seria a criação literária – e da criação de arte como um todo. Por exemplo, apesar de estar diante do objeto que está pintando, um pintor figurativo não deixa de ser um criador, porque, necessariamente, a obra expressará uma interpretação *sua* da realidade. Cada escolha – da tinta, da luz, do ângulo – definirá essa interpretação e tornará a sua obra singular. Analogicamente, o tradutor optará por um caminho para “reproduzir” sentido, estilo e som; a obra de partida está lá, assim como a cena retratada pelo pintor, mas a apreensão e transformação por que passará através do olhar do tradutor é única.

É importante lembrar que esse tipo de analogia não seria cabível se a preocupação do tradutor fosse reproduzir somente o sentido. A tarefa do tradutor literário, do tradutor da “arte verbal”, como nomeia Haroldo de Campos (2013, p. 147), difere-se radicalmente da do tradutor de um texto cuja mensagem seja o objeto principal de interesse. Ao traduzir uma notícia, por exemplo, o objetivo é comunicar o que aconteceu. Uma bula de medicamento tem de ser traduzida de modo que, na nova língua, não haja dúvidas nem ambiguidades quanto ao seu uso, aos efeitos colaterais etc. Esses são textos informativos, sem pretensão de perdurarem para além da atualidade, com leitores-alvo definidos e facilmente substituíveis (ainda mais na era da Internet). Isso não significa que a tradução literária esteja acima das outras traduções, mas, apenas, que se trata de uma atividade peculiar. Como diz Henri Meschonnic: “Não que traduzir seja diferente para uma receita de caldo em pó, um artigo de física nuclear, um poema, um romance. É a receita, o artigo, o poema, o romance que não se encontram na linguagem da mesma maneira” (2010, p. 25). Como “arte verbal”, a literatura não se reduz a uma mensagem – e nem sequer precisa ter mensagem. Ao traduzir literatura, o que se traduz?

Britto acresceu ao sentido o estilo e o som, ressaltando que, em poesia, este último é de grande relevância. Entretanto, quanto mais complexa for a obra literária, mais esse trio – sentido, estilo, som – estará entrelaçado, e mais difícil será separá-los com o objetivo de reproduzi-los em outra língua. Para além desses três elementos, e abarcando os três, a obra literária possui uma forma – “a tradução é uma forma, regida pela lei de outra forma (a ‘traduzibilidade’ do original, que será tanto maior, quanto mais densamente ‘engendrado’, ‘moldado’ – *geartet* – for esse original)”, explica Campos em sua leitura de Benjamin (2013, p. 52), acrescentando adiante: “Ao ‘distrair’ a atenção do tradutor do ‘significado’ (que é assim desvalorizado do valor de culto que lhe tributa a teoria tradicional da tradução servil), Benjamin muda a ênfase do processo translático para o modo de formar, o ‘modo de intencional’ essencial à obra” (CAMPOS, 2013, p. 57).

Para Campos enquanto leitor de Benjamin, a tradução do texto informativo não só seria diferente da do texto literário, como praticamente oposta a ela. Na tradução literária, o “sentido comunicacional” é aquilo que o tradutor deve, justamente, abandonar, renunciar, “desonerando-se da transmissão do sentido referencial, do trabalho de transmitir esse sentido raso e comunicacional” (2013, p. 142). Essa visão parece ser um tanto radical, já que o fato de o sentido

não ser o único elemento relevante em uma obra literária não o torna, necessariamente, irrelevante. Não deixa de ser interessante, contudo, a proposta de Campos sobre como o próprio original liberaria o tradutor da tarefa de lhe traduzir o sentido:

É o próprio original que libera a tradução dessa tarefa, porque o original já organizou previamente esse conteúdo; esse sentido foi previamente organizado pelo original, que assim dispensa o tradutor de ocupar-se dele, permite que o ponha entre parênteses para concentrar-se no “modo de formar”, no “modo de intencionar” do texto original [...]. (CAMPOS, 2013, p. 142)

A fala de Campos remete a um dos absurdos do país das maravilhas carrolliano. A personagem da Duquesa, obcecada com a moral, postula o contrário do proposto por Campos aqui: “Cuide dos sentidos, que o sons tratarão de cuidar de si”¹⁰⁹. Trata-se de uma ironia bem-humorada, já que, como se sabe, é a forma da narrativa, sua melodia e o movimento de desconstrução/construção que caracterizam o conto de Lewis Carroll. Campos, na contramão da moral *nonsense* da Duquesa, propõe um desapego com o sentido por parte do tradutor; seria como dizer: “cuide da forma, que o sentido tratará de cuidar de si mesmo”. Esses, possivelmente, são dois extremismos impraticáveis; o mais recomendável na tradução talvez seja cuidar do sentido e da forma, procurando discernir quando um se sobrepõe ao outro em relevância, de modo a obter o efeito estético desejado.

No entanto, deve-se levar em consideração que a defesa de Campos, sempre baseada em Benjamin, era radical por combater uma visão tradicional, difícil de ser rompida, de que o tradutor devia atentar ao enredo, à mensagem do texto, sob o risco de ser infiel. À luz das traduções de *Dom Casmurro*, esse rompimento com a tradicional fidelidade na tradução pode ser fundamental para entender que é a forma, não o conteúdo, que mais desafiou os tradutores na passagem do texto para a língua inglesa. Um história simples, de um homem que julga ter sido traído, é contada de maneira tão emaranhada e labiríntica,

¹⁰⁹ “Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves.”

que ainda hoje críticos literários tentam desvendar a técnica por trás desse enredamento.

A noção de organização do conteúdo no texto, e de como é a isso que o tradutor deve atentar, espelha a ideia de uma crítica literária mais preocupada com o modo do que com o conteúdo, como Afrânio Coutinho já enfatizava em seus estudos machadianos: “O que importa em arte não é o material, venha de onde vier. É o modo como ele é tratado. É o seu tratamento original, artístico. E esse foi o segredo de Machado” (1960, p. 32). Coutinho acreditava que estava no domínio da técnica narrativa a singularidade do autor: “Acima de tudo, Machado era um mestre de contar histórias e isso conseguiu pelo domínio sobretudo da mecânica da técnica, graças a um sistema extremamente peculiar, o qual lhe proporcionou a maneira própria de sua arte” (COUTINHO, 1960, p. 60).

A partir desses argumentos, pode-se depreender que a tarefa dos tradutores de *Dom Casmurro* para o inglês teve mais a ver com decifrar essa “mecânica da técnica” do texto machadiano e criar uma organização tão intrincada quanto e menos com, simplesmente, recontar o enredo.

Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma. [...] O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão-somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se pois no avesso da chamada tradução literal. (CAMPOS, 2010, p. 35)

Campos traz à tona, aqui, outra polêmica frequente nos Estudos da Tradução, a da tradução literal. Nessa consideração, ele se refere, sobretudo, à tradução de poesia ou de prosas “que conferem primordial importância ao tratamento da palavra como *objeto*” (CAMPOS, 2010, p. 34) – o que parece ser o caso de *Dom Casmurro*.

A tradução literal se oporia à recriação do tradutor literário à medida que valoriza o sentido uno das palavras em detrimento da ampla gama de sentidos que permeia tais palavras; a tradução que busca decodificar o signo em vez de se ater ao encadeamento que conecta tais

signos: a “fiscalidade” do texto. Essa distinção também é destacada por Berman décadas depois:

Partir do pressuposto que a tradução é a captação do sentido, é separá-lo de sua letra, de seu corpo mortal, de sua casca terrestre. É optar pelo universal e deixar o particular. A fidelidade ao sentido opõe-se – como para o crente e o filósofo – à fidelidade à letra. Sim, a fidelidade ao sentido é obrigatoriamente uma infidelidade à letra. (BERMAN, 2012, p. 45)

A letra talvez possa ser entendida como a fiscalidade à qual Campos se refere: a *maneira* com que o texto é escrito; o *como*, e não o *que*, ele diz. Traduzir seria, segundo essa concepção, recriar não apenas o conteúdo do texto, mas, principalmente, a sua forma; seria estar atento não só à substância do significado textual – supostamente escondida atrás da superfície do texto – como também ao pluralismo da própria letra, presente na superfície do texto.

Não se trata de sugerir que o conteúdo – a história narrada e as ideias desenvolvidas na narrativa – possa ser descuidado em uma tradução literária. Mas, sim, de priorizar o que caracteriza a literatura, o que a singulariza como criação. Se tiver por intuito preservar o efeito estético em Machado, pode-se dizer o tradutor enfrentará a “problematicidade” (CAMPOS, 2010, p. 42) de uma prosa estruturalmente complexa, cuja tessitura pode revelar uma “consciência artesanal” (COUTINHO, 1994, p. 44) por parte do autor. Arriscando-se ainda além, Gledson chega a afirmar que Machado teria criado “uma literatura, um estilo seus” (2011, p. 17).

A temática machadiana, o “conteúdo” de sua obra, relaciona-se tão diretamente com a forma, que por vezes pode ser difícil separar um e outro, como, aliás, é peculiar a toda criação literária e mesmo à linguagem como um todo. O sentido, na literatura, também está na forma e não é fixo e pré-estabelecido, como há muito já indicava Saussure no campo da linguística: “Não existe a forma e uma ideia correspondente; não há a significação e um signo correspondente. Há formas e significações possíveis (nunca correspondentes)” (SASSURE, 2006, p. 79).

Não à toa, Caldwell acredita que a resposta para a dúvida a respeito da infidelidade de Capitu em *Dom Casmurro* esteja no “método

narrativo” (2002, p. 12) de Machado de Assis. A forma como se dá a “manipulação do tempo” (COUTINHO, 1994, p. 24) nesse “romance-esfinge” (ROCHA, 2013, p. 21), percebida na maneira como o narrador se recorda seletivamente de fatos passados, permite que o leitor tire as suas conclusões sobre os eventos ocorridos. Há lacunas – propositais, fruto do “artesanato” machadiano – que só são preenchidas na leitura:

Machado converte em forma literária a impossibilidade de controlar o sentido último do texto, transferindo a tarefa ao leitor – sem reservas, nem restrições. [...] *Dom Casmurro* é a obra-prima da literatura machadiana, uma vez que a determinação do sentido é definitivamente transferida ao leitor. E, no entanto, não é possível determiná-lo de maneira inequívoca. (ROCHA, 2013, pp. 312-313)

As lacunas seriam um dos aspectos geradores da multiplicidade de visões que a crítica machadiana apresenta sobre *Dom Casmurro*: seria este um tratado sociológico sobre a família patriarcal brasileira no Segundo Reinado, uma homenagem à moda brasileira ao *Otelo* shakespeariano, um exemplo de homossexualidade reprimida transformada em ciúme¹¹⁰? Lacunas e outras estratégias literárias muito bem manejadas por Machado de Assis singularizam o romance: “A sutileza e a precisão da observação de Machado da psicologia de seus personagens talvez não seja tão completa em nenhum outro texto como é neste, tão intrincada e tão bem sustentada”, como descreveu Gledson (2008, p. 36). Seguindo esta linha de raciocínio, o argumento de que “a determinação do sentido é definitivamente transferida ao leitor”, sendo, ao mesmo tempo impossível “determiná-lo de maneira inequívoca”,

¹¹⁰ No livro *Freud e Machado de Assis*, Luiz Alberto Pinheiro de Freitas avança a possibilidade de o ciúme do personagem Bento ser fruto da homossexualidade reprimida: “O fato de Bento negar o seu desejo homossexual, não admitir essa pulsão inconsciente, não percebê-la conscientemente, faz o quadro agravar-se” (2001, p. 136). É uma das muitas – por mais inusitadas que sejam do ponto de vista literário – interpretações interdisciplinares feitas a partir do romance. In: FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. *Freud e Machado de Assis – uma interseção entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

como afirma Rocha (2013), também demonstra o quanto o texto machadiano – assim como todo e qualquer texto literário – se vê privado de uma autonomia inclusive no contexto original; se o tradutor acaba por manipular o sentido, por inserir na obra de chegada a sua versão dos fatos e a sua visão daquilo que narra o protagonista Dom Casmurro, já também o fez o próprio leitor no contexto de partida. A obra literária, neste sentido, é material somente enquanto objeto – mas se faz real por meio do olhar do leitor, da experiência de leitura, abandonando sua concretude para dar voz à fluidez de distintas percepções acerca do material literário.

A consciência de que estratégias literárias são essenciais à estrutura de *Dom Casmurro* para que seja mantida a polissemia auxilia – ao mesmo tempo em que complica – o trabalho do tradutor. É nesse âmbito, talvez, que resida a ideia de um trabalho autoral: não há como traduzir o romance sem escrevê-lo – uma obviedade, parece, mas que tem mais implicâncias do ponto de vista da criatividade e da autoria do que possa parecer à primeira vista. Henri Meschonnic afirma que “traduzir é escrever”, mas não se refere aqui a uma escrita mecânica, automática, mas sim a uma escrita inventiva, à escritura: “O paradoxo da tradução é que ela deve, em si própria, ser uma invenção do discurso, se o que ela traduz o foi” (2010, p. 270). Para Meschonnic, a tradução não traduz (o que pode parecer um contrassenso); ela escreve.

Com base nessa noção, pode-se retornar ao exemplo dado no capítulo anterior, a respeito da tradução dos “olhos de ressaca” em *Dom Casmurro*. Cada tradutor, certamente, escreveu os seus “olhos de ressaca”: *eyes like the tide* (“olhos como a maré”), *whirlpool eyes* (“olhos de redemoinho”) e *undertow eyes* (“olhos de ressaca”). Não são apenas traduções diferentes entre si, mas foi necessário a Caldwell, Scott-Bucleuch e Gledson encontrar as suas palavras em inglês para recriar a expressão machadiana. Portanto, os três tradutores de *Dom Casmurro* o escreveram – argumento suficientemente forte para não lhes negar as devidas autorias.

2.1.3 Agregado, amigo e dependente: a tradução como mediação de culturas

Nesta seção, o papel do tradutor, já visto como leitor, crítico e autor, é acrescido pelo de mediador de culturas. Antes de abordar esse seu papel, porém, é preciso observar que, apesar de o aspecto cultural integrar constantemente os Estudos da Tradução há mais de 20 anos, nota-se, ainda hoje, uma dificuldade generalizada de se definir o termo “cultura” de maneira condizente com o nosso campo de estudo, sem emprestá-lo arbitrariamente da Antropologia ou da Semiótica.

Na área da tradução, a palavra é tratada com frequência como autoexplicativa, pois todos temos um senso comum do que seria cultura. Em seu artigo “As Relações Culturais na Tradução de Textos Especializados” (2009), Adriana Zavaglia expressa a angústia do pesquisador ao não encontrar conceitos claros no âmbito dos Estudos da Tradução sobre cultura: “Esta, sem propriamente uma definição tradutológica, paira no domínio como conceito ainda pouco refletido ou interrogado” (p. 1), o que foi complementado no rodapé com: “Vale notar que nem mesmo a *Encyclopedia* organizada por Mona Baker (2009), uma das obras mais exaustivas sobre os Estudos da Tradução, recobre essa lacuna” (p. 9). De fato, não há um verbete “*Culture*” no volume, embora esse vocábulo apareça com enorme frequência em artigos sobre a tradução.

Recorrendo ao dicionário, das oito definições de cultura sugeridas pelo Houaiss¹¹¹, as duas que mais relacionaríamos ao contexto da tradução são “o cabedal de conhecimentos, a ilustração, o saber de uma pessoa ou grupo social” e “complexo de atividades, instituições, padrões sociais ligados à criação e difusão das belas-artes, ciências humanas e afins”. Como gostaria, porém, de adotar uma visão de cultura pertinente aos Estudos da Tradução, o impasse parece ser parcialmente resolvido pela proposta de José Lambert, da cultura como um conjunto de influências extratextuais que possam impactar o trabalho do tradutor:

Os hábitos e as escolhas do tradutor serão, normalmente, influenciados pelas normas dominantes de sua sociedade, sobretudo pelas

¹¹¹ DICIONÁRIO HOUAISS. Cultura. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=cultura>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

institucionais (o fato de um determinado país ter uma política de linguagem oficial, por exemplo, no que diz respeito a palavras emprestadas, quase inevitavelmente influencia o comportamento da tradução)¹¹². (LAMBERT, 1994, p. 19)

Essa definição, no entanto, diz mais respeito à influência que a cultura de chegada tem sobre o tradutor que nela está inserido do que, propriamente, às duas ou mais culturas que estão em jogo quando se recria um texto literário em outra língua. Por isso, pode colaborar para o entendimento de cultura uma visão mais abrangente, como a exposta por Even-Zohar, que, ao tratar de polissistemas, entende a cultura como um dos signos que regem a comunicação humana, assim como a linguagem, a literatura e a sociedade (2013, p. 1), dotada de uma “profunda heterogeneidade” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 4) e de uma estratificação inerente a ela mesma:

As tensões entre cultura canonizada e não-canonizada são universais. Estão presentes em toda cultura humana, simplesmente porque não existe uma sociedade humana não estratificada, nem sequer utopicamente. Não há no mundo uma só língua não estratificada, apesar de a ideologia dominante que rege as normas do sistema não admita uma consideração explícita de nenhum outro estrato mais que os canonizados. O mesmo vale para a estrutura da sociedade e tudo o que este complexo fenômeno implica. (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 8)

Even-Zohar chama a atenção, portanto, para o fato de que a cultura não pode ser considerada uma manifestação inteiriça e unívoca, pois possui conflitos dentro dela mesma. Ao se considerar a cultura do texto de partida e do texto de chegada, vale lembrar que não se tratam de dois sistemas fixos e permanentes, mas dinâmicos: “Como um sistema

¹¹² “The translator’s habits and options will normally be influenced by his society’s dominant norms, especially institutional ones (the fact that a given country has an official language policy, e.g., in matters of loan words, almost inevitably influences the translation behavior).”

natural que necessita, por exemplo, de regulamentação técnica, os sistemas culturais necessitam também de um equilíbrio regulador para não entrar em colapso ou desaparecer. Este equilíbrio regulador se manifesta em oposições de estratos” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 8).

Movida por esse dinamismo característico da cultura, a literatura – esta considerada aqui como “um dos principais organizadores da cultura humana” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 9) – pode ser mais ou menos aceita em um dado momento: “A literatura como instituição sociocultural pode continuar existindo para sempre, mas seu grau de ‘adequação’ pode muito bem ser julgado segundo sua posição na cultura” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 9). Um texto literário pode variar, ao longo do tempo, de nível de “adequação” na cultura. Um romance considerado periférico hoje – pode-se exemplificar, aqui, *Dom Casmurro* no contexto dos países de seus tradutores: Estados Unidos, Escócia e Inglaterra – pode se tornar canônico em outro determinado momento, ou vice-versa, de acordo com o dinamismo interno da cultura. Even-Zohar acredita na possibilidade de que “uma literatura pode interferir na outra” (p. 18):

Por exemplo, ao contrário da crença comum, a interferência tem lugar, frequentemente, por meio das periferias. Quando se ignora esse processo, simplesmente não há explicação para a aparição e funcionamento de novos elementos no repertório. Os textos semiliterários, a literatura traduzida, a literatura infantil – todos aqueles estratos ignorados nos estudos literários atuais – são objetos de estudo indispensáveis para entender adequadamente como e por que ocorrem as transferências, dentro dos sistemas tanto como entre eles. (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 18)

Ao tratar a literatura traduzida como um dos possíveis veículos de transferência entre os polissistemas culturais, pode-se pensar no papel do tradutor como participante ativo desse movimento, seja pelos textos que escolhe traduzir, seja pela forma como os traduz. Admitida a hipótese de transferência entre culturas, de uma inter-relação entre “centro e periferia” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 6) no contexto mundial, e vice-versa, talvez possamos tratar da responsabilidade do tradutor como possível mediador. A mediação é citada por Haroldo de

Campos como um fenômeno da nossa “era cultural” já em 1967, portanto há quase meio século:

[...] a tradução como uma atividade característica da nossa era cultural, que se marca sobretudo pela ânsia de mediação e de conhecimento recíproco, talvez um dos poucos antídotos eficazes ao estéril isolacionismo (voluntário ou forçado) onde se geram as frustrações e se ericam as belicosidades. (CAMPOS, 2013, p. 20)

Campos demonstra uma visão idealizada, até, da tradução como veículo para se abrir ao desconhecido e, assim, diminuir as agressividades entre os povos geradas pela simples ignorância. Está de acordo com Even-Zohar no sentido de que acredita, também, na influência mútua entre as culturas.

Dos três tradutores de *Dom Casmurro* para o inglês, John Gledson é o que mais abertamente faz referência, em seus ensaios, a essa mediação no sentido periferia-centro, isto é, Brasil-Inglaterra, ou Brasil-sistema literário anglófono. Grande defensor da obra machadiana como meio de acesso à história brasileira oitocentista, Gledson acredita que o leitor de sua tradução possa conhecer mais sobre o Brasil, sua história e sua cultura por meio de Machado, como o faz ele mesmo:

Há quase duas décadas que este assunto me fascina. De fato, posso dizer que aprendi história do Brasil com Machado de Assis. Claro que Machado nunca escreveu um livro, um artigo que fosse, de “pura” história, mas nas suas obras de ficção, e nas suas crônicas, há uma profusão de referências à história brasileira que nos dão acesso a um pensamento complexo, sutil, mutável, e que sabia acomodar dúvidas e ironias. (GLEDSON, 2003, p. 293)

Ao defender a obra machadiana como fonte de informação para o entendimento do Brasil e de sua cultura, Gledson se coloca como herdeiro de Schwarz, que assim se posiciona em seu renomado ensaio *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*: “E, com efeito, a prosa narrativa machadiana é das raríssimas que pelo seu mero movimento constituem um espetáculo histórico-social complexo, do mais alto

interesse, importando pouco o assunto em primeiro plano” (SCHWARZ, 2012, p. 11).

Corroborar com essa linha de pensamento o fato de Gilberto Freyre declarar, no prefácio de seu clássico *Casa Grande & Senzala*, no início dos anos 1930, que “muito detalhe interessante da vida e dos costumes da antiga família patriarcal” encontrado em obras de Machado de Assis, como *Helena*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Iaiá Garcia*, *Dom Casmurro* e *Casa Velha*, poderia ser fonte de informação para o “estudioso da vida íntima e da moral sexual no Brasil dos tempos da escravidão” (2011, p. 49). Livros de Machado já foram usados, portanto, como base para uma reconstrução histórica de sua época.

Embora não haja nada errado, a princípio, no entendimento da ambientação construída por Machado como possível veículo de expressão do clima da sociedade carioca à época retratada por *Dom Casmurro*, como o fazem Gledson e Schwarz, não se pode esquecer que se trata de uma ficção, não de um texto documental e informativo, de “‘pura’ história”, como indicado na própria ressalva de Gledson acima citada.

O objetivo da literatura, mesmo que de traços realistas, não é ensinar sobre a realidade – escreve Luiz Costa Lima que “o discurso literário não reafirma o real como o discurso ideológico, não nega o real como o discurso onírico nem se coloca numa posição intermediária entre a ficção e a realidade como o faz o discurso mítico; o discurso literário coloca o ‘real’ entre parênteses, isto é, o põe a distância, para afirmá-lo e/ou negá-lo” (1973). No prefácio de *A Personagem de Ficção*, Candido et al. também diferenciam o discurso literário do historiográfico:

A diferença fundamental é que o historiador se situa, como enunciador real das orações, no ponto zero do sistema de coordenadas espaço-temporal, por exemplo, no ano de 1963 (e na cidade de São Paulo), projetando a partir deste ponto zero, através do pretérito plenamente real, o mundo do passado histórico igualmente real de que ele, naturalmente, não faz parte. Ao sujeito real (empírico) dos enunciados corresponde a realidade dos objetos projetados pelos enunciados (e só neste contexto é possível falar de mentira, fraude, erro etc.). Na ficção narrativa desaparece o enunciador real. Constitui-se um narrador fictício que passa a fazer parte do mundo narrado,

identificando-se por vezes (ou sempre) com uma ou outra das personagens, ou tornando-se onisciente etc. Nota-se também que o pretérito perde a sua função real (histórica) já que o leitor, junto com o narrador fictício, “presencia” os eventos. (CANDIDO et al., 2011, pp. 25-26)

Assim é posta, por Candido, a diferença que residiria entre o discurso histórico e ficcional. Bento Santiago, no caso, seria o “narrador fictício”, não um “enunciador real”. Seu conhecimento sobre a sociedade da época passa pelo filtro daquilo que lhe interessa enfatizar. A história é pretexto para os seus interesses de narrador.

Deve-se levar em conta, ainda, o fato de que o Brasil machadiano não passava somente pela interpretação do autor, como cidadão do Rio Janeiro e estudioso que era, como também foi certamente influenciado por todo o contexto ocidental da época. Retomando a ideia de polissistemas de Even-Zohar, pode-se pressupor uma constante interação cultural entre continentes/países, sendo que, como periferia, o Brasil mais recebia influências do que influenciava. Não estava isolado, como reforçou Augusto Meyer em seu conceituado ensaio de 1958, ao comentar o contexto em que Machado produziu:

A concepção intuitiva do determinismo que percebemos na sua obra de ficção deita raiz na própria essência do pensamento contemporâneo, e examinado deste prisma, ele se limita a traduzir em romances e contos a visão formalista e determinista do universo que veio a predominar com o surto extraordinário do espírito científico. O seu ceticismo acompanha em paralelo a evolução filosófica do século passado. (...) [Sua obra] foi criada, não direi sob o signo, mas sobre a impregnante influência do espírito científico. (MEYER, 2008, p. 81/84)

Inserindo a obra machadiana, dessa forma, no “pensamento contemporâneo” do fim do século XIX, Meyer lembra que o Brasil, o Rio de Janeiro e o próprio Machado se relacionavam com o exterior e, mais especificamente, com as tendências filosófico-científicas da época.

Não se pode partir, portanto, de um isolamento cultural puramente brasileiro na produção machadiana, ao contrário: muitas

foram as influências, de cunhos variados, sobre o seu trabalho. Sabe-se, ainda, que Machado prestava muita atenção ao legado cultural ocidental, leitor voraz que era, e não o renegava: “Nem tudo tinham os antigos, nem tudo temos os modernos; com os haveres de uns e outros é que se enriquece um pecúlio comum” (2013, p. 441). O próprio John Gledson observa que, entre as leituras explicitamente citadas ao longo do texto, “quase não há menções à ficção contemporânea em *Dom Casmurro*” (2006, p. 284). De fato, entre outras obras, o narrador passa por *Fausto* (1819), pela peça shakespeariana que chama de *Mulheres Patúscas de Windsor* (*The Merry Wives of Windsor*; 1602) e frequentemente pela Bíblia; José Dias, o agregado, lê Walter Scott (1771-1832). O romance, portanto, conversa não apenas com a história brasileira, mas com a memória coletiva ocidental.

É sabido que Machado olhava para o passado literário e por ele se deixava influenciar. A forma singular como ele digeriu essas influências é que o individualiza e, relativizando a defesa de Gledson de que sua obra pode ser classificada como realista¹¹³, pode torná-lo de difícil classificação quanto a movimentos literários – autores com essa capacidade, de metabolizar o passado e ainda assim antecipar tendências literárias futuras, não se encaixam perfeitamente nos moldes de um só movimento. Candido observa a justaposição de tempos na obra machadiana:

Se voltarmos porém as vistas para Machado de Assis, veremos que esse mestre admirável se embebeu meticulosamente da obra de seus predecessores. [...] Ele pressupõe a existência de predecessores, e esta é uma das razões da sua grandeza: numa literatura em que, a cada geração, os melhores recomeçam *da capo* e só os

¹¹³ Seu romance *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881) é vastamente considerado o marco inaugural do Realismo no Brasil. Junto com *Quincas Borba* (1892) e *Dom Casmurro* (1899), formaria a “trilogia realista”, por terem sido os três romances responsáveis pela consolidação do movimento realista brasileiro. O termo “trilogia”, todavia, é discutível, já que não existe claramente um projeto literário que ligue *Dom Casmurro* às outras duas obras – estas têm concretamente em comum a personagem Quincas Borba. É curioso observar a repulsa de Machado ao movimento naturalista-realista na crítica que faz a *O Primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós (2013, pp. 471-481), indicando que ele mesmo talvez não tivesse a intenção de integrá-lo.

mediócrs continuam o passado, ele aplicou o seu gênio em assimilar, aprofundar, fecundar o legado positivo das experiências anteriores. (CANDIDO, 2013, p. 437)

Apesar de embebedar-se “meticulosamente” da obra de seus predecessores, tanto nacionais como estrangeiros, Machado mostrou-se partidário do desenvolvimento de uma literatura nova, autenticamente brasileira, ainda que não se opusesse, de maneira alguma, à intertextualidade¹¹⁴. Escreveu na conclusão de sua “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de Nacionalidade”, de 1873:

Viva imaginação, delicadeza e força de sentimento, graças de estilo, dotes de observação e análise, ausência às vezes de gosto, carência às vezes de reflexão e pausa, língua nem sempre pura, nem sempre copiosa, muita cor local, eis aqui por alto os defeitos e as excelências da atual literatura brasileira, que há dado bastante e tem certíssimo futuro. (MACHADO DE ASSIS, 2013, p. 441)

Que ele mesmo tinha consciência e vontade de participar ativamente dessa literatura brasileira a que se refere, é razoável apostar que sim. À época de publicação desse artigo, Machado já havia assinado muitos trabalhos de ficção, inclusive seu primeiro romance, *Ressurreição*. Escrever uma literatura brasileira, porém, certamente não significou para ele abrir mão de um estilo próprio e realizar projetos mais autorais do que produtos típicos de uma dada classe literária. Sobre essa contraposição – ou, talvez, coexistência – de um projeto literário nacional e um só seu, discorre Coutinho:

Diante das soluções e sugestões de [José de] Alencar, aprimorando a concepção e o método, apurando a teoria de uma literatura nacional e a

¹¹⁴ “Não nos cansaremos de encontrar nos textos machadianos o empréstimo de idéias e de formas, as incontáveis alusões, as fontes veladas ou explícitas, as citações e as glosas, os lapsos forjados ou verdadeiros — todo um arsenal, enfim, de dispositivos intertextuais que encorajam estudos comparatistas”. VILHAÇA, Alcides. Machado de Assis, tradutor de si mesmo. In: Novos Estudos CEBRAP, número 51, jul. de 1998. p. 3

técnica narrativa, não só quanto aos padrões estéticos e os aspectos estrutural e temático, mas também quanto à maneira mais adequada de traduzir o “instinto de nacionalidade”, Machado logrou estabelecer a ficção brasileira de modo definitivo.

Mas a sua contribuição tem qualidades muito próprias, que tornam a sua obra a mais genuína e perfeita expressão do espírito brasileiro na literatura, modelo e exemplo de consciência e maestria técnica na criação literária, tendo-se nela findado, como disse Barreto Filho, o centro de toda a nossa história intelectual. (COUTINHO, 1960, p. 12)

Uma coisa, pode-se dizer então, não exclui a outra: ao mesmo tempo em que se nota em Machado o intento de consolidação de uma literatura genuinamente brasileira, há em sua obra traços intrinsecamente particulares – e não é justamente essa a marca de todos os grandes escritores? “Ele trunfa porque é brasileiro, quando logra encher suas páginas de elemento carioca, tornando-se destarte mais universal, como todos os gênios, um Cervantes, um Shakespeare, que quanto mais nacionais mais universais” (COUTINHO, 1960, p. 36).

Haroldo de Campos reforça a relativização da dicotomia nacional/estrangeiro ao afirmar que, apesar de ter sido acusado de “‘devorador’ de Laurence Sterne e de incontáveis outras influências” e de ser “um brasileiro pouco cioso de sua autenticidade, extravagante, abusivamente assaltado pelo ‘demônio da imitação de ingleses e alemães’” (2013, p. 202) por Silvio Romero, Machado foi “o mais representativo dos nossos escritores do passado. Ele é já, num certo sentido, para a literatura brasileira, como todas as implicações da ideia, nosso Borges no Oitocentos...” (CAMPOS, 2013, p. 202). Ao deixar-se influenciar pelo que vem de fora, mas sem ser vítima de um “nacionalismo ingênuo de certos românticos”, Machado seria “nacional por não ser exatamente nacional” (CAMPOS, 2013, p. 202). A influência externa em nada comprometeria a singularidade de sua obra, pois não se trata de imitar obras estrangeiras, mas de internalizá-las: “O *Tristram Shandy* (1760-1767) de Laurence Sterne não cancela o traço diferencial do *Dom Casmurro* de Machado de Assis, uma obra que, por sua vez, prefigura o modo estilístico elusivo-irônico de Borges (Borges

que, aparentemente, jamais terá lido Machado de Assis...” (CAMPOS, 2013, p. 205).

À luz dessa discussão, pode-se recorrer, ainda, ao conceito de antropofagia. Embora relacionado, sobretudo, a Oswald de Andrade e ao modernismo brasileiro nas artes, talvez não seja inconveniente deslocá-lo um pouco ao passado para falar das apropriações intertextuais – não ingênuas nem submissas – de Machado de Assis. Sobre a antropofagia, escreve Campos:

A antropofagia, resposta a essa equação irônica do problema de origem, é uma espécie de *desconstrucionismo* brutalista: a devoração crítica do legado cultural universal, levada a efeito não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do “bom selvagem”, mas segundo o ponto de vista desabusado do “mau selvagem”, devorador de brancos, antropófago. (CAMPOS, 2013, p. 200)

“Devorador de brancos” pode ser uma expressão cabível no contexto machadiano: é certo que Machado lia europeus e os deglutia, mas não sem critério, nem sem deixar a sua marca no produto dessa “digestão”. Recusando em certa medida a defesa de Caldwell, de que às vezes Machado se apropriou de Shakespeare de maneira reverente, Eliane F. Cunha Ferreira argumenta que os textos machadianos surgiriam de “alusão/citação e reescrita, do rearranjo, do remendo, da costura de tecidos variados, das suas leituras em língua estrangeira ou em tradução (2004, p. 175).

Feitas essas considerações, pode-se retomar, aqui, o papel do tradutor como mediador. O que o tradutor media ao traduzir Machado? Concomitantemente, as culturas brasileira e estadunidense (Caldwell), escocesa (Scott-Buckleuch) e inglesa (Gledson), lembrando-se de que estas não são nem estáveis nem unívocas; as diferentes épocas envolvidas na operação; e a relação entre o texto machadiano e o leitor anglófono. Há uma multiplicidade implícita na mediação do tradutor.

Definir que momento cultural brasileiro é retratado em *Dom Casmurro*, assim como circunscrever com precisão qualquer cultura que seja, incorre em reducionismos. A narrativa se passa na segunda metade do século XIX – a partir de 1857, com alguns poucos saltos ao passado para explicar a trajetória do núcleo familiar de Bento –, antes da Proclamação da República. Traz algumas referências ao governo do país

(lúdicas, muitas vezes, como quando Bentinho pensa em pedir ao Imperador para intervir junto à sua mãe, para que esta não o envie ao seminário) e à escravatura; constantes referências ao espaço urbano do Rio de Janeiro; e explicações claras sobre a situação econômica das famílias em torno das quais se desenrola o enredo. Entretanto, *Dom Casmurro* costuma ser considerado mais intimista e menos “sociológico” do que os seus antecessores, *Memórias Póstumas de Brás Cubas* – este discutido sócio-historicamente por Schwarz em *Um Mestre na Periferia do Capitalismo* (2012) – e *Quincas Borba*, que, mais explicitamente, apresentam aspectos sociopolíticos e históricos em sua temática central.

Em primeiro plano, *Dom Casmurro* foca no drama amoroso de Bentinho, vivido, sobretudo, em uma atmosfera doméstica. A namorada da adolescência e, mais tarde, sua mulher pode ou não tê-lo traído com o melhor amigo dele. Tal é o interesse que esse nó literário desatável desperta no leitor, que não lhe faltam interpretações psicológicas e propostas de aproximações com outras obras de temática similar, que se renovam e se renegam ao longo do tempo. Capitu, a possível adúltera, ora é condenada, ora absolvida pelo menos por – é seguro dizer – milhares de críticos e leitores. Helen Caldwell dedicou-se em *The Brazilian Othello* à comparação do romance com a peça shakespeariana, arrancando Bentinho Santiago de sua confortável passividade de narrador vitimado pela mulher pérfida. Na introdução à sua tradução de *Dom Casmurro*, Scott-Bucleuch indica uma predisposição semelhante à da tradutora estadunidense, citando também *Otelo* (1992, p. 6) e fechando o comentário com “uma das mais fascinantes e controversas personagens femininas da literatura: Capitolina Padua – Capitu”¹¹⁵. Talvez em resposta a essa tendência mais generalizada, Gledson coloca-se diversamente, não negando a relevância do trágico caso de amor narrado, mas afirmando com insistência não ser esse o elemento de maior interesse do romance:

Ao mostrar alguns dos cenários históricos do romance, não estou tentando argumentar que a essência de sua mensagem seja histórica ou social, embora seja verdade que, a não ser que alguma coisa desse cenário seja entendida, boa parte da

¹¹⁵ [...] “one of the most fascinating and controversial characters in literature: Capitolina Padua – Capitu.”

riqueza e da sutileza de *Dom Casmurro* passa despercebida. Mas o realismo do romance é muito mais ambicioso. O que poderia parecer um drama doméstico com uma semelhança superficial a *Romeu e Julieta* (embora com uma veia cômica), pode ser visto como um comentário a respeito do século XIX [...]. (GLEDSON, 2008, pp. 23-24)

Pode-se depreender, todavia, alguns pontos problemáticos nessa sua defesa. A “riqueza” e a “sutileza” de *Dom Casmurro* são subjetivas e múltiplas: pontos de vista exclusivamente estilísticos e psicológicos, pouco interessados nas questões históricas e sociais, têm se mostrado profícuos entre a crítica especializada ao longo dos anos. Não faltam estudiosos que considerem o retrato vívido das personagens e até mesmo um possível traço mítico¹¹⁶ como os mais valiosos do romance. É arriscado dizer que, ainda que o leitor não apreenda nada de seu lado histórico ou social, a riqueza e a sutileza lhe passarão despercebidas – e se a riqueza do romance, para aquele determinado leitor, for outra? Em toda leitura, perdas e ganhos são relativos e imprevisíveis.

Pode-se somar a essa problematização o fato de Machado, como qualquer indivíduo, ser também um leitor parcial da realidade em que está inserido – o que depõe contra a própria noção de um realismo literário fidelíssimo à realidade externa. O Rio de Janeiro de seus livros passou pelo filtro de seu olhar, de forma consciente ou não. E, tão grande é a atenção de alguns críticos a esse “olhar machadiano”, que há quem singularize, graças a ele, o seu “realismo”.

Massaud Moisés acredita se tratar de um “realismo interior”, diferente do “realismo exterior” do qual adviria o Naturalismo – o que faz sentido, já que Machado se declarou claramente contra os modismos naturalistas (MACHADO DE ASSIS, 2013, pp. 471-481). O realismo interior seria o pai do Simbolismo e, posteriormente, do romance

¹¹⁶ Entre muitos estudos de interesse, o já citado de Donaldo Schüler: “À maneira do homem mítico, Dom Casmurro, com a reiteração da construção (que assume caráter litúrgico), procura retornar às origens. O protagonista se volta reverente à infância e aos primeiros anos da adolescência inocente, idade que simboliza o paraíso perdido. Dom Casmurro constrói como se executasse um ritual”. In: SCHÜLER, Donaldo. *Plenitude perdida; uma análise das sequências narrativas no romance Dom Casmurro de Machado de Assis*. Porto Alegre: Movimento/Instituto Estadual do Livro, 1978.

moderno. Teria como características “pinceladas insinuativas” e o gérmen para o futuro fluxo de consciência dos modernistas:

Reiteradas vezes a sua pena lança mão das meias-tintas, dos meios-tons, em que a sugestão psicológica vale mais do que a pintura da exterioridade. Contrariamente ao naturalista, que buscava o seu modelo na pintura realista mais objetiva, a nova modalidade de romance se aproximaria da pintura impressionista, ou mesmo expressionista. O resultado é uma narrativa feita de pinceladas insinuativas, capazes de sugerir as turbulências da alma e as paixões avassaladoras da vontade, que utiliza expedientes como o delírio, a visão retrospectiva além-túmulo (Memórias Póstumas de Brás Cubas) ou a sondagem na memória (Memorial de Aires) – enquadrada no perímetro do Realismo interior. (MOISÉS, 2001, p. 27)

Embora a tarefa de encaixar Machado, seja nesse chamado realismo interior ou em qualquer outro movimento, invariavelmente conduza a reducionismos, a proposta de Moisés tem por mérito diferenciar o olhar machadiano do de um “retratista” da realidade exterior. O estudioso também dribla o perigo da classificação ao considerar que é o que há de peculiar em sua obra que a faz sobreviver ao longo do tempo:

Ao situar Machado na vertente do Realismo interior, podemos compreender melhor por que a sua obra de romancista e contista, erigida com a serenidade e a intuição de um projeto literário de longo alcance, logrou a densidade e a relevância que hoje todos lhe reconhecemos, inclusive no estrangeiro. Com efeito, embora tivesse os olhos assestados na realidade do seu tempo, Machado de Assis apenas aceitou das estéticas romântica e realista o que traziam de novo como visão certa e profunda dos conflitos da alma e da sensibilidade. Soube ser romântico quando o Romantismo esteve em moda, assim como transitou para o Realismo, mas num caso e noutro

agiu com singular liberdade criadora, imprimindo às suas obras características únicas. (MOISÉS, 2001, p. 29)

De especial interesse é o comentário de Moisés a respeito do Romantismo e do Realismo; é verdade que Machado soube participar dos movimentos sem, no entanto, se encaixar totalmente. Na mesma linha, colocando a singularidade do escritor acima dos movimentos e das influências externas, Bosi argumenta:

Quando, movidos por excesso de zelo historicista, reduzimos o horizonte do narrador às ideologias dominantes no seu tempo, retrocedemos ao dogma da literatura-espelhamento; deixamos assim de fazer justiça às potencialidades da memória, intuição e juízo crítico de que é capaz o olhar de um grande escritor. (BOSI, 2007, 153)

Bosi considera a ambientação sócio-histórica dos romances e contos de Machado como pano de fundo para uma ação voltada, sobretudo, para o retrato do comportamento humano. Haveria, ainda, uma “força de universalização” na obra machadiana:

O objeto principal de Machado é o comportamento humano. Esse horizonte é atingido mediante a percepção de palavras, pensamentos, obras e silêncios de homens e mulheres que viveram no Rio de Janeiro durante o Segundo Império. A referência local e histórica não é de somenos; e para a crítica sociológica é quase-tudo. De todo modo, pulsa neste *quase* uma força de universalização que faz Machado inteligível em línguas, culturas e tempos bem diversos do seu vernáculo luso-carioca e do seu repertório de pessoas e situações do nosso restrito Oitocentos fluminense burguês. Se hoje podemos incorporar à nossa percepção do social o olhar machadiano de um século atrás, é porque este olhar foi penetrado de valores e ideais cujo dinamismo não se esgotava no quadro espaço-temporal em que se exerceu. Largo e profundo é, portanto, o campo do “quase” naquele quase-tudo. (BOSI, 2007, pp. 11-12)

O “quase” e a “força de universalização” definidos por Bosi explicariam, assim, a atualidade da obra machadiana – e consequente demanda contínua por traduções estrangeiras, estas também referidas por Moisés na citação anterior. A “universalização” ou “universalidade” (na citação a seguir), por sinal, é um ponto comum nas considerações de Bosi e Moisés. Este vai ainda mais longe ao considerar que a paisagem carioca, o cenário que dá lugar à trama, importa muito pouco em Machado:

É notória a pobreza dos elementos paisagísticos: Machado ambienta as suas histórias no espaço social fluminense, tendo a natureza do Rio de Janeiro como pano de fundo, mas elas, em razão do realismo interior, poderiam suceder em qualquer parte. É só mudar os nomes das personagens, do local geográfico etc., para que tudo continue a existir da mesma forma. Daí a universalidade da obra machadiana, a capacidade inigualável de tratar as personagens como se encarnassem ideias ou situações, como verdadeiras metáforas ou símbolos, vizinhos da tragédia grega. (MOISÉS, 2001, p. 47)

Talvez seja radical a ideia de que se poderia transferir os enredos machadianos para outro cenário sem grandes perdas – apesar de o problema-chave de *Dom Casmurro*, em específico, não ser, de fato, algo que só poderia se passar no Rio de Janeiro. Isso não significa, porém, que as ruas e os bairros percorridos ao longo do romance, e a presença do mar, em especial, não tenham relevância.

Diante desse conjunto de ponderações, pode-se chegar a um meio-termo, por ora, sobre a cultura de partida com qual se confrontam os tradutores de *Dom Casmurro*. Trata-se da cultura brasileira – é bom lembrar que não unitária, mas estratificada e dinâmica, em consonância com a proposta polissistêmica de Even-Zohar (2013) –, especialmente carioca, da segunda metade do século XIX. No entanto, essa cultura passou pelo olhar enviesado de Machado de Assis ao ser representada em sua ficção, como destaca Bosi (2007), e esse é um fator-chave para o seu entendimento. Sem exagerar no “zelo historicista”, nem adotar uma visão a-histórica de Machado, pode-se chegar, assim, à tarefa de mediador do tradutor de *Dom Casmurro*.

A singularidade de Machado e sua “força de universalização”, como definida por Bosi, aparentemente poderiam facilitar a sua tradução para o inglês. É o que acredita, com veemência, Scott-Bucleuch, o segundo tradutor de *Dom Casmurro* (1992). Antes de traduzir este romance, mas após a publicação de sua tradução de *Iaiá Garcia*¹¹⁷, o tradutor escocês declarou ter considerado mais fácil traduzir Machado de Assis em comparação com Lima Barreto, Graciliano Ramos e José Américo de Almeida:

Yayá Garcia foi puro prazer. Por que terá sido assim? Descobri logo que, apesar do seu estilo todo pessoal e único, Machado de Assis seria mais fácil de traduzir. Ao contrário dos três outros que mencionei [autores citados acima], Machado de Assis escreveu sobre a vida na cidade: é bem verdade um Rio de Janeiro subtropical no fim do século passado, mas de qualquer maneira sobre uma vida de cidade civilizada, não muito diferente de uma similar europeia. Seus personagens são advogados, juizes, funcionários públicos, senhores de sociedade etc. todos envolvidos em um círculo de atividades não muito diversas daquelas de Lisboa, Madri ou Paris. Seu estilo segue uma tradição europeia e revela influências de autores ingleses, principalmente de Laurence Sterne. Por conseguinte, não há nada, quer no fundo quer na forma dos livros de Machado de Assis, que a língua inglesa não possa expressar adequadamente. (SCOTT-BUCCLEUCH, 1982, p. 108)

John Gledson, por sua vez, expressa uma opinião diferente da de Scott-Bucleuch e, inclusive, critica as decisões deste como tradutor. Em resposta à pergunta “No caso da ficção de Machado, certa especificidade cultural não poderia ser também apontada como o principal problema em relação à tradução de seu trabalho para o

¹¹⁷ *Yayá Garcia: a novel*, com tradução de Scott-Bucleuch, foi publicado em 1976 pela editora londrina Peter Owen – a mesma que publicaria 16 anos depois *Dom Casmurro* – como parte de um projeto da Unesco de tradução para o inglês de obras literárias menos conhecidas do público anglófono.

inglês?”, feita em entrevista realizada por Marcelo Mendes de Souza (2013), Gledson diz:

Com relação à ficção, diria que a especificidade é um dos problemas; não arriscaria dizer que é o principal problema, o que tende à conclusão de que o Brasil é intraduzível. O que sim é verdade é que o tradutor de Machado tem que saber um pouco da cultura e da sociedade locais para traduzir bem. Quem traduz “um agregado” por “a friend of the family” (o caso da tradução de Scott-Buccleuch) destrói a tessitura de Dom Casmurro, num golpe só. Num ensaio que escrevi sobre a tradução de Machado, citei Paul Ricoeur, que diz o seguinte num ensaio “Sobre a tradução”: “a tarefa do tradutor não vai da palavra à frase, ao texto como um todo, e daí à totalidade cultural, mas ao inverso: impregnando-se por vastas leituras do espírito de uma cultura, o tradutor desce de novo do texto, à frase, e à palavra.” Acho uma afirmação sensata. (GLEDSON, 2013, p. 224)

Gledson demonstra sua concordância com os estudos culturais da tradução, que defendem o conhecimento para além do texto a ser traduzido. Declara seu desgosto por apagamentos culturais, como ele acredita terem sido operados por Scott-Buccleuch, e a sua preocupação em compreender a cultura em que está inserida qualquer narrativa que se pretenda traduzir. Acusa a tradução de Scott-Buccleuch de destruir a tessitura do romance justamente por não compreender a cultura à qual ele pertence e, logo, por não perceber como a ironia de Machado opera através de tal cultura. De certa forma, é como se se mostrasse especialmente preocupado com a mediação Brasil-sistema literário de língua inglesa.

O exemplo que Gledson dá ao criticar a tradução de Scott-Buccleuch diz respeito a José Dias, personagem apresentado em pormenores no capítulo V de *Dom Casmurro*, “O agregado”. Como forma de examinar a complicada tarefa de mediação cultural dos tradutores, proponho, a seguir, uma análise desse exemplo.

É como “agregado” que José Dias é referido diversas vezes ao longo do livro. Ao leitor, logo no início da narrativa, no capítulo V, fica clara a relação de dependência financeira entre José Dias e D. Glória, mãe de Bentinho:

Quando meu pai morreu, a dor que o punziu foi enorme, disseram-me, não me lembra. Minha mãe ficou-lhe muito grata, e não consentiu que ele deixasse o quarto da chácara [...] Ao cabo, era amigo, não direi ótimo, mas nem tudo é ótimo nesse mundo. E não lhe suponhas a alma subalterna; as cortesias que fizesse vinham antes do cálculo do que da índole. [...] Minha mãe dava-lhe de quando em quando alguns cobres. (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 814)

José Dias representa, do ponto de vista de uma leitura sociológica do romance, a classe brasileira que vivia às custas dos proprietários (no caso, os pais de Bentinho), que não era nem assalariada nem escrava. Por sua condição de dependência econômica, era obrigada a bajular seus “senhores”, ainda que fosse educada e culta. Sobre isso, discorre Roberto Schwarz:

José Dias é o agregado da família Santiago. O termo designa uma figura que, não tendo nada de seu, vive de favor no espaço de uma família de posses, onde presta toda sorte de serviço. O cinquentão de estampa respeitável, com bagagem retórica e cívica, além do ar de conselheiro, que no entanto não passa de um moleque de recados, concentra admiravelmente as tensões contemporâneas desta condição geral. A personagem, e em especial a convivência problemática da relação de favor com aspirações de independência e cidadania, são estudadas por Machado com precisão paracientífica. [...] A graça vem do contraste entre a gravidade vitoriana da pessoa e os cuidados subalternos a que se obriga. Está fixado o padrão do agregado distinto, que fala, pondera, conta vantagem ou destrata os vizinhos com a autoridade de alguém da família, dentro da qual contudo tem situação inteiramente

incerta, dependendo sempre de acomodações mais ou menos humilhantes. (SCHWARZ, 1991, p. 92)

Assim, como um representante do “padrão do agregado distinto”, José Dias seria o símbolo de um grupo particular de brasileiros no cenário oitocentista. E, como tal, expressaria um traço de nossa cultura, uma “manifestação” própria da sociedade brasileira. Para Gledson, que concorda com Schwarz nesse aspecto, a tradução de “agregado” como “a friend of the family” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 19) na versão de Scott-Bucleuch feriria essa referência sociocultural, já que não se trataria de um “amigo da família”, mas de um agregado – e ser agregado, naquele contexto, significaria algo específico da história brasileira.

Depõem contra esse raciocínio, porém, alguns aspectos: 1) famílias com agregados não são uma especificidade brasileira; 2) toda personagem, se assim quiser o crítico, pode se encaixar em um determinado estrato social, o que não necessariamente a padroniza – cada personagem tem suas peculiaridades, e é certo que José Dias tem as dele; 3) a presença dos “agregados” machadianos – com destaque para José Dias –, que vivem à espreita das personagens principais e dinamizam a trama com suas intervenções, pode ser compreendida mais como uma estratégia literária e menos como um comentário social. Massaud Moisés considera outros agregados da obra de Machado – como Viana, de *Ressurreição* – os “ancestrais” de José Dias, que “acabaria por se tornar um protótipo do gênero” (2001, p. 40).

Gledson traduz “agregado” por “The Dependent” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 11), possivelmente resgatando a opção de Caldwell (MACHADO DE ASSIS, 2009, p. 10), embora pouco mais à frente, na primeira vez em que o narrador explica quem é José Dias, a opção da estadunidense tenha sido sutilmente diferente da de Gledson:

Apresentação de José Dias	Machado de Assis	Caldwell	Scott-Buccleuch	Gledson
Título do capítulo	Capítulo V O agregado	5. The dependent	V The Friend of the Family	V The Dependent
“primeira ocorrência de agregado”	Era nosso agregado desde muitos anos; meu pai ainda estava na antiga fazenda de Itaguaí, e eu acabava de nascer.	He had been our dependent for many years. My father was still at the old plantation at Itaguahy, and I had just been born.	He had been one of the family for many years; my father was still at the old fazenda at Itaguaí and I had just been born.	He had lived with us as a dependent for many years; my father was still at the old plantation of Itaguaí, and I had just been bor

A partir dessa pequena comparação, pode-se notar o quão complexo é o julgamento de opções tradutórias. Ao criticar duramente o trabalho de Scott-Buccleuch, Gledson parece não se dar conta de que ele mesmo opta por escapar à parte da multiplicidade de sentidos do texto. O agregado é, sim, um dependente (*dependent*), mas não só. Não se trata de alguém sustentado pela família, apenas; trata-se de uma pessoa que desempenha um papel na vida doméstica da família e é sustentado financeiramente por ela. O próprio narrador se refere a ele como amigo (“Ao cabo, era amigo...”), mostrando que José Dias, ao mesmo tempo em que dependia do dinheiro de sua mãe, também possuía um vínculo emocional recíproco com ela.

A favor da escolha de Caldwell e Gledson por *dependent* pesa o uso literário desse termo, recorrente em romances ingleses do século XIX. Fanny Price, protagonista de *Mansfield Park*, de Jane Austen, é tratada como uma espécie de criada não-paga, vivendo na casa de seus parentes, mas sem ser tratada como um deles – magoa-se ao ser lembrada da “dependence of her situation” (em tradução literal, “dependência da sua situação”; AUSTEN, 2010, p. 80). Jane Eyre define-se como uma *dependent*, vivendo na casa da tia de favor após a morte de seus pais (BRONTË, 2006, p. 15). Não faltam *dependents* que trocam sua amizade por um teto, ou órfãos obrigados a depender

(*depend on*) de adultos, nos romances e contos de Charles Dickens, como a Mrs. Bucket de *Bleak House*¹¹⁸.

Apesar de bem próximo, porém, o tratamento dado por Caldwell e Gledson ao termo “agregado” difere-se sutilmente. Com “He had lived with us for many years as a dependent” (literalmente, algo como “ele vivia conosco como dependente havia muitos anos”), Gledson quis, possivelmente, clarificar que o agregado vive junto com a família, já que a ideia de morar na mesma casa não é evidente apenas pela palavra “dependente”. Caldwell, por sua vez, manteve-se mais literal ao “Era nosso agregado” com “He had been our dependent”. Na opção de Scott-Bucleuch, é a presença junto à família que se destaca: “He had been one of the family for many years”.

Ironicamente, nesse mesmo trecho, pode-se notar uma manutenção cultural explícita por parte de Scott-Bucleuch e diferente das opções de Caldwell e Gledson: ele mantém o termo “fazenda”, em português, enquanto a estadunidense e o inglês usam *plantation*. Vê-se, assim, como a percepção de cada tradutor do que deve ser mantido, modificado, clarificado etc. varia. Pode-se considerar característico do processo tradutório assumir uma determinada postura diante da cultura expressa no texto; o tradutor toma decisões com base no que sabe sobre a cultura de partida, no quanto considera relevantes para o leitor da língua de chegada determinados aspectos dessa cultura e na sua capacidade e/ou disposição de transpô-la.

É interessante observar como Scott-Bucleuch, cuja tradução é com frequência a mais hostilizada, opte por manter o “fazenda” de Itaguaí. De fato, a noção brasileira de fazenda é um pouco diferente da de *plantation* estadunidense; e a Grã-Bretanha não tem nada parecido, nem vocábulo correspondente. Na Enciclopédia Britânica¹¹⁹, há uma explicação para fazenda traduzida como “Brazilian plantation” – isto é, uma “plantation” típica do Brasil, ressaltando que, embora as fazendas brasileiras sejam comparáveis às “plantations” que empregavam mão-de-obra escrava no sul dos Estados Unidos e no Caribe, não se trata do exato mesmo conceito de propriedade: as fazendas brasileiras oitocentistas eram, em geral, maiores em tamanho, tinham proprietários

¹¹⁸ Em sentido semelhante ao adotado por Caldwell e Gledson, a palavra *dependent* aparece quatro vezes em *Bleak House*. In: <http://www.gutenberg.org/files/1023/1023-h/1023-h.htm>. Acesso em 27 dez. 2015.

¹¹⁹ Disponível em: <http://www.britannica.com/topic/fazenda>

de origem portuguesa (assim como a sede da fazenda, em estilo colonial brasileiro, em geral exibia janelas grandes e coloridas, de traços arquitetônicos portugueses) e produziam, à época, cana-de-açúcar ou café. Assim, a imagem de uma fazenda não é a mesma de uma *plantation* sulista, comumente associada à do filme ...*E o Vento Levou*.

À luz dessas opções por *plantation*/fazenda, é possível trazer à discussão um recurso de natureza prática na tarefa do tradutor: o da tradução por comparação. Pode-se traduzir uma expressão estrangeira singular, difícil de ser transposta, por algo aproximado, que seja familiar aos leitores da cultura de chegada – assim como Caldwell e Gledson operaram com o *dependent*, bastante presente na literatura de língua inglesa. Desse modo, embora o conceito de “fazenda” seja, no contexto machadiano, bem típico da realidade brasileira do século XIX, os tradutores lançam mão de uma expressão em inglês (*plantation*) que expressa algo não idêntico, mas semelhante, e que pode ser facilmente reconhecido pelo leitor de língua inglesa. Como será exposto a seguir, há outros casos nas três traduções em questão a partir dos quais se pode apreender esse recurso.

Pode-se argumentar que existe uma faceta etnocêntrica, na linha do que defende Berman, na estratégia de tradução por comparação, ainda que o seu valor prático seja inegável: aproximando uma determinada expressão da sua realidade, impede-se que o leitor aprenda sobre o outro. A fazenda brasileira não é exatamente uma *plantation*, e o leitor não tem como saber que há uma diferença a menos que o tradutor deixe o vocábulo em português (como o fez Scott-Bucclench), sinalizando, assim, uma singularidade. Em Gledson, há uma nota de rodapé para Itaguaí – “A town about forty miles west of Rio de Janeiro, on the low-lying land near the ocean. Bento’s father would have been a sugar planter” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 11) –, mas que não aborda essa diferença.

Em *O Espelho de Heródoto – ensaio sobre a representação do outro*, François Hartog aprofunda a questão da comparação como recurso da narrativa de viagem: “Para dizer o outro, o viajante dispõe também da comparação. Com efeito, ela é uma maneira de reunir o mundo que se conta e o mundo em que se conta, passando de um a outro” (1999, p. 240). Esse pensamento é pertinente à discussão da tradução como mediadora de culturas à medida que, ao recriar o texto em outra língua, o tradutor se comporta também como um narrador histórico-geográfico: quando se trata de traços culturais, o tradutor não está recriando a ficção, mas uma realidade concreta, ainda que

entremeada pelo relato ficcional. E o narrador, nesse caso, também se comporta como tradutor, pois “traduz” um determinado cenário. Hartog expõe que, ao aproximar o outro da própria realidade de modo a fazer o ouvinte/leitor compreendê-lo melhor, por analogia ou comparação, o narrador torna-se tradutor:

Na narrativa de viagem, funcionando como tradução, a comparação estabelece semelhanças e diferenças entre "além" e "aquém", esboçando classificações. Para que a comparação tenha efeito, convém que o segundo termo pertença ao saber compartilhado pelas pessoas a quem se dirige o viajante. (HARTOG, 1999, p. 240)

[...]

Tecida do mundo em que se conta, a comparação faz ver. Diretamente: a é como b; ou analogicamente: a é para b como c é para d. Operador da tradução, ela filtra o outro no mesmo. Ficção narrativa, que tem como garantia o olho do viajante ou o saber do narrador, visa a convencer o destinatário. (HARTOG, 1999, p. 245)

Na primeira parte citada acima, Hartog aproxima a narrativa de viagem da tradução: ambas procuram transmitir algo desconhecido pelo destinatário, que só assimilará a realidade narrada se o emissor adotar determinados recursos narrativos – a comparação e a analogia sendo dois deles. Como “operador da tradução”, a comparação “filtra o outro no mesmo”, isto é, torna o outro digerível colocando-o em paralelo consigo mesmo. Com base nessa noção que enlaça narrativa, tradução e alteridade, “plantation”, no exemplo dado, pertence ao saber compartilhado pelos leitores de língua inglesa, daí a validade do recurso utilizado por Caldwell e Gledson – recurso esse utilizado não apenas na tradução, mas na obtenção e no desenvolvimento do saber como um todo no Ocidente, como enfatiza Hartog: “A analogia desempenha um papel importante nas origens da ciência grega, em que funciona tanto como método de invenção, quanto como sistema de explicação” (HARTOG, 1999, p. 244).

O papel relevante da comparação e da analogia na construção do saber em nosso mundo não impede, porém, que as coloquemos em xeque no contexto da tradução, assim como Hartog o faz ao analisar as narrativas de Heródoto – adotando, inclusive, o termo “tradução” para

denotar um filtro cultural. Pode-se realçar, aqui, que “a noção de tradução é frequentemente utilizada para dar conta das práticas de interpretação da alteridade” (BRISSET, 2006, p. 2). Ou seja, a própria noção de tradução adotada nos contextos antropológico, histórico, sociológico etc. já implica, muitas vezes, os recursos usados para se compreender o outro.

Ao propor uma tradução por comparação, o tradutor expressa uma preocupação maior com o entendimento do leitor-destinatário – portanto, com a cultura de chegada – do que com o texto e a cultura de partida. A preocupação com o entendimento do leitor é, claro, justificável e necessária. Contudo, pode-se argumentar que é por meio da preservação de traços da cultura de partida que o leitor terá acesso significativo a esse “outro”; assim, traduzir “fazenda” por *plantation* gera um impacto negativo, já que “fazenda” possui uma carga histórica e contém algo de unicamente brasileiro.

Para seguir com esse raciocínio, proponho aqui alguns exemplos de tradução de formas de tratamento em *Dom Casmurro*, a maior parte delas também singulares da nossa cultura oitocentista. Há traduções certamente desafiadoras no romance no que concerne aos modos característicos das relações oitocentistas de escravo/senhor, assim como de formas de respeito (padre, dona, senhor) e de bajulação (excelentíssima, doutor).

Tão complicados quanto os topônimos do ponto de vista do tradutor, os modos de tratamento – e os pronomes – exprimem muito da cultura e da hierarquia social de um lugar em um determinado período histórico e nem sempre conseguem ser recriados em outra língua e em outro tempo. Ao comentar sobre essa dificuldade da tradução, Mona Baker (1992) faz referência ao interessante artigo “The Pronouns of Power and Solidarity”, de 1960, no qual Roger Brown e Albert Gilman defendem, entre outras ideias ousadas, o uso do “tu” (se transpusermos para o nosso cenário atual, também do “você”, no caso do português falado em parte do Brasil) como uma forma de solidariedade, que suspenderia a hierarquia social representada pelo uso do “vós” (ou dos nossos “o senhor/a senhora”) nas línguas latinas. Os autores salientam que “desde que a escolha de um pronome seja reconhecida como normal em um grupo, a sua interpretação é simplesmente o pertencimento do falante àquele grupo” (p. 273), isto é: o uso de determinada forma de tratamento pode definir o status social do falante como pertencente ou não a um determinado estrato. Os autores prosseguem lembrando que vários fatores influenciam esse pertencimento, “a começar, a classe

social sugere um tipo de vida familiar, um nível de educação, um conjunto de visões políticas e muitos outros aspectos”¹²⁰.

Essas considerações são pertinentes à discussão a seguir à medida que demonstram como um mero pronome ou modo de tratamento entre personagens de um texto literário pode implicar interpretações fundamentais quanto às relações sociais representadas pela narrativa. Um dos momentos em que isso acontece de maneira mais gritante em *Dom Casmurro* – e, fatalmente, uma das passagens especialmente desafiadoras para os tradutores – é quando, no capítulo XVIII, “Um plano”, Bentinho e Capitu são abordados por um vendedor de cocadas:

(...) um preto, que, desde algum tempo, vinha apregoando cocadas, parou em frente e perguntou:
 – Sinhazinha, qué cocada hoje?
 – Não, respondeu Capitu.
 – Cocadinha tá boa.
 (ASSIS, 1994, p. 828)

De uma hora para outra, a mudança de registro transporta o leitor para uma relação bem diferente da que vinha acompanhando na intimidade dos dois adolescentes; o diálogo entre os dois é gramaticalmente correto. Um vendedor de cocadas interrompe, então, o colóquio e reporta-se a Capitu, esta parada à janela, refletindo sobre o que fazer diante da promessa de D. Glória de tornar Bentinho padre. A personagem, até então chamada de Capitu, Capitolina e “filha do Pádua”, torna-se pela primeira vez “Sinhazinha” – embora seja a vizinha mais pobre da família de Bentinho, pelo vendedor ela é tratada com o respeito particular da relação entre escravos e seus patrões¹²¹.

Caldwell traduz as falas do negro vendedor de cocadas da seguinte maneira:

¹²⁰ “So long as the choice of a pronoun is recognized as normal for a group, its interpretation is simply the membership of the speaker in that group”; “(...) social class, for instance, suggests a kind of family life, a level of education, a set of political views, and much besides.”

¹²¹ No dicionário Houaiss, verbete “sinhá”: “forma de tratamento com que os escravos no passado designavam a senhora ou patroa; sia, siá, sá, sinha, sinhara”. Disponível em:
<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=sinh%25C3%25A1>

“Sinhazinha want *cocada* today?”
 “No”, replied Capitu.
 “Cocadinha so good.”
 (MACHADO DE ASSIS, 2009, p. 39)

Scott-Buccluch:

“Missy, do you want some coconut cakes today?”
 “No”, replied Capitu.
 “They’re tasty.”
 (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 43)

E Gledson:

“Missy want coconut today?”
 “No,” said Capitu.
 “Coconut good.”
 (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 37)

Todo o registro da fala do vendedor negro o coloca em uma posição “inferior” à dos dois adolescentes: estes, mesmo na intimidade do namoro, adotam em suas falas a norma culta da língua portuguesa.

Confrontar essa passagem levanta não uma, mas várias singularidades dos três projetos tradutórios e mostra como não necessariamente a retradução tende a se aproximar do texto de partida, como já foi proposto no item anterior deste capítulo. Por exemplo, é louvável a ousadia de Caldwell de, no início dos anos 1950 (portanto, muito antes do *cultural turn* na tradução), manter “cocada”, aplicando apenas o itálico de destaque de palavra estrangeira. Cocada¹²² é um doce típico e, por isso, não tem tradução exata. Deixar o vocábulo em português demonstra essa não-possibilidade de tradução – e apresenta ao leitor algo que pode lhe ser desconhecido sobre a cultura brasileira. “Coconut cakes”, ou “bolos/bolinhos de coco”, como traduzido por Scott-Buccluch, não constitui uma tradução adequada de cocada, já que cocada não é um bolo. O “coconut” (“coco”), proposto por Gledson,

¹²² “Cocada. Doce de coco, com açúcar branco ou escuro, consistente, cortada a massa em forma de quadrinhos ou discos. A cocada é uma das gulodices mais antigas e espalhadas no Brasil. É um doce de tabuleiro, vendido nas ruas.” (CASCUDO, 1972, p. 291).

também não se adequa – cocada evoca algo muito mais específico do que o simples nome da fruta de que ela é feita.

Focando, agora, na forma de tratamento: Scott-Bucleuch e Gledson recorrem, mais uma vez, ao que se pode chamar de “tradução por comparação”, resgatando a maneira como escravos tratavam as filhas de seus proprietários (*Missy*¹²³) nos Estados Unidos escravocratas. Trata-se de uma estratégia efetiva por incitar no imaginário do leitor a situação hierárquica encenada: do ponto de vista socioeconômico, Capitu tem menos poder do que a família de Bentinho; o negro, por sua vez, tem menos poder do que ela, que é uma adolescente de classe média. Por outro lado, a manutenção do “Sinhazinha” em Caldwell, ao modo do “fazenda” em Scott-Bucleuch, sinala uma singularidade dessa forma de tratamento no contexto brasileiro. “Missy” e “Sinhazinha” certamente dialogam e compõem uma estratégia comparatista perspicaz de tradução, mas não deixa de ser igualmente admirável a opção de Caldwell de deixar tal qual em Machado.

Em seu capítulo “Expressões de Tratamento”, Miécio Táti lista as várias formas com que escravos tratam os seus senhores (ou pessoas de status social “superior”) no universo machadiano: “O curioso, todavia, mais que tudo, era a linguagem dos escravos, nas relações com os senhores, ou a por eles influenciada: ioiô, iaiá, nhonhô, nhanhã (ou as formas abreviadas: nhô, nhá ou nhã), sinhô, sinhá, sinhazinha, sinhô-moço, sinhá-moça, sinhá-velha, vosmecê, senhora dona” (1961, p. 136). Realmente, algumas dessas formas são encontradas em *Dom Casmurro*.

O “sinhazinha” aparece não somente no trecho já discutido, mas também em “sinhazinha Sancha” e “sinhazinha Gurgel”, ambos se referindo à amiga de Capitu e futura mulher de Escobar. “Sinhazinha Sancha” e “sinhazinha Gurgel” são, respectivamente, traduzidos como:

¹²³ O antropólogo John U. Ogbu relata como os códigos sociais entre negros e brancos à época pré-emancipação da escravatura no sul dos Estados Unidos eram desiguais: “Por exemplo, eles tinham de adotar algumas formas prescritas de endereçamento, que constituíam um ‘ritual’. Negros dirigiam-se aos proprietários de escravos Brancos como master (*massa*), mistress (*mistis*), miss (*missy*), boss or *buckra*, com ou sem os seus nomes de batismo”. Tradução de “For example, they had to use certain prescribed forms of address that expressed the ‘ritual’. Blacks addressed White slaves owners as master (*massa*), mistress (*mistis*), miss (*missy*), boss or *buckra*, with or without given names”. OGBU, John U. Collective Identity and the Burden of ‘Acting White’ in Black History, Community, and Education. In: _____ (ed.). *Minority Status, Oppositional Culture, & Schooling*. Nova York: Routledge, 2008.

“Sinhazinha Sancha” e “Sinhazinha Gurgel”, por Caldwell (p. 141 e 158); apenas “Sancha” e “Senhorita Gurgel”, por Scott-Bucleuch (p. 114 e 128); “Miss Sancha” e “Miss Gurgel”, por Gledson (p. 131 e 147). Observa-se, então, como Caldwell mantém o padrão do diálogo acima, em que deixa o “Sinhazinha” na fala do negro, e como o “Missy” já não pode mais ser adotado pelos outros tradutores, pois é o narrador quem está falando de Sancha, e não mais um escravo ou vendedor, como na cena da cocada. Scott-Bucleuch recorre a uma forma de tratamento em português que não aparece em nenhum lugar de *Dom Casmurro*, o “Senhorita”.

Outra fala retoma toda a hierarquia da sociedade escravocrata do século XIX está em “A caminho!”, capítulo LIII, o narrador relata que “as escravas tomavam a bênção”:

“Bênção, nhô Bentinho! não se esqueça da sua Joana! Sua Miquelina fica rezando por vosmecê!”
(MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 863)

Essa passagem encena algo de muito brasileiro: o costume de pedir a bênção a alguém em uma posição de privilégio em relação à sua. Resgatando o relato que Jean-Baptiste Debret fez desse hábito local em 1834, Flávia Pires, ao tratar das tradições religiosas no Nordeste – mas que, nesse caso, pode ser estendida a outras partes do país – acrescenta que “o sujeito a quem se pede a bênção não está determinado apenas pela senioridade. Mesmo se o sujeito for o mais idoso da comunidade, a bênção continuará a ser pedida para alguém que concentre prestígio, honra ou liderança local” (2011, p. 155). As escravas pedem a bênção a Bentinho, assim, porque esse dispõe de uma posição de maior prestígio social do que elas, ainda que seja mais jovem.

O “nhô” é similar ao Sinhazinha, por ser um dos derivados de “sinhô” (que, por sua vez, vem de “senhor”). “Vosmecê”, por sua vez, descende de “Vossa Mercê”, tratamento respeitoso para quem não se dirigiria a alguém pelo informal “tu”, e resultou, com o passar dos anos, no “você”¹²⁴ que usamos hoje. Essa fala, portanto, engloba, de uma só vez, algumas distinções sociolinguísticas do contexto retratado no livro.

Por Caldwell, ela foi traduzida da seguinte maneira:

¹²⁴ A evolução da palavra é explicitada no verbete do dicionário Houaiss, disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=voc%25C3%25AA>

“Blessing, *nhô* Bentinho! Don’t forget your Joanna! Your Miquelina will be praying for you, master”

(MACHADO DE ASSIS, 2009, p. 106)

Por Scott-Buccluch:

“A blessing, Master Bentinho! Don’t forget your Joana. Your Miquelina will be praying for you”

(MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 98)

Por Gledson:

“Your blessing, massa Bentinho! Don’t forget your old Joana! Miquelina pray for your worship!”

(MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 99)

Nota-se como, diante da dificuldade de traduzir as expressões, os tradutores encontraram soluções variadas. Assim como fez com “Sinhazinha”, Caldwell mantém o “nhô”, destacando-o com itálico; mas, como uma possível forma de esclarecer que se trata de uma forma submissa de endereçamento, característica de uma escrava ao seu senhor, ela completa a segunda frase com “master” no lugar de “vosmecê”, invocando, como os outros dois tradutores, a forma de escravos nos Estados Unidos e no Caribe de se dirigirem aos seus senhores no século XIX. O resultado é híbrido, retratando muito bem a zona intercultural onde se localiza a tradução: estão reunidos, nesse conjunto, o “nhô” e o “Bentinho” brasileiros, o “master” traduzido por comparação e o restante em inglês.

Em Scott-Buccluch, pode-se argumentar que o apagamento cultural é maior, já que substitui o “nhô” por “Master”, com inicial maiúscula, e traduz o “vosmecê” por “you”. Já em Gledson, percebe-se uma padronização por analogia, já que “Missy” está para “Sinhazinha” o que “massa” está para “nhô”: formas diminutivas, que podem ser entendidas também como afetuosas (sem esquecer, claro, o contexto de submissão), dos modos de tratamento. No lugar do “vosmecê”, entretanto, o “your worship” talvez expresse uma devoção formal demais para o contexto.

Ainda mais adiante, de outra interação entre escravo e senhor, surge problemática semelhante:

- Pai João vai levar nhonhô!
 - E era raro que eu não lhe recomendasse:
 - João, demora muito as bestas; vai devagar.
 - Nhá Glória não gosta.
 - Mas demora!
- (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 894)

Nesse capítulo LXXXVII, “A sege”, Bentinho está se recordando de como gostava de aproveitar o passeio na sege obsoleta da família, pedindo ao cocheiro, escravo deles, para ir mais devagar. Criança, Bentinho era então chamado de “nhonhô”, derivação ainda mais carinhosa – conquanto subserviente – do escravo de se endereçar ao pequeno senhor. O “Nhá Glória” também traz outro derivado, o de Sinhá. Outro ponto relevante aqui é que, quando o escravo refere a si mesmo na terceira pessoa (“João vai levar”...), sua fala é marcada pelo registro não culto e igualmente subjugado.

Nesse caso, as propostas de Caldwell, Scott-Buccluech e Gledson são, respectivamente:

- “Old João’s going to drive the young master!”
 And it was seldom that I did not give him this recommendation: “João, remember to hold back the mules, go slowly...”
 “Nhá Gloria doesn’t like me to.”
 “Slow them down anyway!”
 (MACHADO DE ASSIS, 2009, p. 166)

- “Old João’s going to take the little master!”
 And I would usually answer, “João, hold the horses in. Go slowly.”
 “Mistress Glória won’t like it.”
 “But go slowly.”
 (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 135)

- “Old João’s goin’ to take Young master!”
 And I almost always told him:
 “João, really slow the animals down; go slow.”
 “Mistress Glória don’t like it.”
 “Slow down, all the same!”
 (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 154)

Como se vê, aqui nenhum dos tradutores preservou o “nhônô”, substituindo-o compreensivelmente – já que clarifica a situação para o leitor – por “young master” (Caldwell e Gledson) e por “little master”. Apenas Caldwell mantém o “Nhá”, repetindo aqui o padrão das três traduções com relação ao uso de “Sinhazinha”; Scott-Bucleuch e Gledson se utilizam do modo usado (Missy/Sinhazinha; Mistress/Sinhá) por escravos nos Estados Unidos, enquanto Caldwell preserva a forma brasileira. Gledson marca a diferença do registro na fala do escravo usando o “goïn” e a concordância incorreta de “Mistress Glória don’t”. Já Scott-Bucleuch obtém uma concisão maior, traduzindo o diálogo em períodos mais curtos e próximos da rapidez de Machado. São três propostas dispares para essa tradução decerto dificultosa.

Bem mais à frente, em “A catástrofe”, capítulo (CXXI) em que é anunciada a morte de Escobar, um escravo da casa de Sancha chama Bento:

– Para ir lá... sinhô nadando, sinhô morrendo.
(MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 926)

Esta fala emblemática do estilo conciso de Machado diz, é claro, bem mais do que o número de palavras denuncia: Escobar, o suposto amigo traidor de Bentinho e muito bom nadador, morreu no mar de ressaca daquela manhã. Caldwell, Scott-Bucleuch e Gledson traduziram a fala, respectivamente, como:

“To get there... Senhor swimming, Senhor dying.”
(MACHADO DE ASSIS, 2009, p. 226)

“To go there... master went swimming... master dying.”
(MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 185)

“Come over there... massa swimming, massa dying.”
(MACHADO DE ASSIS, 2009, p. 226)

Há um atrevimento na tradução de Gledson, que deixa “massa” para “sinhô”, demonstrando aqui uma confiança na capacidade de discernimento do leitor. Nessa ocasião, Caldwell, embora deixe “Senhor” em português, não usa, excepcionalmente em sua tradução, a forma de tratamento do texto de Machado. A tradução de Scott-Bucleuch, por sua vez, segue aqui uma linha mais clarificadora.

Além de embaraços tradutórios gerados pelas formas de tratamento características da relação escravo/senhor, *Dom Casmurro* ainda apresenta uma miríade de outros títulos e modos de endereçamento entre as personagens, mas de soluções aparentemente mais fáceis em inglês.

Miécio Táti (1961) aponta, por exemplo, o uso familiar de “mana/mano”, “prima/primo” etc. antes do nome marca as relações de parentesco na obra machadiana, citando o “mana Glória” e o “prima Justina” de *Dom Casmurro*. “Os parentes tratavam-se desta forma”, observa Táti (1961, p. 136) De fato, as ocorrências são muitas desse tipo de uso – além dos já mencionados, há, ainda, “prima Glória”; “mano Cosme”, “tio Cosme”, “primo Cosme”, entre outros. Esses, porém, não são modos de tratamento que revelem questões tradutórias relevantes em sua passagem para o inglês, já que é possível traduzir literalmente, como os três tradutores o fizeram – *cousin Glória*, *brother Cosme*, *uncle Cosme* etc.

Há pequenos entraves, porém. O uso de “doctor” para “doutor”, por exemplo, cria dilemas. No capítulo III, o agregado José Dias, em meio a um desentendimento de cunho político, chama o tio Cosme de “doutor” como forma de (falso, pode-se interpretar) respeito: “Perdão, doutor, não estou defendendo ninguém, estou citando”. Esse uso de “doutor” como modo de tratamento, e não título acadêmico, é comum no Brasil ainda hoje¹²⁵; também não se trata, aí, do “doutor” usado para médicos, já que Cosme não é médico, mas sim advogado, como é explicado depois no capítulo VI. Caldwell, Scott-Bucleuch e Gledson traduziram, respectivamente: “Beg pardon, doctor, I am not defending anyone, I am merely citing cases” (MACHADO DE ASSIS, 2009, p. 8); “Pardon me, doctor, I’m not defending anyone, merely stating facts” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 18); “I’m sure I beg your pardon, Dr. Cosme: I’m not defending anyone, just stating facts” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 9). Pode-se partir do princípio – baseado na competência das traduções como um todo – de que os tradutores entenderam, sim, a ironia de José Dias à luz da discussão política com o

¹²⁵ Luiz Gonzaga Paul lembra que, embora a Instrução Normativa nº 4 desaconselhe o uso de “doutor” como forma de tratamento no Brasil, reservando-o unicamente para o título acadêmico, “na prática, no entanto, o título de doutor é ger. usado por tradição ou costume, respeito ou deferência e até admiração para advogados, médicos, fisioterapeutas, enfermeiros, cirurgiões-dentistas, engenheiros, economistas etc.” (PAUL, 2008, p. 30)

tio Cosme. O que leva a crer que o uso de “doctor”, nesse caso, pode ser interpretado ironicamente em inglês também, por isso eles o mantiveram. No entanto, a tradução de Gledson (Dr. Cosme) pode ser considerada confusa, pois ele transforma a palavra por extenso (“doutor”) no título abreviado, este sim exclusivo de profissionais clínicos em inglês. O impacto no texto é, claro, diminuto: Cosme é advogado, e o leitor pode imaginar, por exemplo, que esse também era um título dado a advogados no Brasil oitocentista – referir-se a advogados como “doutor”, por sinal, é comum ainda hoje. Já o “doutor João da Costa”, este sim médico, aparece sem problemas como “Dr. João da Costa”.

A fala de José Dias, repleta de superlativos e bajulações – como o “Excelentíssima” que usa para se referir a D. Glória – é outra questão provocadora do ponto de vista da mediação cultural. “O ‘Excelência’ era de uso até entre agregados, referindo-se às donas de casa” aponta, ainda, Táti (1961, p. 135). José Dias diz “Excelentíssima”: uma vez adereçando-se diretamente a ela, no capítulo LXXV, “A dissimulação”, e duas outras referindo-se a ela em conversa com Bentinho, no capítulo LXI, “A vaca de Homero”. A primeira fala em que o termo aparece neste último capítulo é dificultosa do ponto de vista da fina ironia do texto machadiano, da tradução das formas de tratamento substantivadas, “Excelentíssima” e “doutor”, e do uso do superlativo:

Tendo eu dito à **Excelentíssima** que Deus lhe dera, não um filho, mas um anjo do céu, o **doutor** ficou tão comovido que não achou outro modo de vencer o choro senão fazendo-me um dos elogios de galhofa que só ele sabe. Não é preciso dizer que **D. Glória** enxugou furtivamente uma lágrima. Ou ela não fosse mãe! **Que coração amantíssimo!** (MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 872)

Os negritos estão marcados de modo a facilitar a comparação. Nas traduções de Caldwell, Scott-Bucleuch e Gledson, respectivamente:

When I happened to tell **Her Excellency** that God had given her not a son but a angel from heaven, the **doctor** was so moved he could not hold back his tears except by making one of those mocking

eulogies of me as only he knows how. Needless to say, **Dona Gloria** wiped away a furtive tear. Or she wouldn't be a mother! **What a heart full of love! Most full!** (MACHADO DE ASSIS, 2009, p. 122)

When I told **your dear mother** that God had given her not a son but an angel from heaven, the **doctor** was so overcome that he only held back his tears by making one of those jokes of his, praising me. Needless to say **Dona Gloria** secretly wiped away a tear. What mother wouldn't? **She has the tenderest of hearts!**
(MACHADO DE ASSIS, 1992, pp. 100-101)

I having said to **your most excellent mother** that God had given her, not a son, but an angel from heaven, the **doctor** was so moved that he found no other way of overcoming his tears than praising me in that mocking way, as only he knows how. Needless to say, **Dona Glória** wiped away a furtive tear. That's a mother for you! **What a most loving heart!** (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 114)

A partir dessa confrontação, podem ser levantadas algumas questões. A começar, o superlativo em língua portuguesa é sinalizado pelo sufixo, o que gera um efeito particular à fala exagerada de José Dias – o mesmo não pode ser reproduzido em inglês. Depois, a substantivação do título “doutor”, que confere vulgaridade à fala do agregado, também não é recriada no inglês, já que “doctor” pode ser tanto o título quanto o nome da profissão (do médico). Ou seja, seria como dizer “o médico ficou tão comovido”, e não “o doutor ficou tão comovido”, como diz a personagem. Pode-se argumentar, entretanto, que perdas dessa natureza são inevitáveis e características do processo tradutório.

É interessante observar as soluções dadas por cada tradutor à maneira como José Dias se refere a D. Glória. Obedecendo à sua tendência generalizada – já vista em outros exemplos – de proximidade com o texto de partida, a tradução de Caldwell mantém o emprego do título honorífico: “Her Excellency”, que se repete logo depois no mesmo capítulo e, na terceira vez em que aparece, quando José Dias está em

conversa direta com D. Glória, como “Your Excellency” (MACHADO DE ASSIS, 2009, p. 131). Nesse caso, portanto, há a perda do superlativo (“Excelentíssima”), mas, em contrapartida, é preservada a ironia da bajulação exagerada por parte do agregado, que trata a sua “senhora” como se ela fosse uma chefe de Estado¹²⁶.

Scott-Bucleuch é o único dos três a utilizar o sufixo do superlativo para o “amantíssimo”, traduzindo-o como “tenderest”. No que diz respeito ao “Excelentíssima”, entretanto, ele opta por “your dear mother” nas duas primeiras vezes e, na fala direta de José Dias a D. Glória, por “My dearest lady” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 106) – este, sim, exagerado pelo superlativo. O entendimento de “your dear mother” é, certamente, mais ameno e menos abertamente adulator.

Gledson, por sua vez, adota “your most excellent mother” nas duas primeiras aparições e, no diálogo de José Dias com D. Glória, o mesmo “My dearest lady” de Scott-Bucleuch (ASSIS, 1997, p. 123). Desse modo, a noção de superlativo é mantida nas três ocorrências (“most excellent” e “dearest”), mas, novamente, a lisonja forçada de José Dias enfraquece um pouco, já que “most excellent”, ainda que exagerado, é um elogio, não um título honorífico oficial como o é “Excelentíssima”.

Quando José Dias se reporta a D. Glória como “senhora” e “minha senhora” (como no capítulo III, “A denúncia”), os tradutores também tomam caminhos diferentes. Essa diversidade de traduções também é fruto de uma diferença linguística entre o inglês e o português, uma vez que, na nossa língua, “o senhor e “a senhora” podem substituir o pronome da segunda pessoa do singular (tu) quando se quer denotar respeito e/ou subserviência. O mesmo não ocorre em inglês, no qual o “you” é entendido com mais ou menos informalidade a depender do contexto em que é usado. Diante disso, os tradutores apresentam estratégias variadas. A fala “Dona Glória, a senhora persiste na ideia de meter o nosso Bentinho no seminário?” é traduzida por Caldwell, Scott-

¹²⁶ De acordo com o dicionário Houaiss, “excelentíssimo(a)” é um tratamento dispensado ou a pessoas que pertencem às mais altas camadas da hierarquia social ou às que ocupam altos cargos públicos, como ministros ou o próprio presidente. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=excelentissimo>. O mesmo se pode dizer do “Excellency” do inglês, adotado por Caldwell: segundo o dicionário Cambridge, trata-se de um título honorífico utilizado no endereçamento a uma pessoa que ocupe um cargo importante, como um embaixador. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/excellency>

Bucleuch e Gledson, respectivamente, como: “Dona Gloria, are you going ahead with your idea of putting our Bentinho in the seminary?” (MACHADO DE ASSIS, 2009, p. 7); “Dona Gloria, are you still intending to send our Bentinho to the seminary?” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 16); “Dona Glória, madam, are you still set on the idea of sending our Bentinho to the seminary?” (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 7). Vê-se, assim, que Gledson foi o único a acrescentar o “madam” como forma de realçar a maneira respeitosa com que José Dias trata D. Glória, enquanto os dois primeiros tradutores confiam no contexto para exprimir a servilidade da personagem.

A seguir, no mesmo capítulo, José Dias e D. Glória tratam-se mutuamente de senhor e senhora, o que marca, logo no início do romance – antes mesmo das apresentações mais pomenorizadas das personagens, que se dará nos capítulos seguintes –, a dinâmica da hierarquia na casa de Bentinho, com D. Glória, figura central da família, tratando os parentes por “mano Cosme” e “prima Justina”, e estes a tratando por “mana Glória” e “prima Glória”, e, ao mesmo tempo, reportando-se a José Dias com maior distanciamento, como “Sr. José Dias”. Ele, afinal, é o agregado; não chega a fazer parte da família. O trecho do diálogo é o seguinte:

– Sim, creio que o senhor está engando.

– Pode ser, minha senhora.

(MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 811)

O texto parece bem simples. Para o tradutor de Machado, entretanto, há implicações para as suas escolhas – no que diz respeito à percepção, por parte do leitor, da relação entre as personagens –, o que pode lhes gerar dúvidas. Não à toa, as estratégias variaram um pouco, como se vê, respectivamente, em Caldwell, Scott-Bucleuch e Gledson:

– Yes, I believe that you are mistaken, senhor.

– Perhaps so.

(MACHADO DE ASSIS, 2009, p. 8)

– Yes, I think you must be mistaken.

– It’s possible, madam.

(MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 17)

– Yes, I think you are mistaken.

– It may be, madam.

(MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 8)

Aqui, Scott-Buceleuch e Gledson seguem uma linha bem parecida, eliminando o “senhor” da fala de D. Glória e usando “madam” no lugar do “minha senhora” para indicar o respeito do agregado para com ela. Já Caldwell faz o caminho contrário: exclui o “minha senhora” da fala de José Dias, mas mantém o “senhor”, em português, na fala de D. Glória.

Ainda com relação aos títulos e às formas de tratamento, tomo, por último exemplo, o fundamental e incontornável “Dom Casmurro”. Ele aparece no título do livro; no primeiro capítulo, “Do título” (no qual o narrador, justamente, o explica); no capítulo LVI (“Um seminarista”); e faz mais uma aparição apenas no final, em CXLV, “O regresso”.

Tão enraizado em nossas mentes como algo da esfera literária, essa combinação de título de nobreza¹²⁷ (“Dom”) e adjetivo (“Casmurro”) que apelida o narrador habita a cultura brasileira como criação machadiana, embora as duas palavras, separadamente, possuam usos independentes – em realidade, pode-se dizer que “Dom”, sim, permanece palavra autônoma; “casmurro” (que significa teimoso/obstinado ou ensimesmado¹²⁸) dificilmente não remeteria hoje, no imaginário brasileiro, ao romance de Machado, e dificilmente seria usado sem nenhuma ligação com o romance¹²⁹.

¹²⁷ “1 denominação que acompanha certos cargos eclesiásticos inicial ger. Maiúsc < D. Hélder Câmara >; 2 título honorífico que precede o nome de batismo, aplicado a monarcas e príncipes ou a membros da alta nobreza de Portugal e Espanha cf. *dona*; inicial ger. maiúsc. < D. João VI > < o infante D. Henrique > < D. Pedro II > < D. Juan Tenório >; 3 título concedido pelos reis a homens ilustres que prestaram grandes serviços à corte inicial ger. maiúsc. < D. Vasco da Gama >; 4 entre espanhóis e hispano-americanos, título que precede o nome de batismo, aplicado a qualquer homem adulto a quem se quer tratar com cortesia, deferência ou respeito inicial ger. Maiúsc; 5 denominação us. sarcasticamente, precedendo expressões injuriosas < d. falso, d. traidor >. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=dom>

¹²⁸ Verbetes de “casmurro” no dicionário Houaiss: “1 diz-se de ou indivíduo teimoso, obstinado, cabeçudo; 2 diz-se de ou indivíduo fechado em si mesmo; ensimesmado, sorumbático”. Disponível em:

<http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=casmurro>

¹²⁹ Machado usa o adjetivo “casmurro” algumas vezes em outras obras. Aparece, por exemplo, em seus contos “O Lapso” e “Fulano”, de *Histórias sem Data*, e em “O Espelho”, de *Papéis Avulsos*. Fora da produção

Apesar de ter significado – como o próprio narrador explica no primeiro capítulo, ao expor a suposta situação que lhe deram o apelido –, pode-se arriscar dizer que o título *Dom Casmurro* é intraduzível do ponto de vista literário. Trata-se de uma criação singularizada, cujo som, ao que parece, desempenha papel fundamental. Indício disso é a opção pela manutenção do título em muitas das línguas para as quais o romance foi traduzido¹³⁰, salvo pequenas mudanças para ajustar a pronúncia na língua de chegada: *Don Casmurro* (espanhol e italiano); *Don Kasmurro* (russo); *Don Kasmuro* (hebraico); *Don Kazumuhho* (japonês em caracteres ocidentais); em turco, o título é precedido por uma interjeição, “Nalet” – *Nalet: Dom Casmurro* –, que expressa algo como “Maldito!”¹³¹.

Na tradução francesa de 1983 de Anne-Marie Quint, o título do livro é mantido *Dom Casmurro* (seguido pelo subtítulo *et les yeux de rессac* em sua reedição de 2002), mas, na explicação do primeiro capítulo, a tradutora opta por traduzir o apelido como “Monsieur du Bourru”. No início dos anos 1990, um movimento semelhante é feito por Scott-Bucleuch, que preserva o título do livro, mas traduz o apelido como “Lord Taciturn”. As passagens em que o narrador se refere ao título no primeiro capítulo são as seguintes (em Machado e na tradução de Scott-Bucleuch):

machadiana, o adjetivo é usado com certa frequência na literatura portuguesa oitocentista, como repetidas vezes (para descrever tanto personalidade quanto aspecto físico de personagens) em o *Sargento-Mór de Villar*, de Arnaldo Gama (1863) e em *Satyras e Galhofas – Livro de Versos Alegres*, de Joaquim P. de Sousa Macario (1899). “Casmurro” ainda pode ser encontrado em *Inocência*, do brasileiro Visconde de Taunay, publicado pela primeira vez em 1872 (TAUNAY, 1980, p. 53). Nota-se, com base nessas ocorrências, como foi impactante o uso no título (e no apelido do protagonista) do romance de Machado de Assis, transformando um vocábulo relativamente comum na literatura oitocentista em um ícone literário dos séculos XX e XXI, conforme foram se acumulando estudos sobre o livro.

¹³⁰ Com a ressalva de que essa afirmação é feita com base na listagem do catálogo on-line Worldcat (disponível em: <http://www.worldcat.org/title/dom-casmurro/oclc/6317939>). Existe a possibilidade de haver traduções de *Dom Casmurro* não listadas ali.

¹³¹ Tradução turco/inglês disponível em: <http://www.turkishdictionary.net/?word=nalet>

No dia seguinte entrou a dizer de mim nomes feios, e acabou alcunhando-me Dom Casmurro. Os vizinhos, que não gostam dos meus hábitos reclusos e calados, deram curso à alcunha, que afinal pegou. (...) “Dom Casmurro, domingo vou jantar com você”. – “Vou para Petrópolis, Dom Casmurro” (...) “Meu caro Dom Casmurro, não cuide que o dispense do teatro amanhã” (...)

Não consulte dicionários. Casmurro não está aqui no sentido que eles lhes dão, mas no que lhe pôs o vulgo de homem calado e metido consigo mesmo. Dom veio por ironia, para atribuir-me fumos de fidalgo.

(MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 809)

Next day he began calling me names, and finished up nicknaming me ‘Lord Taciturn’. The neighbours, who don’t like my quiet, retiring habits, seized upon the nickname, which finally stuck. (...) ‘Lord Taciturn’, I’m coming to dine with you on Sunday.’ ‘I’m going to Petropolis, Lord Taciturn’ (...) ‘My dear Lord Taciturn, don’t think I’m letting you off the theatre tomorrow’ (...) Don’t bother to look it up in the dictionary. ‘Taciturn’ is not used literally, but in the more popular sense of a man who says little and keeps to himself. The ‘Lord’ is ironic, to endow me aristocratic airs.

(MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 13-14)

Pode-se argumentar que há um problema nessa proposta de Scott-Bucleuch: “taciturn” (“taciturno”, em português¹³²) tem como primeira acepção “calado, de poucas palavras”¹³³, não englobando o sentido inteiro de “casmurro”, cujo significado principal é “teimoso, cabeçudo”. “Taciturn” descreve um homem mal-humorado, sombrio, sorumbático. Não que Bento Santiago também não apresente esses últimos traços, mas a escolha pode ser debatida porque anula uma ironia-chave que abre o romance: o narrador é um obstinado, como será

¹³² <http://tradutor.babylon.com/ingles/portugues/taciturn/>
<http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/index.php?lingua=ingles-portugues&palavra=taciturn>

¹³³ <http://houaiss.uol.com.br/busca?palavra=taciturno>

demonstrado muitas vezes ao longo da narrativa, mas dribla o apelido que lhe faz jus sugerindo que o usam exclusivamente no sentido de “metido consigo mesmo”, justificando, ainda, que o epíteto se disseminou porque os vizinhos não gostam de seus hábitos “reclusos e calados”. O “taciturn” de Scott-Buccleuch não designa o que mais importa saber sobre o protagonista; não expressa a qualidade que o leitor deve ter em mente ao interpretar o seu relato – a teimosia, a cisma e, talvez, até mesmo malevolência, como sugere Dilson Ferreira da Cruz em sua análise dos possíveis significados de “casmurro”:

De fato, todos os atributos do casmurro são encontrados no narrador sem dificuldade. Diz o dicionário que a malevolência caracteriza o casmurro e Bento Santiago é de fato mau. Recorde-se o episódio em que ele quase envenena o filho ou o capítulo em que deseja que ele contraia lepra. Outra das características do casmurro é a obstinação ou a teimosia e nada lhe tira da cabeça que Capitu o traiu (...) A última característica do casmurro é a intransitividade, e Bento afirma que quase não sai de casa, tem poucos amigos e parece pouco permeável ao que acontece ao seu redor. (CRUZ, 2009, p. 199)

O autor defende, assim, que o caráter do narrador abrangeria todas as possíveis faces do adjetivo “casmurro”. “Taciturno” seria, pode-se argumentar, apenas parte dessa personalidade.

Em sua introdução à tradução, Scott-Buccleuch também traduz o título do romance entre parênteses, confirmando que a sua opção também poderia ter modificado o próprio nome do livro¹³⁴: “When *Dom Casmurro* (‘Lord Taciturn’) was first published in Paris in 1899 (...)” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 5).

Caldwell e Gledson, ao que parece, não tiveram essa mesma tentação – a de mudar o nome – e mantêm todos os “casmurros”. As suas soluções para a explicação do título no primeiro capítulo foram as seguintes, respectivamente:

¹³⁴ Embora não se saiba por falta de documentação, pode-se especular que a decisão de manter o título original tenha partido dos editores – já que essa é a prática recorrente do mercado editorial.

The next day he said some hard things about me and gave me the nickname Dom Casmurro. The neighbors, who do not like my taciturn, reclusive habits, took-up the nickname: it stuck. (...) “Dom Casmurro, I am coming to have dinner with you Sunday”. “I am going to my old place at Petropolis, Dom Casmurro. (...) “My dear Dom Casmurro, don’t imagine that you are going to escape my theater party tomorrow night. (...) Don’t consult your dictionaries. *Casmurro* is not used here in the meaning they give for it, but in the sense in which the man in the street uses it, of a morose, tight-lipped man withdrawn within himself. The *Dom* was for irony: to impute to me aristocratic airs.
(MACHADO DE ASSIS, 2009, p. 3-4)

Next day, he started calling me insulting names, and ended up nicknaming me *Dom Casmurro*. The neighbors, who dislike my quiet, reclusive habits, gave currency to the nickname, and in the end it stuck. (...) “Dom Casmurro, I’m coming to dine with you on Sunday.” “I’m going to Petrópolis, Dom Casmurro” (...) “My dear Dom Casmurro, don’t think I’m letting you off theater tomorrow. (...) Don’t look it up in dictionaries. In this case, *Casmurro* doesn’t have the meaning they give, but the one the common people give it, of a quiet person who keeps himself to himself. The *Dom* was ironic, to accuse me of aristocratic pretensions.
(MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 3-4)

Nota-se que eles deixaram a cargo da própria narrativa o esclarecimento do que seria “casmurro” no sentido que de fato cabe ao protagonista do romance. Pode-se imaginar, inclusive, que, atualmente, o posicionamento do leitor lusófono não esteja tão distante do de língua inglesa, já que “casmurro”, como adjetivo, não faz parte do vocabulário cotidiano de língua portuguesa. Se procurar “casmurro” em um dicionário português/inglês (desobedecendo, assim, ao pedido do narrador, que é uma armadilha proposital), o leitor de língua inglesa verá

o mesmo que o leitor de língua portuguesa vê no dicionário monolíngue: “casmurro: adjetivo: 1 (teimoso) stubborn; obstinate; pigheaded; 2 (sorumbático) grumpy; sullen; gloomy”¹³⁵.

Não traduzindo “Dom Casmurro”, preserva-se, além do som que caracteriza o nome, a ambiguidade traçada pelo narrador já no primeiro capítulo. Logo de início, o leitor que o desobedeça e consulte um dicionário, verá que há, na explicação mal-ajambrada que o narrador oferece sobre o título, uma dica sobre quem ele é e de como o seu relato pode ser lido com desconfiança – trata-se de um homem na defensiva, que, antes mesmo de dar início à narrativa, já se exime de uma possível culpa. No entanto, a possibilidade de acusação não o impede de nomear suas memórias *Dom Casmurro*, o que também denuncia a natureza dúbia e contraditória de todo o romance.

A vez seguinte em que “casmurro” aparece no romance, no último parágrafo do capítulo LVI, não aparece na tradução de Scott-Bucleuch, pois está entre os capítulos cortados em sua edição. Em Machado, Caldwell e Gledson, ela aparece assim, respectivamente:

Não sei o que era a minha. Eu não era ainda Casmurro, nem Dom Casmurro; o receio é que me tolhia a franqueza, mas como as portas não tinham chaves nem fechaduras, bastava empurrá-las, e Escobar empurrou-as e entrou. Cá o achei dentro, cá ficou, até que...

(MACHADO DE ASSIS, 1994, p. 868)

I do not know what mine was. I was not yet *casmurro* nor *dom casmurro*. It was fear that barricaded my frankness, but as the doors did not have keys nor locks it was only necessary to push them, and Escobar pushed and came in. I found him here inside, here he remained until...

(MACHADO DE ASSIS, 2009, p. 115)

I don't know what mine was. I was not yet Casmurro, nor Dom Casmurro. Shyness prevented me being open, but since the doors had neither keys or locks, all that was needed was to push

¹³⁵ Definição do dicionário português/inglês da Porto Editora, disponível em: <http://www.infopedia.pt/dicionarios/portugues-ingles/casmurro>

them, and Escobar pushed and entered. I found him inside, and here he stayed, until...
(MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 107)

Esta é uma passagem significativa do texto. O narrador está se referindo a almas ao dizer que não sabe o que era a sua: Escobar teria se instalado em sua alma, pois, como ainda não era “casmurro”, a tinha aberta. A ambiguidade se mantém, pois “casmurro”, aqui, pode significar tanto teimoso quanto ensimesmado; sua alma pode ter se fechado com o tempo por teimosia – uma vez desconfiado da relação de Capitu com Escobar, nada mais lhe convenceu do contrário – ou por pouca sociabilidade. Ao manterem o par “casmurro”/”Dom Casmurro”, os tradutores conservam, novamente, a ambiguidade.

A última vez em que a alcunha aparece é no último encontro do narrador com o filho Ezequiel em “O regresso”: “Quando saí do quarto, tomei ares de pai, um pai entre manso e crespo, metade Dom Casmurro”. “Dom Casmurro”, aqui, ganha ares trágicos pela cena em que está inserido. Ezequiel comenta sobre a morte da mãe e o pai, insensível a qualquer possível desdobramento que a sua casmurrice possa ter causado, assim descreve o filho para o leitor: “A voz era a mesma de Escobar, o sotaque era afrancesado”. Ou seja, ele teima até o fim que o filho é de Escobar, ainda que não tenha provas, apenas uma série de subjetivismos. Previsivelmente, Caldwell traduz o “metade Dom Casmurro” como “half Dom Casmurro” (MACHADO DE ASSIS, 2009, p. 257); Gledson, idem (MACHADO DE ASSIS, 1997, p. 239); e Scott-Bucleuch, mantendo o padrão que propôs no primeiro capítulo, resgata o apelido como “half Lord Taciturn” (MACHADO DE ASSIS, 1992, p. 211).

A escolha de Scott-Bucleuch por “Lord Taciturn” pode ser resultado de uma interpretação sua de que Bentinho tornou-se mesmo taciturno com o passar do tempo, e não de que tenha se tornado ou sempre sido casmurro (no sentido de teimoso). Assim como Caldwell, o tradutor escocês expõe, na introdução à sua tradução, a dúvida que a narração em primeira pessoa suscita no leitor:

E nós nos damos conta, também, de que o próprio Bentinho é advogado, e de que ele deliberadamente emprega termos legais, de modo que todo o romance seja a exposição do caso para a acusação. Há lugar para dúvida, e Bentinho chama a atenção do júri para possíveis

coincidências que possam refutar o seu argumento, apenas reforçando, assim, a suas próprias conclusões. Escrevendo em primeira pessoa, Machado consegue manter o elemento de dúvida, que é um dos principais fascínios do livro.¹³⁶
(SCOTT-BUCCLEUCH, 1992, p. 6)

Entretanto, mais adiante, ele enfatiza que *Dom Casmurro* chega a ser mais pessimista do que *Otelo*, já que, diferentemente do mouro, “Bentinho vive para descobrir, ou para acreditar, que o amor que ele pensava puro e desinteressado não passava de uma ilusão. Diante de uma vida de aparente enganação, ele se retira à taciturnidade que dá título ao livro”¹³⁷ (SCOTT-BUCCLEUCH, 1992, p. 6).

Essa é uma indicação de que a tradução do apelido como “Lord Taciturn” é consciente e baseada em sua interpretação do romance; ele realmente compreende a casmurrice como taciturnidade, e não teimosia. Também entende que Bentinho tenha, graças às amarguras acumuladas pela desilusão amorosa, evoluído para essa criatura reclusa, e não (como Caldwell) que ele sempre tenha tido um traço casmurro e iludido o leitor na explicação do título no primeiro capítulo. A interpretação de Scott-Bucleuch difere bastante da de Caldwell com relação à personagem Capitu e à possível traição, o que se reflete, também, na opção por manter o título e o apelido “Dom Casmurro”.

O caso da tradução do título e do apelido do protagonista problematiza a questão da mediação cultural à medida que essa combinação de palavras, *Dom Casmurro*, tornou-se uma espécie de símbolo literário, cujo sentido propriamente dito fica em segundo plano em relação à sua força imagética – a um só tempo, “Dom Casmurro”

¹³⁶ “And we realise too that Bentinho himself is a lawyer, and that he deliberately employs legal terms, so that the whole novel is a presentation of the case for the prosecution. There is room for doubt, and Bentinho draws the attention of the jury to possible coincidences that might refute his argument, only to give greater force to his own conclusions. Writing in the first person Machado is able to maintain this element of doubt, which is one of the chief fascinations of the book.”

¹³⁷ “(...) Bentinho lives to discover, or to believe, that the love which he had thought pure and disinterested was no more than an illusion. With his life seemingly a mockery he withdraws into the taciturnity that gives the book its title.”

remete ao nosso cânone, a Machado de Assis, à suposta dissimulação da personagem Capitu, a adaptações realizadas com base na obra ao longo do tempo e assim por diante.

Em algum ponto – ou em mais de um ponto – entre esse universo brasileiro de Machado e seus respectivos países, culturas e individualidades: aí estão localizados os tradutores, conscientes ou não desse(s) seu(s) lugar(es). No caso do tradutor literário, a sua localização entre duas línguas, dois sistemas literários, duas culturas e, frequentemente, duas épocas – todos esses fatores envolvidos na tarefa de traduzir *Dom Casmurro* – torna a missão não apenas árdua para ele, mas de difícil avaliação para quem está de fora, tantos são os fatores que a influenciam, internos e externos. Os internos, da disposição pessoal do tradutor em relação à cultura e ao texto que lhe cabem traduzir, são intangíveis, exceto se revelados por ele mesmo – ainda assim, passíveis de lapsos inconscientes. Sobre os externos, mais palpáveis, é possível aventar hipóteses com base no que se sabe sobre a relação entre as duas culturas em questão – aquela à qual pertence o tradutor e aquela a que pertence o texto traduzido por ele.

Nessa operação quase “geográfica”, mais “topônimos” ainda estão em jogo. Que lugar ocupa o texto em sua cultura? *Dom Casmurro*, por exemplo, está consolidado e enraizado no cânone literário brasileiro. Que lugar se imagina que ele ocupará na cultura de chegada? Neste ponto, os três tradutores em questão foram unânimes: gostariam que a obra ficasse conhecida entre os leitores de língua inglesa por ser um grande romance brasileiro ou “talvez o maior de todos os romances do continente americano” (CALDWELL, 2008, p. 17). Que lugar aquele determinado tradutor escolhido para a tarefa ocupa em sua cultura e na outra cultura? Conhece ambas? É conhecido por ambas? De novo, nos três casos, trata-se de estudiosos da literatura brasileira que ficaram conhecidos como tal, no Brasil e fora dele, em especial Caldwell e Gledson.

A mediação do tradutor é influenciada em maior ou menor medida pelas distâncias entre todos esses pontos, como se fosse, o próprio tradutor, um ponto de interseção. E, seja qual for a sua distância de todos os pontos envolvidos na operação, é fato que o resultado do seu trabalho será *híbrido*, já que cruza, necessariamente, elementos diferentes entre si. Na pequena comparação das traduções do capítulo “O agregado”, essa hibridação já fica visível: a palavra Itaguai, ainda que adaptada, quebra o anglicismo do texto; sabemos que estamos diante de um texto misto, em que mais de uma cultura está envolvida.

A hibridação nunca será perfeitamente equilibrada; não pontuará a exata metade do caminho entre um lado e outro – como, aliás, é característica de toda hibridação, considerada frequentemente como anomalia, um cruzamento inusitado ou antinatural. Em seu artigo “A tradução: modelo de hibridação das culturas?” (2006), a canadense Annie Brisset discorre sobre isso:

As modalidades cognitivas da operação tradutora se desvelam na superposição defasada de dois conjuntos: de um lado, o que o texto estrangeiro representa ou simboliza; de outro, a interpretação que lhe dá o tradutor, projetando nele representações que emanam da cultura receptadora ou, mais especificamente, de um horizonte de crenças e de práticas discursivas. (BRISSET, 2006, p. 178)

Ao tratar da tradução como hibridação, Brisset enfatiza o seu desequilíbrio: nos países anglófonos, por exemplo, não se traduz tanto quanto faria crer a noção de “globalização” (BRISSET, 2006, p. 175). Ela lembra que “o mundo anglo-saxão vende livremente seus direitos nos mercados estrangeiros, enquanto compra muito pouco” (BRISSET, 2006, p. 176), seguindo a linha de raciocínio proposta uma década antes por Lawrence Venuti: “A tradução é particularmente reveladora das assimetrias que têm estruturado as relações internacionais durante séculos” (2002, p. 297).

Assim, o lugar do anglo-saxão da metade (a estadunidense Helen Caldwell) ou do fim do século XX (o escocês R. L. Scott-Bucleuch e o inglês John Gledson) em relação ao brasileiro (Machado de Assis) do fim do século XIX seria influenciado, antes de tudo, pela assimetria das relações Brasil/Estados Unidos e Brasil/Grã-Bretanha. Ao passo que a literatura canônica de seus países de origem é canônica também no Brasil, o cânone brasileiro – ao menos até o momento – pouco representa para eles, uma vez que é o Brasil, país periférico, que se faz persuadir pelos imperativos dos Estados Unidos e a Grã-Bretanha, e não o contrário. Essa seria, lembrando Even-Zoar (2013, p. 6), a relação “centro e periferia” entre os polissistemas.

Que essa assimetria influencie, em alguma medida, o trabalho do tradutor é facilmente imaginável. É interessante notar, no entanto, que a tradução também influencia a assimetria, em uma espécie de processo de retroalimentação: a quantidade de textos traduzidos, os

textos escolhidos para tradução e a maneira como são traduzidos impactam a sua recepção e, conseqüentemente, a maneira como a cultura de chegada imagina a cultura de partida. Como argumenta Brisset sobre a demanda mercadológica por traduções, a “hibridação pela tradução não tem nada de muito espontâneo na escolha de seus componentes culturais” (2006, p. 178), isto é, que o texto resultante da tradução é híbrido e colabora para a hibridação de culturas, é fato; mas também é fato que essa hibridação, se discreta ou desequilibrada demais, favorece uma assimetria já existente entre as culturas.

Um tradutor pertencente a uma cultura dominante no cenário mundial – caso da cultura anglófona – encarregado de traduzir o texto de uma cultura vista como marginal – a brasileira – ocupará um lugar bem diverso daquele que ocuparia caso a operação fosse inversa. É importante destacar que esse seu lugar, a princípio, não é bom nem mau, apenas digno de investigação – apesar de, em termos gerais, sua função de mediador cultural ser, por parte do leitor, mais criticada do que enaltecida. Pode-se argumentar, por exemplo, que um tradutor que não conheça profundamente a cultura e a obra do autor a ser traduzido pode não se atentar tanto assim à questão da recepção na cultura de chegada. Contrariamente, um tradutor que admire enormemente a obra a ser traduzida pode desejar que ela seja apreciada também por seus compatriotas, e fará o possível ao seu alcance – lembrando-se, aqui, que a publicação de um livro depende de interesses editoriais alheios ao tradutor – para que isso aconteça. Entre uma postura e outra, há muitas outras, em maior ou menor grau, influenciadas pelo entorno cultural e pelo cenário mercadológico.

Aqui, pode-se recorrer a outro conceito ao qual frequentemente se recorre na análise de traduções do ponto de vista cultural: o de *etnocentrismo*, tal qual definido por Antoine Berman a respeito da tradução de literaturas periféricas em países de cultura dominante, como podemos considerar Grã-Bretanha e Estados Unidos: “Etnocêntrico significará aqui: que traz tudo à sua própria cultura, às suas normas e valores, e considera o que se encontra fora dela – o Estrangeiro – como negativo, ou, no máximo, bom para ser anexado, adaptado, para aumentar a riqueza desta cultura” (2012, p. 39). Embora não necessariamente se note um menosprezo consciente pela cultura de partida por parte do tradutor, essa definição ajuda a compreender um fenômeno muito natural: como entendemos o mundo sob o nosso ponto de vista, mergulhados em nossa cultura, é esperado que o estrangeiro seja “filtrado” ao passar por esse olhar, seja no sentido de supervalorizá-

lo, rejeitando a si mesmo e absorvendo o que chega de fora, seja rejeitando-o ou anexando-o, para repetir o termo usado por Berman.

Pode-se argumentar que a tendência mais comum por parte de uma cultura dominante como é a anglófona, na configuração mundial da atualidade, é a etnocêntrica. Os tradutores tenderiam a “puxar” o texto para si, procurando nele identificações que possam aproximá-lo de seu entendimento. Ao comentar, por exemplo, que Machado segue uma tradição literária britânica, Scott-Bucleuch enfatiza aquilo que há de comum entre a sua cultura e a do autor brasileiro, aproximando-o da sua realidade:

Transportar uma obra literária para outra língua envolve mudança radical, e essa mudança será maior ou menor de acordo com as características das duas línguas e com a natureza dessa obra. Lembrando o que eu disse há pouco a respeito de Machado de Assis: apesar das grandes diferenças entre as línguas inglesa e portuguesa, e apesar do estilo pessoal do grande mestre brasileiro, é possível para um bom tradutor fazer justiça à sua obra. Isto porque, para o europeu (e me refiro principalmente ao inglês) o choque cultural e o que nós podemos chamar de o choque linguístico são relativamente suaves. Machado de Assis não se distanciou muito dos caminhos tradicionais europeus. (SCOTT-BUCCLEUCH, 1982, p. 118)

O tradutor escocês demonstra, mais uma vez, como identificou em Machado de Assis algo de europeu e, mais especificamente, inglês. Pode-se argumentar que suas escolhas tradutórias se basearam nessa premissa, portanto, na crença de que mudanças necessárias não afetariam demais o estilo do “grande mestre brasileiro”, já que este não se distanciou muito dos mestres de língua inglesa. Ao ressaltar com frequência que o estilo machadiano lembra o de “Sterne e Fielding, aos quais ele devia tanto”¹³⁸ (2005, p. 7), Scott-Bucleuch como que justifica uma possível anglicização presente em suas traduções de Machado, como se dissesse que, se o próprio autor se aproximou dos ingleses, por que não aproximá-lo deles?

¹³⁸ “Sterne and Fielding, to whom he owed so much”.

Em uma linha similar de raciocínio, ao relacionar *Dom Casmurro* a *Otelo* e outras peças de Shakespeare, Helen Caldwell diz:

[...] mais do que todos os outros povos, nós do mundo anglófono devemos invejar o Brasil por esse escritor que, com tanta constância, utilizou nosso Shakespeare como modelo – personagens, tramas e ideias de Shakespeare tão habilidosamente fundidos em seus enredos próprios, que devemos nos sentir lisonjeados de sermos os únicos verdadeiramente aptos a apreciar esse grande brasileiro. (CALDWELL, 2002, p. 11)

Esse comentário é revelador ao ressaltar uma postura de Caldwell possivelmente etnocêntrica, semelhante à apresentada por Scott-Buccluch, de que Machado dialogava com o sistema literário de língua inglesa e, que, portanto, sua tradução para o inglês seria quase um movimento natural. Também por sugerir que o autor brasileiro seria mais compreensível por leitores anglófonos justamente por ter se alimentado das influências britânica e estadunidense na construção de sua prosa. Traduzir Machado para o inglês seria quase como levá-lo de volta às suas origens. Essa não era uma ideia incomum mesmo entre os próprios críticos brasileiros, como indica Coutinho, posicionando-se contra ela:

Foi comum durante muito tempo acusar-se a arte de Machado de Assis de pouco brasileira, inspirada nos livros estrangeiros, sem ligação com o Brasil pelos assuntos, situações, atmosfera, personagens, cenário, estilo. [...] Mesmo, porém, aceitando-se a contribuição estrangeira à formação de sua técnica, arte e concepção de vida, está hoje mais do que pacífico o caráter brasileiro dessa obra. Mestiço brasileiro bem representativo, de alma, sangue e cultura, Machado não podia fugir à moldagem do meio em que nasceu e viveu, e por isso foi e é um escritor bem brasileiro. [...] Machado não é francês nem inglês, como pensaram alguns. É brasileiro, e o Brasil o reconhece como seu, reconhece-se nele, a prova é

a sua crescente popularidade. (COUTINHO, 1960, p. 35-36)

A fala de Coutinho de mais de 50 anos atrás é eloquente; é fato que o Brasil reconhece Machado como seu e que se reconhece em sua obra. Não se trata de um autor “estrangeirizado”, distante e/ou excêntrico do ponto de vista de leitores brasileiros, ainda que não falte intertextualidade às suas obras.

Porém, ainda que soem parciais, as considerações de Caldwell e Scott-Bucceleuch encontram certa ressonância nas palavras do próprio Machado no ensaio já citado “Notícia da atual literatura brasileira – Instinto de nacionalidade”, no qual ele cita Shakespeare (“além de um gênio universal, um poeta essencialmente inglês”), Masson (“era bem escocês”) e “Ch. Dickens”. Os dois primeiros são citados no contexto de um argumento proposto por Machado: o escritor não precisa escrever sobre coisas locais para ser local – portanto, é bem possível que ele mesmo não se sentisse obrigado a escrever sobre o Brasil por ser brasileiro; mas não deixaria de ser brasileiro por não ter abordado especificidades do país.

É curioso observar que esse artigo de Machado foi publicado em Nova York em 1873, na revista *O Novo Mundo*. Está aí a dica de uma espécie de divisor de águas na história cultural brasileira: antes, bebíamos quase que unicamente da fonte francesa; mais para o final do século XIX, já havia mostras de um grande influência anglo-saxã em nossa cultura. Investigando a relação de Machado com os ingleses, aponta Hélio de Seixas Guimarães:

Por ora, vale notar também que o simples fato de “Instinto de Nacionalidade” não sair publicado em Paris, como ocorrera com a *Niterói*, revista fundadora do romantismo, mas em Nova York, que então emergia como capital financeira e cultural das Américas, já é sintoma de um deslocamento significativo no fluxo das trocas culturais. Esse eixo começava a pender para o oeste, dando início ao processo de anglo-americanização que se tornaria avassalador ao longo do século XX. Não se quer dizer com isso que Machado àquela altura vislumbrasse algo nessa direção. (GUIMARÃES, 2008, p. 100)

Ao se interessar por anglo-americanos, assim, Machado demonstra um pé no futuro brasileiro. E é inegável esse interesse, não apenas com base nesse artigo, mas também nas muitas referências literárias de sua obra e no conteúdo de sua biblioteca, como também lembra Guimarães: 13% dos volumes eram de literatura de língua inglesa, conforme o dado apresentado por Glória Vianna em *A Biblioteca de Machado de Assis* (2001). Machado teria afrontado, utilizando-se de referências inglesas, a primazia da influência francesa, incorporada sem questionamento aos hábitos literários brasileiros.

Ainda nesse ensaio de Guimarães, a ideia de “dois parâmetros centrais” nos estudos da intertextualidade de *Dom Casmurro* aponta para a mudança do parâmetro francês – por muito tempo, diz o autor, o romance foi aproximado sobretudo a *Manon Lescaut* – para o parâmetro inglês, com destaque para a comparação com *Otelo* proposta por Caldwell em 1960.

Não se trata, portanto, de pura autovalorização – ou etnocentrismo – por parte de Caldwell e de Scott-Bucleuch a defesa da presença anglófona na obra de Machado, nem da familiaridade do brasileiro com aquela cultura. Isso não os exime, no entanto, de possíveis exageros nesse sentido.

Há quem note uma tendência etnocêntrica generalizada das traduções de língua inglesa. Venuti lembra que, em traduções para o inglês, são em geral evitadas expressões estrangeiras, e que a cultura alvo (1995, p. 24) costuma ser o principal parâmetro ao qual a tradução se molda. Como oposição a esse texto “domesticador”, que molda o texto de partida à maneira de seu estilo e sua cultura, estaria um “estrangeirizador”, portanto mais aberto a expressões estrangeiras, menos moldado à cultura alvo e, de maneira geral, menos uniformizado e homogêneo. Haveria no estrangeirizador uma “mistura heterogênea de discursos”¹³⁹ (1995, p. 34), que denuncia a sua natureza de tradução, em vez de passar a impressão, por meio de um texto artificialmente fluente, de que se trata de uma equivalência ao “original”.

Um texto estrangeirizador, que permita entrever a cultura de partida, contudo, pode se provar desafiador na prática – tanto para o tradutor, como para o leitor. E, para o tradutor, o exercício de distanciamento da própria cultura, que lhe tornasse mais permeável a essa estrangeirização, é ingrato: mesmo que haja um esforço consciente nesse sentido, é bem provável que, sem se dar conta, ele ainda assim

¹³⁹ “heterogeneous mix of discourses”.

domestique o texto de partida, simplesmente por ser mais fácil moldá-lo a seu modo do que se deixar moldar por ele. Isso não significa, todavia, que esse esforço seja inútil.

Da parte de John Gledson, percebe-se uma intenção de deixar transparecer a cultura brasileira, intenção essa claramente compreendida com base em tudo que Gledson afirma sobre a obra machadiana: como já foi comentado, ele acredita que Machado de Assis foi um realista e, como tal, conseguiu transpor o Brasil oitocentista em seus romances e contos. O tradutor se utiliza em *Dom Casmurro* de diversas notas de rodapé explicativas, esclarecendo localizações geográficas, fatos históricos e outras singularidades.

Os esforços de Gledson, é preciso considerar, não necessariamente se materializaram em um texto pouco etnocêntrico, nem em um texto estrangeirizador. Em algum grau, cada tradutor digeriu o romance machadiano sob a influência dos ditames de sua língua e de seu repertório pessoal, trazendo, assim, o texto para o seu mundo.

Diversas influências agem sobre o trabalho do tradutor, e nem sempre são controláveis ou mesmo percebidas por ele. Ao propor a ideia de transferência como um pré-requisito para a tradução – os textos se movem no tempo e no espaço, daí a necessidade de traduzi-los – Anthony Pym lembra que “Assim como ninguém é uma ilha e nenhuma cultura é completamente isolada, nenhum tradutor trabalha inteiramente sozinho, ou em uma situação estritamente isolada”¹⁴⁰ (2010, p. 17). O tradutor está aberto a influências externas e também é capaz de influenciar, já que, como ele, culturas são permeáveis:

Se existem culturas fechadas, não as conhecemos. Isto pode soar ingênuo, mas, se pode-se aceitar que não vivemos em culturas fechadas – que a nossa própria cultura é aberta e comprometida com o intercâmbio com outras culturas abertas, também é possível aceitar que tudo que sabemos sobre culturas além da nossa veio a nós, foi apropriado ou assimilado, por meio de processos de transferência e tradução.¹⁴¹ (PYM, 2010, p. 15)

¹⁴⁰ “Just as no person is an island and no culture is entirely isolated, no translator ever works entirely alone or in a strictly one-off situation.”

¹⁴¹ “If there are any closed cultures, we know nothing about them. This might sound merely pious, but if it can be accepted that we do not live within closed cultures – that our own culture is open and is engaged in exchange with other

Tomando essa noção de abertura de culturas e de hibridez como um traço inerente às culturas, a responsabilidade do tradutor literário se multiplica. Como enfatizou André Lefevere na introdução de *Translation/History/Culture*:

A tradução tem a ver com autoridade e legitimidade e, no fim das contas, com poder, e é precisamente por isso que tem sido e continua a ser o tema de tantos acrimoniosos debates. A tradução não é apenas uma “janela aberta para outro mundo”, ou qualquer banalidade do gênero. Em vez disso, a tradução é um canal aberto, com frequência não sem certa relutância, através do qual referências estrangeiras podem penetrar a cultura nativa, desafiá-la e até contribuir para subvertê-la.¹⁴² (LEFEVERE, 1992, p. 2)

Contudo, pode-se argumentar que também a gratificação advinda de seu trabalho se eleva à mesma proporção da responsabilidade do tradutor: é por meio de seu texto híbrido que a cultura a que ele pertence poderá ser penetrada, ainda que minimamente, por outra; ele participará ativamente desse processo de intercâmbio. Embora não trabalhe sozinho na confecção do livro, a relação do tradutor com o texto é, com certeza, a mais íntima do processo editorial, pois é ele quem escreve o texto em sua língua; ele é o maior responsável pelo *novo* texto, que descende do texto de partida, mas que existirá agora no sistema literário de chegada com as palavras, o ritmo, a pontuação, e tudo mais que nele está contido, escolhidos pelo tradutor. É por isso que, no caso da tradução de uma obra que está ou esteve em evidência na cultura de partida, a figura do tradutor torna-se mais visível.

open cultures –, it is also possible to accept that everything we know about cultures beyond our own has come to us, has been appropriated or assimilated, through processes of transfer and translation.”

¹⁴² “Translation has to do with authority and legitimacy, and, ultimately, with power, which is precisely why it has been and continues to be the subject of so many acrimonious debates. Translation is not only a “window open to another world”, or some pious platitude. Rather, translation is a channel opened, often not without a certain reluctance, through which foreign references can penetrate the native culture, challenge it, and even contributing to subverting it.”

Gratificante para o tradutor também pode ser a popularização – às vezes, inesperada – da obra traduzida por ele na cultura, um fenômeno não incomum. Haroldo de Campos cita um caso como esse ao abordar a tradução de Dante Gabriel Rossetti de *Rubáiyát*, de Fitzgerald:

[...] que os poemas de “Omar” Fitzgerald encontraram o primeiro impulso para a sua afirmação junto ao público e o seu resgate da indiferença que cercou a primeira edição, lançada anonimamente em 1859, em tiragem limitada. Tudo somado, terá razão Borges, para quem, de resto, “a superstição da inferioridade das traduções entesouradas no consabido adágio italiano procede de uma experiência distraída”. (CAMPOS, 2013, p. 45)

Notórios argumentadores em favor da valorização da tradução como um texto paralelo ou independente, mas não inferior ao chamado “original”, tanto Campos quanto Borges defendem a tradução como forma de disseminação da obra.

O contrário, porém, também ocorre. Ainda que pareça impropriedade, não é raro que críticos culpem os tradutores de Machado de Assis pelo alcance relativamente pequeno de sua obra – desproporcional ao seu brilhantismo literário – no mundo anglófono¹⁴³. Em sua tese de doutorado sobre a tradução, a recepção e a influência da literatura latino-americana nos Estados Unidos, James Krause discute o caso da tradução de *Dom Casmurro* de Scott-Bucleuch como lamentável exemplo de como traduções contribuem para o desinteresse estadunidense pela literatura brasileira:

A situação de *Dom Casmurro* como uma tradução “fracassada” não é, infelizmente, única quando se discute a recepção da literatura brasileira nos Estados Unidos. O meu argumento é que as traduções ruins em inglês atrapalharam a recepção da literatura brasileira nos Estados Unidos; *Dom*

¹⁴³ O próprio John Gledson levanta essa possibilidade ao dizer que, talvez, “haveria uma relação entre as traduções inadequadas e o insucesso que tanto lamentamos, ou, vendo pelo lado positivo, se melhores traduções poderiam mudar o quadro futuro – pelo menos, mal não fariam” (GLEDSON, 2012, p. 20)

Casmurro é simplesmente emblemático de um padrão maior.¹⁴⁴ (KRAUSE, 2010, p. 5)

Mais adiante em seu estudo, Krause defende, ainda, que retraduições do cânone brasileiro para o inglês são imprescindíveis antes que editores anglófonos se arrisquem pelos meandros de nossa literatura marginal:

Editores e tradutores da literatura brasileira em inglês encaram a assombrosa tarefa de revisitar o catálogo já existente e corrigir as traduções falhas ou “fracassadas” antes que possam considerar a tradução de títulos secundários, marginais ou periféricos. A escassez geral de traduções, assim como uma verdadeira ignorância em relação ao Brasil para além de suas fronteiras, resultaram em uma recepção enormemente negligenciada e sub-representada.¹⁴⁵ (KRAUSE, 2010, p. 237-238)

Há referência, nesse comentário, a duas assimetrias, à maneira descrita por Venuti. A primeira é que os Estados Unidos traduziriam poucos livros brasileiros em comparação ao fluxo inverso¹⁴⁶. A mais recente publicação do estudo *Retratos da Leitura no Brasil*¹⁴⁷, do

¹⁴⁴ "The situation of *Dom Casmurro* as a “failed” translation is unfortunately not unique when discussing the reception of Brazilian literature in the United States. It is my contention that the poor English translations have hampered the reception of Brazilian literature in the United States; *Dom Casmurro* is simply emblematic of a larger pattern.”

¹⁴⁵ "Publishers and translators of Brazilian literature in English face the daunting task of revisiting the extant catalogue and correcting flawed or ‘failed’ translations before they can consider translating secondary, marginal, or peripheral titles. The general paucity of translations, in general, along with the veritable ignorance of Brazil beyond its borders, has resulted in a grossly neglected and underrepresented reception.”

¹⁴⁶ Essa noção será problematizada no próximo capítulo.

¹⁴⁷ INSTITUTO PRÓ-LIVRO. *Retratos da Leitura no Brasil*. 3ª. edição. 2011. Disponível em: <<http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.0/texto.asp?id=2834>>. Acesso em 20 mar. 2016.

Na mesma pesquisa, Machado de Assis foi apontado como o segundo escritor mais admirado do Brasil, precedido por Monteiro Lobato e sucedido por Paulo Coelho e Jorge Amado.

Instituto Pró-Livro, mostrou que, entre os 25 livros considerados mais marcantes por leitores brasileiros, sete foram traduzidos do inglês. *Dom Casmurro* (1899) apareceu em sexto lugar entre os mais marcantes, seguido por *Crepúsculo* (2008) e *Harry Potter* (1998-2007) (sétimo e oitavo lugares). Estas duas últimas sagas, a primeira estadunidense e a segunda, inglesa, ambas seriadas em vários volumes (três e sete, respectivamente), dominaram as listas dos mais vendidos no Brasil na primeira década do século XXI, segundo o artigo *Tendências do mercado de livros no Brasil – um panorama e os best-sellers de ficção nacional (2000-2009)*, de Sandra Reimão (2011). Ao todo, dos 100 livros que ocuparam as listas de mais vendidos na década analisada, 76 eram de autores estrangeiros. “Há um claro domínio de escritores de língua inglesa e de cultura anglo-saxã na listagem brasileira dos livros de ficção mais vendidos nessa primeira década dos anos 2000”, afirma a autora (p. 202).

A segunda assimetria aponta para uma suposição de que o Brasil – como toda região às margens dos grandes centros – ainda seria pouco conhecido a fundo fora de suas fronteiras. E aí estaria um paradoxo para a relação do mercado editorial com relações internacionais mais amplas: traduz-se pouco do Brasil porque este é um país periférico no cenário literário mundial, e o Brasil é um país periférico no cenário literário mundial porque, entre outras coisas, se traduz pouco dele.

Em meio às assimetrias, o papel do tradutor de língua inglesa que tem nas mãos um romance considerado com frequência como integrante do cânone literário brasileiro¹⁴⁸, como o é *Dom Casmurro*, ganha contornos quase de missão diplomática. Ele é o mediador entre uma cultura de autoridade, à qual pertence, e uma cultura muito menos reverenciada, frequentemente considerada exótica, à margem do cânone literário do Ocidente. Mas não se trata de um papel de mediador neutro – se é que existe algum – e sim um mediador ancorado em determinado lugar entre um lado e outro. Ao rechaçar a “utopia”, como ela chama,

¹⁴⁸ Em seu artigo “O Papel da Patronagem na Difusão da Literatura Brasileira: o programa de apoio à tradução da Biblioteca Nacional” (2008), Marcia A. P. Martins cita uma pesquisa publicada há 20 anos pela revista *Veja*, “que se propunha a definir o cânone brasileiro, em uma resposta ao cânone ocidental de Harold Bloom” (p. 49), entrevistando para isso 15 intelectuais de renome. *Dom Casmurro* ficou entre os 22 livros mais citados, assim como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

apresentada por Wolfgang Iser, de que a traduzibilidade estaria na linha de partilha entre as culturas, Brisset conclui:

Além de ter se tornado um clichê da nova doxa sobre “a alteridade”, a metáfora da tradução como entre-dois é problemática. [...] Quero dizer com isso que a traduzibilidade é uma potencialidade, enquanto a tradução é uma efetuação. A partir do momento em que a tradução deixa o terreno neutro da potencialidade para tornar-se processo e prática, ancora-se necessariamente em uma topografia, e isso em todos os sentidos do termo. (BRISSET, 2006, p. 194)

Essa topografia, “um espaço-tempo cultural” (p. 194), como escreve Brisset, é uma espécie de marco primeiro da tradução: é dali que ela foi produzida. Pode ser que a tradução fique mais próxima da cultura de partida ou, talvez, da cultura de chegada. O que é produzido dali, de toda forma, só pode ser híbrido, pois esse é um espaço de mescla, de encontro de culturas. A percepção de que esse lugar não está a meio caminho exato, portanto imparcial, de uma (cultura de partida) e de outra (cultura de chegada), não impede que o tradutor seja considerado mediador – que não se localiza no centro utópico, na “linha de partilha” entre as duas culturas, mas que obrigatoriamente se posiciona, mesmo que inconscientemente, entre elas e as coloca em contato.

“O trabalho do tradutor é uma forma de mediação cultural”, postula Paulo Henriques Britto (2010, p. 136). Mas ele não se refere, também, a um mediador imparcial, pelo contrário. Reforça, em vez disso, a noção de que a postura do tradutor diante de seu objeto de trabalho é, muitas vezes, inconsciente e inexplicável por ele mesmo, sobretudo se esse objeto for literário:

No outro extremo do espectro temos a tradução literária, sendo a tradução de poesia o extremo do extremo. Aqui não pode haver nenhuma pretensão de neutralidade, de objetividade mecânica: cada escolha implica uma série de decisões em que o tradutor é obrigado a recorrer a sua sensibilidade, a sua intuição; trata-se de um terreno traiçoeiro em que é difícil justificar as opções feitas, em que a decisão tomada pelo tradutor hoje pode muito

bem ser rejeitada por ele próprio amanhã.
(BRITTO, 2010, p. 137)

Não seria possível, assim, exigir que o tradutor justificasse de forma completamente concreta o seu tratamento abstrato do texto, nem mesmo a sua postura diante da cultura a que o texto pertence. O “espaço-tempo cultural” em que o tradutor se encontra é fugidio, pois não só está sujeito a mudanças constantes, como não é percebido inteiramente por quem nele se encontra. Nem por isso, todavia, as justificativas deixam de existir: pode haver uma intenção de autojustificativa, como ocorre com dois dos tradutores de *Dom Casmurro*, Scott-Bucleuch e John Gledson, que expuseram abertamente as dificuldades e facilidades enfrentadas no processo tradutório.

No próximo capítulo, será abordado um dos resultados dessa espécie de “missão diplomática” – a mediação cultural – operada pelos tradutores casmurrianos em território anglófono: a recepção das traduções do romance em inglês.

2.2 A recepção

O objetivo deste item é apresentar considerações a respeito da teoria da recepção à luz das quais será examinada, a seguir, a crítica machadiana de língua inglesa.

É somente em fins da década de 1960 que surgem as primeiras propostas teóricas para se abordar a recepção literária do ponto de vista do público e da sua relação com o texto. “Recepção é um termo que, desde a sua introdução nos estudos literários nos anos 1960, mudou o foco do texto e do autor para o leitor” (BREMS e PINTO, 2013, p. 142). Resultado de uma série de influências das Ciências e das Humanidades, essa nova abordagem se consolida à medida que se alinha a uma visão de mundo mais relativista e preocupada com as relações, e não mais com objetos de estudo estáticos:

Tal autorreflexividade, que encontra analogia nos princípios da relatividade e da incerteza quando emergiram na Física no início deste século, necessariamente altera o foco de questionamento do observado – seja ele texto, psique, sociedade ou linguagem – para a interação entre o observado e o

observador.¹⁴⁹ (SULEIMAN e CROSMAN, 1980, p. 5)

A transição é bastante significativa, porque retira do texto e do autor uma suposta autoridade e contextualiza o leitor no momento da recepção. Um conjunto de fatores, assim, resultaria em uma recepção maior ou menor e mais ou menos positiva – e tal resultado seria variável conforme tempo e espaço, já que, alterando o contexto, é possível que se altere, também, a recepção. O deslocamento de foco indica, sobretudo, uma superação da noção de que o texto teria em si uma essência imutável. Os mediadores que apresentam o texto estrangeiro à cultura de chegada e o leitor que se encontra na extremidade desse processo passam a ser a preocupação central dos estudiosos. Como resume Venuti:

Isso significa que a recepção de um texto é menos decisivamente moldada por suas qualidades intrínsecas do que pelas identidades culturais e sociais dos seus leitores, pelas suposições e expectativas, pelos interesses e pelas habilidades que eles trazem à sua interação com o texto.¹⁵⁰ (VENUTI, 2008, p. 28)

Sem mencioná-lo, Venuti parece resgatar, nesse trecho, um conceito-chave da teoria da recepção: o “horizonte de expectativa”, proposto inicialmente por Hans Robert Jauss em 1967. Representante da chamada Escola de Constança de estudos literários, assim como Wolfgang Iser, Jauss é o mentor do deslocamento na direção do leitor e

¹⁴⁹ “Such self-reflexiveness, which has its analogue in the principles of relativity and uncertainty as they emerged in physics early in this century, necessarily shifts the focus of inquiry from the observed – be it define as text, psyche, society or language – to the interaction between observed and observer.”

¹⁵⁰ “This means that the reception of a text is shaped less decisively by its intrinsic qualities than by the cultural and social identities of its readers, the varying assumptions and expectations, interests and abilities they bring to their interaction with the text.”

de sua relação com o texto, já que, segundo ele, não se pode abordar a obra literária isoladamente – ela só se manifesta de fato quando é lida: “a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor” (JAUSS, 1994, p. 23).

Sartre já havia argumentado sobre a natureza “dormente” do texto literário, que só é despertado no ato da leitura: “Para fazê-lo surgir, é necessário um ato concreto que se chama leitura, e ele só dura enquanto essa leitura durar. Fora daí, há apenas traços negros sobre o papel” (2004, p. 35). É interessante constatar como Sartre propusera também uma concepção de uma expectativa pré-leitura, embora não nos mesmos moldes da de Jauss, duas décadas antes:

Ler implica prever, esperar. Prever o fim da frase, a frase seguinte, a outra página; esperar que elas confirmem ou infirmem essas previsões; a leitura se compõe de uma quantidade de hipóteses, de sonhos seguidos de despertar, de esperanças e decepções; os leitores estão sempre adiante das frases que leem, num futuro apenas provável, que em parte se desmorona e em parte se consolida à medida que a leitura progride, um futuro que recua de uma página a outra e forma o horizonte móvel do objeto literário. (SARTRE, 2004, pp. 35-36)

A ideia de “horizonte móvel” de Sartre relaciona-se com o “horizonte de expectativa” de Jauss por expressar a imprevisibilidade do resultado da leitura: não é possível saber quando um texto agrada ou não, porque a resposta não está nele, mas sim na interação com determinado(s) leitor(es). Entre os fatores que Jauss considera preponderantes para o sucesso de uma obra em uma dada cultura em um dado momento, estariam as normas culturais e as suposições prévias dos leitores-receptores (fatores esses que compõem o “horizonte de expectativa”). A recepção, para ele, seria a maneira pela qual o leitor concretiza o potencial do texto em um determinado sentido, dados o contexto em que ele o lê, seu repertório e as suas disposições pessoais. Comenta Luiz Costa Lima a respeito do “horizonte de expectativa” de Jauss:

O prazer estético implica uma atividade de conhecimento, embora distinta do conhecimento conceitual. O sujeito do prazer conhece-se no outro, traz a alteridade do outro para dentro de si, ao mesmo tempo que se projeta nessa alteridade. Ora, nesta experiência assim complexa, o conhecimento só experimenta a diferença do outro a partir do próprio estoque de prenoções que traz consigo. (COSTA LIMA, 1979, p. 19)

Nota-se, com base nesse trecho, como o crítico literário brasileiro concebe um relacionamento pessoal entre o leitor e a literatura; a projeção na alteridade pode ser vista quase como um processo terapêutico – totalmente dependente, assim, da disposição do sujeito para participar dele. Essa “terapia”, claro, remete à catarse aristotélica, que é resgatada por Jauss em seu artigo “O Prazer Estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis” (1979). Para ele, assim como advoga Costa Lima, é a alteridade que está em jogo na leitura, e é o prazer que advém do conhecimento desse “outro” que caracteriza a literatura. A leitura só conservaria o seu caráter de experiência estética quando mantém o caráter de prazer: “Na conduta estética, o sujeito sempre goza mais do outro que de si mesmo: experimenta-se na apropriação de uma experiência de sentido do mundo, [...] que, ademais, é possível de ser confirmado pela anuência de terceiros” (JAUSS, 1979, p. 77).

Com a sua teoria da recepção, Jauss está buscando, declaradamente, uma alternativa às teorias marxista, que correria o risco de reduzir a recepção a um reflexo da estratificação social, e formalista, com o seu hiperfoco na estrutura interna do texto:

A obra literária não é um objeto que exista por si só, oferecendo a cada observador em cada época um mesmo aspecto. Não se trata de um monumento a revelar monologicamente seu Ser atemporal. Ela é, antes, como uma partitura voltada para a ressonância sempre renovada da leitura. (JAUSS, 1994, p. 25)

Embora não o mencione, Jauss pode estar se referindo nessas afirmações ao caráter comunicativo da obra literária, que pressupõe um “receptor”. Mesmo que se admita a obra literária como signo, “porque a

significação é um aspecto fundamental de sua natureza, [...] ela só se concretiza quando percebida por uma consciência, a do sujeito estético”, como argumenta Regina Zilberman ao abordar criticamente o tratamento conferido pelos formalistas russos à obra literária, corroborando, assim, com a concepção de Jauss (1989, p. 21).

Aqui, pode-se acrescentar, ainda, o argumento de Iser que também apoia, indiretamente, a hermenêutica proposta por Jauss. O texto não somente não é um “Ser atemporal” como nunca pode ser lido de maneira pura, sem que haja uma pressuposição a seu respeito. A leitura sempre se funda em pressupostos, assim como ocorre nas interações interpessoais abordadas à luz da psicologia: “toda percepção [a respeito do outro] só tem sentido se for processada, sendo impossível qualquer percepção pura” (ISER, 1996, p. 101). O estudioso lembra que, no caso do texto, a diferença é que este não se adapta a cada nova interação, pois, diferentemente de uma pessoa, ele não tem expectativas – as expectativas são, nesse caso, unilaterais, provenientes do leitor.

Por essa e outras vias, é possível propor uma relação entre a noção de recepção de Jauss e o papel do leitor como construtor do texto, um conceito de Iser e de outros autores já abordado no item 2.1.1. Sob todos os pontos de vista citados, o texto não é em si mesmo, mas pode vir a ser no contato com o leitor (ou com o leitor-tradutor, no caso de Benjamin); o texto só existe em potencial.

Jauss assegura que a relação entre literatura e leitor tem implicações tanto estéticas quanto históricas (1994, p. 23). Estéticas, porque a avaliação do leitor, comparando a obra em questão com outras já lidas, implicará um valor. Histórica porque “numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores tem continuidade e enriquece-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética” (1994, p. 23). Pode-se depreender dessa afirmação que a grande importância da crítica especializada como mediadora entre o texto e o leitor leigo está diretamente relacionada à sua capacidade de historicizar a literatura: quanto mais abrangente for o repertório crítico, maiores serão as redes de relações entre as obras existentes.

É preciso, porém, fazer ressalvas. Embora tenha sido responsável pela grande virada de atenção à recepção como aspecto fundamental dos estudos literários, a Escola de Constança tem acumulado contra ela algumas objeções ao longo dos anos, sobretudo no que diz respeito ao seu tratamento do leitor inserido em um determinado ponto histórico. Jauss, Iser e outros integrantes do grupo foram acusados

de “ao posicionar a recepção como critério único para a relativização da teoria literária”, destruírem “a dialética entre produção e recepção”¹⁵¹ (HOLUB, 1993, p. 17). Faltaria, ainda, respaldo sociológico suficiente para o leitor “idealizado” de sua teoria.

Esses aspectos merecem ser levados em consideração, uma vez que, de fato, o leitor de Jauss é apresentado de maneira demasiadamente generalista. Quem seria esse leitor, na prática? Haveria um horizonte de expectativa individual de cada leitor, desde que inserido em um horizonte de expectativa cultural maior – daí a relevância da sociologia nessa abordagem, como ressaltam os críticos. Quanto à dialética entre produção e recepção, trata-se de um ponto fundamental, talvez realmente menos considerado por Jauss e Iser do que deveria, já que a recepção também pode ser “guiada” por outras forças, como a propaganda e as relações sociais; as influências que agem sobre cada leitura são muitas, dispersas e imapeáveis em sua subjetividade, daí a dificuldade de transposição para a prática da teoria proposta.

Nesse sentido, Stanley Fish foi adiante, ainda que sem negar completamente a noção de recepção de Jauss, ao apontar para a existência de uma “comunidade interpretativa” composta pelo público leitor que partilha de uma determinada estratégia de interpretação do texto literário. Baseando-se na abordagem textual de Meyer Abrams, Fish afirma que “a comunicação ocorre somente dentro de um tal sistema (ou contexto, ou situação, ou comunidade interpretativa) e que a compreensão conseguida por duas ou mais pessoas é específica a esse sistema e determinada unicamente dentro dos seus limites” (FISH, 1992, p. 192). Considerada neopragmática, a proposição de Fish tem a vantagem de manter o princípio de que o texto literário seria “manufaturado” pelo leitor – ou seja, não encerra em si mesmo uma interpretação mais correta do que outras – e, ao mesmo tempo, de especificar possíveis influências externas que agiriam sobre a leitura. Fazer parte de uma instituição de ensino, como aluno ou docente, por exemplo, pode já indicar um caminho de leitura específico.

De modo similar, pouco antes de Fish, em 1990, Paul Zumthor elege três elementos constitutivos de toda literatura: os produtores do texto, o conjunto de textos “que sejam socialmente considerados como

¹⁵¹ “[...] in positioning reception as the sole criterion for a relativization of literary history, destroy the dialectic of production and reception.”

tendo um valor em si próprios” e a participação de um público, “recebendo esses textos como tais” (ZUMTHOR, 2000, p. 55) . “Em cada um desses pontos articula-se um elemento ritual: textos identificados como tais, produtores assim identificados, público iniciado” (ZUMTHOR, 2000, p. 55). O uso do termo “iniciado” é interessante porque pode ser relacionado à noção de “horizonte de expectativa” – o público iniciado é aquele inserido em determinado horizonte, mais ou menos propenso a receber uma obra como detentora de valor literário.

A partir disso, pode-se inferir que, embora uma obra literária esteja representada de maneira particular no imaginário de cada leitor graças às suas inclinações individuais (gostar ou não do gênero literário em questão, identificar-se de alguma forma, despertar-lhe algum tipo de nostalgia...), a maneira como ela é tratada na sociedade restrita que o cerca – sua escola, o meio intelectual que frequenta, seus amigos, sua família etc. – seria um fator relevante para a sua recepção pré-leitura. A inserção no imaginário do leitor é, com frequência, mediada, de uma forma ou de outra, por agentes extratextuais, como uma aula, a leitura de um artigo de jornal ou, simplesmente, pela fama do livro em questão. Esses agentes extratextuais influenciarão, antes de tudo, a própria decisão de ler, ou não, determinada obra. E se farão presentes, ainda, durante a experiência, pois o leitor tentará, ainda que inconscientemente, concordar ou não com o “horizonte de expectativa” de seu meio. Voltando a Jauss, “a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta em um espaço vazio, mas por intermédio de avisos, sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, pressupõe seu público a recebê-la de maneira bastante definida” (1994, p. 28).

Cabe sublinhar que a leitura da crítica especializada não escapa, também, às expectativas do horizonte em que está inserida. O leitor leigo, em comparação com o crítico, não seria nem mais nem menos influenciado por fatores externos, mas apenas de forma diferente. O horizonte de expectativa do crítico difere daquele do leitor comum na medida em que o primeiro dispõe de um repertório supostamente mais sofisticado e está inserido em um meio supostamente erudito, que lhe permite associar a obra lida a outras já conhecidas e analisadas. Há quem argumente, entretanto, que “toda análise textual é contextual” (MOISÉS, 2002, p. 17), pois o texto estaria “aberto a influxos de fora, da cultura em que foi produzido, da Língua em que foi elaborado, da sociedade que o motivou, dos valores em vigência no tempo” (MOISÉS,

2002, p. 17). Deduz-se, assim, que, como toda crítica literária parte de uma análise – no caso da crítica, a análise é acrescida de um juízo de valor (MOISÉS, 2002, p. 15) –, a crítica literária também poderia ser considerada sempre contextual. Isso não significa, entretanto, que a leitura seja pura e unicamente fruto de um determinado entorno, embora sempre dialogue, em algum grau, com ele.

Atualmente, o campo da recepção estuda, em peso, a trajetória dos clássicos ao longo dos séculos e dos cânones da literatura britânica em países da Europa, como no caso da recente série *Reception Studies do Continuum*¹⁵², da editora nova-iorquina Bloomsbury. Seus volumes são dedicados à recepção de Wordsworth na Alemanha, de Sterne na França e à “recepção internacional” de Emily Dickinson, Jane Austen, Oscar Wilde e Samuel Beckett, entre outros – uma exceção na coletânea, do ponto de vista geográfico, é o estudo da recepção de William Blake no Oriente. Ainda assim, são poucos os estudos sistemáticos de recepção de um autor fora do seu país de origem: “A recepção de autores britânicos na Grã-Bretanha já foi, em grande parte, estudada; aliás, ela compõe a nossa história literária. Por outro lado, a recepção de autores britânicos na Europa não foi examinada de modo sistemático, de longo prazo e em grande escala”¹⁵³ (EVANGELISTA, 2010, p. vii). Pode-se afirmar que a trajetória inversa, de recepção de textos periféricos em países “centrais” (recuperando a noção de Even-Zohar a respeito de centro/periferia, já discutida no Capítulo 2), é menos sistematizada ainda.

Um ponto incontornável a se regatar aqui é o da assimetria das relações internacionais no que diz respeito à troca literária, já mencionada com relação à tradução no Capítulo 2. O argumento de Venuti de que a tradução seria “particularmente reveladora de assimetrias” (2002, p. 297) nas relações internacionais pode ser estendido à questão da recepção. Abordar a recepção de um autor canônico brasileiro/ou de uma obra canônica brasileira no sistema literário de língua inglesa revela assimetrias: por mais consolidado como cânone que seja no Brasil, Machado de Assis é abordado pela crítica anglófona, algumas vezes,

¹⁵² Disponível em: <<http://www.bloomsbury.com/us/series/continuum-reception-studies/>>. Último acesso em 16 jan. 2016.

¹⁵³ “The reception of British authors in Britain has in good part been studied; indeed, it forms our literary history. By contrast, the reception of British authors in Europe has not been examined in any systematic, long-term or large-scale way.”

com condescendência (como será demonstrado no próximo capítulo, que examina a crítica jornalística).

Ser um escritor respeitado e largamente estudado no Brasil significa, a princípio, pouco para o leitor anglófono – com frequência, uma curiosidade, um exotismo. Já o cânone¹⁵⁴ de língua inglesa costuma ser aceito como universal no Ocidente; isso se relaciona à ideia de uma “capital cultural” (*cultural capital*) produtora do conhecimento considerado normativo para “todos” (*everyone*), tal qual proposto por Mary Louise Pratt (1992). Em diálogo com o argumento de Pratt em seu livro sobre a formação do cânone¹⁵⁵, John Guillory concorda que existiria, nos Estados Unidos, uma tendência conservadora (*right winged*) de excluir do repertório tudo o que não for produzido por essa chamada “capital cultural” (GUILLORY, 1993, p. 46). No contexto que analisamos aqui, pode-se dizer que a esfera anglófona faz as vezes de “capital cultural”. Por exemplo, seria difícil imaginar um intelectual brasileiro que não saiba algo sobre Shakespeare, declarado com frequência como o “maior escritor que já conhecemos” no Ocidente (BLOOM, 2010, p. 13). O próprio Machado de Assis, cuja obra contém alusões shakespearianas em abundância (CALDWELL, 2008), colaborou para a consolidação do bardo inglês no imaginário literário brasileiro.

A assimetria entre as traduções e recepções de literatura estrangeira em diferentes culturas não é, evidentemente, experimentada apenas pelo cânone brasileiro em contraste com o cânone anglófono, pois os países de língua inglesa enfatizados nesta pesquisa – Estados Unidos e Reino Unido¹⁵⁶, onde foram realizadas todas as publicações de Machado de Assis em inglês – costumam ser considerados resistentes a literaturas estrangeiras de maneira geral: “As indústrias editoriais estadunidense e britânica são notoriamente hostis com relação a traduções. Em 2004, 2,07% dos livros publicados nos Estados Unidos eram traduções; na Grã-Bretanha, em 2001, somente 1,4%”¹⁵⁷

¹⁵⁴ Partindo, aqui, da noção de cânone discutida no Capítulo 1, de obras literárias que, por diversos motivos, sobrevivem à passagem do tempo.

¹⁵⁵ GUILLORY, John. *The problem of literary canon formation*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

¹⁵⁶ Estatísticas editoriais se referem, em geral, ou à Grã-Bretanha ou ao Reino Unido, este englobando Inglaterra, Escócia, País de Gales e Irlanda do Norte.

¹⁵⁷ “The American and British book industries are notoriously hostile to translations. In 2004, 2.07% of books published in America were translations; and in Britain in 2001 only 1.4%.”

(WOLLAEGER e EATOUGH, 2012, p. 557). É baseado em números como esses que Venuti acusa os dois países de serem “agressivamente monolíngues, não receptivos a literaturas estrangeiras, acostumados a traduções fluentes que inscrevem nos textos estrangeiros, de modo invisível, valores britânicos e americanos”¹⁵⁸ (1995, p. 15).

Anthony Pym (1999) rebate, no entanto, a radicalização de Venuti, contra-argumentando que esses também são países altamente produtores de livros e que, por isso, é esperado que a porcentagem de traduções seja pequena comparativamente à produção total. Apesar da falta de números detalhados em que se apoiar para uma discussão aprofundada a respeito das diferenças entre os mercados editoriais, alguns indicativos podem nos fornecer uma ideia geral a respeito. Segundo o relatório consolidado de 2014 da *International Publishers Association*¹⁵⁹, o mercado editorial estadunidense é o maior do mundo; em quinto lugar, fica o do Reino Unido e, em décimo, o do Brasil. Porém, a quantidade de livros publicados (o que inclui traduzidos e não traduzidos de todas as áreas) é discrepantemente maior nos dois países de língua inglesa, confirmando o raciocínio de Pym: enquanto o Brasil publicou 21.085 novos títulos em 2013, os Estados Unidos publicaram 304.912 e o Reino Unido, 184.000. A relação comparativa mais interessante, no entanto, é a de novos títulos por milhão de habitantes: 104 no Brasil; 954 nos Estados Unidos; 2.875 no Reino Unido. Assim, o Reino Unido é o país que lança, proporcionalmente, mais livros no mundo.

A impressão de que o Brasil é pouco traduzido ao mesmo tempo em que traduz muito e de que, inversamente, os Estados Unidos e o Reino Unido são muito traduzidos ao mesmo tempo em que traduzem pouco (como afirma Venuti em seu *Escândalos da Tradução*, 2002, p. 26) pode ser relativizada com dados sobre a ocorrência de traduções nos diferentes mercados. “Em 2009, dos 52.509 títulos publicados no ano [o número engloba novos títulos e também reedições publicados no Brasil], apenas 5.807, cerca de 11%, eram traduzidos” (REIMÃO, 2011, p. 99). Nos últimos anos, nos Estados Unidos e no Reino Unido, as

¹⁵⁸ “[...] aggressively monolingual, unreceptive of foreign literatures, accustomed to fluent translations that invisibly inscribe foreign texts with British and American values.”

¹⁵⁹ Disponível em:

<<http://www.internationalpublishers.org/images/reports/2014/IPA-annual-report-2014.pdf>>. Último acesso em 16 jan. 2016.

porcentagens de traduções subiram (com relação às citadas por Wollaeger e Eatough) e têm girado, nos dois países, em torno dos 3%¹⁶⁰ de sua produção geral de livros. Com base nos números de 2013 citados acima, esses 3% equivaleriam a cerca de 9.000 novos títulos traduzidos nos Estados Unidos e 5.500 no Reino Unido – em quantidade, mais livros foram traduzidos nesses dois países do que no Brasil. Ou seja, não se trata de traduzir pouco, mas sim de traduzir pouco em relação à produção interna, como expôs Pym.

Essa relativização não ameniza, contudo, algumas assimetrias. Como mencionado acima, o desnível é mais visível na relação entre livros traduzidos e o número geral de livros do país (em proporção à produção interna, no Brasil se traduz mais), mas, sobretudo, na língua da qual se traduz: enquanto o Brasil traduz majoritariamente do inglês, com mais de 60% dos livros traduzidos (de todas as áreas) originários dessa língua (REIMÃO, 2011), apenas recentemente o português se tornou a décima língua entre as línguas que os Estados Unidos mais traduzem, representando 0,8% das obras traduzidas de línguas estrangeiras¹⁶¹. Há muito o inglês, aliás, tem sido a língua mais traduzida no Brasil, especialmente no campo da literatura, conforme a pesquisa de Isabelle Yin Fong Sin publicada pela Stanford University em 2011. A língua inglesa foi a mais traduzida no mundo como um todo e a mais traduzida no Brasil na segunda metade do século XX (SIN, 2011, p. 71).

Esses dados são relevantes para o exame da recepção de Machado de Assis no sistema literário de língua inglesa à medida que delineiam um cenário editorial mais ou menos propício para a

¹⁶⁰ Além de dados da UK Book Industry in Statistics (www.publishing.org.uk), da Feira de Frankfurt (www.buchmesse.de) e da estadunidense University of Rochester, que deu a um programa seu de incentivo à leitura estrangeira o nome de “Three Percent”

(<http://www.rochester.edu/College/translation/threepersent/>), Benjamin Moser comenta os célebres 3% no jornal The New York Times, em uma matéria sobre a sua recente descoberta de Clarice Lispector:

<<http://www.nytimes.com/2015/07/08/opinion/found-in-translation.html>>.

Último acesso em 18 jan. 2016.

¹⁶¹ Dados da Feira de Frankfurt, disponíveis em: <http://www.buchmesse.de/images/fbm/dokumente-ua-pdfs/2014/us_book_market_2014_v29102014_48184.pdf>. Último acesso em 18 jan. 2016. O relatório ressalta o impacto gerado pela homenagem feita ao Brasil na Feira de 2013, o que teria despertado maior interesse de editores estadunidenses pelos livros brasileiros.

disseminação de autores brasileiros. Com o aumento da incidência de traduções como um todo e de traduções de textos originariamente escritos em língua portuguesa nessas primeiras décadas do século XXI, parece haver uma abertura cada vez maior para autores brasileiros no mercado editorial de língua inglesa.

Chega-se, neste ponto, à questão mais pertinente ao presente trabalho: a frequência de traduções, edições e reedições como parâmetro de recepção de uma dada literatura ou um dado autor em uma cultura estrangeira. Tradução e recepção inter-relacionam-se, como há muito mostram os estudos anglófonos da recepção de clássicos traduzidos do grego e do latim:

Por “recepção”, poderíamos ler “tradução”, a qual, para a maior parte dos leitores – como mostram discussões contemporâneas – era facilmente o aspecto mais significativo do “processo”. Isto é, sente-se que um texto clássico, um autor ou até um gênero foi adquirido definitivamente pelo mundo anglófono uma vez que traduções bem-sucedidas estejam disponíveis.¹⁶² (GILLESPIE, 2010, p. 10)

Os conceitos de tradução e recepção também podem se confundir à medida que a tradução seja considerada uma forma de recepção, o que pode ser compreendido de duas formas: como o tradutor age, em algum grau, como crítico do texto¹⁶³, a tradução pode ser vista como uma forma de recepção crítica; além disso, a própria existência da tradução de um texto estrangeiro é indicativa de uma recepção – nem que seja apenas por parte do editor e/ou do tradutor. “A história das traduções pertence, por pleno direito, à história literária, na medida em que pode também ser um apoio precioso à história das recepções”¹⁶⁴, resume Emmanuel Bury (1997, p. 370).

¹⁶² “For ‘reception’ we could read ‘translation’, which for most readers – as contemporary discussion shows – was easily the most significant aspect of the ‘process’. That is, a classical text, author or even genre is felt to have been definitively acquired for the anglophone world once successful translations have become available.”

¹⁶³ Argumento discutido no item 2.1 do Capítulo 2.

¹⁶⁴ “L’histoire des traductions appartient donc de plein droit à l’histoire littéraire, en ce qu’elle peut aussi être une auxiliaire précieuse de l’histoire des receptions.”

Tratando-se do mundo contemporâneo, é preciso considerar que, a menos que se desloque para outro país e domine a língua e o sistema literário locais, o leitor não tem como entrar em contato com um texto estrangeiro sem que haja uma mediação. O tradutor age como mediador, assim como todos os profissionais e/ou as instituições que apresentam a uma cultura um texto proveniente de outra – professores, editores, críticos literários, jornalistas etc. Portanto, podem ser considerados “facilitadores” da recepção.

Em geral, no caso de obras literárias consideradas canônicas e que são igualmente apresentadas como canônicas à cultura de chegada, ocorre um processo coletivo: em seus estudos, os acadêmicos buscam suporte ou incremento em uma obra ou literatura estrangeira; paralela ou consequentemente, editores de livros atentam às tendências acadêmicas e/ou comerciais e optam por publicar um determinado autor; entra em cena, então, o ato tradutório, de natureza interpretativa, que transformará a obra; depois, a finalização do livro usará, ou não, recursos como paratextos explicativos, chamadas de capa etc.; a imprensa, o marketing e a publicidade, por fim, mediarão, por meio de propagandas, notícias, resenhas e críticas, a ponte entre a editora/o tradutor e o leitor comum. Há, assim, diversos mediadores envolvidos no processo, de modo que a obra literária seja recebida, a cada vez em que é publicada, de maneira bastante nova: não se trata do mesmo momento histórico, nem dos mesmos mediadores, nem dos mesmos leitores. Como considera Venuti:

Ao contribuir para a canonização de um texto estrangeiro, a tradução não deixa nem o texto nem o contexto de recepção inalterados. O texto estrangeiro passa por uma transformação radical, por meio da qual ele passa a exprimir uma variedade de significados e de valores que podem ter pouco ou nada a ver com aqueles que exprimia na cultura estrangeira. E as escolhas linguísticas, as tradições literárias e os efeitos, além dos valores culturais implicados na interpretação do tradutor, podem reforçar ou reconsiderar o entendimento e a avaliação do texto estrangeiro em vigor no atual contexto de recepção, consolidando leituras ou

construindo outras ao longo do processo.¹⁶⁵
(VENUTI, 2008, p. 30)

Venuti chama a atenção para dois pontos fundamentais nessa discussão: 1) o fato de o texto se transformar na passagem de uma cultura a outra; 2) o papel do tradutor como agente interpretativo e, por isso, influenciador direto da recepção do texto. A tradução seria um estágio fundador da sobrevida (ou, ao contrário, da não disseminação) do texto em uma nova cultura, com o tradutor desempenhando, nesse estágio, um papel definidor: ora ele colaborará para a canonização do texto fora de seu país de origem, ora dificultará o seu reconhecimento. É preciso fazer uma ressalva, porém, lembrando que o tradutor não está sozinho no processo de confecção do livro – a equipe editorial e comercial também têm papéis importantes, uma vez que decidem como a tradução ser “embalada” e apresentada a um novo público.

Diferentemente do método usado nos estudos da recepção de autores clássicos, em que são analisadas “diferentes tradições de leitura e interpretação”¹⁶⁶ (LEE e MORLEY, 2015) para cobrir a influência exercida pela obra de um determinado autor ao longo do tempo, a metodologia mais adequada para autores oitocentistas ou modernos – como é o caso de Machado de Assis – parece ser a de verificar como os seus trabalhos têm sido “traduzidos, publicados, distribuídos, lidos, criticados e discutidos”¹⁶⁷ (SHAFFER, 2010, p. vii). Assim, não se pretende apreender a influência de Machado de Assis no sistema

¹⁶⁵ “In contributing to the canonicity of a foreign text, the translation leaves neither that text nor the receiving situation unaltered. The foreign text undergoes a radical transformation in which it comes to support a range of meanings and values that may have little or nothing to do with those it supported in the foreign culture. And the linguistic choices, literary traditions and effects, and cultural values that comprise the translator’s interpretation may reinforce or revise the understanding and evaluation of the foreign text that currently prevail in the receiving situation, consolidating readerships or forming new ones in the process.”

¹⁶⁶ “[...] different traditions of reading and interpreting”. Os editores Christine Lee e Neville Morley referem-se, aqui, ao estudo da recepção de Tucídides.

¹⁶⁷ “[...] have been translated, published, distributed, read, reviewed and discussed.” Neste caso, a referência é à recepção de autores britânicos renomados em países da Europa.

literário de língua inglesa, mas sim, à medida do possível, examinar a disseminação de sua obra. “Como *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, foi recebido nos países anglófonos?” é a pergunta da qual parte esse estágio da investigação.

Ao examinar a recepção do poeta John Donne na França, Berman aponta para uma direção nesse sentido:

É preciso, primeiramente, saber se a tradução foi notada (concretamente, se o fato de ser uma tradução, feita pelo tradutor X, foi mencionado). Se houver sido notada, é preciso saber se foi avaliada, analisada; ou seja, é preciso saber se apareceu em críticas e resenhas e, dependendo dessas ocorrências, como foi julgada e apresentada ao público.¹⁶⁸ (BERMAN, 2009, p. 77)

Conforme indicado por Berman, o primeiro passo da presente pesquisa foi mapear menções a romances de Machado de Assis e, mais especificamente, a *Dom Casmurro*, para, em um segundo momento, observar o que dizem as críticas. O conteúdo dessas críticas é relevante do ponto de vista da recepção porque colabora diretamente para a formação do “horizonte de expectativa” de quem as lê. “Como foi o John Donne da edição da Galimard recebido por resenhadores e críticos da época? O trabalho do tradutor foi tão notado quanto o texto oferecido aos leitores? Que visão, que concepção, de tradução da poesia é revelada no exame das críticas da época?”¹⁶⁹, propõe, ainda, Berman (2009, p. 201). Esses são questionamentos que, ajustados à recepção machadiana, permearão as abordagens dos próximos itens.

Também servirá de norte para os exames do próximo capítulo um artigo fundamental de Earl E. Fitz (cuja crítica machadiana será abordada no item 3.2), intitulado “A Recepção de Machado de Assis nos

¹⁶⁸ “One must first know if the translation has been noticed (concretely, if the fact that it is a translation, done by translator X, has been mentioned). If it has been noticed, one must know whether it was evaluated, analyzed; that is, one must see how it has appeared to critics and reviewers and, depending on this appearance, how it was judged and presented to the public.”

¹⁶⁹ “How was the John Donne of the Gallimard edition received by the reviewers and critics of the time? Was the translators' work noticed as much as the text offered to the readers? What vision, what conception, of poetry translation is revealed when the reviews of the times are examined?”

Estados Unidos nas décadas de 1950 e 1960” e publicado pela primeira vez em 2009.

Capítulo 3

A recepção anglófona a Machado de Assis de 1900 a 2015

Observar como tem se dado a recepção de Machado de Assis no sistema literário de língua inglesa contribui para o entendimento da disseminação do cânone nacional para além das fronteiras brasileiras. Neste terceiro capítulo, dividido em reflexões sobre a recepção, crítica jornalística e crítica acadêmica, pretende-se cobrir pontos relevantes para a compreensão da recepção de romances machadianos com base no que tem sido dito e estudado sobre eles ao longo do século XX e da primeira década e meia do século XXI.

3.2 *Dom Casmurro* é notícia: resenhas na mídia de 1900 a 2015

Neste item, serão abordadas as citações e análises de *Dom Casmurro* na imprensa anglófona com base nas teorias da recepção já abordadas. Parte-se, aqui, do contexto inicial da recepção de Machado, com os seus primeiros aparecimentos na imprensa anglófona, e da chegada de *Epitaph of a Small Winner*, tradução de William L. Grossman de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e primeira tradução de um romance machadiano para o inglês, que muda o horizonte de expectativa do leitor de língua inglesa com relação ao autor brasileiro.

Muito mais vasta do que talvez se pudesse supor de um escritor de língua estrangeira, a fortuna crítica em inglês do fundador da Academia Brasileira de Letras não permite elencar cada comentário já publicado sobre o romance machadiano. Por isso, foram eleitos 1) artigos que abordam unicamente o romance; 2) outros textos que, por tratar de sua obra como um todo, mensuram a importância de Machado no contexto anglófono.

A seleção de publicações é problemática devido à sua magnitude, já que são milhares de jornais e revistas, impressos e on-line, publicados em inglês no mundo todo. O inglês¹⁷⁰ é uma das línguas

¹⁷⁰ Dados sobre a língua inglesa no mundo encontrados em: CRYSTAL, David. *English as a Global Language*. 2a. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

oficiais de 51 territórios (países e protetorados), além de falado por um número crescente – atualmente, de cerca de 1,5 bilhão – de pessoas no mundo. Assim, a solução encontrada foi partir dos países em que a língua inglesa é considerada “primary language” (“língua primária”): Reino Unido, Estados Unidos, Irlanda, Canadá, Austrália e Nova Zelândia (CRYSTAL, 2012, p. 60). Como Machado de Assis foi publicado apenas por editoras nos Estados Unidos e no Reino Unido, a ênfase da pesquisa¹⁷¹ foi maior na imprensa destes dois países – porém, o jornal dublinense *The Irish Times* comenta Machado com certa frequência, por isso também recebe a devida atenção.

Do Reino Unido e dos Estados Unidos, foram pesquisados com mais afinco, ainda, jornais e revistas de grande circulação com seções literárias fixas, como os britânicos *The Guardian* e *The Times Literary Supplement* e os estadunidenses *The New York Times* e *Washington Post*. Foram localizadas, ao todo, 309 menções a Machado de Assis entre os anos de 1900 e 2015. É nos arquivos de *The New York Times* que se concentram a maioria: 75 ocorrências apenas nesse veículo.

A organização em ordem cronológica visa a facilitar a leitura e evidenciar os argumentos levantados com base no material. A seguir, a recepção é coberta em seções: menções iniciais e o *boom* dos anos 1950; o período entre 1970 e 2000; e, por fim, os anos 2000.

3.1.1 Menções iniciais e o *boom* machadiano dos anos 1950

O periódico estadunidense *The New York Times* é o que mais abordou, entre as fontes pesquisadas, Machado de Assis e sua obra ao longo do século XX, em notícias, matérias, entrevistas e críticas. Curiosamente, bem antes de ter sua obra literária tratada pelo jornal, o brasileiro já aparecera em suas páginas como diretor-geral do Ministério da Viação, em uma nota intitulada “Brazilian Railways”, em 8 de fevereiro de 1897.

Em 1901, o *Los Angeles Times* publica uma página inteira com perfis de escritores brasileiros, acompanhados de ilustrações dos bustos daqueles que recebem destaque. O primeiro deles é Machado de Assis.

¹⁷¹ Ferramentas como a ProQuest Historical News & Newspapers, base de dados dirigida ao público acadêmico, facilitam a pesquisa nos arquivos das publicações.

Esse conjunto de perfis, intitulado “Modern Writers of Brazil” (“Escritores Modernos do Brasil”), é o capítulo XI da série “Contemporary Literatures of the World” (“Literaturas Contemporâneas do Mundo”) editada pelo jornal e constitui uma raridade na imprensa anglófona como um todo e um fato isolado no início do século XX. Assinada pelo vice-cônsul estadunidense no Brasil à época, W. L. Lowrie, a matéria propõe o Brasil como um país relevante para os Estados Unidos e a sua literatura, como digna de conhecimento mais profundo, duas opiniões ainda não consolidadas no ano de 2015, como será visto adiante neste capítulo. Escreve Lowrie:

Na vasta região [o Brasil], é falada a língua portuguesa, e a literatura tem se desenvolvido de maneira a, muito apropriadamente, ser chamada de “brasileira”. Nestes dias de alianças continentais e ciúme racial¹⁷², um estudo cuidadoso do povo, da língua e da literatura de nosso poderoso vizinho do sul se torna não apenas interessante, mas da mais alta importância.¹⁷³ (LOWRIE, 1901, p. C7)

Iniciado por considerações a respeito da língua portuguesa, o texto segue para a ascensão da literatura brasileira. Há comentários bem curiosos graças à sua singularidade: o autor classifica José de Alencar como o grande prosador e Gonçalves Dias como o maior poeta da história do Brasil até então – estes são nomes que, aparentemente, se perdem para os anglófonos ao longo do tempo. Conforme Machado ganha espaço na crítica de língua inglesa, José de Alencar é quase que absolutamente esquecido, inclusive como influenciador de Machado, uma vez que britânicos e franceses, e não brasileiros, passam a ser

¹⁷² A expressão no original é “racial jealousies”, cuja grafia só pode estar errada. O porquê do “ciúme racial” nesse contexto intriga, mas, pelo que se pode entender da tipografia antiga, é isso que Lowrie quis dizer.

¹⁷³ “In the vast region the Portuguese language is spoken, and a literature has been developed that very properly may be called ‘Brazilian’. In these days of continental alliances and racial jealously, a careful study of the people, the language and the literature of our powerful southern neighbour becomes not only interesting, but of the very greatest importance.”

considerados os seus grandes “mestres”. Sobre Machado de Assis, Lowrie afirma:

Machado de Assis desfruta de grande respeito entre os seus contemporâneos. O seu nome também é favoravelmente conhecido em Portugal, onde as suas obras, preponderantemente de caráter filosófico, são lidas de maneira extensiva. Ele se devotou à literatura por mais de quarenta anos. O seu estilo é puro e não afetado. “Contos Fluminenses” (Folk Lore of Rio de Janeiro), “Histórias de [sic] Meia Noite” (‘Histories of Midnight’), “Helena” e “Yaya Garcia” são romances de primeira ordem. Entre as suas outras publicações favoráveis, mas não tão conhecidas, estão “Histórias sem Data” (‘Histories Without Date’), “Brás Cubas” e “Quincas Borba”. Estes dois últimos livros são descritos por Valentim Magalhães, em seu recentemente publicado “A Litteratura Brasileira” como “singulares e extraordinários, que poderiam ter sido escritos por Swift ou Heinrich Heine, ou talvez por Le Sage [sic]”. Os trabalhos acabados de Machado de Assis são peculiarmente agradáveis, “delicadamente aprazíveis e cruelmente sarcásticos”¹⁷⁴. (LOWRIE, 1901, p. C7)

¹⁷⁴ “Machado de Assis commands great respect among his contemporaries. His name is also favorably known in Portugal, where his works, largely of a philosophical character, are extensively read. He devoted himself to literature for more than forty years. His style is pure and unaffected. ‘Contos Fluminenses’ (Folk Lore of Rio de Janeiro), ‘Histórias de Meia Noite’ (‘Histories of Midnight’), ‘Helena’ and ‘Yaya Garcia’ are novels of the first order. Among his other publications favorably, but not so well known, are ‘Histórias sem Data’ (‘Histories Without Date’), ‘Brás Cubas’ and ‘Quincas Borba’. These two last books are described by Valentim Magalhães in his recently-published work on ‘A Litteratura Brasileira’ as ‘singular and extraordinary, which might have been written by Swift or Heinrich Heine, or perhaps by Le Sage’. The finished works of Machado de Assis are puecularly enjoyable, ‘delicately pleasing and cruelly sarcastic’.”

Essa passagem dedicada a Machado é de grande relevância do ponto de vista da recepção, pois o autor ainda estava vivo e, ao que tudo indica, era desconhecido pelos leitores de língua inglesa. Apesar das confusões entre os romances e as coletâneas de contos (classificados, todos, como romances), a crítica, como o próprio Lowrie diz, é bastante favorável, já indicando aspectos da obra do brasileiro – estilo puro e não afetado, sarcasmo – que pontuam a crítica machadiana como um todo. Outra questão interessante é a referência a Portugal como leitor de Machado, um argumento que não será mais repetido na imprensa anglófona e que poderia ser questionado com base nas proposições do português Abel Barros Baptista (2003), que lamenta o pouco conhecimento a respeito do escritor brasileiro em seu país.

Parece não ter havido tempo suficiente para Lowrie “receber” e incluir *Dom Casmurro* na lista de livros de Machado, já que, àquele momento, só havia decorrido um ano desde o seu lançamento no Brasil.

FIGURA 1: A ilustração do busto de Machado de Assis publicada no dossiê “Escritores Modernos do Brasil”, no jornal *Los Angeles Times*, em 9 de junho de 1901.

[THE PEOPLE'S COLLEGE]

The Times' Current Topics Club.

Papers by Experts and Specialists. Six Courses of Study.

CONTEMPORARY LITERATURES OF THE WORLD.

XI.—MODERN WRITERS OF BRAZIL.

[By W. L. Lewis, United States Vice-Consul-General to Brazil.]

BRASIL comprises nearly one-half of South America, its area being 3,212,960 square miles, while 2,853,000 square miles are divided among the other nations. So far as the variety of climate, fertility of soil and wealth of natural resources are concerned, Brazil far surpasses all the rest combined.

In this vast region the Portuguese language is spoken, and a literature has been developed that very properly may be called "Brazilian." In these days of continental alliances and racial jealousies a careful study of the people, the language and the literature of our powerful southern neighbor becomes not only interesting, but of the very greatest importance.

The Portuguese language is em-

outside their own country, with few exceptions. Even in Portugal, although the closest commercial and aesthetic relations are maintained between the two countries, with the natural and mutual interests of a motherland and a successful colonial offspring which has won its independence, their books are little read.

Justly, and without adequate recognition of the merits of their efforts, Brazilian authors have been producing works of unquestionable merit. History, poetry and prose—each field has been entered by a host of writers—and although the beginnings were small, there is every evidence of worthy purpose, laudable ambition and high aim. Nearly all the books produced are imbued with a deep-rooted belief in Brazil, the hopefulness of the present conditions, and its future development and prosperity. Love of country is everywhere evident. This spirit is exemplified in a well-written book by Alfonso Celso, now attracting much attention, "Porque Me Ufano Co Meu País," "Why I Am Proud of My Country," in which the English words appear on the title page, "Right or Wrong, My Country."

TWO PROMINENT WRITERS OF BRAZIL.

Two of the best-known Brazilian writers are Ray Barbosa and José de Patricinio, editors of prosperous news papers published at Rio. The former is a member of Congress, a shrewd lawyer and a keen politician. A splendid orator, undoubtedly the best in South America, he has a powerful influence in State affairs. His editorials are full of fire, scathing sarcasm, and, as literary productions, are ranked very high for purity of language and choice of words.

Patricinio is of African descent. He is, however, received as an equal socially and socially by all in the federal capital. Born a slave himself he was a very prominent figure in the abolition movement, which resulted in the freedom of his race in Brazil, without bloodshed. This unique character whose influence is courted and feared by the government, is the author of two very creditable romances of real merit "Moeta Coqueiro" and "Os Retirantes." The latter is founded on the recent devastating drought in the State of Ceara, which resulted in terrible misdeeds and in the starvation of thousands. Patricinio is also a poet of some



MACHADO DE ASSIS.

phatically a Romance language of the purest type, and well suited to the expression of lofty ideas, impassioned feelings, an exalted patriotism and the

Após o trabalho singular de W. L. Lowrie para o *Los Angeles Times*, o nome de Machado só voltaria a figurar – à medida do que foi possível localizar – nas páginas de veículos anglófonos quando de seu falecimento, em 1908. Para a publicação nova-iorquina *The New York Tribune*, é Joaquim Nabuco quem transmite a notícia:

O embaixador brasileiro, Joaquim Nabuco, que ainda se encontra em sua casa de verão aqui, recebeu essa noite um despacho do Rio de Janeiro anunciando a morte, nessa tarde, de Machado de Assis, o poeta brasileiro e presidente da Academia Brasileira. O embaixador Nabuco, que era amigo próximo do poeta, disse essa noite: “À morte do Sr. de Assis, o Brasil perde o seu maior homem de letras. Ele era a luz mais brilhante da literatura brasileira”.¹⁷⁵ (1908, p. 3)

Já o jornal britânico *The Manchester Guardian* noticia com uma breve nota de falecimento (“Memorial Notice”): “Senhor Machado de Assis. – o correspondente da Reuter’s no Rio de Janeiro anuncia a morte, em seu septuagésimo primeiro ano, do Senhor Machado de Assis, Presidente da Academia Brasileira”¹⁷⁶ (1908, s/p). Assim também o fez *The Irish Times*: “Senor [sic] Machado de Assis. Um telegrama de ontem do Rio de Janeiro anuncia a morte do Senhor Machado de Assis, presidente da Academia Brasileira, aos 70 anos”¹⁷⁷ (1908, p. 5).

Vale notar como Machado é tratado como poeta na primeira nota e como presidente da Academia Brasileira (sem especificar “de Letras” – há distinção também em língua inglesa¹⁷⁸) nas três notas, e não

¹⁷⁵ “The Brazilian Ambassador, Joaquim Nabuco, who is still at his summer home here, received tonight a dis-patch from Rio de Janeiro announcing the death this afternoon of Machado de Assis, the Brazilian poet and president the Brazilian Academy. Ambassador Nabuco, who was a close friend of the poet, said to-night: ‘In the death of Mr. de Assis, Brazil loses her greatest man of letters. He was the brightest light of Brazilian literature’.”

¹⁷⁶ “Senhor Machado de Assis. – Reuter’s correspondent at Rio de Janeiro announces the death, in his seventy-first year, of Senhor Machado de Assis, President of the Brazilian Academy.”

¹⁷⁷ “A Rio de Janeiro telegram of yesterday announces the death of Senor Machado de Assis, President of the Brazilian Academy, aged 70.”

¹⁷⁸ Segundo o dicionário Oxford, um local para estudo e treinamento em um campo específico do conhecimento. In:

como romancista, contista ou cronista, papéis que costumam ser considerados como de maior relevância em sua carreira literária. O conhecimento dentro do sistema literário de língua inglesa a respeito do escritor brasileiro ainda era insipiente, uma demonstração de como a matéria de W. L. Lowrie fora mesmo um caso isolado. Faltava, a essa altura, mais de uma década para que Isaac Goldberg reunisse três contos machadianos em sua coletânea *Brazilian Tales*, de 1921. E mais de quatro décadas ainda se passariam antes que William L. Grossman, por meio da editora Noonday Press, quebrasse o jejum com *Epitaph of a Small Winner*, tradução de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* publicada em 1952, a qual, como será mostrado neste item, marca uma virada de interesse por Machado na esfera anglófona.

Entre 1908 e 1952, poucas foram as ocorrências do nome de Machado de Assis na imprensa anglófona como um todo. Houve comentários esparsos sobre a sua aparição em selos e moedas brasileiras¹⁷⁹ – seu trabalho literário foi raramente citado.

O lançamento de *Brazilian Tales*, a coletânea de contos de Isaac Goldberg, no início dos anos 1920, também não desencadeou reações significativas na imprensa, apenas em periódicos acadêmicos¹⁸⁰. Em 15 de julho 1923, porém, o próprio Goldberg escreve para *The New York Times* sobre *Canaã*, de Graça Aranha (“Graça Aranha in the Quest of the Promised Land”), e cita, no texto, a homenagem prestada por Anatole France a Machado de Assis na ocasião de sua morte.

Em setembro 1929, no *New York Herald Tribune*, o escritor carioca é citado pelo professor de literatura da Columbia University Lloyd Morris em um artigo sobre o “renascimento negro” (“the Negro ‘renaissance’”) na literatura, no qual também considera Pushkin e Dumas como autores miscigenados: “E o mais celebrado dos escritores contemporâneos de ficção no Brasil, Machado de Assis, era negro”¹⁸¹

http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/academy.

Acesso em 04 fev. 2016.

¹⁷⁹ Como na edição de 14 de abril de 1940 de *New York Herald Tribune*, que comenta a opção pelo perfil de Machado de Assis e uma moeda brasileira, na p. A10.

¹⁸⁰ Como a resenha de Edna Worthely Underwood: *The Journal of Education*, vol. 95, nº 5, 2 fev. 1922, p. 134. Em 1919, Underwood já havia se referido a Machado como “o maior poeta do Rio” (“the greatest poet in Rio”). In: *Poetry*, vol. 14, nº 4, jul. 1922.

¹⁸¹ “And the most celebrated of contemporary Brazilian writers of fiction, Machado de Assis, was a negro.”

(1929, p. L6). Baseando-se apenas nesse comentário, não é possível apreender a extensão do conhecimento de Morris a respeito de Machado, mas é relevante notar que ele foi um dos primeiros anglófonos – senão o primeiro – a citá-lo na imprensa como “o mais celebrado” escritor brasileiro, o que se repetiria muitas vezes.

Quase vinte anos depois (e uma guerra mundial nesse entretempo), em 1946, no artigo “Literary Notes from Rio”, o correspondente de *The New York Times* Samuel Putnam, primeiro tradutor de *Os Sertões* (como *Rebellion in the Backlands*) para o inglês e então professor visitante de Literatura Comparada na Universidade do Brasil¹⁸², descreve um cenário literário brasileiro de confusão e desorientação (“confusion and desorientation”), atolado no vazio deixado pela queda de Vargas, com uma tendência política à esquerda – que ele julga desajustada. Putnam o compara ao cenário literário da Depressão estadunidense, fala das dificuldades da vida intelectual no Brasil e ilustra variados casos de escritores envolvidos com política, como Jorge Amado, José Lins do Rego e Graciliano Ramos, citando até o pintor Candido Portinari como outro exemplo de “esquerdista ardente” (“ardent Leftist”). Nesse contexto, entra um breve comentário positivo sobre Machado de Assis: “Enquanto isso, a grande tradição de virada de século de escritores como Euclides da Cunha e Machado de Assis continua como uma força animadora e inspiradora nas letras brasileiras hoje”¹⁸³ (PUTNAM, 1946, p. 69).

Uma vez confrontadas, as inferências de Morris e Putnam denotam um fenômeno notável, também presente na crítica machadiana brasileira ao longo do tempo e ainda hoje: de um lado, a localização de Machado como representante de uma contracultura literária; como um celebrado autor negro, segundo Morris. Do outro lado, um Machado elitista, como representante da tradição literária brasileira em contraposição a uma onda politizada esquerdista surgida nos anos 1930-40. Mais curioso ainda é observar que a discussão que se pode desenvolver com base na tensão entre esses dois comentários seria talvez mais frutífera do ponto de vista crítico e de entendimento da obra machadiana do que as resenhas puramente elogiosas que viriam mais tarde.

¹⁸² Hoje, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

¹⁸³ “Meanwhile, the great turn-of-the-century tradition established by writers like Euclides da Cunha and Machado de Assis continues as an animating and inspiring force in Brazilian letters today.”

Outro ponto importante é o fato de os primeiros comentários a respeito de Machado de Assis na imprensa partirem de acadêmicos colaborando pontualmente com veículos de massa. Essa é uma tendência que se manterá até a atualidade; raras são as vezes em que o comentador é somente repórter ou resenhista. Em geral, professores universitários e pesquisadores, editores de livros ou escritores assinam os textos. Portanto, mesmo quando se trata da crítica jornalística, há com frequência um viés academicista e/ou erudito na abordagem da obra de Machado.

Dois anos após aquele artigo, em 1948, Putnam lança o seu livro sobre a literatura brasileira, *Marvelous Journey – A Survey of Four Centuries of Brazilian Writing* (“Jornada Maravilhosa – Um Estudo de Quatro Séculos de Escrita Brasileira”), que é resenhado pelo editor e escritor Herschell Brickell em *The New York Times*. No contexto do pós-Segunda Guerra, Brickell lembra que é o momento de superar a histeria dos anos anteriores e evitar o retorno à usual indiferença com relação à América Latina, e que a necessidade de compreensão é ainda maior quando se trata do Brasil, “o melhor amigo que temos na América do Sul e uma nação destinada a um grande futuro, se a raça humana sobreviver à crise atual”¹⁸⁴. Ele segue destacando aquele que considera ser um dos fatos mais reveladores do estudo de Putnam:

O nosso fracasso em traduzir apenas um dos mais de trinta volumes de Machado de Assis. Pois esse escritor mulato do século XIX, que nem chega a ser um nome para a maioria dos norte-americanos, e ele mesmo um símbolo da fusão racial tão característica do Brasil, situa-se próximo ao pico dos escritores criativos nascidos no Novo Mundo. O Sr. Putnam declara que não temos nenhum páreo a ele, exceto talvez Henry James, e que o brasileiro possuía muito mais sabedoria do que James.¹⁸⁵ (BRICKELL, 1948, p. 74)

¹⁸⁴ “the best friend we have in South America and a nation destined for a great future, if the human race survives its present crisis.”

¹⁸⁵ “[...] our failure to translate so much as one of the thirty-odd volumes of Machado de Assis. For this mulatto writer of the nineteenth century, hardly even a name to most North Americans, and himself a symbol of the racial fusion so characteristic of Brazil, stands close to the peak of the creative writers yet

Os comentários de Brickell à luz do livro de Putnam compõem uma espécie de denúncia: por que Machado de Assis, segundo Putnam ainda mais sábio do que Henry James, praticamente não fora traduzido em inglês ainda, quatro décadas após a sua morte?

A disseminação de Machado em língua inglesa, no entanto, estava para se iniciar. Chegamos, nesse ponto, ao momento da virada. O que chamo, neste trabalho, de “*boom* machadiano” refere-se à “rubrica homogeneizante conhecida como ‘Boom’ latino-americano” (FITZ, 2012, p. 26) dos anos 1960 – portanto, um *boom* posterior e não relacionado, a princípio, ao de Machado. Embora tenha havido uma pequena explosão de interesse pelo autor brasileiro na esfera de língua inglesa a partir dos anos 1950, sobretudo nos Estados Unidos, não deixa de haver uma ironia, porém, no uso dessa terminologia do *boom* – assim como quando ela se refere a outros autores latino-americanos. Fitz lembra como a “descoberta” da literatura latino-americana foi tardia e, ainda assim, pouco assimilada:

Todos sabemos que o próprio termo "Boom" é equivocado, já que apenas mostra quão pouco a cultura norte-americana sabia sobre a literatura da América Hispânica e do Brasil (ou com ela se importava), onde brilhantes e sofisticadas obras em prosa de ficção, poesia e teatro vinham sendo escritas desde 1492 e 1500, respectivamente. (FITZ, 2012, pp. 32-33)

É bom frisar, pois, que a ideia de um *boom* é relativa a algo que antes era ainda menos conhecido do que o pouco que viria a ser depois.

Em seu artigo sobre a recepção de Machado nos anos 1950 e 1960, Fitz traça o cenário de seu país àquela época. Saídos vitoriosos da guerra e mais determinados do que nunca em firmar os seus valores internos como nação, os Estados Unidos tinham pouco interesse na América Latina e dirigiam a sua atenção à reconstrução da Europa e ao combate ao comunismo: “Os intelectuais norte-americanos deparavam-se com o que estava em voga: o romance alemão do pós-guerra, o

born in the New World. Mr. Putnam declares we have none to match him, except perhaps Henry James, and that the Brazilian had much more *sabedoria* (wisdom) than James.”

existencialismo francês e os escritos de Sartre e Camus, assim como, um pouco mais para o fim da década, o *nouveau roman*” (2012, p. 26). A Guerra Fria e, mais pontualmente, as limitações culturais impostas pelo macarthismo (1950-1954) não aparentam um terreno fértil para a divulgação de um autor brasileiro, exceto que, graças ao apoio do Brasil aos Estados Unidos na Segunda Guerra, havia uma relação de amizade entre os dois países, como mencionou Brickell (1948, p. 74).

Uma vez imaginado esse contexto, o que desencadeou concretamente o interesse da imprensa a respeito de Machado de Assis foi o lançamento de um romance seu em inglês, o que se deve, em grande parte, à iniciativa individual do tradutor e de seus editores. Em 1951, William L. Grossman¹⁸⁶ publica, primeiramente, uma tradução de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em São Paulo, como *The Posthumous Memoirs of Braz Cubas* (FITZ, 2012, p. 26) pela S. Paulo Editora. Sobre essa editora, como já foi mencionado no Capítulo 1, pouco se sabe. O texto, entretanto, foi adquirido no ano seguinte pela Noonday Press nos Estados Unidos e pela W. H. Allen na Inglaterra, que o publicaram, cada qual em seu país, com o título *Epitaph of a Small Winner* (algo como “Epitáfio de um Pequeno Ganhador”).

A chegada tardia do livro desencadeia uma série de comentários na imprensa, marcadamente guiados pelo ineditismo dessa primeira tradução de um romance machadiano para a língua inglesa. O tom de sua recepção é predominantemente positivo, como se vê a seguir.

¹⁸⁶ O estadunidense William Leonard Grossman teve uma trajetória fascinante, assim como a sua primeira tradução machadiana. Formado em economia pela Harvard e em direito pela New York University, Grossman foi convidado para vir ao Brasil pelo então Ministro da Aeronáutica, em 1948. Tornou-se um dos membros fundadores do Instituto Tecnológico de Aeronáutico (ITA), em São José dos Campos/SP – em 2011, ganhou um laboratório com o seu nome no ITA, o “LABTAR Prof. William L. Grossman”. Enquanto estava no Brasil, Grossman se interessou pela literatura brasileira, sobretudo por Machado de Assis e Jorge Amado, ambos traduzidos por ele nos anos posteriores. Com a ajuda de alguns amigos, como o Prof. Arnaldo Pessoa, Grossman traduziu *Memórias Póstumas de Brás Cubas* ainda em seu período no ITA, antes de voltar aos Estados Unidos e se enveredar para a pesquisa acadêmica na área das letras latino-americanas. Informações encontradas no website do Ministério das Relações Exteriores, disponível em: <<http://sistemas.mre.gov.br/kitweb/datafiles/Londres/en-us/file/cul-bookclub-02-machadodeassis.pdf>>. Acesso em 22 fev. 2016.

Em seis de julho de 1952, John Barkham é um dos primeiros a comentar detalhadamente *Epitaph of a Small Winner*, em *The Washington Post*. De forma entusiasmada, a resenha cobre boa parte dos argumentos que se popularizarão na crítica machadiana anglófona ao longo do tempo: o fato de Machado ser considerado o maior escritor brasileiro e, no entanto, permanecer pouco conhecido entre leitores de língua inglesa; a suposta facilidade de se traduzir Machado para o inglês sem perdas significativas; a ênfase nos romances – em detrimento de outras produções machadianas – e seu estilo (*manner*) peculiar.

O título da matéria de Barkham, “Um Brasileiro Pouco Conhecido Perfura as Loucuras do Homem” (“A Little Known Brazilian Punctures Man’s Follies”), já é sugestivo quanto à recepção de Machado e o seu romance: trata-se da obra de “um brasileiro pouco conhecido”. Na abertura do texto, Barkham apresenta a disparidade: “O nome de Machado de Assis será, provavelmente, desconhecido por nove entre dez pessoas que pegarem esse livro. Na verdade, ele talvez seja o maior dos romancistas brasileiros e um dos escritores mais originais da literatura moderna”¹⁸⁷. Segue dizendo que o brasileiro escreveu “romances de estatura genuína” (“novels of genuine stature”) e que *Epitaph* é o primeiro entre eles a aparecer em inglês, sete décadas após a sua publicação no Brasil: “Em realidade, o livro de 72 anos está muito mais sintonizado com a nossa era cética do que com a do autor. De Assis viveu bem antes do seu tempo”¹⁸⁸ (BARKHAM, 1952, p. B6).

Barkham ressalta, ainda, que “a real distinção do livro, porém, está em seu estilo”¹⁸⁹, e que, ao contrário do que ocorre com alguns livros estrangeiros, esse estilo se traduz bem em inglês:

De Assis não sofre de tal deficiência. Seu humor mordaz e sua ironia sutil perdem pouco ou nenhum impacto nessa história surpreendentemente original. Todo leitor que aprecie a boa escrita se encontrará na presença de uma mente magistral que tem algo a dizer, e que o

¹⁸⁷ “The name of Machado de Assis will probably be unknown to nine out of ten people who pick up this book. Actually, he is perhaps the greatest of Brazilian novelists and one of the most original writers in modern literature.”

¹⁸⁸ “Indeed the 72-year-old book is much more closely attuned to our own skeptical age than to the author’s. De Assis lived well before his time.”

¹⁸⁹ “The real distinction of the book, however, lies in its manner”.

diz da maneira mais impressionante.¹⁹⁰
(BARKHAM, 1952, p. B6)

O crítico ainda diz concordar, em grande parte, com a afirmação feita pelo tradutor Grossman na introdução do livro, de que Machado seria “o escritor mais completamente desiludido da literatura ocidental”¹⁹¹. Mostrando que conhece, ao menos de nome, outros romances machadianos, Barkham finaliza pedindo outras traduções para o inglês: “E agora, por favor, providenciem as duas outras obras-primas de De Assis, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*”¹⁹².

Pouco depois, é a vez de *The New York Times* publicar a resenha explicitamente lisonjeira de Dudley Fitts¹⁹³, “A Masterpiece from Brazil” [“Uma Obra-Prima do Brasil”], que classifica a publicação de *Epitaph* como “uma grande contribuição à literatura americana” e “claramente um daqueles livros que podemos chamar de definitivos”¹⁹⁴ (FITTS, 1952, p. BR4). Machado de Assis, por sua vez, é descrito como “uma força literária, transcendendo nacionalidade e língua, certamente comparável a Flaubert, a Hardy ou a James”¹⁹⁵ (FITTS, 1952, p. BR4).

O trabalho de Grossman ganha um raro espaço dedicado exclusivamente à questão da tradução: um parágrafo comenta seus feitos e, segundo aponta o crítico, algumas falhas. Fitts considera a empreitada de Grossman “admirável” (“an admirable one”), mas critica o uso demasiado de coloquialismos e “pequenos lapsos de gosto” (“minor lapses of taste”). Termina dizendo, porém, que Grossman poderia se dedicar, agora, às traduções de *Dom Casmurro*, *Iaiá Garcia* e *Quincas Borba* (citados nesta ordem).

¹⁹⁰ “De Assis suffers from no such disabilities. His mordant humour and subtle irony lose little or none of their impact in this startlingly original story. Any reader with a taste for fine writing will find himself here in the presence of a masterly mind who has something to say and says it in a most striking way.”

¹⁹¹ The most completely disenchanted writer in Occidental literature.

¹⁹² E “And now, please, let’s have De Assis’s two other masterpieces, “*Quincas Borba*” and “*Dom Casmurro*”.

¹⁹³ Fitts é um dos críticos que mais publicaram resenhas da obra machadiana em meados do século XX. Nascido em Boston, ele era professor, poeta, crítico e tradutor de clássicos da Antiguidade grega.

¹⁹⁴ “a major contribution to American literature” e “one of those books which we can call definitive”.

¹⁹⁵ “a literary force, transcending nationality and language, comparable certainly to Flaubert, to Hardy, or to James.”

Fitts, à época professor visitante de literatura comparada em Harvard, também elege alguns pontos problemáticos no romance machadiano, apesar de assegurar que há “notavelmente poucos defeitos” (“remarkably few flaws”). Além de citar uma espécie de intervenção forçada de comentários filosóficos, que ele também vê em Hardy e considera uma imperfeição característica da época, o crítico desaprova a “estranha forma de ecoar Sterne” (“odd kind of echoing Sterne”) em capítulos curtos e o uso excêntrico da pontuação em alguns trechos.

As resenhas a respeito de *Epitaph of a Small Winner* na imprensa anglófona, tanto nos Estados Unidos quanto na Inglaterra (e, eventualmente, também em *The Irish Times*, da Irlanda), prosseguem ao longo de todo o ano de 1952 e se estendem a 1953, com frequência enfatizando o seu parentesco com o romance de Sterne. *Epitaph* ainda era comentado nas seções literárias quando, em meados de 1953, começam a surgir comentários também sobre a tradução de *Dom Casmurro* de Helen Caldwell, o segundo romance machadiano a aparecer em inglês e nosso foco nesta pesquisa.

Em 10 de maio de 1953, Mary Jane Hopkins – sobre a qual, infelizmente, não há informações disponíveis – resenha o livro para o estadunidense *The Washington Post*, sob o chapéu “Comparável com o Melhor” (“Compares with the Best”) e com o título “Mestre Brasileiro em Atraso Aqui” (“Brazilian Master Overdue Here”). “Estamos em dívida com Helen Caldwell por trazer à nossa atenção este excelente trabalho do maior romancista brasileiro. [...] Por que tivemos de esperar cinquenta anos pela estreia americana de Machado (seu *Epitaph of a Small Winner* foi publicado neste país no ano passado) é difícil de entender”¹⁹⁶, questiona Hopkins na abertura de seu texto. Recomenda, em seguida, que Machado “deveria ser estudado por nossos escritores contemporâneos, pois tem muito a ensinar aos autores violentos e voláteis de hoje. Sua escrita é suave sem superficialidade, segura sem arrogância e ilusoriamente simples”¹⁹⁷ (HOPKINS, 1953, p. B6).

¹⁹⁶ “We are indebted to Helen Caldwell for bringing to our attention this excellent work by Brazil’s leading novelist [...] Why we have had to wait 50 years for Machado’s American debut (his *Epitaph for [sic] a Small Winner* was published in this country last year) is hard to understand.”

¹⁹⁷ “[...] should be studied by our contemporary writers, for he has much to teach the violent, volatile authors of today. His writing is suave without slickness, sure without conceit, and deceptively simple in style, for he was steeped in the classics of ages.”

A crítica segue, então, com uma análise mais abrangente de *Dom Casmurro*. Considerando-o um romance “extremamente civilizado – urbano, calmo, astuto (o tipo de romance que Somerset Maugham teria dado um braço para escrever)”¹⁹⁸ e “uma ou duas vezes” (“once or twice”) um pouco “grudento” (“sticky”), julga alguns maneirismos, como os capítulos dirigidos explicitamente ao leitor – caso do “CXIX Não faça isso, querida!”, traduzido por Caldwell como “Don’t do it, my dear” – “menos sedutores do que irritantes” (“less tantalizing than annoying”). O caráter geral de seu texto, entretanto, é de louvor. Hopkins aproxima o protagonista Bento Santiago do igualmente cruel narrador de “My Last Duchess”, poema vitoriano de Robert Browning, o que constitui uma ideia motivadora que talvez merecesse maior desenvolvimento¹⁹⁹. E, mesmo que lembre a influência de *Tristram Shandy*, propõe a desconstrução de alguns paralelos comuns na crítica machadiana de língua inglesa:

O autor tem sido comparado a Hardy e James. Eu diria que há menos matéria e mais estilo em *Dom Casmurro* do que em *Jude, the Obscure* [romance de Hardy de 1895], por exemplo; menos vigor e mais desapego a que Hardy jamais aspirou ou alcançou. Comparada a de James, a prosa de Machado é cristalina, as suas personagens, esbeltas, e ele nunca é pesado. Eu o considero mais reminescente de Voltaire em sua astúcia, seu estilo ilusoriamente engenhoso, e sua filosofia penetrante.²⁰⁰ (HOPKINS, 1953, p. B6)

¹⁹⁸ “[...] extremely civilized novel – urbane, quiet, witty (the kind of novel Somerset Maugham would have given his teeth to have written).”

¹⁹⁹ Há outros que propuseram esse paralelismo, mas sem uma análise textual propriamente dita. Em 2012, o blogueiro “Tom – Amateur Reader” (“Tom – Leitor Amador”), autor do blog de crítica literária *Wuthering Expectations*, faz uma menção semelhante em um texto sobre “My Last Duchess”. In: http://wutheringexpectations.blogspot.com.br/2012_02_01_archive.html. Último acesso em 4 fev. 2016.

²⁰⁰ “The author has been compared with Hardy and James. I would say there is less matter and more style to ‘Dom Casmurro’ than to ‘Jude the Obscure’, for example; less vigor, and more detachment than Hardy ever achieved or aspired to. Compared to James, Machado’s prose is crystalline, his characters thin, and

Nota-se a maneira superlativa com que a crítica descreve Machado, em detrimento de cânones anglófonos. Hopkins termina elogiando o “prefácio extraordinário” (“extraordinary preface”) de Waldo Frank e dizendo que, se pudesse, leria o romance em português, mas que “sente que a tradutora fez toda a justiça a Machado e um serviço evidente aos leitores, introduzindo-os a um homem de rara habilidade literária”²⁰¹.

O tom glorificador é repetido dias depois na resenha de Harvey Curtis Webster para *The New York Times*, “As Ambiguidades Essenciais em Todos Nós” (“The Essential Ambiguities in Us All”), na qual argumenta que a publicação desse segundo romance machadiano em inglês “deveria provar conclusivamente que Machado de Assis é um dos romancistas que merecem reputação internacional”²⁰² (WEBSTER, 1953, p. BR24). Recomendando *Dom Casmurro* apenas a leitores atentos, que possam lhe dedicar algum tempo, o crítico defende, ainda, que “a virtude e o charme extraordinários do romance são consequência da combinação habilidosa que de Assis faz da originalidade de sua percepção e seu senso com a técnica que aprendeu com Sterne”²⁰³ e conclui com uma consideração sobre a ambiguidade: “Como diz Waldo Frank em sua bela introdução, de Assis mostra a ambiguidade essencial que existe em todos nós ao dramatizar a ambiguidade nas vidas de suas personagens”²⁰⁴ (WEBSTER, 1953, p. BR24). À época professor de inglês na Universidade de Louisville, em Kentucky, Webster demonstra uma compreensão particularmente profunda da narrativa.

he is never ponderous. I found him more reminiscent of Voltaire in his wit, his deceptively ingenuous style, and his penetrating philosophy.”

²⁰¹ “[I] feel sure the translator has done Machado every justice and readers a marked service in acquainting us with a man of rare literary ability.”

²⁰² “should prove conclusively that Machado de Assis is one of the novelists who deserves an international reputation.”

²⁰³ “The extraordinary virtue and charm of the novel “is the consequence of de Assis’ skillful blending of his own original insight and sensibility with the technique he learned from Sterne”.

²⁰⁴ “As Waldo Frank says in the fine introduction, de Assis shows the essential ambiguity in all of us by dramatizing the ambiguity in the lives of his characters.”

O escritor Hubert Herring²⁰⁵, por sua vez, vai na contramão do tom adotado por Hopkins e Webster e não demonstra apreciação pela introdução de Waldo Frank na pequena coluna que dedica no *New York Tribune* ao romance, intitulada “Clássico do Brasil” (“Brazil Classic”). Apesar de ressaltar que Machado “permanece de longe o romancista preferido dos brasileiros” (“remains far and away the favorite novelist of Brazilians”) e de dizer que o livro fora “excelentemente traduzido” (“excellently translated”) por Helen Caldwell, de modo, em geral, favorável, Herring duvida da “exaltação” com que Waldo Frank trata o romance em sua introdução:

Parece ser um conto fraco e pouco substancioso para o leitor de língua inglesa, não bem merecedor da exaltação de Waldo Frank, que garante uma introdução. Mas Helen Caldwell fez um bom trabalho na tradução e merece agradecimento por nos ter fornecido uma espiada naquele que os brasileiros consideram como um dos seus melhores romances.²⁰⁶ (HERRING, 1953, p. E13)

Como se vê, há um viés condescendente, colaborando para um horizonte de expectativa menos acolhedor: o que os brasileiros consideram como um de seus melhores romances pode não ser visto como uma boa obra literária por leitores de língua inglesa. Diversamente do que ocorre em *Epitaph of a Small Winner*, cuja introdução é de autoria do próprio tradutor, nas primeiras edições de *Dom Casmurro* é Waldo Frank quem apresenta a tradução de Helen Caldwell, mas, ainda assim, desperta a desconfiança do crítico.

Em abril de 1953, começam a aparecer também na Inglaterra resenhas sobre *Dom Casmurro* – parte delas pouco receptiva. No *Times Literary Supplement*, a principal publicação literária da grande imprensa

²⁰⁵ Mais de trinta anos depois, Herring, sempre envolvido com estudos latino-americanos, publicaria o livro *A History of Latin America* (“Uma História da América Latina”).

²⁰⁶ “It seems a slight and unsubstantial tale to an English reader, not quite worthy of the ecstasy of Waldo Frank, who furnishes an introduction. But Helen Caldwell did a fine job in translation, and deserves thanks for giving us a glimpse of what the Brazilians regard as one of their finest novels.”

britânica, o escritor David Tylden-Wright julga o ritmo do livro como monótono (“monotonous”) e critica os capítulos curtos, resumindo que “seu estilo e a concepção da personagem de Dom Casmurro parecem dever algo a Anatole France, mas lhe faltam a astúcia de France e o polimento de sua prosa”²⁰⁷ (TYLDEN-WRIGHT, 1953, p. 133).

Dois meses depois, no *Sunday Times*, o editor de literatura J. W. Lambert é responsável por uma das poucas críticas generosas para com *Dom Casmurro* do outro lado do Atlântico: “é discursivo, fragmentário, contínua e calmamente arejado por uma ironia desiludida, às vezes cômica, às vezes doce e às vezes as duas coisas”²⁰⁸ (LAMBERT, 1953, s/p).

Em novembro, R. D. Charques demonstra novamente pouco entusiasmo no inglês *The Spectator*, iniciando o texto com “NÃO foi das melhores semanas” (“NOT a very good week”). Diz que, na falta de grandes ficções, o gosto pela literatura muitas vezes cai em mera “estranheza ou pior” (*oddity or worse*) – e inclui nisso a empolgação causada por *Epitaph of a Small Winner*, embora o poupe em certo grau: “Embora inclinado à aridez e ao intelectualismo maneirista, tem um sabor próprio de filosofia e de velho charme alfinetador”²⁰⁹ (CHARQUES, 1953, p. 26). Sobre *Dom Casmurro* – título que ele traduz como “Grumpy”, isto é, “Zangado”, como o anão da Branca de Neve é chamado em inglês –, observa que se trata de um romance de personalidade similar, “feito quase no mesmo idioma dissimulado e inconsequente de reminiscência idosa e coberto por retalhos de sentimento utópico e melancólico”²¹⁰. Além de chamar Capitu erroneamente de “Capita”, Charques julga os fragmentos de memória

²⁰⁷ “His style and the conception of the character of *Dom Casmurro* seem to owe something to Anatole France, but lack the flash of France's wit and the polish of his prose.”

²⁰⁸ “[...] is discursive, fragmentary, continuously and quietly aerated by an unillusioned irony, comic and tender by turns and both together.”

²⁰⁹ “Though inclined to aridity and a gesturing bookishness, had its own savour of philosophy and an old-fashioned nudging charm.”

²¹⁰ “[...] done in much the same sly and inconsequent idiom of elderly reminiscence and hung about with identical shreds of fanciful and melancholy sentiment.”

que propõem a história “cansativos” (“tiresome”) e que a “substância dramática fica confinada às páginas finais”²¹¹.

No mesmo mês, um comentário sobre *Dom Casmurro* aparece na seção “Novos Romances” (“New Novels”) do inglês *The Manchester Guardian*. A tradutora, editora de livros e crítica de cinema e literatura Isabel Quigly cita a falta de “cor local” do romance, mas como argumento de uma opinião de modo geral favorável:

[*Dom Casmurro* debruça-se] em algumas famílias na classe média do Rio do século passado e, com um mínimo de cor local consciente, tornando a agradável, estranha e muito típica vida local em uma luminosidade e importância contemporâneas. Ao longo dos anos, um advogado idoso relembra a sua juventude – seu período no seminário, seu amor por Capitu e o casamento com ela, e, com uma nebulosidade da própria narrativa, expressa de maneira muito comovente até em tradução – a descoberta trágica, gradual de que o adorado filho de Capitu está ficando cada vez mais parecido com o melhor amigo dele. E resta a Casmurro não exatamente o luto, mas o questionamento, com uma espécie de lirismo seco, uma qualidade delicadamente sufocante que é a essência da rara tragicomédia, na ruína de sua vida.²¹² (QUIGLY, 1953, p. 8)

²¹¹ “Its dramatic substance is confined to the concluding pages.”

²¹² “[...] proves it by taking a couple families in a middling layer of last-century Rio and, with a minimum of counscious local colour, making the pleasant, unfamiliar, and very local life of a contemporary brightness and importance. Across the years an elderly lawyer recalls his youth – his time at the seminary, his love for Capitu and marriage to her, and with a sort of clouding of the prose itself, most movingly conveyed even in translation – the tragic, gradual discovery that Capitu’s adored son is growing into the image of greatest friend. And Casmurro is left not quite to mourn but to wonder, with a kind of dry lyricism, a delicately deflating quality that is the essence of that rare thing tragi-comedy, at the ruins of his life.”

Como se vê, embora pareça cair na armadilha narrativa da condenação de Capitu (contestada anos depois por Caldwell em *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, que será abordado no próximo item deste capítulo), a crítica escreve sensivelmente sobre o livro, detendo-se em pormenores e mencionando um “lirismo seco” que, de fato, parece caracterizar o texto de Machado. Um aspecto interessante é a poeticidade com que ela mesma, Quigly, descreve o objeto de sua crítica.

É depois o contista irlandês Sean O’Faolain que publica no também inglês *The Observer* sua crítica de *Dom Casmurro*, iniciada por uma sugestão ainda recorrente em alguns setores da crítica machadiana: “Machado de Assis, um romancista brasileiro, provavelmente estaria próximo ao topo das listas de best-sellers se escrevesse sobre a Inglaterra”²¹³ (O’FAOLAIN, 1953, s/p). Após classificá-lo como um “romance delicioso” (“delightful novel”), o autor declara que só um aspecto “o preocupa”, em um comentário bastante peculiar:

Depois de três quartos, [do livro] ele [o autor] introduz o tema do ciúme. Pois Jules Lemaître disse uma vez, com muita perspicácia, que, se o restante de um romance não sugerir claramente que o autor possui uma filosofia pessimista, ele não tem direito a nos recusar um final feliz. Eu suspeito que Assis desenvolveu o tema do ciúme e o final infeliz por puro modismo, e que, quando terminou o seu livro, ele enxugou uma lágrima sentimental e saiu assobiando como uma cotovia. Um livro suave, civilizado, que vagueia aqui e ali.²¹⁴ (O’FAOLAIN, 1953, s/p)

²¹³ “Machado de Assis, a Brazilian novelist, would probably be near the top of the best-seller lists if he were writing about England.”

²¹⁴ “Three quarters of the way through he introduces a jealousy motif. As Jules Lemaître once said, very shrewdly, that if the rest of a man’s novel does not imply clearly that the author has a pessimistic philosophy he is not entitled to refuse us a happy ending. I suspect that Assis developed the jealousy theme and the sad ending for purely fashionable reasons, and that when he had finished his book he wiped away a sentimental tear and went off whistling like a lark. A mellow, civilised book, which rambles here and there.”

À luz de tudo que já foi analisado sobre *Dom Casmurro*, a crítica de O’Faolain parece hoje despropositada – e mostra o quanto o desconhecimento a respeito do conjunto da obra de um autor pode prejudicar a compreensão crítica de cada um dos seus trabalhos. Machado é com frequência considerado um autor pessimista; e, se não pessimista, ao menos um dissecador das falhas humanas – a primeira tese estadunidense sobre o autor, defendida em Harvard por Benjamin Woodbridge em 1949, abordou, justamente, o pessimismo machadiano.

Além disso, dizer que em *Dom Casmurro* o ciúme aparece ao final da narrativa é equívocado: os indícios da tragédia estão já no título (“casmurro” tem conotação negativa) e nos primeiros capítulos; nas denúncias do agregado José Dias, na descrição dos olhos de Capitu como de “cigana oblíqua e dissimulada”. O capítulo C, “Tu serás feliz, Bentinho”, em que o protagonista acredita que uma “fada invisível”, prima das feiticeiras que anunciam “Tu serás rei, Macbeth!”, profetiza que ele estaria predestinado à felicidade, é envolto em ironia. A tragédia de Bento e Capitu é anunciada bem antes de sua consumação, como é possível comprovar com base no texto.²¹⁵

No mês seguinte, na edição de 20 de dezembro de 1953 do mesmo jornal, *The Observer*, a celebrada jornalista britânica Marghanita Laski, formada na Oxford University e contribuidora assídua do *Oxford English Dictionary*²¹⁶, revisa os livros do ano e cita *Epitaph of a Small Winner*, vinculando a ele uma crítica abertamente negativa a *Dom Casmurro*, ainda que sem citar o nome do livro: “As críticas entusiasmadas ao *Epitaph of a Small Winner*, de Machado de Assis (W. H. Allen), parecem estranhamente irrelevantes à luz do seu segundo livro traduzido, desajeitado e amador”²¹⁷. O laconismo impede que saibamos por que Laski recebeu a obra desse modo, mas não deixa de chamar a atenção por sua singularidade: onde mais *Dom Casmurro* é classificado como “desajeitado e amador”? E por que, em vez de realçar

²¹⁵ Uma curiosidade é que, na mesma página do jornal, O’Faolain comenta *O Primo Basílio* – duramente criticado pelo próprio Machado – com visível menos fervor do que tratou *Dom Casmurro*.

²¹⁶ Informações biográficas disponíveis em:

<http://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100052424>. Último acesso em 4 fev. 2016.

²¹⁷ “The rave-notices of Machado de Assis’s *Epitaph of a Small Winner* (W. H. Allen) seem strangely irrelevant to his clumsy, amateurish second translated book.”

as características atraentes da tradução de *Memórias Póstumas* – já que ela optou por citá-la na lista dos livros ano –, Laski preferiu ofuscá-la pelo comentário negativo dirigido ao segundo romance machadiano traduzido para o inglês? De toda forma, o comentário pareceria isolado em meio à recepção geral, se não fosse por outro ataque publicado em seguida em *The Irish Times*.

Em sua coluna de crítica literária no jornal irlandês, “Thersites” (pseudônimo do diplomata e escritor Thomas Woods²¹⁸) comenta dois trabalhos que julga “periféricos” (“peripheral”): *Dom Casmurro* e *The Blindness of Dr. Gray*, de Canon Sheehan. Sobre o primeiro, diz que se trata de um livro “meditativo, divagador, uma obra levemente irônica, produto de uma espécie de Laurence Sterne carioca, com sugestões de Henry Fielding” e que “não é um grande romance, mas um romance razoavelmente bom”²¹⁹. Porém, são Machado e Caldwell os alvos das críticas mais duras. Apesar de reconhecer o sucesso de *Epitaph of a Small Winner* tanto nos Estados Unidos quanto na Grã-Bretanha, o crítico diz que

a fama chegou tarde para o escritor no mundo anglófono; talvez nunca chegue. E por que Machado e não, digamos, Escragnolle de Taunay, outro romancista brasileiro do século XIX altamente respeitado, ou algum outro das hordas de escritores sul-americanos, cujos trabalhos encheriam muitas livrarias?

Sem dúvida, Miss Helen Caldwell, que traduziu os dois livros de Machado [um erro do crítico; Grossman traduziu *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e Caldwell, *Dom Casmurro*], sentiu que essa mistura agridoce peculiar agradaria ao paladar anglo-saxão, e os seus editores concordaram com ela. Mas a escolha parece um pouco arbitrária. Como sabem que preciosidades

²¹⁸ Informações encontradas em:

[http://www.gutenberg.us/articles/thomas_woods_\(irish_politician\)](http://www.gutenberg.us/articles/thomas_woods_(irish_politician)). Último acesso em 5 fev. 2016.

²¹⁹ “a meditative, rambling, lightly ironic work, the product of a kind of Carioco Laurence Sterne with suggestions of Henry Fielding”; “is not a great novel, but it is quite a good one”.

literárias entre os romances peruanos estamos perdendo, que obras-primas da ficção da Mongólia Exterior?²²⁰ (THERSITES, 1953, p. 6)

A discussão proposta por Thersites, embora com agressividade talvez pouco justificada, é relevante do ponto de vista dos estudos da tradução e da recepção. Por que Machado, e não outro? O questionamento contrário também seria legítimo: por que outro, e não Machado? Essas não seriam questões tão preponderantes se o sistema literário de língua inglesa fosse mais aberto às literaturas ditas “periféricas” – esta distinção mesma já indica a desigualdade com que é tratada a literatura produzida em outras línguas com relação à literatura de língua inglesa.

O francês e o alemão e, com menos força, o russo, o italiano e o espanhol da Espanha (já que a língua de Cervantes não torna o espanhol da América Latina menos “periférico”), compartilham uma espécie de segundo lugar depois do inglês entre as línguas dos cânones da literatura ocidental. As outras línguas, sobra pouco ou quase nenhum espaço. O questionamento de Thersites é, desse modo, pertinente à medida que qualquer escolha de publicação entre tantos escritores periféricos do Ocidente e praticamente todos os escritores orientais (como os mongóis, que ele cita) se coloca, de fato, como arbitrária. Porém, sua proposição conduz a um cenário sem saída: se há arbitrariedade, seria então melhor não traduzir nenhum? Certamente que não. Pode-se considerar que traduzir algum – no caso, Machado – já constitui um esforço na direção de uma menor disparidade. Thersites parece se equivocar, nesse sentido, em sua crítica à opção de Caldwell e de seus editores. Não seria louvável qualquer tentativa de apresentar em língua inglesa autores que são renomados em seus respectivos países?

²²⁰ “Fame in the English-speaking world has come late to Machado; but it might never come at all. And why was it Machado rather than, say, Escragnolle de Taunay, another highly-respected Brazilian 19th century novelist, or one of the hordes of other South American writers, whose works would fill several bookshops? / No doubt, Miss Helen Caldwell, who is the translator of both Machado’s books, felt that his peculiar bitter-sweet blend would please Anglo-Saxon palates, and her publishers agreed with her. But the choice seems a little arbitrary. How do we know what precious gems of Peruvian novel-writing we are missing, what masterpieces of fiction from Outer Mongolia?”

Um ponto importante do texto de Thersites para a discussão aqui proposta é a lembrança de que Machado seguramente é um entre muitos. Podemos imaginar, com base na discrepância de sua canonização em solo brasileiro em contraste com o seu alcance relativamente restrito fora dele, que haja “Machados” na maioria dos países – escritores que revolucionaram a literatura local, que tiveram grande importância para a história intelectual de um povo, mas que não se disseminam significativamente além das fronteiras porque o mercado e a crítica exteriores os negligenciam. E essa hostilidade se dá, também, entre as próprias culturas ditas “periféricas”, já que não se mostram resistentes à imposição eurocêntrica e estadunidense e, ao mesmo tempo, não trocam repertório literário entre si. Para ilustrar, podemos considerar a literatura de países vizinhos ao Brasil – quantos de nossos críticos, por exemplo, dedicam-se ao estudo da obra de Augusto Roa Bastos e Néstor Amarilla, considerados dois dos grandes escritores do Paraguai? Já o exemplo dado por Thersites sobre a literatura peruana é curioso porque, embora à época ele tenha querido citar uma literatura completamente obscura para o leitor de língua inglesa, décadas depois o peruano Mário Vargas Llosa quebraria essa barreira e alçaria à fama internacional; em 2010, foi laureado com o Prêmio Nobel de Literatura. Embora isso não signifique que a literatura peruana como um todo tenha adentrado o repertório internacional, trata-se de uma porta de entrada, uma alteração no horizonte de expectativa do leitor de língua inglesa, que passa a conhecer, ao menos, uma expressão literária do Peru. O empenho de Caldwell pode ser entendido nesse sentido: desejar que o público anglófono conhecesse Machado não quer dizer que ela gostaria que outros escritores “periféricos” permanecessem desconhecidos.

Retomando as noções de assimetria de Even-Zohar já comentadas no capítulo anterior, pode-se dizer, ainda, que a canonização é uma espécie de força de exclusão, muito mais do que de inclusão, e isso ocorre mesmo no interior de cada cultura: “As tensões entre cultura canonizada e não-canonizada são universais” (EVEN-ZOHAR, 2013, p. 8). No Brasil, deixamos de ler outros autores para nos dedicar a Machado de Assis, que, aqui, está cimentado em nosso cânone; da mesma forma, no sistema literário de língua inglesa, os leitores deixam de se interessar por escritores de outras culturas e pelos próprios escritores menos celebrados (caso de Canon Sheehan, que Thersites aborda na resenha junto a Machado) porque o apelo da literatura consolidada como de alta qualidade é maior.

Para concluir essa digressão, cabe dizer que os comentários de Thersites, por mais polêmicos que sejam, colaboram para um debate mais abrangente a respeito das relações entre as literaturas, assim como para relativizar a reivindicação da maior parte dos admiradores machadianos em favor de uma cananozição internacional do escritor brasileiro, não no sentido de negá-la, mas de estendê-la a outros escritores valorizados em suas respectivas culturas de origem.

Ainda no ano de 1953, William L. Grossman publicou em *The New York Times* a matéria “Um Mestre da Ironia” (“A Master of Irony”), em que comenta *Machado of Brazil – The Life and Times of Machado de Assis, Brazil’s Greatest Novelist*, do brasileiro José Bettencourt Machado, escritor e antigo funcionário do escritório de comércio exterior do Brasil em Nova York. Grossman fala da importância do trabalho de Bettencourt, ressaltando que “com as recentes publicações das versões em inglês de *Epitaph of a Small Winner* e *Dom Casmurro*, Machado de Assis ganhou um grande número de leitores estadunidenses”²²¹ (1953, p. BR12).

O livro de Bettencourt continua a chamar alguma atenção em 1954. Trata-se de uma biografia do escritor editada pela nova-iorquina Branmerica e republicada em 2012 – mais um indício do interesse vivo por Machado no sistema literário de língua inglesa na atualidade. Erico Verissimo escreve a apresentação, enquanto uma carta elogiosa de Samuel Putnam, cujo livro sobre a literatura brasileira voltará a ser comentado no próximo item deste capítulo, aparece na página seguinte, como forma de valorizar a publicação. Apresentando-o como brasileiro de “Negro blood” (“sangue negro”; hoje, uma expressão ofensiva em inglês²²²), Verissimo lança a premissa que pode ser considerada de praxe na abordagem de Machado de Assis fora do país, já levantada por Fitts: “Teria ele escrito em francês, inglês, alemão ou italiano, teria alcançado fama universal e estaria, como contador de histórias, na companhia de

²²¹ “With the recent publication of English versions of ‘Epitaph of a Small Winner’ and ‘Dom Casmurro’, Machado de Assis has won a large number of American readers.”

²²² O dicionário Oxford a classifica como datada ou ofensiva. In: http://www.oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/negro. Último acesso em 5 fev. 2016.

nomes ilustres como os de Balzac, Tolstói, Dickens e Dostoiévski”²²³ (VERISSIMO, 1962, s/p). Embora a empreitada de Bettencourt cometa alguns deslizes no que diz respeito à vida de Machado, romantizando-a demais ou assumindo como verdade possíveis “lendas” – como a sua recusa, à beira da morte, em ver um padre alegando que seria “hipocrisia” (BETTENCOURT, 1962, p. 236), que seria depois questionada por outros biógrafos (entre os quais Caldwell, em seu *Brazilian Master and His Novels*), não se pode ignorar seu detalhamento e esforço bem intencionados de apresentar o célebre brasileiro aos estadunidenses.

A pequena matéria não assinada “Um Grande Escritor Brasileiro” (“A Great Brazilian Writer”), que aparece em agosto de 1954 no *New York Herald Tribune*, não só reconhece esse esforço como apresenta grande confiança no que Bettencourt divulgou sobre a trajetória de Machado. O título chega a ser irônico perante o conteúdo, porém, pois o texto jornalístico se debruça, principalmente, sobre as possíveis infelicidades da vida do autor brasileiro – epilepsia, origem pobre etc. –, acrescidas pelos comentários de que ele teria sido “fraco de saúde e feio de corpo” (“feeble in health and ugly in body”) e “torturado por suas deficiências físicas” (“tortured by physical handicaps”). A afirmação mais desacertada, porém, talvez seja a de que “ele tentou a mão em poesia, peças de teatro, ensaios, romances, mas só ganhou pouco aplauso até os seus últimos anos”²²⁴ – o que, sabemos, não é verdade. Acaba dizendo que *Dom Casmurro* é o romance favorito de Machado entre os brasileiros, e que foi “belamente traduzido para o inglês por Helen Caldwell” (“finely translated into English by Helen Caldwell”).

A partir de julho de 1954, passa à berlinda a tradução de Clotilde Wilson de *Quincas Borba*, publicada pela Noonday Press como *Philosopher or Dog?* e como *The Heritage of Quincas Borba* pela britânica W. H. Allen.

Um ano depois, em 24 de abril de 1955, Dudley Fitts volta a comentar Machado de Assis em *The New York Times*, mas não uma de

²²³ “Had he written in French, English, German or Italian, he would have achieved universal fame and would be, as a story teller, in the company of such illustrious names as Balzac, Tolstoy, Dickens and Dostoiewsky”.

²²⁴ “he tried his hand at poetry, plays, essays, novels, but won little applause until his last years”.

suas obras. Em um texto que parabeniza a publicação de *Four Northeastern Writers*, de Fred P. Ellison, um estudo sobre os escritores nordestinos José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos e Jorge Amado, Fitts afirma que a literatura brasileira foi “adequadamente traduzida” (“adequately translated”), mas que o romance brasileiro não é “radicalmente significativo” (“radically significant”). Controversamente, o professor de literatura comparada, apesar de incentivar o interesse pelos romancistas brasileiros abordados no livro por sua “grandiosidade de espírito” (“greatness of spirit”), argumenta que “até hoje houve apenas um escritor [na literatura brasileira], Machado de Assis, que, pode-se dizer, ocupa no mundo uma posição como a de Flaubert”²²⁵ (FITTS, 1955, p. 147).

Com o distanciamento do lançamento da tradução de *Quincas Borba* de Clotilde Wilson e de outros livros a respeito da literatura brasileira, porém, incia-se a partir de 1955 um intervalo de poucas aparições de Machado de Assis na imprensa anglófona. Consequência clara de cada novo romance surgido em língua inglesa, a crítica jornalística adormece quando não há novidades. Termina, assim, o *boom* da primeira metade dos anos 1950.

Em 1960, a publicação do estudo *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, de Helen Caldwell, reaviva o interesse por Machado de Assis, principalmente na esfera acadêmica. Por ser professora da UCLA, Caldwell parecia ter seu nome citado com mais frequência no principal jornal da cidade, o *Los Angeles Times*. Em maio daquele ano, logo após a publicação do livro, o jornal dá uma nota a respeito do prêmio dado pelo governo brasileiro a Caldwell, reconhecendo os seus esforços na pesquisa e na promoção da literatura brasileira no sistema literário de língua inglesa: “Miss Helen Florence Caldwell, professora de Letras Clássicas na UCLA, é a receptora da maior honraria brasileira para estrangeiros, a Ordem Nacional do Cruzeiro do Sul”²²⁶ (1960, p. WS10). A pequena matéria diz que o prêmio foi entregue por Raul de Samdek, cônsul do Brasil em Los Angeles, em uma cerimônia no consulado brasileiro, no bairro de Hollywood. Também indica que Caldwell já estava trabalhando em seu segundo livro, sobre os romances

²²⁵ “so far there has been only one writer, Machado de Assis, who may be said to belong to the world in the sense that Flaubert does.”

²²⁶ “Miss Helen Florence Caldwell, an instructor in classics at UCLA, is the recipient of Brazil’s highest honour for foreigners, the Southern Cross.”

machadianos (seus dois livros serão discutidos no item seguinte deste capítulo).

No mês de setembro, Helene Phipps resenha *The Brazilian Othello of Machado de Assis* para o mesmo periódico, ressaltando que “a tradutora [Caldwell] teve um trabalho digno de detetive ao traçar as fontes do múltiplo plágio praticado pelo mestre brasileiro da personagem”²²⁷ (PHIPPS, 1960, p. A7). Não contesta, entretanto, a originalidade do carioca e lembra de seus “muitos contos importantes” (“many important shorter stories”) – uma raridade na imprensa anglófona da época, que costumava dar mais atenção aos romances do que aos contos machadianos. A questão do suposto “plágio” levantado por Caldwell em seu livro será comentada na terceira parte deste capítulo.

Após o livro de Caldwell, a próxima publicação a despertar interesse jornalístico é a coletânea de contos machadianos organizada e traduzida por ela e William L. Grossman, *The Psychiatrist and Other Stories*, em 1963²²⁸, marcando mais uma vez a cadência característica da imprensa – que é, afinal, movida por notícias: quando há novidade, a imprensa se volta a ela; quando não há, Machado raramente é mencionado.

Uma exceção em meio a esse ritmo é o caso de brasileiros que assinam matérias especiais para veículos de língua inglesa. Em julho de 1964, Fernando Sabino publica um artigo no inglês *The Guardian* com o título “A Third Independence” (“A Terceira Independência”), no qual traça um panorama da evolução da literatura brasileira partindo da Independência do Brasil, em 1822. Dedicava quatro dos doze parágrafos do texto a Machado de Assis, um dos responsáveis, segundo ele, por nossa independência literária, e cita traduções em inglês de sua obra:

Um dos seus romances, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, já traduzido para o inglês por William L. Grossman sob o título *The Posthumous Memoirs of Braz Cubas* [primeiro título dado à

²²⁷ “The translator now has a detective’s field day in tracing the sources of multiple plagiarism as practiced by the master of Brazilian character.”

²²⁸ Novamente, Dudley Fitts comenta o livro, uma mostra de que acompanhava lançamento a lançamento machadiano em língua inglesa. In: FITTS, Dudley. “Curious, Ironic Tales From a Brazilian Master”. In: *The New York Times*, 5 mai. 1963, p. 307.

tradução de Grossman, quando de sua publicação em São Paulo], consiste nas confissões de um defunto, cuja passagem pela vida foi marcada pela tomada de consciência da vaidade de tudo, da crueldade da natureza e da malícia e da loucura dos homens. *Dom Casmurro* (mesmo título em inglês) e *Quincas Borba* (*The Heritage of Quincas Borba*) são outros dois grandes romances de mesmo espírito e escritos com a mesma técnica.²²⁹ (SABINO, 1964, p. 13)

Em dezembro daquele mesmo ano, Sabino ganha o reforço de Antônio Callado em seu empenho de divulgar a literatura brasileira no sistema literário de língua inglesa. Callado publica no mesmo jornal “Uma Carta Literária do Brasil” (“A Literary Letter from Brazil”), em que lembra a “nossa maior glória passada, Machado de Assis” (“our greatest past glory”), mas se foca nos contemporâneos, como Jorge Amado e Clarice Lispector (CALLADO, 1964, p. 195).

No ano seguinte, é a tradução de Helen Caldwell de *Esau e Jacó* que desencadeia movimento renovado na crítica. Uma das primeiras resenhas, porém, demonstra pouco acolhimento para com o livro e uma visão questionável a respeito da literatura no Brasil: em abril de 1965, o professor universitário de espanhol e português Claude L. Hulet, que organizaria mais tarde a coletânea *Brazilian Literature*²³⁰, publica “Mais Moralista que Romancista” (“More Moralist Than Novelist”) no *Los Angeles Times*, abrindo o texto com a seguinte asserção: “Machado de Assis tem o mérito, entre outros, de ser

²²⁹ “One of his novels, ‘Memórias Póstumas de Bráz Cubas’, already translated into English by William L. Grossmann, under the title of ‘The Posthumous Memoirs of Braz Cubas’, consists of the confessions of a dead man, whose passage through life was marked by the realisation of the vanity of everything, the cruelty of nature, and the malice and folly of men. “Dom Casmurro” (same title in English) and ‘Quincas Borba’ (‘The Heritage of Quincas Borba’) are two other great novels in the same spirit and written with the same technique.”

²³⁰ A coletânea organizada por Hulet para a Georgetown University em 1974 é dividida por períodos e movimentos. *Brazilian Literature – Renaissance, Baroque, Neoclassicism, Romanticism: 1500-1880* e *Brazilian Literature – Naturalism, Realism-Parnassianism, Symbolism: 1880-1920*. HULET, Claude L. (org.). *Brazilian Literature*. Washington D.C.: Georgetown University Press, 1974.

completamente diferente de seus contemporâneos brasileiros”²³¹ (HULET, 1965, p. N16).

Em 1966, a tradução de Caldwell de *Dom Casmurro* é reeditada pela University of California Press. Na propaganda da nova edição, divulgada sobretudo em páginas de publicações acadêmicas, aparece como chamariz uma declaração de Dudley Fitts: “Não consigo ver como um homem que pense ter lido *Dom Casmurro* refletidamente pode ser o mesmo que era antes”²³² (1966, p. 156).

A partir daí, entretanto, poucas são as referências ao romance machadiano na imprensa, iniciando-se um longo intervalo no qual *Memórias Póstumas de Brás Cubas* faz aparições esporádicas em listas de indicação de leitura, ao mesmo tempo em que *Dom Casmurro* praticamente desaparece das páginas dos jornais, exceto por propagandas, como a citada acima, das próprias editoras.

²³¹ “Machado de Assis has the merit, among others, of being totally different from his Braziliam contemporaries.”

²³² “I do not see how a man who has thought fully read *Dom Casmurro* can ever be quite the same as he was before.”

3.1.2 De 1970 a 2000: ascensão

Uma série de resenhas de outras obras machadianas seria desencadeada durante os anos 1970 e 1980 pelos lançamentos de *The Hand and The Glove*, em 1970, tradução de *A Mão e a Luva* do estadunidense (também estudioso de Machado) Albert I. Bagby Jr., com introdução de Helen Caldwell; de *Memorial de Aires*, assinada por Caldwell, em 1972; de *Iaiá Garcia*, em 1976, realizada pelo escocês Robert L. Scott-Bucleuch; no ano seguinte, a outra tradução de *Iaiá Garcia*, de Albert I. Bagby Jr.; e, em 1984, a tradução de *Helena*, também de Caldwell, além de outras coletâneas de contos e contos publicados isoladamente nesse período. O impacto modesto de todas essas publicações, entretanto, não se compara ao *boom* dos anos 1950 e 1960.

Nessa fase, *Dom Casmurro* é apenas citado. Em uma resenha publicada em *The New York Times* a respeito de *The Hand and the Glove*, por exemplo, o tradutor e brasilianista Gregory Rabassa – que publicaria a sua tradução de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em 1997 pela Oxford – relaciona as personagens desse “romance menor” (“minor novel”) às dos romances mais maduros: “as personagens são bem superficiais, não ainda no nível da enigmática Capitu e do vermiforme Bento de *Dom Casmurro*”²³³ (1970, p. 287).

Um comedido interesse por *Dom Casmurro*, especificamente, só renasce na imprensa mais de duas décadas depois, com a nova tradução de Scott-Bucleuch, publicada pelo escocês em 1992, primeiramente pela editora londrina Peter Owen e, dois anos mais tarde, pela também britânica Penguin Books. O fato de faltarem nove capítulos e meio do texto original de *Dom Casmurro* em ambas as edições parece passar despercebido, já que não causa comoção. Pouco antes, em 1989, Scott-Bucleuch já havia reacendido (ainda que modestamente) o interesse por Machado com a sua tradução de *Memorial de Aires*, intitulada *The Wager*, publicada também pela Peter Owen.

Em maio de 1990, Susan Sontag publica seu ensaio seminal sobre *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que ocupa seis páginas da conceituada revista *New Yorker*. Trata-se de um divisor de águas na crítica machadiana anglófona graças à defesa de uma ensaísta respeitada

²³³ “[...] the characters are rather superficial, not yet on the level of the enigmatic Capitu or the vermiform Bento of ‘Dom Casmurro’”.

como ela, que lamenta extensivamente o desconhecimento a respeito de Machado fora de seu país de origem. Por ser seu romance favorito entre os machadianos, Sontag se atém a *Memórias Póstumas* com minúcia e louvor e não chega a investigar outras obras.

Em outubro de 1994, o londrino *The Observer* insere a edição de *Dom Casmurro* da Penguin na seção “Paperbacks” e descreve brevemente o enredo do romance, além de comentar: “Uma clássica história de adultério, ou será que não? Temos apenas a palavra dele [do narrador]. Esta obra-prima lacônica, possivelmente o maior dos romances brasileiros, foi publicada primeiramente em 1899. Por que fomos privados dela por tanto tempo?”²³⁴ (1994, p. 90). Aqui, não fica claro por quanto tempo o jornal acredita que os seus leitores tenham ficado “privados” de *Dom Casmurro*, já que a sua primeira aparição em inglês ocorrera 41 anos antes (com a tradução de Caldwell), e já fazia dois anos que a tradução de Scott-Buccluech fora publicada pela Peter Owen.

Já em novembro de 1997, o escritor e editor Michael Dirda publica uma matéria em *The Washington Post* a respeito dos lançamentos de *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas*, segunda tradução do romance para a língua inglesa, realizada por Gregory Rabassa, e do *Dom Casmurro* traduzido por John Gledson, ambos editados pela Oxford Library of Latin America naquele ano. Trata-se de uma das poucas resenhas na imprensa que abordam a tradução de Gledson – a ausência de maiores comentários na imprensa britânica a respeito da empreitada de um estudioso inglês, professor da University of Liverpool, pode ser considerada estranha.

Classificando Machado como “o maior romancista do Brasil e entre os mais atraentes escritores do mundo”²³⁵ (DIRDA, 1997, p. X08), dotado de uma “sensibilidade pós-moderna” (“postmodern sensibility”) e capaz de cobrir o seu pessimismo com uma capa espirituosa, como o fizeram Samuel Beckett e Thomas Bernhard, Dirda declara que “embora *Brás Cubas* permaneça um romance altamente original, cômico e agridoce, *Dom Casmurro* (1900) é uma obra-prima desoladora. Helen Caldwell, importante tradutora e crítica de Machado, o chama de ‘talvez

²³⁴ “A classic story of adultery, or is it? We only have his word for it. This laconic masterpiece, arguably the greatest of Brazilian novels, was first published in 1899. Why have we been deprived of it for so long?”

²³⁵ “Brazil’s greatest novelist, and ranks high among the most appealing writers in the world.”

o melhor romance dos continentes americanos'. Exagero? Sim, eu suponho, mas não grande"²³⁶ (DIRDA, 1997, p. X08). Faz um raro elogio publicado da tradução de Gledson: "O *Dom Casmurro* de John Gledson parece excelente, tão bom quanto a versão clássica de Helen Caldwell de 1953. Mas o *Brás Cubas* [de Rabassa] é uma desgraça"²³⁷ (DIRDA, 1997, p. X08).

Concordando novamente com Caldwell a respeito da influência de *Otelo* no romance e traçando um paralelismo entre a ambiguidade estruturada na narrativa e o tema do ciúme (afinal, o ciumento tem por tormento justamente a ambiguidade, já que nunca pode ter certeza de nada, ele diz), Dirda toca em uma questão fundamental, que é a da releitura: "Certamente *Dom Casmurro* é um daqueles livros que se aprofundam na segunda leitura"²³⁸ (DIRDA, 1997, p. X08). No contexto da recepção machadiana em língua inglesa, essa observação ressoa como uma grande verdade, já que o livro claramente ganhou mais adeptos ao longo do tempo, conforme foi passando por novas leituras. Em seu primeiro contato com ele, em 1953, a crítica tendeu a se retrair e a relativizá-lo na comparação com o seu antecessor – pode-se dizer que se tratava de uma primeira leitura, que, como enfatiza Dirda, não é suficiente para captar as nuances de *Dom Casmurro*.

No mesmo mês, o *Boston Globe* publica a resenha do crítico literário e teatral Bill Marx sobre os dois lançamentos da Oxford. Trata-se, porém, de mais do que uma resenha: além de comentar as publicações, Marx apresenta conhecimento sobre Machado e sobre os escritores influenciados por ele. Começa citando uma declaração do escritor indo-britânico Salman Rushdie: "Se Borges foi o escritor que tornou possível García Márquez, então não é exagero dizer que Machado de Assis tornou Borges possível". À época, Rushdie vinha relatando a veículos de comunicação como a leitura que fizera de

²³⁶ "While *Bras Cubas* remains a highly original, bittersweet comic novel, *Dom Casmurro* (1900) is a heartbreaking masterpiece. Indeed, Helen Caldwell, a leading translator and critic of Machado, calls it 'perhaps the finest of all American novels of either continent.' Exaggeration? Yes, I suppose, but not by much."

²³⁷ "John Gledson's *Dom Casmurro* seems excellent, as good as Helen Caldwell's classic 1953 version. But the *Bras Cubas* is a disgrace."

²³⁸ "Certainly *Dom Casmurro* is one of those books that deepen the second time through."

Machado e de Borges o influenciara em sua juventude. Em 1996, em entrevista à Folha de S.Paulo, Rushdie falou da modernidade de Machado e da sua influência sobre outros escritores latino-americanos:

Machado de Assis é um escritor cem anos à frente de seu tempo. Quando li "Brás Cubas", "Dom Casmurro" e "Quincas Borba", fiquei impressionado com sua modernidade. Ele tem uma leveza no toque, uma informalidade na linguagem, seus livros são imaginados de maneira brilhante. Qualquer coisa que falemos de autores como Julio Cortázar, Garcia Marquez ou Carlos Fuentes tem origem em Machado de Assis. (RUSHDIE, 1996)

Assim, ao partir da declaração de Rushdie, Marx já situa o seu posicionamento com relação a Machado: ele o considera um influenciador. Essa alteração de ponto de vista, de influenciado para influenciador, como se pode notar nas críticas mais recentes na imprensa anglófona, é forte indicativa de que o escritor brasileiro foi sendo inserido no sistema literário internacional ao longo dos últimos 65 anos, desde o seu *boom*. Ainda assim, a crítica anglófona continua a se queixar de sua ausência no cânone ocidental, com uma contínua sensação de que Machado deveria ser muito mais celebrado do que o é, como apela Marx na resenha, após a citação de Rushdie:

Os romances do fim do século XIX de Machado se aventuraram pelo pós-modernismo antes que alguém o fizesse em aulas de escrita criativa. Mas por que Machado, o maior romancista do Brasil, não é tão conhecido quanto Borges ou García Márquez? O melhor de sua ficção foi traduzido para o inglês de forma excelente por Helen Caldwell e William Grossman, e esses esforços foram recebidos entusiasmamente nos anos 1950 e 1960 por críticos como V. S. Pritchett e Elizabeth Hardwick. Entre os críticos

contemporâneos, John Barth e Susan Sontag são fãs de Machado.²³⁹ (MARX, 1997, p. E6)

O autor prossegue dizendo que os universitários estadunidenses da década de 1970, pós-*boom* latino-americano, fossem talvez preguiçosos demais para sair das “dietas” (“diets”) à base de García Márques e Vargas Llosa e se arriscar com um autor brasileiro oitocentista, mais moderno do que muitos modernos. Marx acredita que o lado “lúdico” (“playfulness”) de Machado depõe contra ele nesse sentido, já que é difícil categorizá-lo como representante de um movimento; ele seria “romântico e realista, idealista e cínico, racional e rabugento”,²⁴⁰ (MARX, 1997, p. E6).

De *Dom Casmurro*, Marx destaca a figura de Capitu, “uma das mais deliciosamente enigmáticas personagens femininas do século XIX [...], uma mulher que leva o narrador, Bento, às alturas do amor e às profundezas da dúvida”,²⁴¹ (MARX, 1997, p. E6). Julga que o ponto central do livro seja um caso de ciúme conduzido a uma “quase-demência” (“near-dementia”). Por fim, opina sobre as novas traduções, classificando a tradução de Gledson como “obsequiosa o suficiente” (*serviceable enough*) e a versão de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Rabassa como muito mais “engessada” (*stiff*) do que a de Grossman.

Em fevereiro de 1998, K. David Jackson é convidado por *The New York Times* para comentar, também, as duas publicações da Oxford. Em sua resenha, identifica Machado como “possivelmente, o mais distinto autor da história da América Latina”,²⁴² um escritor de

²³⁹ “The late-19th-century novels of Machado ventured into postmodernism before everyone was doing it in creative writing classes. But why isn't Machado, Brazil's finest novelist, not as well known here as Borges or Garcia Marquez? The best of his fiction has been superbly translated into English by Helen Caldwell and William Grossman, and these efforts were enthusiastically received in the '50s and '60s by such reviewers as V. S. Pritchett and Elizabeth Hardwick. Among contemporary critics, John Barth and Susan Sontag are fans of Machado.”

²⁴⁰ “[...] romantic and realist, idealistic and cynical, rational and cranky.”

²⁴¹ “[...] one of the most delightfully puzzling female characters in 19th-century fiction [...], woman who takes the narrator, Bento, to the heights of love and the depths of doubt.”

²⁴² “Machado de Assis is arguably the most distinguished writer in Latin America's history.”

identidade híbrida (*hybrid identity*) graças à sua formação clássica, e *Dom Casmurro* como a “obra-prima de Machado” (*Machado’s marterpiece*), a “peça central” (*centerpiece*) de sua carreira literária. Além de comentar todo o enredo do romance (assim como de *Memórias Póstumas*), mostrando a dupla faceta – tropical e europeia – que ele vê em Machado, o professor de Yale aprova as traduções, mas ressaltando que as traduções anteriores, de Caldwell e Grossman, eram “perfeitamente aceitáveis” (*perfectly acceptable*) e que as novas teriam muito pouco a lhes corrigir.

Ainda em 1998, o *Los Angeles Times* inclui ambas as traduções publicadas pela Oxford em sua lista de “melhor ficção” do ano. Celia McGee alega que a escrita machadiana não envelheceu e que os leitores deparariam com uma voz ao mesmo tempo familiar e estranhamente nova.

Em vista dessas aparições pontuais nas últimas décadas do século XX, pode-se dizer que *Dom Casmurro* não mais despertou na imprensa de língua inglesa o mesmo frisson de 1953, quando do primeiro aparecimento do romance em inglês pelas mãos de Helen Caldwell. Trata-se de um fenômeno curioso, já que, na esfera acadêmica, o interesse por ele se manteve sólido – e gerou, inclusive, a publicação de outros livros dedicados unicamente à análise do romance, como será abordado no item 3.2. Nos anos 2000, porém, Machado experimenta uma nova onda de menções jornalísticas no sistema literário de língua inglesa, como será visto a seguir.

3.1.3 Os anos 2000 e a consolidação canônica

O tempo teve um nítido impacto na recepção de *Dom Casmurro* pela imprensa. Como foi visto ao longo dos itens anteriores, o livro foi recebido com objeções em 1953, à ocasião do lançamento de sua primeira versão em inglês. A recepção pouco acolhedora se deu, sobretudo, na Grã-Bretanha. Entretanto, após um intervalo de décadas sem comentários significativos, nos anos 2000 o romance é veiculado de forma explicitamente reverencial. Ao final deste item, esse processo de canonização na imprensa ficará mais claro.

Em 2002, Michael Wood, renomado professor de literatura comparada da Princeton University, publica em *The New York Review* uma espécie de dossiê machadiano, em que aborda *A Master on the Periphery of Capitalism: Joaquim Maria Machado de Assis* (tradução

de John Gledson da obra de Roberto Schwarz) e comenta brevemente todos os romances, detendo-se nos que vieram após *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Seu texto, intitulado “Um Mestre Entre Ruínas” foi traduzido para o português por Samuel Titan Jr. e publicado no jornal *Folha de S.Paulo*. Nele, adotando o viés sociológico de Schwarz e Gledson, Wood procura colaborar com o “mistério” a respeito do desenvolvimento de Machado como romancista; por que ele teria interrompido seu tom suave com *Memórias* e o retomado ao final, com *Memorial de Aires*? Em meio à discussão, o professor e ensaísta define Bento como “um narrador ainda mais não confiável do que Brás Cubas: mesmo que possa ser engraçado, ele é mais ansioso e ignorante” e se aprofunda a respeito da ambiguidade do romance, mas reclassificando-a como “indeterminação”:

Mas o texto que ele [Machado] escreve não é estritamente ambíguo, e sim indeterminado. Bento é suficientemente tolo e obnubilado para ser facilmente traído, além de suficientemente vaidoso para inventar o adultério da mulher a partir de nada. [...] Podemos aceitar a história de Bento, como fizeram os primeiros críticos, ou podemos rejeitá-la, como tendem a fazer os críticos modernos, mas não podemos fazer as duas coisas ao mesmo tempo, e Machado não está nos convidando a um cômodo ceticismo quanto à verdade alcançável. (WOOD, 2002, s/p)

A proposta de Wood, de que não se trata de ambiguidade e de que existe uma verdade “alcançável”, pode ser debatida (a questão da ambiguidade em *Dom Casmurro* será retomada na terceira parte deste capítulo, à luz da crítica acadêmica), mas, neste momento, o que parece mais relevante em seu texto é a profundidade com que lhe foi permitido tratar a obra machadiana fora da esfera puramente acadêmica. Embora ele seja professor de uma das universidades mais respeitadas nos Estados Unidos, não é ao público acadêmico que ele está se dirigindo nesse caso, mas ao público não especializado, ainda que interessado em literatura. Outro aspecto importante é o fato de um jornal brasileiro ter traduzido e publicado o seu texto no Brasil dias depois de seu aparecimento no veículo estadunidense – trata-se de um caso de uma

opinião anglófona reconhecida imediatamente como relevante para a crítica machadiana brasileira.

Um ano depois, ocorre algo semelhante – de um pesquisador acadêmico publicar um ensaio em veículo não segmentado – com o texto “O Mundo Como a Índia” (“The World as India”), de Susan Sontag. Primeiramente impresso no *Sunday Times* e ainda disponível no website dedicado à autora²⁴³, o texto de Sontag fala das assimetrias mundiais sob o ponto de vista da tradução literária e cita *The Posthumous Memoirs of Bras Cubas* (título da tradução de Gregory Rabassa), *Dom Casmurro* e *The Slum* (tradução de David H. Rosenthal de *O Cortiço*, de Aluisio Azevedo, também publicada pela Oxford University Press) como “três dos melhores romances escritos em qualquer lugar na última fase oitocentista, que seriam tão famosos como obras-primas do fim do século XIX *podem* ser se tivessem sido escritos não em português por brasileiros, mas em alemão, francês ou russo”²⁴⁴ (grifo da autora; SONTAG, 2003). A estudiosa lança, portanto, a sua tese da língua portuguesa como impeditiva de uma maior disseminação do cânone brasileiro no exterior, ecoando com mais determinação o que outros críticos, como Dudley Fitts, já haviam proposto.

Em 1965, Fitts já afirmara que Machado, descrito por ele como “um dos mestres em qualquer hemisfério” (“one of the masters in either hemisphere”), já teria conquistado celebridade internacional se houvesse escrito “em uma língua mais acessível do que o português” (“in a more accessible language than Portuguese”) – essa afirmação, porém, é controversa, como às vezes são as alegações de Fitts (como a de que Machado foi o único grande romancista brasileiro até então, já comentada acima). O português é uma língua latina e ocidental; sob qual ponto de vista idiomático seria menos “acessível” para um falante de inglês do que, por exemplo, o espanhol e o italiano? A menor acessibilidade pode estar relacionada à falta de interesse político e econômico nas nações falantes do português, e não em alguma dificuldade de aprendizado da língua. É evidenciando as assimetrias

²⁴³ www.susansontag.com

²⁴⁴ “[...] three of the best novels written anywhere in the last part of the nineteenth century that would be as famous as a late-nineteenth-century literary masterpiece *can* be now had they been written not in Portuguese by Brazilians but in German or French or Russian.”

entre as culturas no âmbito internacional que Sontag fundamenta o seu argumento.

Em 2004, James Sallis publica no Boston Globe a matéria “A um século e um continente de distância, realismo inquietante” (“From a Century and Continent Away, Uncanny Realism”), cujo título indica a que veio: o autor acredita que Machado seja de um realismo quase não literário, que se aproxima da própria vida. Cita, em inglês, “Não é claro isto, mas nem tudo é claro na vida ou nos livros”, passagem do capítulo “LXXVII Prazer das Dores Velhas” de *Dom Casmurro*, como forma de ilustrar o estilo machadiano de incompletude.

No ano de 2008, centenário da morte de Machado de Assis, o número de matérias se multiplica sensivelmente – os principais veículos de língua inglesa dos Estados Unidos, da Inglaterra e da Irlanda fazem ao menos menções ao autor brasileiro. Alguns, como os que serão relatados a seguir, abriam espaços maiores para acadêmicos e críticos literários conhecedores da obra machadiana. Além da matéria de Larry Rother para *The New York Times*, “After a Century, a Literary Reputation Finally Blooms” (“Após um século, uma reputação literária finalmente floresce”), já comentada no Capítulo 1, outros textos relevantes apareceram em jornais estadunidenses e britânicos.

Stephen Henighan, jornalista interessado na obra machadiana que já havia publicado uma matéria sobre Machado de Assis intitulada “Realismo no Brasil” (“Realism in Brazil”) dois dias antes no mesmo periódico, *Sunday Times*, propõe agora a ideia de que Machado explora, ao longo de sua carreira literária, as confusões entre percepção e realidade, que culminam em *Dom Casmurro*. “Este romance – cujo título poderia ser traduzido por algo como “Lord Curmudgeon” [algo como “Senhor Rabugento”] –, ainda mais do que *The Turn of the Screw*, de Henry James, pode reivindicar o posto de clássica exploração do narrador em primeira pessoa não confiável”²⁴⁵, argumenta Henighan, completando que, embora possa ser lido como uma simples tragédia romântica, o romance possui uma complexidade velada.

Em *The Irish Times*, a crítica literária Eileen Battersby publica a matéria “Fatias de Loucura de um Mestre Brasileiro” (“Slices of Madness from a Brazilian Master”), à ocasião do lançamento da coletânea *A Chapter of Hats and Other Stories*, organizada e traduzida

²⁴⁵ “This novel – the title is roughly equivalent to ‘Lord Curmudgeon’ – even more than Henry James’s *The Turn of the Screw*, can claim to be the classic exploration of the unreliable first-person narrator.”

por John Gledson, iniciando-a com a seguinte declaração de louvor: “Muitos escritores querem ser inteligentes, alguns são, mas poucos, muito poucos, são tão inteligentes quanto o brasileiro ímpar Joaquim Maria Machado de Assis, mais conhecido, ao menos no Brasil, onde é reverenciado, como Machado de Assis”²⁴⁶ (BATTERSBY, 2008, p. B13). Em tom extremamente elogioso, a autora classifica a tradução de Gledson como “soberba” (*superb*), compara o estilo machadiano ao de Mozart – ele estaria para a literatura o que o austríaco está para a música, com “graça desarmante atravessada por poder” (“disarming grace lanced with power”) – e vê nos contos machadianos reminiscências de Gogol e Balzac, além de citar *Dom Casmurro* como o “duradouro clássico brasileiro”, cuja Capitu permanece “a mais conhecida personagem da ficção brasileira”²⁴⁷ (BATTERSBY, 2008, p. B13).

Dois meses depois, Battersby publica no mesmo periódico, do qual é colaboradora fixa, um texto inteiramente sobre *Dom Casmurro*, sob o chapéu “Segunda Leitura” (*Second Reading*). Nesta seção semanal, a crítica – que é californiana, mas graduada pela University of Dublin e radicada desde então na Irlanda – “revisita títulos do cânone literário”²⁴⁸. Desta vez, aproxima Machado de Jane Austen, para ela, ambos grandes observadores da realidade, e volta à comparação com Mozart, além de apontar José Saramago como o “mais famoso descendente literário”²⁴⁹ de Machado de Assis. Descrevendo em pormenores o enredo, diz que Machado concebeu para o romance “vividly drawn characters” (“personagens vivamente desenhados”) e finaliza declarando que “lendo essa obra deslumbrante, suavemente sofisticada, torna fácil entender por que ele é reverenciado”²⁵⁰.

Passado o frenesi de 2008, Machado mantém-se menos presente, mas ainda assim constante em aparições na imprensa anglófona, incentivadas, sobretudo, pelas várias coletâneas de contos lançadas nos últimos anos.

²⁴⁶ “Many writers want to be clever, some are, but few, very few, are as clever as a singular Brazilian-born Joaquim Maria Machado de Assis, better known, at least in Brazil where he is revered, as Machado de Assis.”

²⁴⁷ “[...] the best known character in Brazilian fiction.”

²⁴⁸ “[Eileen Battersby] revisits title from the literary canon.”

²⁴⁹ “[...] most famous literary descendant.”

²⁵⁰ “Reading his dazzling, quietly sophisticated work makes it easy to understand why he is revered.”

Em 2014, o escritor Peter Robb publica em *The Times Literary Supplement* o longo ensaio “Magnífico Machado” (“Magnificent Machado”), em que comenta favoravelmente duas coletâneas de contos, *Stories*, organizada por Rhett McNeil, e *Ex Cathedra*, por Glenn Alan Cheney, além de debater vida e obra do autor brasileiro e de comentar algumas traduções de romances seus para o inglês: “Gledson pertence a uma classe só sua graças à sua sutileza, como mostrou a sua magnífica tradução de *Dom Casmurro* (1997)”²⁵¹ (ROBB, 2014, s/p).

Os aparecimentos em *The Guardian* nos anos 2000 merecem um parêntese, pois foram vários, inserindo Machado de Assis em uma dimensão *pop*, de apelo mais generalizado – o que comprova o processo de canonização por que vem passando o escritor brasileiro, e também o interesse cada vez maior por sua ficção mais curta. Em entrevista publicada em 2011, Woody Allen escolhe *Epitaph of a Small Winner*, a tradução de Grossman de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, como um de seus cinco livros preferidos, declarando ser “um trabalho muito, muito original” (*a very, very original piece of work*). Dois anos depois, 2013, Machado tem a sua veia contista glorificada por Chris Power, que o identifica como “para os leitores de língua inglesa, talvez o mais obscuro dos grandes contistas da literatura mundial”²⁵² (POWER, 2013, s/p).

Dom Casmurro aparece, ainda, em listas de livros do website de *The Guardian*, assim como nas páginas virtuais de outras publicações, como é ilustrado na tabela a seguir – lembrando-se, aqui, de que as listas de sugestões tornaram-se com o tempo um recurso utilizadíssimo na internet, por sua leitura rápida e lúdica que atrai grande quantidade de leitores:

²⁵¹ “Gledson is in a class of his own for subtlety, as his magnificent translation of *Dom Casmurro* (1997) showed.”

²⁵² “[...] to English-language readers, perhaps the most obscure of world literature's great short-story writers.”

QUADRO 7: Aparição de *Dom Casmurro* em listas de entretenimento em inglês

DATA E PUBLICAÇÃO	LISTA	COMENTÁRIO
Janeiro de 2009 <i>The Guardian</i>	1000 romances que todos devem ler: amor – parte 1 (“1000 novels everyone must read: love - part 1”)	Carmen Callil diz que <i>Dom Casmurro</i> é o maior romance escrito pelo maior escritor brasileiro. Diz ainda que, não à toa, é conhecido como o “Otelo brasileiro”.
2013 <i>Top Ten Books Edited by J. Peder Zane</i>	Os Dez Melhores Por Michael Griffith (“Michael Griffith’s Top Ten List”)	É sobre <i>Dom Casmurro</i> que o escritor estadunidense mais escreve em sua lista. Termina o comentário da seguinte forma: “Alusivo, psicologicamente penetrante, politicamente carregado, sombriamente engraçado, <i>Dom Casmurro</i> liga Sterne a Barthelme, Flaubert a Nabokov, e permanece surpreendentemente revigorante” ²⁵³
Janeiro de 2015 <i>The American Scholar</i>	Dez Clássicos Negligenciados (“Ten Neglected Classics”)	“Este romance sombriamente cômico e psicologicamente penetrante tem um dos grandes narradores não confiáveis da literatura mundial: o paranoico,

²⁵³ “Allusive, psychologically penetrating, politically charged, darkly funny, *Dom Casmurro* links Sterne to Barthelme, Flaubert to Nabokov, and remains startlingly fresh.”

		ciumento Bento Santiago” ²⁵⁴
Dezembro de 2015 <i>The Guardian</i>	“Melhores romances sobre esposas infiéis” (“Top novels about unfaithful wives”)	<i>Dom Casmurro</i> aparece junto com <i>Le Rouge et Le Noir</i> , <i>Madame Bovary</i> , <i>Lady Chatterly’s Lover</i> e <i>Anna Karenina</i> , entre outros clássicos.

É interessante observar, ainda, que *Dom Casmurro* aparece com frequência nos comentários de leitores do website de *The Guardian*. Em algumas outras listas, como “Melhores Romances Inspirados por Shakespeare” (“Top Novels Inspired by Shakespeare”) e “Os 10 Maiores Solitários da Ficção” (“The Top 10 Loners in Fiction”; 2014), houve leitores lamentando que o romance machadiano tivesse ficado de fora. Além disso, em 2013, na seção “O que você está lendo hoje?” (“What are you reading today?”), aberta à participação de leitores, Karen Heenan-Davies escreve: “Nesta semana, estou lendo um clássico da ficção latino-americana – *Dom Casmurro*, do autor brasileiro Joaquim Maria Machado de Assis. Foi publicado primeiramente em 1899. Estou lendo por recomendação de um colega de trabalho. Até agora, é bem estranho”²⁵⁵. Estes são indícios da popularização do autor entre leitores de língua inglesa.

Recentemente, em 2015, no entanto, a republicação da tradução de Caldwell pela editora inglesa Daunt Books, chama pouca atenção da imprensa. A crítica mais relevante do ponto de vista do alcance e da influência sobre o público é negativa, publicada pelo escritor e crítico inglês Duncan Fallowell, que comenta, ao mesmo tempo,

²⁵⁴ “This darkly comic and psychologically penetrating book features one of the great unreliable narrators in world literature: the paranoid, jealous Bento Santiago.”

²⁵⁵ “This week I’m reading a classic of Latin American fiction - *Dom Casmurro* by the Brazilian author Joaquim Maria Machado de Assis. it was first published in 1899. I’m reading it on the recommendation of a work colleague. It’s rather odd so far.”

a nova edição da tradução de Caldwell e o livro *Machado de Assis: A Literary Life*, de K. David Jackson, também lançado em 2015. No texto agressivo de *The Spectator*, Fallowell indica já no título, “Machado de Assis Wasn’t the Dickens of Brazil – but he is one of the greats” (“Machado de Assis não foi o Dickens do Brasil – mas é um dos grandes”, que não está de acordo com o ponto de vista de Jackson a respeito do autor brasileiro, dizendo que a devoção do professor estadunidense “beira a histeria” (“bordering hysteria”). No que concerne *Dom Casmurro*, mostra desconhecimento da fortuna crítica do romance, que há muito já derrubara a noção de Machado como um escritor pouco brasileiro:

O que está ausente é o Brasil. No lugar dele, Machado enche a sua obra com referências aos grandes da literatura ocidental. Em *Dom Casmurro*, há aparições de Homero, Luciano de Samósata, Plutarco, Dante, Camões, Shakespeare e outros. Assim ele nos lembra a toda oportunidade que, embora esteja na periferia da civilização, está conectado à sua essência. Para tanto, a selva, a pradaria, o Pantanal, a Amazônia não são nunca mencionados. Ficamos confinados à sala de estar, à loja, ao escritório, à igreja. O fato mais notável a respeito do Rio de Janeiro – a sua deslumbrante localização física – é ignorada. Você mal saberia que está no litoral; o oceano faz uma intrusão assassina em *Dom Casmurro*, e para aí. Paradoxalmente, é a inabilidade de Machado de estar inteiramente onde está que o trai. Na busca de afirmar a sua centralidade, ele confirma o seu provincianismo.²⁵⁶ (FALLOWELL, 2015)

²⁵⁶ “What is absent is Brazil. In its place Machado packs his work with references to the greats of western literature. In *Dom Casmurro* there are pop-ups from Homer, Lucian, Plutarch, Dante, Camoes, Shakespeare and more. Thus he is reminding us at every opportunity that though he be writing at the periphery of civilisation he is very much connected to its core. To this end the jungle, the prairie, the Pantanal, the Amazon are never to be mentioned. We are confined to the sitting-room, the shop, the office, the church. The single most remarkable fact about Rio de Janeiro — its stunning physical location — is

Como se vê, a resenha vai na contramão de tudo que vinha sendo dito sobre Machado e *Dom Casmurro* nos anos 2000. A ideia de que não há “Brasil” suficiente no romance pode ser facilmente problematizada com base na discussão proposta por John Gledson em seu estudo *Deceptive Realism*; a de que o “oceano” só faz uma “intrusão assassina” na narrativa é quase absurda diante das dezenas de referências ao mar, a começar pelos “olhos de ressaca” de Capitu, dissecadas, entre outros, por Paul Dixon no livro *Retired Dreams* – não que um romance, para ser considerado como pertencente ao seu lugar de origem, deva fazer referência direta a ele. É de se estranhar, também, que um texto com preconceitos tão explícitos – uma concepção equivocada sobre o Brasil e a sua geografia; a assimetria declarada de centro/periferia, centralidade/provincianismo – seja publicado no ano de 2015 em um veículo inglês de grande circulação como *The Spectator*, considerado tradicionalmente um dos principais comentaristas de literatura no mundo anglófono e de linha política “moderadamente conservadora”²⁵⁷. É interessante lembrar, ainda, que, *The Spectator* já publicara uma resenha negativa sobre *Dom Casmurro* em 1953, assinada por R. D. Charques, como foi abordado anteriormente.

Todavia, o fato de *Dom Casmurro* ter sido duramente criticado por alguns e glorificado por outros – de seu lançamento em inglês, em 1953, até a atualidade – não depõe, do ponto de vista da recepção crítica, contra ele. Como ressalta Henry Peyre em seu livro sobre a crítica literária estadunidense, “a unanimidade em qualquer aclamação de um livro (seja ou não ganhador do Pêmio Nobel), uma peça, um concertista

ignored. You’d hardly even know we were on the coast; the ocean makes one murderous intrusion into *Dom Casmurro* and that’s it. Paradoxically it is Machado’s inability to be fully where he is which betrays him. In seeking to affirm his centrality, he confirms his provinciality.”

²⁵⁷ A Encyclopedia Britannica assim define a linha política de *The Spectator*, mas relativiza dizendo que se trata de um veículo “muito mais conservador” (“much more conservative”) do que outros grandes jornais britânicos, como *The Economist*. In: <http://global.britannica.com/topic/The-Spectator-British-periodical-1828-present>. Acesso em 18 fev. 2016.

ou um artista plástico, mesmo que tenha se tornado venerável como Picasso ou Chagall, deve sempre levantar suspeita”²⁵⁸ (1967, p. 321).

Observando em retrospecto, é possível perceber como o aparecimento de *Dom Casmurro* na imprensa é irregular, tanto do ponto de vista da frequência quanto de seu caráter. É muito mais irregular, por exemplo do que o de *Esau and Jacob* (título da tradução de Helen Caldwell), que foi muito bem recebido em resenhas majoritariamente positivas nas imprensas estadunidense, britânica e irlandesa no momento de seu lançamento, em 1965. Dudley Fitts, por exemplo, que demonstrara ressalvas tanto em relação a *Memórias Póstumas* quanto a *Dom Casmurro*, transmite grande entusiasmo para com *Esau and Jacob* em *The New York Times* com o texto “Brazilians All” (algo como “Vamos, Brasileiros”), em que elogia à minúcia o romance, comentando as suas alegorias e antevendo os paralelos com a história do Brasil que seriam traçados mais a fundo por John Gledson décadas mais tarde.

Uma ocorrência interessante, no sentido de contrapor a irregularidade de *Dom Casmurro* à quase unanimidade de *Esau and Jacob*, é a resenha de James Nelson Goodsell publicada no *The Christian Science Monitor*²⁵⁹, na qual ele o compara aos romances machadianos anteriores já publicados em inglês e levanta, com isso, um aspecto que instiga debate. Chamado “Gêmeos sob Tensão” (“Twins in Tension”), o texto é iniciado com uma afirmação categórica: “Joaquim Maria Machado de Assis foi, inquestionavelmente, o maior homem de letras do Brasil” (“was unquestionably Brazil’s greatest man of letters”). Diz, a seguir, que apenas nos anos recentes fora possível aos leitores de língua inglesa conhecer o “mestre singular – há muito traduzido em outras línguas” (“singular master – long translated into other languages”). Goodsell defende, então, que, sob determinados aspectos, *Esau e Jacó* seria o melhor trabalho de Machado, “talvez por ser mais especificamente brasileiro do que muitos dos seus romances”²⁶⁰.

²⁵⁸ “Unanimity in any acclaim for a book (whether or not by a Nobel Prize winner), a play, a concert performer, or any artist, even if he has become as venerable as Picasso or Chagall, should arouse suspicion.”

²⁵⁹ Publicação estadunidense voltada a notícias internacionais fundada em 1908 e que, apesar do nome, não declara tendência religiosa. Publica, com frequência, resenhas literárias. Desde 2008, possui apenas versão on-line: <http://www.csmonitor.com>.

²⁶⁰ “perhaps because it is more specifically Brazilian than many of his other novels”.

Conclui, com base no tema da luta entre o velho e o novo expressa em *Esau e Jacó*, com uma consideração que pode ser considerada bastante visionária do ponto de vista da evolução da crítica machadiana:

Machado observava as mudanças na sociedade brasileira com ceticismo – ainda assim, com simpatia pela mudança. Ele se deu conta da necessidade vital do Brasil pelo novo, por novas abordagens. Se ele se mostrava crítico em relação às mudanças, não se tratava de uma crítica amarga. Era devida ao fato de que ele tanto queria que a sociedade em desenvolvimento no Brasil fosse igualitária e justa, que ele se sentia impelido a escrutinar a nova ordem modificada com vingança. E *Esau e Jacó* é um daqueles romances que nos diz tanto sobre a época na qual está inserido quanto os livros de história.²⁶¹
(GOODSELL, 1965, s/p)

Essas noções, de que um real desejo de mudança por parte de Machado estaria por trás de seu aparente conservadorismo, seriam retomadas depois pela crítica machadiana sociológica, encabeçada por Roberto Schwarz no Brasil e por John Gledson no exterior. Já a ideia de que *Esau e Jacó* se destacaria entre os romances machadianos por ser o mais “brasileiro” talvez possa ser problematizada sob a ótica da recepção. Isso porque *Esau e Jacó* pode ser considerado mais apreensível – como uma alegoria da República brasileira e dos pensamentos conservadores e liberais representados pelos gêmeos – do que o romance anterior, *Dom Casmurro*, que é bem mais ambíguo e “movediço”, além de certamente ser menos complexo, tanto do ponto de vista do estilo quanto do conteúdo, do que *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Recebido também com elogios à época de seu lançamento no

²⁶¹ “Machado viewed Brazil’s changing society with skepticism – yet with a sympathy for the change. He realized that Brazil’s vital need was for new, fresh approaches. If he was critical of change, it was not disgruntled criticism. It was because he so wanted Brazil’s evolving society to be equitable and just that he felt compelled to scrutinize the new and changed order with a vengeance. And ‘Esau and Jacob’ is one of those novels which tells us as much of the times about which it deals as volumes of history.”

Brasil (GUIMARÃES, 2004, p. 263), *Esau e Jacó* pode ser, justamente, um caso de maior correspondência à expectativa dos leitores de língua inglesa, assim como ocorreu com *Helena* no Brasil. “Para a crítica da época, com seu terceiro romance [*Helena*] Machado atingia o padrão internacional”, observa Guimarães, comentando a ilustração de Bordalo Pinheiro publicada no jornal *O Globo* em 1876, na qual a caricatura de Machado interage com um globo terrestre (GUIMARÃES, 2004, p. 104).

Jauss acredita que, quanto maior for o desnível entre a expectativa do leitor e o que a obra de fato lhe causa na leitura, maior pode ser o seu caráter artístico, o que ficará provado pela sua sobrevivência ao longo do tempo. A essa disparidade entre o que se espera de uma obra e o que ela é, o estudioso dá o nome de “distância estética”: “A distância entre o horizonte de expectativa e a obra, entre o já conhecido da experiência estética anterior e a ‘mudança de horizonte’ exigida pela acolhida à nova obra, determina, do ponto de vista da estética da recepção, o caráter artístico de uma obra literária” (JAUSS, 1994, p. 31). Apesar de se tratar de uma proposta passível de relativização, uma vez que a “distância” sem dúvida varia conforme o repertório do leitor e a sua abertura pessoal às novidades que lhe são apresentadas, sua aplicação prática se mostra eficaz.

Um argumento que pode reforçar o entendimento da recepção de Machado de Assis à luz da teoria proposta por Jauss é encontrado no segundo livro de Helen Caldwell a respeito do autor brasileiro, publicado em 1970, *The Brazilian Master and His Novels*. Nele, a estudiosa enfatiza a recepção calorosa de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* pela crítica anglófona em contraposição a uma recepção fria que Machado teria experimentado em vida com esse romance. Essa percepção relativiza ainda mais todo o processo de recepção, iluminando o fenômeno da recepção predominantemente positiva de *Esau and Jacob* em oposição à recepção de altos e baixos por que tem passado *Dom Casmurro* na imprensa de língua inglesa ao longo do tempo.

À ocasião de seu lançamento em inglês, ainda que em menor grau do que *Dom Casmurro*, *Memórias* também divide a opinião dos críticos, sofrendo constantes alegações de que Machado teria copiado Sterne. Ainda assim, entretanto, a recepção inicial de *Memórias* em inglês pode ser apreendida como mais acolhedora e positiva do que a que obteve no Brasil, como observa Caldwell. Com base nessa sua observação, é possível problematizar a diferença de horizonte de expectativa de leitores brasileiros oitocentistas e de leitores de língua

inglesa setenta anos depois. Estariam estes últimos mais “preparados” para a originalidade de Machado, por isso promoveram uma recepção mais positiva? Caldwell lembra que *Memórias* foi lançado em pleno auge do naturalismo, e que a expectativa da época era por romances nos moldes desse movimento:

Em 1952, quando a primeira tradução para o inglês de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* foi lançada nos Estados Unidos sob o título *Epitaph of a Small Winner*, foi recebida com exclamações de encanto e admiração por críticos e mais críticos em todo o país, embora mais de setenta anos houvessem passado desde a sua publicação inicial em português. Por incrível que pareça, esse romance – com toda a originalidade de sua concepção, astúcia e ironia – mal causou abalo na opinião do público brasileiro de 1881. A razão pode ser parcialmente encontrada na popularidade, predominante à época, do romance naturalista.²⁶² (CALDWELL, 1970, p. 116)

Hélio Seixas Guimarães confirma a disparidade apontada por Caldwell ao levantar resenhas publicadas em periódicos brasileiros à época da publicação de *Memórias*, como a de Urbano Duarte na *Gazetinha*²⁶³:

A obra do Sr. Machado de Assis é deficiente, senão falsa, no fundo, porque não enfrenta com o verdadeiro problema que se propôs a resolver e só filosofou sobre caracteres de uma vulgaridade perfeita; é deficiente na forma, porque não há

²⁶² In 1952, when *Memórias Póstumas de Brás Cubas* first appeared in English translation in the United States under the title *Epitaph of a Small Winner*, it was greeted with exclamations of wonder and admiration by reviewer after reviewer our country over, although more than seventy years had passed since its initial publication in Portuguese. Unbelievable as it may seem, this novel – with its astounding originality of conception, wit, and irony – caused scarcely a ripple in the Brazilian public opinion if 1881. The answer is partially to be found in the then prevailing popularity of the Naturalist novel.

²⁶³ Português da citação adaptado à norma atual. DUARTE, Urbano. “Bibliographia”. In: *Gazetinha*, Rio de Janeiro, 2 fev. 1881.

nitidez, não há desenho, mas bosquejos, não há colorido, mas pinceladas ao acaso. (DUARTE, 1881)

A falta de “forma” e de “nitidez” a que Duarte se refere pode ter, de fato, ligação com uma expectativa sua por um texto de linhas mais definidas – tempo cronológico, linearidade na narrativa, causas e consequências claras –, como era de praxe nos romances naturalistas. Já o comentário sobre os “caracteres de uma vulgaridade perfeita” denuncia a nostalgia do resenhista, pois eram os românticos que enobreciam as personagens – àquela altura, já havia duas décadas de romances realistas na Europa, com personagens, senão vulgares, “mundanos”. É provável, assim, que Caldwell esteja certa ao supor que a expectativa brasileira não era compatível com um romance ousado como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Já a expectativa do público de língua inglesa no início da década de 1950 era, e só podia ser, bem diferente. Dois séculos antes, Sterne publicara o seu *Tristram Shandy* em nove volumes e outros escritores, como Henry Fielding e Daniel Defoe, já haviam introduzido traços realistas na literatura anglófona. Setenta anos depois da explosão do realismo e cerca de três décadas de experimentações modernistas na literatura ocidental como um todo, é natural que o horizonte de expectativa de um leitor de língua inglesa com relação ao romance machadiano em 1952 pouco tenha a ver com o do crítico brasileiro em 1881. Essa discrepância é mais favorável à obra do que o contrário. Retomando a ideia de Jauss de que, quanto maior a “distância estética” (1994, p. 31) com relação ao horizonte de expectativa do público, maior será a “mudança de horizonte” promovida pela obra, pode-se supor que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* mudou o horizonte da literatura brasileira sem que, à época, o público receptor tenha se dado conta disso.

Em língua inglesa, porém, a distância estética pode se mostrar menor graças à familiaridade do público com esse tipo de ousadia literária. Isso não significa, porém, que não tenha havido certo grau de surpresa nem do estranhamento que pode caracterizar o contato com uma nova obra literária – não que essas sejam reações necessárias para legitimá-la, pois o repertório do leitor pode amenizá-las, como explica Luiz Costa Lima:

Não podemos esperar que leitores tão sensíveis e tão atentos que este treinamento via experiência estética os leve a uma constante renovação, ainda que a experiência estética os capacite a se tornarem permeáveis à alteridade, a transformar mesmo sua visão de mundo, tal experiência não poderia ser confundida com uma espécie de revolução permanente. (COSTA LIMA, 1979, p. 21)

Assim, uma recepção favorável não significa, obviamente, que a obra seja previsível e, por isso, de fácil aceitação. Ao contrário: um texto descartável, demasiadamente marcado pela demanda comercial de sua época, muito dificilmente seria recebido com louvor setenta anos depois; o fôlego está relacionado à sua capacidade de agradar a um novo público, geração após geração. O leitor que acumula experiências estéticas presumivelmente fica menos surpreso diante de cada obra que lhe é apresentada, mas se torna, também, pouco a pouco mais capaz de reconhecer o seu valor literário. O senso de familiaridade e o de novidade, além disso, podem surgir aliados, como menciona K. David Jackson:

Acima de tudo, as histórias de Machado ilustram bem como uma forma literária ocidental, colocada em contato com diversos povos, idiomas e lugares por um longo período colonial, pode parecer ao mesmo tempo arguciosamente familiar e estranhamente enganosa para o leitor estrangeiro de literatura brasileira.²⁶⁴ (JACKSON, 2006, p. 5)

A narrativa “arguciosamente familiar” de *Memórias* e de *Dom Casmurro*, para usar o termo empregado por Jackson, sobreviveu ao tempo em língua inglesa, uma prova de que essa familiaridade é de fato “estranhamente enganosa”. E, de certa forma, *Dom Casmurro* encaixa-se ainda mais nessa categoria do familiar que não é tão familiar assim: isso explicaria por que houve na imprensa quem “torcesse o nariz” para

²⁶⁴ “Above all, Machado’s stories well illustrate how a Western literary form, placed in contact with diverse peoples, languages, and places over a long colonial period, can seem both uncannily familiar and strangely deceptive to a foreign reader of Brazilian literature.”

ele em 1953 e também longos períodos sem comentários significativos sobre ele, enquanto, no âmbito acadêmico, mais e mais estudiosos se debruçaram sobre a sua narrativa ao longo do tempo. Esse contraste problematiza ainda mais a capacidade do horizonte de expectativa de absorver o diferente de imediato; se, por um lado, *Dom Casmurro* pareceu a alguns monótono e amador de início, o tempo o provou como o romance machadiano capaz de gerar maior multiplicidade de interpretações, como será mostrado na parte seguinte deste capítulo.

A persistência da obra está de acordo com o que é proposto por Jauss, que ilustra seu argumento com obras bem aceitas na ocasião de sua publicação e rapidamente esquecidas, em contrapartida com outras cuja recepção se mostrou em certo grau resistente de início, mas que o tempo elevou ao cânone, caso de *Madame Bovary*. O “juízo dos séculos”, para Jauss, seria o “desdobramento de um potencial de sentido virtualmente presente na obra, historicamente atualizado em sua recepção e concretizado na história do efeito” (1994, p. 32). Assim, uma recepção imediata mais unanimemente positiva, como no caso de *Esau e Jacó*, em comparação com a de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e de *Dom Casmurro*, pode ser indicativa de uma “distância estética” maior dessas duas últimas obras em relação ao horizonte de expectativa dos leitores anglófonos, especialmente no caso de *Dom Casmurro*, menos comentado do que *Memórias* e com menor entusiasmo.

Para finalizar este item, cabe observar, ainda, que, com base nas várias aparições de Machado de Assis na imprensa anglófona ao longo do século XX e nesta década e meia de século XXI, pode-se afirmar que Machado parece ser – desde 1952 – menos negligenciado do que imaginam os próprios divulgadores de seu trabalho. Seus lançamentos em língua inglesa receberam sempre alguma atenção, por mais discreta que seja, por parte dos principais jornais dos Estados Unidos e da Inglaterra. Houve recepção suficiente para que todos os seus romances fossem traduzidos ao menos uma vez entre 1952 e 2013, e todos desencadearam alguma reação, mínima que seja. Apesar de sua irregularidade, a recepção de *Dom Casmurro*, incentivada por três traduções diferentes em inglês, prossegue vívida, o que constitui uma indicação da capacidade de sobrevivência do autor brasileiro com o passar dos anos, mesmo em uma língua estrangeira.

3.2 Ambiguidades de Bentinho e Capitu e outras perspectivas da recepção acadêmica anglófona

O objetivo deste item é articular as principais críticas dirigidas às traduções para o inglês de *Dom Casmurro*. Devido à sua vastidão e consequente impossibilidade de cobrir tudo que já foi publicado no âmbito acadêmico de língua inglesa neste espaço, procuro dar ênfase aos estudos que tratam, especificamente, dos romances machadianos e, em particular, de *Dom Casmurro*.

Claramente, é na academia que Machado de Assis desperta maior interesse. Embora tenha sido abordado com relativa frequência pela imprensa ao longo das décadas, em trabalhos acadêmicos e livros editados por universidades, em contrapartida, Machado ocupa um nítido primeiro lugar entre os escritores brasileiros estudados tanto no Brasil quanto no exterior, como demonstrou uma pesquisa divulgada pelo Itaú Cultural em 2013²⁶⁵.

Fora do Brasil, são os Estados Unidos que concentram a maior quantidade de pesquisadores de literatura brasileira e áreas afins no mundo – segundo a mesma pesquisa, eram 93 em 2013 – e, conseqüentemente, também a maior quantidade de estudos machadianos. “Os Estados Unidos continuam sendo o grande centro do ‘brasilianismo’, uma vez que o sistema universitário norte-americano possui mais recursos para pesquisa, oferecendo o mercado de trabalho com maior capacidade de absorção de profissionais” (ROCHA, 2013, p. 3).

Os Estados Unidos, porém, certamente não detêm todo o arcabouço teórico machadiano fora do Brasil, nem o de língua inglesa:

²⁶⁵ Como já foi mencionado na Introdução, foi o que indicou um levantamento de 2013 intitulado “Mapeamento Internacional da Literatura Brasileira”. De acordo com os resultados divulgados pelo instituto Itaú Cultural, Machado de Assis seria o escritor brasileiro mais estudado dentro e fora do país. O pesquisador João Cezar de Castro Rocha colaborou com a pesquisa, mostrando que os 244 estudiosos da literatura brasileira mapeados por ele no exterior mencionaram com mais frequência Machado de Assis (135 menções), seguido por Clarice Lispector (117 menções). ROCHA, João Cezar de Castro. Um novo cenário: estudos de literatura brasileira no exterior. In: *Coneão Itaú Cultural*. Disponível em: <<http://conexoesitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2013/08/João-Cezar-de-Castro.pdf>> Acesso em: 14 jan. 2016.

A maturidade da crítica machadiana no exterior está há muito evidenciada. Ao lado da produção mais conhecida, porém, multiplicam-se trabalhos acadêmicos, dissertações, teses e artigos na maior parte dos países ocidentais, sugerindo que importantes abordagens estariam ocorrendo sem o correspondente diálogo com a crítica nacional. (ANTUNES e MOTTA, 2011, p. 3)

O que Benedito Antunes e Sérgio Vicente Motta expõem na introdução do volume *Machado de Assis e a Crítica Internacional* ressalta a importância de se conhecer o que se diz sobre o autor fora do Brasil. Ao longo deste item, ficará claro como *Dom Casmurro* possui vida própria em língua inglesa, gerando uma riqueza de interpretações que coincidem muitas vezes e não coincidem outras tantas com o que se escreve sobre ele no Brasil.

Ao que tudo indica, a crítica acadêmica machadiana em inglês iniciou-se 14 anos após a sua morte, com um primeiro comentário aprofundado publicado em língua inglesa: um capítulo dedicado ao autor brasileiro em *Brazilian Literature* (1922), de Isaac Goldberg: “Tivesse ele nascido na Europa e escrito, digamos, em francês, Machado de Assis talvez fosse hoje mais do que um nome – se é que ele chega a ser isso – para pessoas de fora de seu país natal”²⁶⁶ (p. 142). Goldberg elogia a sua “mescla peculiar de charme melancólico e ironia agridoce”²⁶⁷ (p. 144), destaca a sua sabedoria (“E que sabedoria!”, “And such wisdom!”, p. 158) e chama-o de “mestre do estilo” (“master stylist”; p. 158).

Vale sublinhar que Goldberg apresenta Machado como uma exceção, um oásis em meio a um país literária e intelectualmente pouco fértil. Ele seria um dos poucos a “triumfar sobre o meio” (“triumph over the milieu”): “O Brasil já produziu algumas dessas personalidades, notavelmente na crítica de José Verissimo, na prosa de Machado de Assis, na intelectualidade de Oliveira Lima, na poesia de Olavo Bilac. Eles representam contribuições valiosas para a ideia de *Weltliteratur* de

²⁶⁶ “Had he been born in Europe and written, say, in French, Machado de Assis would perhaps be more than a name today – if he is that – to persons outside of his native country.”

²⁶⁷ “[...] peculiar blend of melancholy charm and bitter-sweet irony”.

Goethe”²⁶⁸ (GOLDBERG, 1922, p. 112). Estes nomes se destacavam, segundo Goldberg, em um cenário pouco coeso e pouco produtivo. “A literatura brasileira, como é muito evidente, não é uma das principais divisões das letras mundiais. Falta-lhe continuidade, é derivativa demais, pobre demais em obras-primas”²⁶⁹ (GOLDBERG, 1922, p. 112).

Ora, se o primeiro livro em língua inglesa a assumir a tarefa de apresentar a história da literatura brasileira – como Golberg declara em seu prefácio (1922, p. 8) – a julga “pobre”, salvo algumas exceções, certamente não partimos de um início promissor para o público anglófono. Elogiar Machado de Assis em detrimento da literatura a que ele pertence constituiria uma estratégia acertada de incentivar o conhecimento de sua obra? Um dos pontos que me proponho a argumentar é como essa abordagem do autor como uma singularidade inesperada, um acaso nas letras brasileiras, pode ter sido (e ser ainda) prejudicial para a obra dele e a literatura brasileira como um todo.

Ainda com base no livro de Goldberg, cabe notar como uma impressão equivocada sobre a literatura brasileira pode vir acompanhada de equívocos graves a respeito do Brasil como um todo. O panorama histórico-geográfico que o professor estadunidense fornece no início de seu livro, recorrendo com frequência à *História da Literatura Brasileira* (1902) do “infatigável polêmico” Sylvio Romero, como ele mesmo o apresenta (“indefatigable polemista”; p. 18), difunde mais erros do que fatos. Embora critique o trabalho de Henry Thomas Buckle em seu *History of Civilization in England* (1867) devido à insistência dele em responsabilizar o clima pelos diferentes traços de povos brasileiros (os que nascem no sertão, os que habitam o litoral etc.), Goldberg também não escapa à ignorância sobre a geografia brasileira que caracteriza o seu tempo, assimilando acriticamente argumentos errôneos de Romero, como o de que o Brasil não teria grandes rios além do Amazonas (GOLDBERG, 1922, pp. 19-20). Defende que, em terras brasileiras, a natureza se impõe ao homem, e que não haveria sinais de progresso no

²⁶⁸ “A few such personalities Brazil has already produced, notably in the criticism of José Verissimo, the prose of Machado de Assis, the intellectuality of Oliveira Lima, the poetry of Olavo Bilac. They are valuable contributions to Goethe’s idea of *Weltliteratur*.”

²⁶⁹ “Brazilian literature, as is highly evident, is not one of the major divisions of world letters. It lacks continuity, it is too largely derivative, too poor in masterpieces.”

país (“no real signs of progress”), nem de civilização (“entirely uncivilized”). “Em meio à pompa e o ao esplendor da Natureza, não sobra lugar para o Homem”²⁷⁰, escreve, ressaltando adiante que “em nenhum outro lugar há um doloroso contraste entre a grandiosidade do mundo externo e a pequenez do interno”²⁷¹. Com essa visão sobre o país, não é de se admirar que Goldberg considerasse Machado e os outros intelectuais citados como exceções.

Nos anos seguintes a Goldberg, brasileiros também colaboraram com a introdução de Machado de Assis na crítica acadêmica de língua inglesa. O livro *Brazilian Literature – An Outline*, (“Literatura Brasileira – Um Panorama”), de Erico Verissimo, é publicado em 1945 em Nova York, pela editora Macmillan. “O meu objetivo ao escrevê-lo foi o de dar ao leitor americano uma ideia da trajetória da literatura no meu país, de sua descoberta até o ano corrente”²⁷², apresenta Verissimo (1945, p. vii), que à época morava em San Francisco, na Califórnia.

Sobre Machado, Verissimo conta curiosidades sobre a sua vida pessoal, com a intimidade e o acesso a informações de que só outro intelectual brasileiro poderia dispor. Apresenta-o como “a mais distinta e respeitada figura da cena literária brasileira. Ele era urbano, discreto, modesto”²⁷³ (VERISSIMO, 1945, p. 67). Com relação à sua obra, apresenta uma opinião comum na crítica brasileira, porém menos frequente na anglófona: a de que os contos seriam o ponto máximo de sua ficção. “Mas é na esfera do conto que Machado de Assis foi insuperável. Os seus contos são verdadeiras obras-primas que poderiam honrar qualquer literatura, passada ou presente”²⁷⁴ (VERISSIMO, 1945, p. 72).

Historiadores anglófonos da literatura brasileira vão ganhando, também, mais espaço no meio acadêmico estadunidense. Três anos após

²⁷⁰ “But, amid this pomp and splendour of Nature, no place is left for Man.”

²⁷¹ “Nowhere else is there so painful a contrast between the grandeur of the external world and the littleness of the internal.”

²⁷² “My main objective in writing it was to give the American reader an idea of the march of literature in my country, from the day it was discovered up to the present year”.

²⁷³ “the most distinguished and respected figure in the Brazilian literary scene. He was urbane, discreet, modest.”

²⁷⁴ “But it is in the realm of short story that Machado de Assis was unsurpassed. His contos are real masterpieces which could honor any literature, past or presente.”

o livro de Verissimo, é publicado o bastante comentado *Marvelous Journey – A Survey of Four Centuries of Brazilian Writing*, de Samuel Putnam, já mencionado no item anterior deste capítulo. Foi considerado por Mario Camarinha da Silva “o mais abrangente estudo da literatura brasileira em inglês”²⁷⁵, apesar de “numerosos erros, omissões e interpretações enganosas” (“numerous mistakes, omissions and misinterpretations”; 1948, p. 594). Ainda hoje, há quem o julgue “a mais significativa contribuição ao estudo da literatura brasileira nos Estados Unidos antes dos anos 1960”²⁷⁶ (JACKSON, 2005, p. 99). Para a percepção de Machado de Assis no sistema literário de língua inglesa, esse foi também um marco. Não só Putnam dedicou seu Capítulo 8 a ele (“Machado de Assis and the Realists”), como traçou paralelos entre o brasileiro e Henry James que seriam retomados por vários críticos, como Earl E. Fitz. Pode-se dizer, ainda, que fundou em língua inglesa o terreno sobre o qual Helen Caldwell desenvolveria os seus estudos machadianos, enfatizando o aspecto psicológico dos romances de Machado.

Putnam diz concordar com Oliveira Lima no que diz respeito ao realismo de Machado, que estaria presente, segundo ele, desde os seus primeiros romances – refutando, assim, a noção de que o autor teria passado por uma primeira fase puramente romântica. Classifica-o como “um grande realista” (“great realist”; PUTNAM, 1948, p. 192) e elege *Dom Casmurro* como a sua “obra-prima” (PUTNAM, 1948, p. 187). Tradutor para o inglês de Euclides da Cunha, Jorge Amado e Gilberto Freyre, entre outros, Putnam conhece escritores e pensadores brasileiros suficientes (e aborda boa parte deles em seu livro) para não advogar a obra de Machado de Assis como uma “exceção” em um cenário pouco intelectualizado, como o fizera Goldberg. Ainda assim, reforça a ideia de singularidade do escritor:

Há outros para os quais qualquer época, qualquer terra que possa ser localizada no mapa é pequena demais, e que reivindicam como seu país não um domínio, mas o cerceado, confinado, ainda que em constante rebelião e expansão, espírito do homem. Esses [escritores] são os maiores entre os grandes,

²⁷⁵ “the most comprehensive study of Brazilian literature in English.”

²⁷⁶ “the single most significant contribution to the study of Brazilian literature in the United States before the 1960’s.”

e Machado de Assis faz parte desse grupo.²⁷⁷
(PUTNAM, 1948, p. 187)

Nota-se, nesta passagem, como o seu tratamento é hiperlativo. Putnam opina em prol de uma suposta universalidade da obra do escritor brasileiro, e de sua conseqüente capacidade de ultrapassar as fronteiras do Brasil – uma questão que permeia toda a crítica machadiana, inclusive a brasileira.

Menos generalista e menos apologética, a tese “Pessimism in the Writings of Machado de Assis: a study in the development of an attitude and its expression” (algo como “Pessimismo na escrita de Machado de Assis: um estudo do desenvolvimento de uma postura e de sua expressão”), defendida em Harvard em 1949 por Benjamin Woodbridge, inaugura no ano seguinte à publicação do livro de Putnam os estudos machadianos em pós-graduações de língua inglesa. Sete anos antes, em 1942, David Driver obtivera o primeiro doutorado em literatura brasileira dos Estados Unidos (JACKSON, 2005, p. 99), na Columbia University, com a tese “The Indian in Brazilian literature” (“O índio na literatura brasileira”).

O trabalho de Woodbridge, que foi professor de português na Berkeley University até a sua aposentadoria, em 1982, é relevante por aprofundar um aspecto da obra do autor brasileiro – o pessimismo – e iniciar, desse modo, uma via paralela à da superficialidade da crítica jornalística machadiana. É interessante ressaltar, ainda, como a tese de Woodbridge precede o *boom* machadiano dos anos 1950 desencadeado pela tradução de seus três romances principais – pode-se considerá-la como uma empreitada visionária.

Neste ponto, cabe lembrar a diferença entre a crítica jornalística e a crítica acadêmica. Espera-se, evidentemente, que a crítica publicada em jornais e revistas seja mais superficial, já que é dirigida a um público não especializado. A conseqüência disso é que as matérias e resenhas a respeito de Machado tendem a ser repetitivas, pois sempre se incumbem de apresentar, novamente, quem é o escritor, partindo do princípio justificável de que o leitor leigo pode nunca ter

²⁷⁷ “(...) there are others for whom any epoch, any land that may be traced upon a map is too small, and who claim as their own country no less a domain than the cramped, confined yet constantly rebelling and expanding spirit of man. The latter are the greatest distinguished from the great, and Machado de Assis is of their company.”

ouvido esse nome antes. O espaço dedicado aos comentários literários em jornais e revistas é, quase que invariavelmente, diminuto. Além disso, o crítico ocasional nem sempre tem conhecimento abrangente sobre a obra machadiana, o que prejudica a sua visão a respeito de cada trabalho – apesar de serem, com frequência (como foi indicado no item anterior), professores universitários e escritores convidados pelo periódico a opinar sobre determinado livro.

Contrariamente à repetitividade que se nota na imprensa, nos estudos realizados em universidades prevalecem a variedade e o senso de continuidade. Como antigos trabalhos publicados devem ser lidos pelos estudiosos, novos trabalhos dispensam, em geral, a repetição de noções já consolidadas. Isso não significa, porém, que não haja uma relação entre as duas esferas, jornalística e acadêmica, pois naturalmente o que se encontra em voga em uma costuma influenciar os modismos da outra – o principal exemplo disso é a participação de muitos acadêmicos nas seções de crítica literária dos veículos jornalísticos, caso de Dudley Fitts e de Michael Wood, abordados no item anterior.

Abordagens de *Dom Casmurro*, em específico, dão-se primeiramente na imprensa, e só depois na academia. Como seria de se esperar, é preciso tempo para desenvolver trabalhos aprofundados sobre um livro recém-chegado a determinada língua, no caso, o inglês. O interesse pelo romance, pode-se dizer, é duplamente desencadeado pela estadunidense Helen Caldwell: primeiro, com a publicação de sua tradução, em 1953; depois, com o livro que revolucionou os estudos machadianos acadêmicos, *The Brazilian Othello of Machado de Assis (O Otelo Brasileiro de Machado de Assis)*. Assim, logo após o boom provocado pelas três primeiras traduções de romances machadianos para o inglês – *Memórias Póstumas de Brás Cubas* em 1952; *Dom Casmurro* em 1953; *Quincas Borba* em 1954 –, Caldwell reforça a recepção com o primeiro estudo em língua inglesa sobre uma única obra de Machado. Na propaganda divulgada por sua editora, a University of California Press, o livro é anunciado como “a primeira investigação em inglês a se aprofundar nos problemas de *Dom Casmurro* – o romance que muitos consideram a obra-prima de Assis – oferece novas percepções a respeito do método narrativo e do uso de simbolismo do romancista”²⁷⁸ (Hispanic Review, 1961, p. 5).

²⁷⁸ “The first English-language inquiry into the problems of *Dom Casmurro* – the novel many consider Assis’ masterpiece – gives new insights into the novelist’s narrative method and use of symbolism.”

Nessa análise pormenorizada de *Dom Casmurro*, a estudiosa defende, sobretudo, a influência de Shakespaeare sobre Machado e a construção do romance tal qual um julgamento comandado pelo narrador, Bento Santiago, e destinado a condenar sua mulher, Capitu. Mostrando que esta pode ser vítima de uma narração enviesada, e não ícone da traição e da dissimulação femininas como vinha sendo tratada pela crítica brasileira até então, Caldwell altera a perspectiva sobre o romance:

Desde que veio a público pela University of California Press, em 1960, ele [o livro] tornou-se referência constante em análises de expoentes da crítica machadiana. Além de trazer o foco analítico, na crítica de *Dom Casmurro*, de Capitu para Bento Santiago, o ensaio também alargou a dimensão do elemento shakespeariano na obra de Machado de Assis. (MELO, 2008, p. 9)

Como realça Fábio Fonseca de Melo na apresentação de sua tradução brasileira do livro de Caldwell, o seu “foco analítico” representou uma grande virada para os estudos machadianos. A estadunidense chamou a atenção para o que hoje podemos considerar quase uma obviedade do ponto de vista da análise literária: o romance é narrado em primeira pessoa, por um narrador extremamente parcial, que pode, portanto, manipular toda informação que chega ao leitor, e de que forma ela chega. Em seu prefácio, a própria Caldwell refere-se às seis décadas de estudos machadianos que ignoraram as evidências contidas no texto:

Embora *Dom Casmurro* tenha sido publicado em 1900, nenhuma análise abrangente a respeito foi feita ainda. Os estudiosos de Machado de Assis que mencionaram este romance assumiram, praticamente sem exceção [em rodapé, lembra os estudos de José Verissimo, Afrânio Coutinho, Barreto Filho, Augusto Meyer e José de Mesquita], a heroína como culpada; mas há poucas indicações de que algum estudo tenha realmente dado conta do assunto. (CALDWELL, 2008, p. 13)

De fato, não há notícias de um estudo tão metucioso de *Dom Casmurro* anterior a esse. *The Brazilian Othello* abrange uma discussão literária sistematizada, buscando em outras obras de Machado (como seu primeiro romance, *Ressurreição*) as sementes para “sua obra-prima – *Dom Casmurro* – talvez o maior de todos os romances do continente americano”, como Caldwell o define (2008, p. 17). Analisa passagens, nomes de personagens e, com efeito, as alusões a *Otelo* e a outras peças de Shakespeare. “Ao mesclar *Otelo*, *Hamlet* e *Macbeth*, Machado de Assis introduz a si próprio nas fileiras dos estudiosos modernos de Shakespeare” (2008, p. 174), argumenta a autora, lembrando ainda que “Machado de Assis não limita seu ‘plágio’ a essas três grandes tragédias. Ele ‘empresta’ ainda duas pinceladas de *Romeu e Julieta* e uma boa dose de *Conto de Inverno*” (2008, p. 174).

É nesta proposta de “plágio” de Caldwell, porém, ainda que não tenha carga negativa intencional, que se pode problematizar o papel de seu estudo do ponto de vista da recepção. Retornando a Jauss, desde os clássicos da Antiguidade já não é mais adequado abordar a história literária cronologicamente e por meio da “oposição entre criação e imitação” (“opposition between creation and imitation”; JAUSS, p. 1982, p. 33), pois ela não se aplica à literatura moderna (“can no longer grasp modern literature”). Ainda que Caldwell não tenha visto em Machado uma pura e simples imitação de Shakespeare, como fica nítido tanto em sua devoção ao autor brasileiro como em sua análise da obra machadiana, a insistência em relacioná-lo ao bardo inglês pode singularizar demais um fenômeno literário – o da intertextualidade, no de Shakespeare e Machado – que é, na verdade, geral. Todo autor é influenciado por outros, um fato ainda mais proeminente quando se trata de cânones, isto é, aqueles cuja obra sobrevive à passagem do tempo – recuperando aqui a noção de Bloom (2010, p. 13). Como discorre Luiz Fernando Valente em seu estudo sobre a recepção em língua inglesa de *Os Sertões*:

De fato, a categoria crítica dominante ao longo da tradição literária ocidental não é a originalidade, mas a imitação. A história literária está, aliás, repleta de grandes imitadores, de Chaucer a Shakespeare, de Camões a Machado de Assis, que não ficam nada a dever aos seus modelos. Com a ênfase recente sobre a intertextualidade, o elemento da imitação no texto literário tem sido

revalorizado, mas mesmo assim o conceito da obra como um produto original da sensibilidade de um indivíduo continua a prevalecer nos estudos literários. (VALENTE, 1993, p. 74)

Ou seja, por mais que Caldwell tenha inovado ao alterar o ângulo de abordagem de *Dom Casmurro*, o seu empenho em aproximar os recursos machadianos – personagens, temas – dos de Shakespeare negligencia o fato de que esses não são, na realidade, criações de Shakespeare. Este também foi influenciado por autores que o precederam, como o seu poeta predileto, Ovídio²⁷⁹. Machado certamente leu Shakespeare e faz referências diretas a *Otelo* em *Dom Casmurro*, nomeando até mesmo capítulos com essas referências (“LXII Uma Ponta de Iago” e “CXXXV Otelo”), mas é possível argumentar que se trata da intertextualidade característica da literatura ocidental, como aponta Valente, e não de “plágio” (mesmo que usado entre aspas).

É fundamental lembrar, ainda, que Machado foi influenciado por muitos outros além de Shakespeare, e que *Dom Casmurro* possui outras dezenas de referências a obras literárias e artísticas, como expõe Gilberto Pinheiro Passos ao levantar semelhanças entre os romances machadianos e seus contemporâneos. Passos resgata o estudo de Philippe Chardin sobre o ciúme na literatura moderna²⁸⁰ para mostrar que se tratava de um modismo de época:

Philippe Chardin mostra-nos que, ao contrário da visão clássica ligando o ciúme e dados universais e atemporais, grande parte da literatura moderna vincula tal sentimento ao aspecto social em que ele surge, sendo mesmo um dos principais interesses de obras da *Belle Époque*. Ora, uma das figuras mais importantes, nesse momento, como caracterização do transbordamento feminino é Carmen, tornada realmente popular graças à ópera de Bizet (1873). (PASSOS, 2008, p. 85)

²⁷⁹ Jonathan Bate escreve sobre a influência de Ovídio na obra de Shakespeare. In: BATE, Jonathan. *Shakespeare and Ovid*. Oxford: Clarendon Press, 1994.

²⁸⁰ CHARDIN, Philippe. *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne: Dostoievski, James, Svevo, Proust, Musil*. Genebra: Droz, 1990.

A partir dessa percepção, Passos expõe a criação machadiana da “cigana oblíqua e dissimulada”, descrição do agregado José Dias para os olhos de Capitu em *Dom Casmurro*, como uma possível alusão à cigana protagonista de *Carmen* (1845), novela de Prosper Mérimée transformada na famosa ópera de Bizet. Assim como Capitu, a personagem Carmen também vem de uma classe social inferior à de seu amante. Características similares podem ser encontradas em outras personagens oitocentistas e/ou da virada para o século XX citadas por Passos, como Manon Lescaut, criada por Abbé Prévost e transformada em ópera por Puccini, e Odette, de Proust. Há evidências, assim, de que a escolha de temas e personagens em *Dom Casmurro* não indica uma prevalência do diálogo com a obra de Shakespeare, mas com o momento histórico em que foram concebidos por Machado.

Apesar de sua inegável importância para a evolução crítica do romance de Machado, na perspectiva da recepção anglófona, qual poderia ser o efeito colateral menos desejável causado pelo estudo de Caldwell? Possivelmente, o de vincular demasiadamente a obra do brasileiro à do inglês – e não de um inglês, mas daquele que é, com frequência, considerado o cânone dos cânones de língua inglesa. Não se trata de uma relação igualitária, longe disso; ao mesmo tempo em que se pode imaginar que a aproximação entre Machado e Shakespeare habite o horizonte de expectativa do leitor anglófono como um convite à leitura, é possível supor também que ela diminua a possibilidade de independência do autor periférico na cultura de chegada. O título “*Otelo brasileiro*” denuncia o desequilíbrio: não se trata de algo novo, mas de uma versão brasileira de algo já consolidado, que paira no horizonte de expectativa da maioria dos leitores de língua inglesa (senão de todos) como uma obra canônica – e canônica graças à maneira como a crítica conseguiu alçá-la a esse posto ao longo do tempo, e não por sua originalidade, já que esta, em se tratando de literatura, é sempre discutível; há várias coincidências entre *Otelo* e a *Medeia* de Eurípidés²⁸¹, por exemplo.

Se, por um lado, Caldwell é extremamente inovadora em *The Brazilian Othello*, alterando a compreensão de *Dom Casmurro* de modo irrevocável, por outro ela reforça o tratamento de praxe dado a Machado de Assis: o de herdeiro/apropriador/imitador/plagiador do chamado “cânone ocidental” – este, basicamente, composto por autores de língua

²⁸¹ John Gillies compara as duas peças. In: GILLIES, John. *Shakespeare and the Geography of Difference*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

inglesa (que ela enfatiza), francesa e, secundariamente, russa, alemã, italiana e espanhola.

Outra possível censura que se pode fazer ao livro de Caldwell, sem desmerecer a sua inegável contribuição para os estudos machadianos, tem relação com o preciosismo analítico. A sua atenção à estrutura do romance e a detalhes que passariam despercebidos para outros leitores é admirável, porém é possível situar em sua análise alguns paralelismos questionáveis – mais tarde, com base em seu segundo livro sobre Machado, Fred Ellison a chamaria de “comparatista intuitiva” (“intuitive comparatist”; 1973, p. 464) graças à subjetividade com que ela trata a matéria literária. Um dos exemplos mais evidentes de paralelismo “subjetivo” é a adoção do sobrenome do protagonista, Santiago, como inspirado por São Tiago ou como alusão shakespeariana – a perfídia de “Iago”, de *Otelo*, constituiria parte da personalidade do protagonista de *Dom Casmurro*. A ideia, por mais interessante que seja, é digna de debate, pois Bentinho raramente é chamado de Santiago no romance: há duas menções a “Protonotário Santiago”, o título que Bentinho teria caso seguisse carreira eclesiástica; Escobar o chama de Santiago duas vezes, quando ainda estão na escola; e o narrador se identifica, em uma fantasia a respeito de seu novo status de homem casado, como “Doutor Santiago” (no capítulo CII). “Bentinho”, por outro lado, é mencionado 56 vezes, pois é assim que o narrador se refere a si mesmo na maior parte do tempo e que é chamado pelas outras personagens. Na crítica machadiana brasileira, o protagonista de *Dom Casmurro* também é conhecido, sobretudo, como Bentinho ou Bento. A abordagem de Caldwell, assim, pode padecer de uma anglicização, por supervalorizar o valor do sobrenome.

Há outros exemplos dessa tendência excessivamente interpretativa em seu estudo, como Eugênio Gomes apontou em sua resenha para o *Correio da Manhã*, intitulada “Absolição de Capitu”, em julho de 1960. “Miss H. Caldwell não deixou passar em branco nem mesmo o vulgaríssimo apelido de Manduca, nele encontrando um conteúdo simbólico de significado transcendental”, ironiza Gomes (1960, p. 9). Tem algo de cômico nesse “não deixou passar em branco”, pois, realmente, Caldwell não deixa passar nada no que diz respeito a nomes de personagens e títulos (do romance e de capítulos). A estudiosa chega a levantar quantas vezes determinados nomes (como o do Padre Cabral e o do Dr. João da Costa) aparecem em toda a ficção machadiana, e em que contexto aparecem.

Outro ponto importante da crítica de Gomes – embora esta, também, seja passível de debate, já que não considera com afinco os argumentos criteriosos pró-inocência de Capitu – é a temeridade com as “chaves de leitura” defendidas por Caldwell. De fato, “resolver” o romance com descobertas no texto, mesmo que sejam descobertas interessantes, pode conferir um caráter místico demais à ficção. Existem, é certo, evidências textuais que indicam a crueldade do discurso do narrador e de sua enorme parcialidade com relação ao amigo Escobar e à namorada/mulher Capitu; por outro lado, não há como saber quem foram Escobar, Capitu e mesmo o narrador Bento, por mais que se investigue os seus nomes próprios, já que, personagens que são, eles nunca “foram” nada para além das páginas do romance. Nessa perspectiva, várias considerações de Caldwell podem ser consideradas puramente especulativas. Um dos exemplos mais evidentes disso é quando ela imagina reações das personagens que teriam acontecido fora da ação que nos é descrita na narrativa, como no caso de “É razoável supor que alguns destes sentimentos [por parte de Bentinho, diante da semelhança entre Ezequiel e Escobar] se tenham feito manifestos em sua face ou gestual, e que Capitu os notara” (CALDWELL, 2008, p. 105). Mas como se pode “supor” algo a respeito da vida de personagens fora do livro? Capitu não poderia ter “notado” nada porque ela só existe à medida que a lemos. Do ponto de vista da teoria literária, esse tipo de “hiperinterpretação” especulativa, por mais instigante que seja, faz pouco sentido.

Nenhuma ressalva poderia, entretanto, subtrair o devido valor do livro de Caldwell para a evolução da abordagem de *Dom Casmurro* – trata-se, ainda hoje, de um dos estudos mais completos sobre o livro. Ele é abordado, novamente, desta vez de maneira mais enxuta, no segundo livro da estadunidense. Lançado em 1970 também pela University of California Press, *Machado de Assis: The Brazilian Master and His Novels* (“O Mestre Brasileiro e os seus Romances”) é um ensaio literário-biográfico – um gênero híbrido que, 45 anos depois, K. David Jackson retomará em seu *Machado de Assis: A Literary Life*, como será tratado adiante. Trata-se de um livro informativo e rico em detalhes, tanto sobre a vida quanto sobre a obra de Machado, provando a excepcional familiaridade que Caldwell, ainda que distante do Brasil, conseguiu construir com o autor: ela desmistifica rumores espalhados sobre a vida dele, como o de que a madrasta o teria ensinado a ler; rebate, com argumentos convincentes, críticas de Sylvio Romero e de José Verissimo (este, apesar de amigo pessoal de Machado, expressava

reservas com relação à sua ficção); supõe, com base nas poucas cartas deixadas e em outros indícios sutis, que era feliz o casamento de Machado e Carolina (neste caso, sim, a suposição é legítima – eles existiram fora de suas cartas) – e investiga a influência da morte de Carolina sobre o último romance machadiano, *Memorial de Aires*.

Dedicando ao menos algumas páginas a cada um dos romances (exceto *Casa Velha*, que ela classifica como uma “novelte” e não um romance, como mais tarde faria John Gledson; CALDWELL, 1970, p. 53), a estudiosa consegue demonstrar uma rede de conexões entre as obras, pontuando a maneira como Machado reaproveitou temas e recursos – narradores-escritores, por exemplo – e como a sua evolução culminou naquela que ela considera, novamente nesse segundo livro, a obra-prima do autor, *Dom Casmurro*:

O sétimo romance de Assis, *Dom Casmurro*, é a culminância dos seis que o precederam. Não apenas ele os supera como trabalho artístico, como elementos dos seis primeiros romances aparecem aqui em forma mais perfeita: composição de personagem, estruturas narrativas, desenvolvimento de temas – toda a arte do romancista.²⁸² (CALDWELL, 1970, p. 142)

Nota-se, com base nesse trecho, como Caldwell continua preocupada, uma década após a publicação de seu primeiro estudo machadiano, em desvendar as ferramentas literárias usadas por Machado. O fazer literário machadiano parece ser a grande motivação das pesquisas de Caldwell, a ponto de ela dedicar boa parte de sua vida a disseminar a obra do autor no sistema literário de língua inglesa – lembrando que, como já foi abordado no Capítulo 1, a estadunidense lecionava Letras Clássicas, portanto se ocupava de Machado paralelamente ao seu trabalho principal.

O tom de seu segundo livro é menos “promocional” do que podemos notar no primeiro. Tanto é possível interpretar que Caldwell tenha amadurecido como pesquisadora machadiana nos dez anos que separam um trabalho do outro, como considerar que essa mudança se

²⁸² “Assis’s seventh novel, *Dom Casmurro*, is the culmination of the six that preceded it. Not only it surpasses the others as an artistic work, but elements of the first six novels appear here in more perfect form: composition of character, narrative structures, theme developments – the whole novelists’ art.”

deve, justamente, à recepção. Após a publicação em língua inglesa de quatro romances e doze contos nos anos 1950, Caldwell lança *The Brazilian Othello of Machado de Assis* em 1960. No anos que se seguem, o interesse pelo escritor brasileiro permanece vivo no mundo anglófono. Assim, em 1970, dezessete anos após a publicação de sua tradução de *Dom Casmurro*, Caldwell não se mostra mais tão preocupada em glorificar Machado e enfatizar o seu diálogo com Shakespeare (embora esse traço característico de sua crítica permaneça presente), pois ela já o vê como um nome consolidado para o público – ao menos o público especializado – de língua inglesa:

Machado de Assis já não é um desconhecido entre nós. Quatro de seus romances e cerca de quinze contos foram publicados em inglês e saudados com uma espécie de maravilhamento indignado de que esse autor brasileiro nascido em 1839 e morto em 1908 não representava nem um nome para nós. Conforme os seus leitores aumentam no Hemisfério Norte, tem se espalhado alguma curiosidade sobre o homem assim como sobre os seus escritos.²⁸³ (CALDWELL, 1970, p. 3)

Esse parágrafo de abertura do livro orienta para um horizonte de expectativa (recorrendo-se novamente à noção de Jauss) muito diferente daquele do primeiro livro e da maioria das críticas jornalísticas. Caldwell acredita estar falando de um escritor já presente no imaginário anglófono; em nenhum momento ao longo do texto, manifesta o mais vago grau de condescendência com o leitor ou Machado. Para a estudiosa, ele é um dos grandes, “destinado a superar não apenas os contemporâneos brasileiros, mas um bom número de romancistas de outros países também”²⁸⁴ (1970, p. 17), e não há mais

²⁸³ “Machado de Assis is no longer unknown among us. Four of his novels and some fifteen or so short stories have now appeared in English and have been greeted with a kind of indignant wonder that this Brazilian author who was born in 1839 and died in 1908 was not even a name to us. As his readers increase in our Northern Hemisphere, there has sprung up some curiosity about the man as well as about his writings.”

²⁸⁴ “[...] destined to surpass not only his Brazilian contemporaries but a good many novelists of other countries as well.”

sentido em debater a sua grandeza – resta, a essa altura, aclarar o seu *modus operandi* e as influências decisivas para a sua arte.

Com relação às influências, as menções a Shakespeare prosseguem frequentes e agora, já que todos os romances são esmiuçados, mais variadas: haveria algo de *Rei Lear* em *Quincas Borba*, de *Júlio César*, *Como Quiseres* e *Macbeth* em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e assim sucessivamente. A grande diferença é que, como se trata de um ensaio mais abrangente, a autora desta vez enumera outras influências – de Nietzsche e Leibnitz sobre o Humanitismo; de Dante, Cervantes e Dickens sobre os romances machadianos como um todo – e relativiza as ligações entre autores canônicos, sublinhando que o resgate de temas e estilos e a sua transmutação para se adequar a uma nova realidade não é privilégio de Machado: “Assim como, em *Tristram Shandy*, Sterne emprestou e ao mesmo tempo ‘burlescou’ e parodiou os épicos, românicos, épicos cômicos e contos picarescos de seus predecessores, assim o fez Machado em seu romance com Sterne”²⁸⁵ (1970, p. 75). Por outro lado, Caldwell ainda enfatiza em demasia o cânone internacional e praticamente ignora as influências brasileiras e portuguesas na obra de Machado, como a do mentor Manuel Antônio de Almeida – lembrado por Oscar Fernández em sua resenha do livro de Caldwell publicada em *The Modern Language Journal*: “Paralelismos interessantes são sugeridos, embora eu acredite que a Professora Caldwell vá longe demais nesse respeito”²⁸⁶ (FERNÁNDEZ, 1971, p. 255).

O capítulo dedicado a *Dom Casmurro* retorna, em grande parte, ao que já havia sido desenvolvido pela autora em *The Brazilian Othello of Machado de Assis*. Caldwell defende mais uma vez a centralização do romance em torno de Bento Santiago, que seria, segundo ela, uma “combinação sinistra” (“sinister combination”) de Otelo e Iago. Todas as personagens estariam fundidas na percepção dele de sua vida, uma vez que é ele quem nos conta sobre elas: “É ele quem domina a história, domina a atmosfera carregada de mistério, domina as nossas

²⁸⁵ “As Sterne in *Tristram Shandy* borrowed from, and at the same time burlesqued and parodied, the epics, romances, comic epics, and picaresque tales of his predecessors, Machado de Assis in this novel did the same for Sterne.”

²⁸⁶ “Interesting parallelisms are offered, although I believe at times Professor Caldwell goes too far afield in this regard.”

emoções”²⁸⁷ (CALDWELL, 1970, p. 149). A tragédia de Santiago – como Caldwell o chama – seria a sua incapacidade de amar, o que o tornou um “monstro – um homem que negou o seu amor a qualquer outro ser humano, vivo ou morto, e que recusou o amor oferecido a ele”²⁸⁸ (CALDWELL, 1970, p. 144).

Claramente, a abordagem de Caldwell permanece psicológica e, ao mesmo tempo, marcadamente interpretativa, já que os seus argumentos se fundam, em grande parte, nas referências intertextuais (a *Otelo*, *Macbeth*, *Fausto* etc.) que podem ser localizadas ao longo de *Dom Casmurro*. A maldade de Bentinho, a maneira cruel como ele condena Capitu e Escobar, não pode ser vista como uma interpretação “livre”, pois Caldwell de fato disseca o texto para inventariar sinais que corroborem com a sua tese. Além disso, o seu conhecimento de toda a ficção machadiana e também da crítica literária do autor brasileiro facilitam a argumentação e permitem que ela faça afirmações como a seguinte: “De modo condizente com a fórmula de Machado de Assis, o título ilustra o tema do romance”²⁸⁹ (1970, p. 146) – comprovada, entre outros escritos, pelo prefácio de *Esau e Jacó*, no qual Machado diz que o título resume a matéria. Assim, o narrador Dom Casmurro seria o tema de *Dom Casmurro*, e não Capitu, o suposto adultério etc. É o “terror de uma vida sem amor” (“terror of a life without love”; p. 148) a tragédia da personagem, o que faz desse romance, para Caldwell, “o trabalho de Assis mais emocionalmente poderoso” (“Assis’s most emotionally powerful work”; p. 149).

Independentemente de possíveis reservas com relação às suas interpretações, esse segundo livro de Caldwell pode ser visto, assim como o primeiro, como um marco na crítica machadiana anglófona, pois “institucionaliza” ainda mais o autor, oferecendo um panorama expandido de sua obra. Como diz Ellison: “Helen Caldwell é sempre uma crítica original e estimulante, concorde-se ou não com as suas interpretações”²⁹⁰ (1973, p. 464). Além disso, assim como no caso de

²⁸⁷ “It is he who dominates the story, dominates the mystery-charged atmosphere, dominates our emotions.”

²⁸⁸ “[...] monster – a man who denied his love to any other human being, living or dead, and refused the love offered to him.”

²⁸⁹ “True to Machado de Assis’s formula, the title epitomizes the matter of the novel.”

²⁹⁰ “Helen Caldwell is always a stimulating and original critic, whether or not one agrees with her interpretations.”

The Brazilian Othello, The Brazilian Master and His Novels refuta antigas concepções a respeito do autor brasileiro e de sua obra. Assim como no primeiro caso Caldwell questiona a condenação de Capitu disseminada na crítica machadiana brasileira, no segundo a estudiosa condena o uso de supostos dados biográficos na interpretação da ficção de Machado. Esse uso não era apenas corrente na crítica brasileira: em 1966, o professor Leo L. Barrow, da University of Arizona, havia publicado o artigo “A Ingratidão nas Obras de Machado de Assis” (“Ingratitude in the Works of Machado de Assis”), em que traça um paralelo entre o tema da ingratidão em romances e contos machadianos e a suposta ingratidão do escritor para com a sua madrasta Maria Inez, que o teria educado – fato rebatido por Caldwell, que pesquisa atestados de óbito e outros documentos para provar que a madrasta não poderia ter sido a educadora de Machado, ao contrário do que se acreditava até então. A propaganda divulgada pela University of California Press, editora do livro, dá ênfase a esse aspecto do livro da professora: “[Caldwell mostra que] cada romance [de Machado] é uma empreitada *artística* – em vez de mera regurgitação de uma alma doentia, como muitos críticos sugeriram” (Hispania, 1970, p. i-xxxviii).

A contribuição acadêmica de Caldwell para a disseminação do nome de Machado em língua inglesa é determinante – junto com Earl E. Fitz, Paul Dixon e John Gledson, ela integra até hoje o restrito grupo, do qual foi pioneira, de críticos anglófonos que publicaram mais de um livro exclusivamente sobre a obra machadiana. “Um gigante do mundo da ficção, ele [Machado] se tornou mais e mais apreciado e admirado em nosso país, especialmente como resultado do interesse e dos estudos de Helen Caldwell”²⁹¹, atesta Fernández (1971, p. 255).

Entre um e outro livro de Caldwell, outros acadêmicos dedicaram-se à análise de *Dom Casmurro* em publicações acadêmicas de língua inglesa, sobretudo de universidades estadunidenses. Em 1962, Keith Ellis, professor da University of Buffalo, já demonstra a influência de *The Brazilian Othello of Machado de Assis* sobre a sua visão do romance, questionando o ponto de vista de críticos machadianos de língua portuguesa, como Lúcia Miguel Pereira, Barreto Filho e José Verissimo, que teriam entendido a traição de Capitu como uma das facetas naturalistas da obra de Machado – assim como a de Virgília em

²⁹¹ “A giant of the world of fiction, he has become more and more appreciated and admired in our country especially as a result of the interest and studies of Helen Caldwell.”

Memórias Póstumas de Brás Cubas e a de Sofia em *Quincas Borba*. Ellis contra-argumenta que Caldwell tem razão em levantar a possibilidade de inocência da personagem, por outro lado não concorda com ela de que essa seja uma resposta definitiva, e nem uma pergunta (teria havido adultério?) pertinente do ponto de vista literário. Para Ellis, Machado “costurou” a ambiguidade ao longo da narrativa, de modo que possa haver interpretações, mas não respostas definitivas:

Tornando essa questão ambígua, Machado conseguiu promover uma sugestão sutil de possibilidades mais artísticas do que a revelação de culpa ou inocência. Ele confere ao leitor uma consciência da relatividade do ponto de vista e, forçando-nos a contemplar a questão da culpa ou da inocência de Capitu, aumenta o escopo de participação imaginativa no desenvolvimento dessas possibilidades. O emprego que Machado faz da narração em primeira pessoa ainda em 1900 [na verdade, 1899] é particularmente notável. [...] A questão da culpa de Capitu é revestida por uma ambiguidade gerada por um recurso literário deliberado, contribuindo enormemente para o efeito central da obra.²⁹² (ELLIS, 1962, pp. 439-440)

Trata-se de uma consideração ponderada por parte de Ellis, que, sem abraçar nem refutar de todo a conjectura de Caldwell, remete à abertura da obra como prova de seu grau artístico (conceito desenvolvido *Obra Aberta*, comentado no Capítulo 2; ECO, 1991). Ellis avança ainda mais a análise literária de *Dom Casmurro* em língua inglesa, iluminando o “artesanato” machadiano (COUTINHO, 1994, p.

²⁹² “By making this question ambiguous, Machado has achieved a subtle suggestion of possibilities more artistic than the revelation of either guilt or innocence. He brings the reader to an awareness of the relativity of point of view and, by forcing us to contemplate the question of Capitu’s guilt or innocence, increases the scope for imaginative participation in developing these possibilities. Machado’s achievement in employing first person narrator in this manner as early as 1900 is especially remarkable. [...] The question of Capitu’s guilt is clothed in an ambiguity that is deliberate literary device, contributing greatly to the central effect of the work.”

24). Do ponto de vista da disseminação do autor, a investigação de sua técnica literária talvez seja o tipo de recepção mais favorável, como afirma Stierle: “A recepção de um texto como ficção que resgate sua ficcionalidade é sempre uma recepção que instaura horizontes” (1979, p. 178).

O fato de que, nos anos seguintes à publicação do livro de Caldwell, já haver estudiosos debatendo o posicionamento dela em artigos acadêmicos é indicativo de que recepção gera recepção: *The Brazilian Othello of Machado de Assis* é um exemplo contundente de recepção; como tal, ele também é “recebido” por outros críticos, e assim sucessivamente. A disseminação de um autor parece se dever, em grande parte, a essa espécie de “efeito em cadeia”.

Baseando-se também nas noções de Caldwell, o professor Charles Param, do Western Washington State College, publica em 1970 um artigo sobre o tema do ciúme nos romances machadianos (“Jealousy in the Novels by Machado de Assis”). Apesar de tentar uma aproximação arriscada entre essa temática, de fato bastante presente em sua ficção (como Param lembra, Caldwell localizou 28 trabalhos, entre romances e contos, cujo tema é o ciúme), e a vida do autor brasileiro, seu estudo se destaca pelo tratamento de recurso literário que confere ao ciúme: “A função do ciúme nos romances de Machado é, em sua maior parte, desenvolver ou revelar personagens. Em apenas duas histórias, *Ressurreição* e *Dom Casmurro*, o ciúme de fato dita a direção e o desfecho da ação”²⁹³ (PARAM, 1970, p. 199). Em sua longa discussão, o crítico trabalha, ainda, com a tese de que o ciúme teria desaparecido da obra machadiana após *Dom Casmurro*, romance no qual o tema teria alcançado o seu ponto máximo e mais “destrutivo” (“destructive”; PARAM, 1970, p. 199).

Em uma linha similar, Keith Ellis volta a comentar a ambiguidade de *Dom Casmurro* em “Ambiguity and Point of View in Some Novelistic Representations of Jealousy” (“Ambiguidade e Ponto de Vista em Algumas Representações Romanescas do Ciúme”), desta vez aproximando-o de *A Sonata a Kreutzer*, de Tolstói. Ele parte de um ponto curioso: de que, embora o tema do ciúme seja comum em toda a literatura, em geral – como acontece em *Otelo* – o leitor sabe se há ou

²⁹³ “The function of jealousy in Machado’s novels is for the most part character development or character revelation. In only two stories, *Ressurreição* and *Dom Casmurro*, does jealousy dictate the direction and the outcome of the action.”

não traição. Ellis considera que o tom “tendencioso e às vezes estridente” (“tendentious and at times strident”; 1971, p. 900) de *Kreutzer* está ausente em *Dom Casmurro*, mas que ambos conseguem criar a ambiguidade por meio de um narrador ciumento, que faz o leitor duvidar de até que ponto o ciúme é capaz de influenciar a veracidade de seu relato.

Pouco antes, em 1968, Henryk Zyomek, professor da University of Georgia, havia desviado da linha “caldwelliana” de análise psicológica e publicado o artigo “Parallel Ingredients in *Don Quixote* and *Dom Casmurro*” (“Ingredientes Paralelos em *Dom Quixote* e *Dom Casmurro*”), em que localiza semelhanças entre os dois romances, partindo do título “Dom”, dado a Quixote por humor e a Casmurro por ironia. Além desse ponto comum, os textos teriam inícios parecidos e apresentariam, em sua maior parte, uma atmosfera bem-humorada, para só no final adquirir um tom sério, repleto de “autoanálise” (“self-analysis”; ZYOMEK, 1968, p. 231). O estudioso prossegue encontrando diversas coincidências, sem, entretanto, hierarquizar *Dom Quixote* como influenciador e *Dom Casmurro* como “plagiário” – ele dribla o juízo de valor e expõe seus argumentos como se ambas as obras fizessem parte de um só sistema literário, à moda do que Goethe propôs em seu conceito de *Weltliteratur*.

Em 1973, Charles Param volta a comentar Machado de Assis, desta vez em um artigo sobre a política em sua obra, mas apenas cita *Dom Casmurro*, por acreditar que o tema é pouco presente neste romance e se concentra, basicamente, na figura do Pádua, pai de Capitu – uma noção do romance como “apolítico” que seria contestada por John Gledson uma década depois, no livro *The Deceptive Realism of Machado de Assis*, que será comentado adiante. Param argumenta, de modo peculiar, que Machado não estava exercendo seu trabalho de funcionário público durante a concepção de *Dom Casmurro* e que, por isso, “o tema político é extremamente leve no romance”²⁹⁴.

No mesmo ano, Alfred J. MacAdam, que também se destaca como crítico machadiano anglófono na segunda metade do século XX, volta a pontos similares aos que foram levantados por Ellis e apresenta objeções ao ponto de vista de Caldwell, argumentando que a inocência ou culpa de Capitu, questão-chave de *The Brazilian Othello of Machado de Assis*, é irrelevante (“irrelevant”; 1973, p. 183), e que Bentinho, como personagem, personifica o ciúme (“personifies jealousy”; 1973, p.

²⁹⁴ “[...] the theme of politics is extremely light in the novel.”

183). O uso da psicologia em Machado seria, para ele, menos de um romancista e mais de um satírico.

Um ano antes, em 1972, MacAdam, então professor de literatura latino-americana na Columbia University, além de tradutor de Julio Cortázar para o inglês, já fora pioneiro ao abordar com profundidade o primeiro romance de Machado, *Ressurreição*, cuja tradução só seria publicada nos Estados Unidos quatro décadas depois, em 2013. No artigo “Relendo [‘Rereading’] *Ressurreição*”, o estudioso reivindica mais atenção a essa obra inicial, classificando-a como sátira. Chamando Machado de “o autor de *Dom Casmurro*” (“the author of *Dom Casmurro*”; MacADAM, 1972, p. 47), ele mostra que já havia, no cenário acadêmico de língua inglesa, uma distinção clara entre as obras mais canônicas do autor brasileiro e aquelas consideradas menores – embora ele se dedique, no texto, a provar como *Ressurreição* seria, na verdade, uma “obra de arte”.

Ao longo de toda a década de 1970, Albert I. Bagby Jr., professor da University of Corpus Christi, no Texas, e tradutor de *A Mão e a Luva* e *Iaiá Garcia* para o inglês, publica diversos artigos sobre a obra de Machado de Assis. Em 1972, escreve uma resenha mais informativa do que opinativa sobre o segundo livro de Caldwell na revista *Hispania* e, em 1975, publica “Machado de Assis and Foreign Languages” (“Machado de Assis e Línguas Estrangeiras”), no qual comenta as descobertas de Jean-Michel Massa a respeito do aprendizado e do conhecimento de idiomas de Machado. Paralelamente, compila revisões bibliográficas da literatura brasileira e, em especial, da crítica machadiana, como “Brazilian Literary and Bibliographical Studies Over the Last Twenty Years: Example: Machado de Assis” (“Estudos Literários e Bibliográficos Brasileiros Ao Longo dos Últimos Vinte Anos: Exemplo: Machado de Assis”). Hoje, provavelmente mais até do que à época de sua publicação, trata-se uma fonte muito útil, pois cobre a maior parte do que vinha sendo dito sobre Machado em inglês, principalmente nos Estados Unidos. Também comprova a impressão, sentida durante esta pesquisa, de que nos anos 1950 e 1960 tanto se disse e se publicou sobre Machado de Assis, que a catalogação de sua fortuna crítica é tarefa, se não impossível, com certeza difícil. Bagby declara que se concentrou na crítica em inglês, e mesmo sem intencionar cobri-la completamente, devido à “magnitude do material a ser registrado”²⁹⁵ (1975, p. 187).

²⁹⁵ “[...] the magnitude of the material to be recorded.”

No artigo “Theory of Novel” (“Teoria do Romance”), publicado em 1975 pela *Latin American Literary Review*, Maria Luisa Nunes, brasileira à época professora de português e literatura na Yale University, propõe-se a mostrar como Machado sempre se afasta do típico romance romântico, mesmo em seus primeiros trabalhos. Enfatiza seu “artesanato” e o diálogo com o leitor que caracterizariam o seu gênero romanesco. Sublinha que, em *Dom Casmurro*, há uma experimentação visionária com o narrador não confiável em primeira pessoa, que será repetida em romances posteriores (NUNES, 1975, p. 63). Três anos depois, Nunes volta a abordar a estratégia narrativa em outro artigo sobre romances machadianos, apontando para a existência de um “intervalo irônico entre narrador e leitor”²⁹⁶ e de um caráter confessional em *Dom Casmurro*. O mesmo trecho a respeito da obra passa por pequenas modificações e é republicado em 1983, quando Nunes volta a abordar a narratologia da obra machadiana em seu livro *Craft of An Absolute Winner* (“Artesanato de um Absoluto Ganhador”, parodiando o primeiro título em inglês de *Memórias Póstumas, Epitaph of a Small Winner*, ou *Epitáfio de um Pequeno Ganhador*). Na seção que dedica a *Dom Casmurro*, além de dissecar a trama e as personagens, Nunes enfatiza a sua “estrutura rítmica” (“rhythmic structure”; 1983, p. 102) e o modo de narrar como os recursos-chave de Machado nesse trabalho: “Esta é a história que Casmurro conta, mas a maneira como ela é contada a torna muito mais rica e mais complexa”²⁹⁷ (1983, p. 56).

O trabalho de Nunes é elogiado por outros acadêmicos, que o consideram um exame cuidadoso da ficção machadiana. Maria Angélica Guimarães Lopes lembra que seu valor está na explicitação do “jogo de ponto de vista entre autor, narrador, personagem e leitor, proporcionando a mobilidade característica de Machado de Assis” (1984, p. 128) e também na retificação de velhas ideias a respeito do fundador da Academia Brasileira de Letras, como uma suposta neutralidade com relação à escravidão.

No ano seguinte, J. C. Kinnear, em um artigo que influenciou Gledson (2005), volta a focar nas estratégias narrativas adotadas por Machado em seus romances, sobretudo no que diz respeito aos narradores não confiáveis. Intitulado “Machado de Assis: To Believe or Not To Believe” (“Machado de Assis: Acreditar ou Não Acreditar”), o

²⁹⁶ “[...] ironic gap between narrator and reader.”

²⁹⁷ “This is the story that Casmurro tells but the way in which it is told makes it much richer and more complex.”

texto enfatiza, porém, *Quincas Borba*, embora cite *Dom Casmurro* algumas vezes.

É Doris J. Turner quem, a seguir, avança a crítica acadêmica de *Dom Casmurro* com uma abordagem interessante de seus “capítulos estranhos” (“strange chapters”; TURNER, 1976, p. 55). “*Dom Casmurro* é o estudo de um homem que busca desvendar exatamente aquilo que a sua narrativa professa, obliquamente, ser uma impossibilidade”²⁹⁸ (TURNER, 1976, p. 55), escreve a professora da Indiana University, que procura entender os capítulos “Os Vermes”, que ela considera o mais estranho de todos, por não se relacionar com o plano realista da narrativa, mas que alude à dificuldade do narrador de encontrar palavras em seu relato e à dificuldade humana de aprender com experiências passadas; “A Ópera” e “Um Soneto”, estes também, para a autora, frutos de uma reflexão a respeito da própria concepção literária; “Uma Reforma Dramática”, que, pode-se argumentar, tem sentido mais evidente e não possui a estranheza dos outros; os episódios de Manduca; e “O Barbeiro”. Em um debate quase filosófico, Turner acredita que esse conjunto de capítulos expresse uma unidade, pois um retoma o que já fora dito no outro, só que de modo diverso, intensificando a ambiguidade narrativa e o tema da busca inútil por respostas definitivas a respeito do funcionamento da vida.

No ano seguinte, em 1977, John P. Dwyer volta ao aspecto “confessional” do romance que ele define como “nearly perfect” (“quase perfeito”) no artigo “*Dom Casmurro* and the Opera Aberta [‘Obra Aberta’]”, tratando de sua estrutura propositadamente “aberta” para que o leitor participe de sua construção (uma qualidade que, como foi discutido no Capítulo 2 e retomada na fala de Ellis neste capítulo, caracteriza as obras literárias). Para ele, o narrador Bento Santiago utiliza-se do modelo do romance oitocentista tradicional para, ao mesmo tempo, apresentar sua autodefesa e questionar a própria tradição literária que está adotando para fazer isso (DWYER, 1977, p. 158). Escrever seria a forma do narrador de amenizar a sua culpa, à maneira das “confissões”, como a de Santo Agostinho. E *Dom Casmurro* seria uma obra aberta porque insere o leitor como personagem na própria narrativa, de maneira que ele preencha as suas lacunas como o próprio narrador o faz: “Bento convida o leitor a fazer o que ele fez com Capitu quando

²⁹⁸ “*Dom Casmurro* is the study of a man who seeks to uncover exactly that which his narrative obliquely professes to be an impossibility.”

surgiu a dúvida a respeito das motivações e ações dela”²⁹⁹ (1977, p. 160).

Nota-se como, a essa altura, *Dom Casmurro* parece consolidado como objeto de artigos acadêmicos, sobretudo sobre a ambiguidade narrativa, ainda que a maneira como essa ambiguidade é tratada varie entre os acadêmicos. Em 1982, Arthur Brakel, da University of Illinois, retoma a questão e estuda o narrador e a sua relação com o leitor em *Dom Casmurro* no contexto da comparação de três obras machadianas – as outras são *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e o conto “Missa do Galo” – com o romance *The Sacred Fount* e a novela *The Aspern Papers*, de Henry James.

Em 1984, entretanto, é a vez de John Gledson propor uma virada temática nos estudos machadianos de língua inglesa, abrindo novas possibilidades de leitura com o seu *The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of Dom Casmurro*, que seria traduzido no Brasil sete anos depois por Fernando Py como *Machado de Assis: Impostura e Realismo*, publicado pela editora Companhia das Letras. Trata-se de um estudo que intenciona oferecer uma “nova interpretação” a respeito do romance machadiano, revelando-o como “realista na concepção e no detalhe” (2005, p. 7). Gledson esclarece:

Não se trata de uma proposição “acadêmica” sobre a natureza de *Dom Casmurro*, sobre o movimento literário a que se filia: antes, julgo que, expondo de maneira engenhosa e consistente, e em quantos pormenores o romance revela verdades de todos os tipos acerca de dinheiro, religião, sexo, família, classe, política, relações pessoais, sobre o uso da linguagem, da imagem, da metáfora, e assim por diante, *Dom Casmurro* exemplifica muito mais do que se pensa, o princípio realista de que só podemos alcançar verdades gerais se estivermos dispostos a nos empenhar por inteiro ao particular. (GLEDSON, 2005, p. 7)

²⁹⁹ “Bento invites the reader to do just as he has done with Capitu when doubt arose concerning her motivations and actions.”

Assim, Gledson desvia da linha de Caldwell e de seus seguidores ao abordar a obra não em sua relação com o sistema literário ocidental, mas à luz de seus paralelismos com a realidade brasileira oitocentista, sem, no entanto, negar a sua ficcionalidade. Baseando-se largamente nos estudos de Roberto Schwarz, como *Ao Vencedor as Batatas*, e de Raymundo Faro, autor de *Machado de Assis: A Pirâmide e o Trapézio*, pode-se considerar que Gledson também revoluciona a crítica anglófona, assim como o tinha feito Caldwell em 1960 – e não apenas machadiana, mas brasilianista como um todo – porque ele ilumina o conhecimento da história do Brasil. Deve-se a ele a disseminação em língua inglesa de um Machado inserido em seu contexto sócio-histórico.

The Deceptive Realism explora, entre outros aspectos, a relação de *Dom Casmurro* com *Casa Velha*, cuja descoberta pode ser parcialmente atribuída a Gledson, como foi comentado no Capítulo 1. Entendendo Capitu como agregada ou “quase-irmã” (GLEDSON, 2005, p. 69), assim como a personagem Lalau de *Casa Velha*, o estudioso expõe o papel das relações sociais características da época na compreensão da trama. Em decorrência de sua origem economicamente desigual – Bento burguês, Capitu sua vizinha pobre –, o amor estaria fadado ao fracasso: “Disse anteriormente que o casamento entre o futuro senhor e a agregada quase nunca se realiza; *Dom Casmurro* é uma exceção que comprova a regra, pois o casamento se transforma num desastre devido às mesmas forças que, em outros casos, evitariam que a união se consumasse” (2005, p. 12).

Aprofundando-se no traço patriarcal da sociedade do Segundo Reinado e das relações de favor e dependência que, segundo ele, nela eram enraizadas, Gledson demonstra a possível dimensão política do romance apontando os seus “conflitos reprimidos” (2005, p. 96), reflexos dos que existiram no período da nossa Política de Conciliação, entre, aproximadamente, 1853 e 1868. Retomando a ideia de Caldwell – uma rara retomada, já que Gledson pretende propor uma abordagem diferente daquela apresentada pela estadunidense – de que “Capitolina”, nome do qual Capitu é apelido, alude ao Capitólio romano e, portanto, ao poder, e conectando a isso o fato de ela se mudar para a Suíça e morrer lá, o autor vê na personagem um idealismo, “embora reduzido a indícios, pois ela ainda representa classes além da oligarquia” (GLEDSON, 2005, p. 100).

O livro de Gledson é bem recebido pelo público especializado de língua inglesa, ganhando resenhas em diversas revistas acadêmicas.

Juliet Perkins, professora do King's College London, por exemplo, declara que ele “conduz a evidência de *Dom Casmurro* como romance realista com impressionantes segurança e clareza”³⁰⁰ (1985, p. 229). David T. Haberly, professor de português da University of Virginia, julga excelente a conclusão do livro, “de que Machado pretendia que *Dom Casmurro* fosse um retrato profundamente hostil da oligarquia brasileira, a sua sociedade e cultura”³⁰¹ (HABERLY, 1985, p. 80).

Dois anos depois desse primeiro livro, em *Machado de Assis: Ficção e História* (1986), publicado exclusivamente no Brasil pela editora Paz e Terra com tradução de Sônia Coutinho, Gledson faz um movimento semelhante ao de Caldwell e expande a abrangência de sua pesquisa, propondo um percurso por todos os romances machadianos a partir de 1885, partindo daquele que, diferentemente de Caldwell, ele classifica não como novela, mas como romance, *Casa Velha*. Também inclui na análise as crônicas de *Bons Dias!*. Seu estudo reforça as noções já apresentadas em *Impostura e Realismo* (embora este livro só tenha chegado ao Brasil anos depois), de que “é coisa do passado remoto (ou deveria sê-lo) criticá-lo [Machado] por não refletir a realidade local” (GLEDSON, 2003, p. 31). Sobre *Dom Casmurro*, ele retoma a discussão do livro anterior, ressaltando o “conservadorismo mental” de Bentinho (2003, p. 31) e que “Machado via que as questões de família podem refletir realidades sociais muito mais amplas” (2003, p. 57).

Como já foi abordado no Capítulo 1, a crítica machadiana de Gledson é vasta, presente em artigos acadêmicos; apresentações, prefácios e posfácios de traduções para o inglês; em coletâneas brasileiras de contos e crônicas; e livros teóricos – além dos dois já citados acima, Gledson publica em 2006 *Por Um Novo Machado de Assis*, pela Companhia das Letras. Não se pode defini-lo, assim, como um crítico puramente anglófono, já que, ainda que seu trabalho feito para editoras e publicações acadêmicas brasileiras seja sempre traduzido do inglês, seu primeiro público em mente é, muitas vezes, o do Brasil.

Entre um e outro livro de Gledson, em 1985, o escritor e crítico literário britânico V. S. Pritchett inclui Machado em sua

³⁰⁰ “[...] marshalls the evidence for *Dom Casmurro* as a realist novel with impressive confidence and clarity.”

³⁰¹ “[...] that Machado intended *Dom Casmurro* as a profoundly hostile portrait of the Brazilian oligarchy and its society and culture.”

coletânea de ensaios *A Man of Letters* (“Um Homem de Letras”), que aborda separadamente Sterne, Dickens, Balzac, James, Faulkner e outros cânones ocidentais, entre os quais dois lusófonos: Eça de Queirós e Machado. Embora aborde tanto contos quanto romances machadianos, dedicando um parágrafo a *Dom Casmurro* e dando ênfase a *Esau e Jacó*, cujo enredo Pritchett considera satírico e político, é uma observação geral que se destaca em seu texto: “Sempre há dúvida de como interpretar o simbolismo e a alegoria que sustentam as suas estranhas histórias de amor e as suas impressões sobre uma sociedade abastada”³⁰², escreve o crítico a respeito da obra de Machado, que ele considera “muito moderno” (“very modern”; PRITCHETT, 2011). A observação indica a multiplicidade de interpretações – bastante palpável quando se leva em consideração o conjunto de sua recepção, seja em português, inglês ou outra língua – que suscita a obra do autor brasileiro, um fator que parece ser fundamental para a durabilidade do interesse por ele.

Mais uma interpretação geradora de desdobramentos viria à tona em 1989, quando o professor da área de espanhol e português Paul Dixon, da Purdue University, publica *Retired Dreams: Dom Casmurro, Myth and Modernity* (“Sonhos Aposentados: *Dom Casmurro*, Mito e Modernidade”). Após *The Brazilian Othello of Machado de Assis e Deceptive Realism*, trata-se do terceiro livro em inglês dedicado exclusivamente ao estudo de *Dom Casmurro*. Dixon, que já havia abordado a ambiguidade presente no romance em sua tese de doutorado em 1981³⁰³, se firmaria, nas décadas seguintes, como mais um membro do grupo de machadianos anglófonos, publicando outros vários ensaios a respeito dessa e de outras obras do autor brasileiro. Em *Retired Dreams*, a sua proposta é, diversa da de Caldwell e da de Gledson, a de trazer à tona o discurso mítico que existiria sob a superfície literária do romance: “A direção particular deste estudo consiste no exame da relação entre literatura, como uma expressão altamente estilizada, diferenciada e culta, e o mito como uma forma mais prototípica,

³⁰² “One is always doubtful about how to interpret the symbolism and allegory that underlie his strange love stories and his impressions of a wealthy society.”

³⁰³ DIXON, Paul. “The Forms and Functions of Ambiguity in *Dom Casmurro*, *Pedro Páramo*, *Grande Sertão: Veredas* e *Cien Años de Soledad*”. Tese de doutorado, University of North Carolina at Chapel Hill, Carolina do Norte (EUA), 1981.

primitiva e indiferenciada”³⁰⁴ (DIXON, 1989, p. 19). Assim, para ele, Machado teria “retrabalhado” mitos de maneira a enredá-los e transformá-los em literatura.

Recusando a ideia de que *Dom Casmurro* possa ser classificado puramente como realista, Dixon investiga, entre outros aspectos, as referências mitológicas contidas no texto (como a comparação de Capitu com a deusa Tétis) e o caráter heroico – propositadamente distorcido – de Bento e sua busca (“quest”) por respostas, à moda das grandes explorações oceânicas da mitologia ocidental; nesse sentido, os “olhos de ressaca” funcionariam como sinédoque dessa exploração. O estadunidense acredita, sobretudo, que os enigmas do romance, tanto no que diz respeito às personagens insondáveis de Bento e Capitu (que “praticamente imploram para ser julgados, mas que são quase impossíveis avaliar de forma conveniente”³⁰⁵; DIXON, 1989 p. 15) quanto à ambiguidade construída pela narrativa espelham a busca inglória por respostas que caracterizaria a vida: “A casa é o universo inteiro, e a tentativa de Bentinho de penetrar o coração da parceira é a tentativa do Homem de alcançar uma compreensão do cosmo”³⁰⁶ (DIXON, 1989, p. 107). Dixon segue, assim, por uma linha, que, conquanto herdeira de Helen Caldwell, expande o horizonte de expectativa da academia com relação ao romance machadiano. Ao sair da temática do ciúme e do adultério (embora os comente também) e do estudo do narrador não confiável, abrem-se outras novas possibilidades de leitura.

Uma observação à parte a respeito de seu livro é que Dixon se coloca não apenas como um estudioso, mas também como tradutor, pois traduz diversas passagens de *Dom Casmurro*, apresentando sempre o texto em português e, em seguida, a versão em inglês de sua autoria. Nessa perspectiva, é interessante notar como Dixon adota a mesma escolha de John Gledson para “olhos de ressaca”, traduzindo-os também como “undertow eyes” (DIXON, 1989, p. 93) – Gledson já o fizera em *Impostura e Realismo*, treze anos antes da publicação de sua tradução

³⁰⁴ “The particular direction of this study consists of examining the relationship between literature, as a highly stylized, differentiated, and cultured expression, and myth as a more prototypical, primitive, and undifferentiated form.”

³⁰⁵ “[...] practically beg to be judged and yet are almost impossible to assess conveniently.”

³⁰⁶ “The household is an entire universe, and Bentinho’s attempt to fathom his partner’s heart is Man’s attempt to achieve an understanding of the cosmos.”

pela Oxford University Press. Pode-se considerar que há um diálogo, no nível da tradução, entre os dois estudiosos.

Um ano fértil para a crítica machadiana em língua inglesa, 1989 também testemunha o lançamento do livro *Machado de Assis*, de Earl E. Fitz, pela editora Twayne Publishers, de Boston. Um dos principais especialistas no autor carioca fora do Brasil, Fitz concorda com Helen Caldwell no que diz respeito a *Dom Casmurro* como a culminação dos seis romances anteriores, completando que se trata de uma obra “quase perfeita” (“nearly perfect”) e uma das maiores de seu tempo (1989, p. 53). É no seu próximo livro, *Rediscovering the New World: Inter-American Literature in a Comparative Context* (“Redescobrimdo o Novo Mundo: Literatura Interamericana em um Contexto Comparativo”), entretanto, que Fitz expressa considerações mais interessantes a respeito do romance, no capítulo intitulado “Refining the New World Novel: Henry James and Machado de Assis” (“Redefinindo o Romance do Novo Mundo: Henry James e Machado de Assis”), em que compara os dois escritores – e dá preferência a Machado, julgando-o feito sob medida (“tailor-made”; FITZ, 1991, p. 120) para os estudos de literatura comparada. O autor reforça o que acredita ser um traço de toda a obra machadiana – a compreensão da arbitrariedade e das relações diferenciadas entre a linguagem, a literatura e a existência humana (1991, p. 110): “Em *Dom Casmurro*, temos um casamento empatado de forma e conteúdo, uma unidade ‘modernisticamente’ orgânica, na qual as ambiguidades essenciais da história são paralelas e incorporadas a um tema maior, mais filosófico, da natureza da verdade no processo de representação artística”³⁰⁷ (1991, p. 108). O estudioso advoga que, por meio de estratégias literárias, como o uso da ironia e de figuras de linguagem, Machado ascende a uma discussão extraliterária mais abrangente.

Em 1991, sob a orientação de Paul Dixon na Purdue University, Leslie Thomas Dale apresenta a tese de doutorado “The double in three twentieth-century novels: Machado de Assis’ *Dom Casmurro*, Nabokov’s *Lolita* and Fuentes’ *Aura*” (“O duplo em três romances do século XX: *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *Lolita*, de Nabokov,

³⁰⁷ “In *Dom Casmurro* we have an evenplay wedding of form and content, a modernistically organic unity in which the essential ambiguities of the story are paralleled and embodied in the larger, more philosophical issue of the nature of truth in the process of artistic representation.”

e *Aura*, de Fuentes”), que, como se vê pelo título, situa o romance machadiano no século XX – do ponto de vista cronológico, pode-se tomá-lo por um romance de virada do século, pois foi impresso em 1899 em Paris e chegou ao Brasil no início de 1900 (PASSOS, 2005); já do ponto de vista da modernidade, que é o adotado por Dale na tese, pode ser que seja mais adequado localizá-lo não no século XIX, mas junto com *Lolita* (1955) e *Aura* (1962), no século XX. O “duplo” a que ela se refere concerne à natureza transgressiva das narrativas em questão, que “podem ser lidas, simultaneamente, como obras realistas e como artefatos poéticos formas e constructos de palavras”³⁰⁸ (DALE, 1991, p. v), o que lhes possibilitaria uma leitura polivalente.

Um ano depois, Antonio Olliz Boyd, da Temple University, segue por outra linha e examina a questão racial no artigo “The Social and Ethnic Contexts of Machado de Assis’ *Dom Casmurro*” (“Os Contextos Social e Étnico de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis”), publicado na revista *Afro-Hispanic Review*, no qual parte de um panorama da situação racial no Brasil escravocrata do século XIX, procurando entender qual era o posicionamento de Machado, filho de um mulato, nesse contexto. Adentrando o romance e sua estética “branca”, de acordo com o gosto da diminuta população leitora de sua época, Boyd levanta a possibilidade de Bentinho e Capitu não pertencerem ao mesmo grupo étnico. Ele considera que Pádua, pai de Capitu, pode não ser branco – apoiando-se, por exemplo, no fato de Bentinho e José Dias encontrarem com ele na Igreja de Santo Antônio dos Pobres, um protetor idolatrado entre os escravos. A abordagem do autor, que é especializado em estudos das relações entre a América Latina e a África, prova-se proveitosa, por unir análise textual a uma longa contextualização sociológica.

Ainda durante os anos 1990, apesar de surgirem duas novas traduções de *Dom Casmurro*, de Scott-Bucleuch e de John Gledson, a academia parece se voltar menos à crítica da tradução e mais a estudos abrangentes da trajetória literária de Machado, como é o caso da abordagem filosófica de *Machado de Assis, the Brazilian Pyrrhonian* (“O Pirrônico Brasileiro”), de José Raimundo Maia Neto, publicado em 1994 pela editora da Purdue University e traduzido no Brasil em 2007 como *O Ceticismo na Obra de Machado de Assis* – mais um caso em

³⁰⁸ “[...] can be read simultaneously as representational, realist work, and as a formal, poetic artifact, and construct of words.”

que um estudo impacta primeiramente a crítica machadiana de língua inglesa, para depois ser “importado” pelo Brasil. Ao investigar o pirronismo em romances e contos machadianos, Maia Neto dedica um capítulo a *Dom Casmurro*, no qual define dois eixos céticos que estariam presentes na narrativa, um dogmático, pois Casmurro tem crenças pessimistas sobre a vida, e outro pirrônico, uma vez que suspeita de crenças como um todo (MAIA NETO, 1994, p. 157).

Outro exemplo dessa tendência mais abrangente é o lançamento de *Machado de Assis and Feminism: Re-reading the Heart of the Companion* (“Machado de Assis e o Feminismo: Relendo o Coração do Companheiro”), pela nova-iorquina E. Mellen Press, em que Maria Manuel Lisboa, professora de literatura luso-brasileira na University of Cambridge, segue a linha de Caldwell, considerando o fim de Capitu como um assassinato cometido simbolicamente por Bento, mas incrementa essa noção ao situar a personagem em uma galeria de figuras femininas machadianas para as quais o casamento e a maternidade equivalem ao aniquilamento.

A tradução de *Dom Casmurro* de Robert L. Scott-Bucleuch, na qual faltam nove capítulos e meio do romance de Machado (como já foi visto no Capítulo 1), poderia ter gerado mais controvérsia no meio acadêmico anglófono do que parece ter gerado. Na verdade, passou praticamente incólume. Apenas anos depois, em 2000, Alfred MacAdam, em uma resenha sobre as traduções de John Gledson e Gregory Rabassa para a Oxford University Press, comenta que a versão de Scott-Bucleuch “deve ser rejeitada porque é incompleta [...]. O texto de Machado jamais deveria ser estripado dessa maneira. A Penguin Books deveria ter vergonha”³⁰⁹ (MacADAM, 2000, p. 97). Cabe observar que foi a Peter Owen a primeira a editar o livro, embora a repetição do mesmo texto por parte da Penguin pareça, de fato, duplicar o equívoco.

Mais de uma década depois, o trabalho de Scott-Bucleuch também seria apontado como um dos responsáveis por uma suposta baixa recepção de Machado no mundo anglófono por James Remington Krause, crítico impiedoso da tradução/adaptação realizada pelo escocês com *Dom Casmurro*. Em sua tese de doutorado na Vanderbilt University (2011), orientada por Earl E. Fitz, ele usa a versão do

³⁰⁹ “[...] must be rejected on the grounds that it is incomplete [...]. Machado’s text should never have been gutted in this fashion. Penguin Books should be ashamed of itself.”

tradutor escocês como exemplo da má recepção de obras latino-americanas nos Estados Unidos:

Essa tradução “fracassada” atrapalhou a recepção de Machado de Assis nos Estados Unidos e, como consequência, prejudicou a sua reputação no campo de estudos interamericanos, pois o leitor desavisado toma a versão de Scott-Bucleuch dessa obra-prima brasileira como uma tradução confiável de *Dom Casmurro*. Entretanto, essa tradução de *Dom Casmurro*, em particular, apaga muito do brilhantismo do original, transformando um dos grandes romances brasileiros em algo ordinário e medíocre, e é por isso que fracassa como tradução.³¹⁰ (KRAUSE, 2011, p. 7)

Além de radical, a opinião de Krause parece conferir superpoderes à tradução de Scott-Bucleuch – das três traduções de *Dom Casmurro*, a mais difícil de se localizar em sebos e livrarias anglófonas, já que sua última edição havia sido lançada em 1994 pela Penguin, antes da publicação de Gledson e bem anterior à última de Caldwell (2015). Ademais, como é exposto na presente tese, a recepção de Machado de Assis no mundo anglófono parece ser, na realidade, supendentemente frutífera.

Indício de que é a tradução de Caldwell, e não a de Scott-Bucleuch e nem a de Gledson, a que mais tem incentivado a recepção de *Dom Casmurro* ao longo do tempo pode ser encontrada ainda no fim dos anos 1990: a então recém-lançada tradução de Gledson, exceto por algumas resenhas, não desencadeia comentários significativos. No *Library Journal*, Jack Shreve considera que Gledson atualizou o inglês desse “clássico da literatura mundial” (“classic of world literature”;

³¹⁰ “This ‘failed’ translation has hindered the reception of Machado de Assis in the United States and, as a consequence, has damaged his reputation in the field of inter-American studies, because the unsuspecting reader takes the Scott-Bucleuch version of this Brazilian masterpiece as a reliable translation of *Dom Casmurro*. Nevertheless, this particular translation of *Dom Casmurro* effectively leaches out much of the brilliance of the original, turning one of the great Brazilian novels into something ordinary and mediocre, and this is why it fails as a translation.”

SHREVE, 1997, p. 77), o que ele aprova. Já MacAdam considera que a nova dupla de tradutores tem por rivais as traduções “satisfatórias” (“satisfactory”) de Caldwell e de Grossman, ainda à venda. Reconhece o esforço empregado por Gledson, porém, e chega a favorizar a tradução dele em detrimento da de Caldwell, embora aprecie as duas: “A tradução de Caldwell é um trabalho de amor, uma homenagem de uma crítica que, assim como John Gledson, devotou-se a Machado”³¹¹ (MacADAM, 2000, p. 97).

No ano anterior a essa resenha, MacAdam havia publicado o artigo “The Rhetoric of Jealousy [“A Retórica do Ciúme”]: *Dom Casmurro*”, no qual tenta mostrar como, ainda que aludindo a *Otelo*, Machado “remolda” (“reshape”) o tema do ciúme de acordo com o seu propósito. Parte do princípio de que, assim como Flaubert tecia as suas narrativas em torno do tédio, Machado tecia as suas ao redor do conceito geral de loucura. Nessa perspectiva, o ciúme doentio de Bento Santiago seria uma forma de loucura, o que levaria a um discurso igualmente louco, portanto, não confiável: “Tomando o texto por uma encarnação verbal da alma ciumenta de Bento – tomando-o como o meio pelo qual o ciúme expressa a sua intenção – devemos ver o texto inteiro como uma calúnia”³¹² (MacADAM, 1999, p. 54).

Vale acentuar, neste ponto, como as abordagens do romance machadiano foram ficando mais e mais particulares e verticalizadas, mesmo quando fazem parte de estudos mais amplos. Não se trata mais de apresentar o romance e seus traços e temas gerais, mas de dissecá-lo e lê-lo sob a lente de diferentes correntes filosóficas, literárias, psicanalíticas, de gênero etc. Essa propensão à especificidade espelha à da crítica brasileira e pode ser considerada prova de um horizonte de expectativa anglófono cada vez mais delineado – *Dom Casmurro* é abordado mais e mais como clássico merecedor de exames aprofundados.

Mais um exemplo disso é que, em 2005, a editora e poeta estadunidense Glenna Berry-Horton defende a tese *Fatal Attractions in Luso-Brazilian Literature: a study of Machado de Assis, Eça de Queirós and contemporary poets* (“Atrações Fatais na Literatura Luso-Brasileira:

³¹¹ “Caldwell’s translation is a labor of love, a homage by a critic, like John Gledson, devoted herself to Machado.”

³¹² “Taking the text as the verbal incarnation of Bento’s jealous soul – taking it to be the means by which jealousy expresses its intention – we must see the entire text as a calumny”

um estudo de Machado de Assis, Eça de Queirós e poetas contemporâneos”), na University of California. Partindo da hipótese de que os protagonistas machadianos e queirosianos, em sua busca obsessiva, acabam desenvolvendo não amores, mas atrações fatais, Berry-Horton dedica toda a segunda parte às que ela considera as obras-primas dos dois autores, *Dom Casmurro* e *Os Maias*. Baseando-se nas críticas de Caldwell, Eugênio Gomes e Hélio Pólvora para abordar o romance, ela escreve que “Bento é o mais psicologicamente obcecado dos protagonistas que examinamos”³¹³ (BERRY-HORTON, 2005, p. 91) e conclui que “A atração fatal de Dom Casmurro [o narrador] é pelo passado, pelo inanimado, pela infidelidade dele para com a mulher, o filho e o amigo, e a sua voz é tão atraente quanto a sua história é assustadora”³¹⁴ (BERRY-HORTON, 2005, p. 109).

Outras abordagens bem diversas são desenvolvidas, no ano seguinte, nos três textos dedicados a *Dom Casmurro* no volumoso *The Author As Plagiarist – The Case of Machado de Assis* [“O Autor como Plagiário – O Caso de Machado de Assis”], editado por João Cezar de Castro Rocha³¹⁵ e publicado pela Tagus Press, da University of Massachusetts Dartmouth. O livro, redigido em inglês, reúne quarenta e três ensaios dos principais críticos machadianos contemporâneos, entre os quais os anglófonos Paul Dixon, Earl Fitz, Alfred MacAdam e K. David Jackson, além de brasileiros que lecionam e pesquisam nos Estados Unidos, como Pedro Meira Monteiro. Cada um dos três ensaios sobre *Dom Casmurro* apoia-se em uma via de interpretação diferente, como será comentado brevemente a seguir.

O professor alemão Karl Ludwig Pfeiffer analisa *Dom Casmurro* à luz de teorias contemporâneas a respeito das sensações e emoções. Impressionado pela maneira peculiar com que Machado lida com camadas narrativas que considera prosaicas, Pfeiffer propõe a ideia de que Capitu, Escobar e José Dias saberiam lidar melhor com as

³¹³ “Bento stands as the most psychologically obsessed of the protagonists we have probed.”

³¹⁴ “Dom Casmurro’s fatal attraction is to the past, the inanimate, his infidelity is to his wife, child, friend, and his voice is as attractive as his story is horrifying.”

³¹⁵ Seu *Machado de Assis: Por uma Poética de Emulação* (Editora Civilização Brasileira, 2013), que também investiga como o brasileiro foi influenciado por fontes exteriores, foi traduzido para o inglês e publicado como *Machado de Assis: Towards a Poetic of Emulation*, com tradução de Flora Thomson-DeVeaux, pela Michigan State University Press.

emoções porque precisam, como forma de sobrevivência social, desse talento; já o mimado e protegido Bento por muito tempo não precisa administrar emoção nenhuma – por isso, por exemplo, ele se mostra inapto a convencer a própria mãe a não mandá-lo para o seminário. Faltaria a Bento, portanto, “competência emocional” (“emotional competence”; PFEIFFER, 2006, p. 385).

Já Kathrin Rosenfield, traduzida para o inglês por Paulo Henriques Britto, aborda a ironia do romance como um recurso antitrágico. Acreditando que Machado dá um tom burlesco à tradição narrativa de Flaubert, Rosenfield afirma que Machado não compõe uma tragédia romanesca, mas um simulacro trágico (2006, p. 397). “De fato, lendo *Dom Casmurro* nas entrelinhas da trama, nota-se que o romance analisa com riqueza de detalhes as condições que tornam impossível para o objeto temático – as histórias de Bentinho e Capitu – elevar-se ao nível do dramático ou do heroico”³¹⁶ (2006, p. 397), sugere a autora, que desenvolve a partir dessa premissa uma argumentação pormenorizada a respeito da impossibilidade de uma tragédia real no romance.

Por fim, Marta de Senna, em seu ensaio “Strategies of Deceit: *Dom Casmurro*” (“Estratégias de Embuste: *Dom Casmurro*”), coleta e analisa referências literárias citadas de maneira distorcida e/ou parcial pelo narrador, como os versos bíblicos que ele “edita” à sua conveniência, provando ser esse um dos estratagemas usados por ele para manipular o leitor.

Esses três exemplos demonstram a multiplicidade de leituras geradas por *Dom Casmurro* que, embora “esbarrem” em aspectos semelhantes, como o narrador não confiável, acabam se desenrolando em diferentes direções. Como um todo, o livro editado por Castro Rocha é um grande indicativo do interesse da academia anglófona – afinal, o livro foi publicado por uma universidade estadunidense – pela crítica machadiana especializada.

Incrementando essa galeria já repleta de interpretações, em 2007 Antonio Carlos Quicoli volta a abordar *Dom Casmurro* de maneira singular, investigando o simbolismo enigmático que envolve Ezequiel com base no trecho bíblico gravado em seu túmulo (versículo Ezequiel

³¹⁶ “Indeed, if one reads *Dom Casmurro* between the lines of the plot, one finds that the novel analyzes in rich detail the conditions that make it impossible for the subject matter – the stories of Bentinho and Capitu – to rise to the level of the dramatic or the heroic”.

28:15). Em “The Enigma of Ezequiel and the Covert Theme of *Dom Casmurro*” (“O Enigma de Ezequiel e o Tema Velado de *Dom Casmurro*”), Quicoli interpreta, de forma instigante, que o versículo, uma vez lido por inteiro (já que o narrador só nos permite saber a passagem que compõe, segundo ele, o epitáfio de Ezequiel), alude à iniquidade, e que esta seria uma denúncia do comportamento do próprio Casmurro, não do filho.

Assim como ocorreu na imprensa, em 2008, a academia se manifesta com mais frequência a respeito de Machado de Assis graças ao centenário de sua morte. Em janeiro de 2009, a *Luso-Brazilian Review* lança seu número especial “Edição Comemorativa do Centenário da Morte de Machado de Assis”, com dez artigos que abordam diferentes obras e temas – dos quais apenas um é assinado por um crítico anglófono, Paul Dixon, “The ‘Defunto Autor’ and the Death of the Author” –, além de quatro resenhas de livros lançados no Brasil e uma sobre *The Author as a Plagiarist*.

No mesmo ano de 2008, Karen Sherwood Sotelino, que em 2013 publicaria a sua tradução de *Ressurreição* como *Ressurrection by Machado de Assis*, defende um doutorado sobre as traduções dos romances machadianos em inglês. No capítulo “Deceit in translation: the case of *Dom Casmurro*” (algo como “Embuste na tradução: o caso de *Dom Casmurro*”), Sotelino compara as traduções de Caldwell e Gledson do romance, mostrando, por meio de diversos exemplos, como ora um, ora outro tende mais à sentimentalidade, e como parte da ironia e da poeticidade às vezes é perdida por ambos – embora, com base nas reflexões sobre a tradução expostas no Capítulo 2, seja possível argumentar que não haja de fato perdas, mas transformações.

A autora traça um paralelo entre os esforços de traduzir *Dom Casmurro*, cujas lacunas devem ser preenchidas pelo leitor, e a própria estratégia do romance, já que nele Bento baseia-se em sua memória – pouco confiável como toda memória – para escrever a autobiografia: “O principal ator nesse romance é a imaginação de Dom Casmurro; a imaginação dele é a representação dos fatos – nada mais. O processo de escrita e, em um segundo momento, de tradução, evidencia como é falha a representação de Dom Casmurro dos fatos”³¹⁷ (SOTELINO, 2008, p.

³¹⁷ “The main actor in this novel is Dom Casmurro’s imagination; his imagination is a representation of events – nothing more. The process of writing, and in a second phase, translating, foregrounds just how flawed Dom Casmurro’s representation of events is.”

236). A tradução, ao preencher lacunas, espelhará, dessa forma, o mesmo movimento do narrador.

Vale observar a importância de um trabalho como o de Sotelino do ponto de vista da recepção. Não somente ela colabora para a fortuna crítica machadiana nos Estados Unidos, como, ainda que indiretamente, toca na questão da recepção. Ao avaliar como Machado foi lido e traduzido por dois anglófonos, reforça a importância do tipo de tratamento dado ao escritor brasileiro fora de sua língua. Pode-se considerar que a demonstração de *Dom Casmurro* como uma narrativa repleta de “armadilhas” e figuras de linguagem, as quais a estudiosa minuciosamente examina, contribui para o seu status de texto complexo e, por isso, meritório do status de clássico. Retomando aqui a noção de Haroldo de Campos da prosa complexa que exige a tradução como uma recriação (2010, p. 34), é como se Sotelino corroborasse, por meio de sua tese, para a noção de que, texto complexo que é, *Dom Casmurro* precisa ser recriado em outras línguas, e que a forma como é feita essa recriação, naturalmente, pode ser problematizada.

Além de trabalhos pontuais como o de Sotelino e outros já citados, nas últimas duas décadas tornou-se comum, ainda, a presença de Machado em antologias e volumes enciclopédicos focados na produção da América Latina. Em 1996, o terceiro volume de *The Cambridge History of Latin American Literature*, editado por Roberto González Echevarría e Enrique Pupo-Walker, é dedicado à literatura brasileira, descrita como a “mais independente e talvez a mais original” (“most independent, and perhaps most original”) entre as literaturas do Novo Mundo. O volume celebra Machado de Assis como um autor latino-americano sem igual: “O próprio Brasil pôde se gabar, ainda no século XIX, de um escritor incomparável no mundo hispânico (incluindo a Espanha, claro): Joaquim Maria Machado de Assis. Machado foi o primeiro escritor de classe mundial da América Latina”³¹⁸ (1996, p. I). Sobre essa apresentação, seria possível problematizar, é claro, a classificação do Brasil como um país “hispânico”, já que fomos colonizados maioritariamente por Portugal e falamos português.

No capítulo dedicado à literatura brasileira de 1850 a 1900, escrito por David T. Habery, Machado aparece novamente como um escritor revolucionário, criador de novas formas narrativas e de “uma

³¹⁸ “Brazil itself was able to boast, as the nineteenth century, of a writer second to none in the Hispanic world (Spain included, of course): Joaquim Maria Machado de Assis. Machado was the first world-class Latin American writer.”

nova realidade que essas formas poderiam ser usadas para descrever”³¹⁹ (HABERLY, 1996, p. 155). Como modo de interpretar *Dom Casmurro*, o professor cita Helen Caldwell e reforça a ideia dela de que se trata da história de uma “mulher inocente destruída pelo ciúme doentio do marido”³²⁰ (HABERLY, 1996, p. 155).

Em 1999, é publicado *Machado de Assis: Reflections on a Brazilian Master Writer*, editado por Richard Graham para a University of Texas Press. Trata-se de uma das principais fontes para o estudo da recepção de Machado de Assis em língua anglófona, composta por quatro capítulos: John Gledson “revisita” o seu *Impostura e Realismo* em “*Dom Casmurro: Realism and Intentionalism Revisited*”; João Adolfo Hansen publica em inglês “*Dom Casmurro: Simulacrum and Allegory*”, publicado no Brasil como “*Dom Casmurro: Simulacro e Alegoria*”; Sidney Chaloub, interessado no traço histórico da obra machadiana, assina “*Dependents Play Chess: Political Dialogues in Machado de Assis*” (“*Agregados Jogam Xadrez: Diálogos Políticos em Machado de Assis*”); e, por fim, Daphne Patai colabora imensamente com o estudo machadiano no mundo anglófono com o seu “*Machado in English*” – um dos principais apoios para a presente pesquisa.

O fato de Graham optar por dois ensaios a respeito de *Dom Casmurro* é digno de nota principalmente por dois motivos: 1) demonstra que ele imagina um interesse específico, por parte do leitor acadêmico ao qual seu livro é dirigido, pelo romance; 2) ilustra como opiniões contrastantes podem ser enriquecedoras para a recepção de uma obra. Isso porque ele escolhe, de um lado, a defesa de Gledson de *Dom Casmurro* como um romance realista, que transmite toda a norma social de sua época, e de Machado como capaz de expandir e aprofundar a abrangência do realismo, em vez de negá-la; e, do outro lado, a argumentação distinta de Hansen, que vê no romance machadiano uma metáfora da impossibilidade de representação da existência moderna. A tensão gerada pelos dois pontos de vista pode ser considerada indicativa da polissemia de *Dom Casmurro*: como se pode adotar posturas tão diversas diante de um mesmo livro? A estratégia de Graham parece, assim, bem-sucedida no sentido de realçar o caráter literário – portanto, múltiplo – da obra, em conformidade com o projeto do livro: “Este livro é concebido não apenas para chamar nova atenção a esse mestre, mas para suscitar algumas perguntas sobre a natureza da própria literatura e

³¹⁹ “[...] new reality those forms could be used to describe.”

³²⁰ “[...] innocent woman destroyed by her husband’s insane jealousy.”

visões alternativas atuais sobre como ela pode ser abordada”³²¹ (GRAHM, 1999, p. vii).

Talvez menos feliz em sua reafirmação da importância de Machado, uma vez que não aprofunda o entendimento de sua obra, mas relevante por seu alcance, vem então o livro de Piers Armstrong, publicado também em 1999. Professor do departamento de Letras Modernas da California State University e autodeclarado brasileiro, Armstrong estuda, entre outros tópicos, as traduções de Guimarães Rosa e se empenha por um maior conhecimento no mundo anglófono da literatura brasileira. Ironicamente, porém, o título de seu livro resgata antiquadamente o termo “terceiro mundo” para descrever o Brasil, o que depõe contra o próprio empenho de seu autor: *Third World Literary Fortunes – Brazilian Culture and its Literary Reception* (algo como “Fortunas Literárias do Terceiro Mundo – Cultura Brasileira e a sua Recepção Literária”). Para Armstrong, os casos mais “revoltantes” – de autores brasileiros que deveriam ser mais disseminados – seriam os de Guimarães Rosa, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Machado de Assis, todos detidamente tratados no livro. Ele descreve apaixonadamente o sentimento de injustiça experimentado por machadianos, comparando-o ao que é amargado pelos estudiosos de Guimarães Rosa:

O padrão é similar: um gigante literário no Brasil não consegue conquistar uma posição de destaque no mercado externo, não consegue penetrar a arena do público leitor internacional; o campeão imortal da Academia Brasileira de Letras não consegue entrada para o panteão do consciente ocidental.³²² (ARMSTRONG, 1999, p. 131)

A explicação principal de Armstrong para esse fenômeno – da dificuldade de entrada tanto no mercado quanto no consciente ocidental

³²¹ “This book is designed not only to call new attention to this master but to raise some questions about the nature of literature itself and present alternative views on how it can be approached.”

³²² “[...] the pattern is similar: the writer who stands as a literary giant within Brazil cannot get more than a toehold in the external market, cannot penetrate the arena of the international reading public; the immortal Champion of the Brazilian Academy cannot gain admission to the pantheon of Western consciousness.”

que enfrentam grandes nomes das letras brasileiras – centra-se na imagem do Brasil para além de nossas fronteiras. “Embora o Brasil ocupe um lugar significativo no imaginário mundial, essa imagem não é relacionada à sua herança literária”³²³ (p. 131), enfatiza. Ao comparar a sua força nacional a de um Shakespeare na Inglaterra ou, pelo menos, de um Pushkin na Rússia, Armstrong realça o abismo que há entre a recepção interna (no Brasil) e exterior (no restante do mundo) de Machado. Ainda escreve que o carioca é, sem dúvida, um dos grandes mestres da ironia da literatura mundial (p. 75) e o aproxima de outro russo, Tchekhov (p. 76). Ambos, segundo ele, seriam escritores de origem humilde que, na superfície, não parecem revolucionários nem chocantes, mas que têm um comentário social sutil e uma subjetividade excêntrica.

Um dos problemas que podem ser levantados com base nas proposições de Armstrong reside no fato de que Machado não é mais um ilustre desconhecido em língua inglesa a essa altura. Reafirmar esse “desconhecimento”, ainda que com a melhor das intenções, pode ser mais prejudicial do que um incentivo, pois gera um horizonte de expectativa deturpado. Em 1999, quando o livro do professor é lançado, o leitor anglófono já dispõe de dezenas de estudos em que se apoiar em sua leitura de Machado, além de todos, exceto um (*Ressurreição*), romances machadianos traduzidos em inglês. Isso não quer dizer que a assimetria levantada por Armstrong não exista, porque é evidente que há uma discrepância entre a posição de Machado dentro do Brasil e fora, mas que é preciso colocá-la sob perspectiva. Pode-se notar, com base nos casos examinados neste capítulo, que estudos da obra machadiana geram uma recepção mais frutífera, expandindo o horizonte de expectativa dos leitores (como faz o livro editado por Grahm) do que queixas a respeito do desconhecimento – relativo – de sua genialidade.

Alguns anos depois, em 2005, Piers Armstrong volta a abordar escritores brasileiros no texto “The Brazilian Novel” (“O Romance Brasileiro”; p. 105), no qual dedica um parágrafo a Machado de Assis, em *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*, volume organizado por Efraín Krystal para a editora da Cambridge University, focado em romances latino-americanos. Na mesma publicação, a brasileira Marta Peixoto, professora da New York University, é responsável pelo capítulo dedicado a *Dom Casmurro*. Considerando-o

³²³ “Although Brazil occupies a significant place in the world imagination, this image is not located in its literary heritage.”

“talvez o mais celebrado romance do Brasil”³²⁴, Peixoto retoma a questão da impossibilidade de resolução acerca do adultério de Capitu, pois a narrativa “bloqueia” (“blocks”) uma tomada de decisão. Chamando essa estratégia machadiana de “indeterminação” (“indeterminacy”), como Michael Wood já fizera, a estudiosa segue apontando questões de gênero – o poder feminino de Dona Glória e Dona Fortunata, por exemplo – e as possíveis contradições veladas sob a superfície de *Dom Casmurro* que o tornariam um texto aparentemente simples e essencialmente complexo, além de resistente à assimilação de significados fixos.

No mesmo ano, o brasileiro José Luiz Passos, professor de literatura luso-brasileira na University of California, volta a tratar a obra pontualmente no capítulo “*Othello* and Hugo in Machado de Assis”, do livro *Latin American Shakespeares* (“Shakespeares Latino-Americanos”) – como o do livro de Armstrong, porém, este é outro título que coloca os escritores da América Latina em imediata desvantagem com relação ao cânone de língua inglesa.

Passos reforça a noção de estudos como uma forma fecunda de recepção ao abordar o impacto de *O Otelo Brasileiro* de Caldwell e examinar a maneira com a qual Machado recebeu Shakespeare – para ele, Victor Hugo o teria influenciado em sua leitura. Inferindo que as reportações ao bardo inglês são uma estratégia de enriquecimento das personagens criadas pelo autor brasileiro, Passos realça que, por meio das menções shakespearianas, “o método de composição de *Dom Casmurro* torna-se aparente e um importante uso das referências de Machado a Shakespeare vem à luz”³²⁵ (PASSOS, 2005, p. 179). Isso significa que as peças elizabetanas podem ter sido um recurso, por parte de Machado, para aprofundar a psicologia das personagens, como no caso de Bento Santiago, que cita *Otelo* em sua narração, espelhando a sua tragédia na do mouro.

No ano seguinte, em 2006, o coordenador do departamento de português da Yale University, K. David Jackson, inclui dez contos machadianos em sua *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story*. Trata-se da primeira antologia somente de contos brasileiros em inglês, escritos “desde que J.M. Machado de Assis (1839-1908) aperfeiçoou o gênero como os seus grandes mestres, criando ao menos sessenta

³²⁴ “[...] perhaps Brazil’s most celebrated novel.”

³²⁵ “*Dom Casmurro*’s method of composition becomes apparent and an important use of Machado’s references to Shakespeare comes to light.”

histórias consideradas obras-primas da literatura mundial”³²⁶ (JACKSON, 2006, p. 31). Em sua introdução, Jackson afirma, ainda, que *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Dom Casmurro* são “duas obras-primas reconhecidas da literatura mundial” (JACKSON, 2006, p. 37). Vê-se, assim, como o estadunidense já considera fato consumado a canonização do autor brasileiro no âmbito internacional – inclusive de seus contos, menos divulgados no mundo anglófono do que os romances.

Em meio às antologias, em 2012, é publicado *Machado de Assis: Multiracial Identity and the Brazilian Novelist*, de G. Reginald Daniel, por The Pennsylvania State University Press. Sobre *Dom Casmurro*, Daniel retoma pontos introduzidos por Caldwell, como a questão do nome “Casmurro”, cujo sentido real é disfarçado pelo narrador, e intensifica questionamentos sócio-psicológicos, como a posição de Capitu em desvantagem devido à sua condição econômica – ao contrário de Bentinho, ela não poderia se dar ao luxo de viver de aparências e, mesmo depois de casada, teria mantido a sua posição de “pobre” (DANIEL, 2012, p. 3). Outras percepções a respeito da narrativa são debatidas pelo autor ao longo de seu estudo.

Já em 2013, *A Companion to Latin American Literature and Culture*, editado por Sara Castro-Klaren para a editora anglo-americana Wiley-Blackwell, traz um artigo sobre Machado de Assis assinado por Todd S. Garth, professor de estudos latino-americanos da United States Naval Academy (USNA). Intitulado “Machado de Assis: O Significado de Sardônico” (“The Meaning of Sardonic”), o texto resgata os estudos de Schwarz, Gledson, Dixon e de Sidney Chaloub e apresenta uma crítica possivelmente bem embasada: a de que alguns críticos que vêm modernidade em Machado lhe atribuem inadvertidamente ideologias “que não são de todo sustentáveis” (“not entirely sustainable”; GARTH, 2013, p. 371), como ateísmo e feminismo. O autor dá continuidade ao texto para demonstrar com exemplos esse seu ponto de vista, mas não se atém a *Dom Casmurro*, apesar de afirmar que este está, junto com *Quincas Borba*, entre os mais ambiciosos (“most ambitious”) romances do escritor brasileiro.

³²⁶ “[...] since J. M. Machado de Assis (1839-1908) perfected the genre as its great masters, authoring at least sixty stories considered to be masterpieces of world literature.”

O ano de 2015 reascende de forma interessante – pois não há motivo aparente – a atenção aos romances de Machado de Assis com três publicações importantes: a reedição da tradução de *Dom Casmurro* de Helen Caldwell pela editora inglesa Daunt Books; *Machado de Assis and the Female Characterization*, de Earl E. Fitz; e *Machado de Assis: A Literary Life*, de K. David Jackson.

Nesse seu novo livro, como indica o título, Fitz examina as personagens femininas de Machado, justificando que “nenhum outro grupo social é mais importante para Machado do que são as suas mulheres, sejam personagens ou leitoras”³²⁷ (FITZ, 2015, p. 213). O estudioso reafirma a posição de Caldwell com relação a Capitu, demonstrando, mais uma vez, a força duradoura de *The Brazilian Othello of Machado de Assis*:

Na tradição de Helen Caldwell, uma das primeiras tradutoras de Machado para o inglês e também uma de suas críticas mais perspicazes, não acredito que Capitu, a principal personagem feminina, tenha sido culpada de adultério. [...] Se, de fato, o adultério aconteceu, é secundário aos crimes maiores que o protagonista cometeu contra a sua mulher e o seu filho e outras pessoas ao seu redor.³²⁸ (FITZ, 2015, p. 141)

Fitz, como se vê, adota o posicionamento “para além do texto” de Caldwell, tratando a questão do adultério como algo que pode ter acontecido (fora das páginas do livro?), e não como uma indeterminação proposital. Ao tratar da “genialidade” (“genius”) de *Dom Casmurro*, o estudioso se atém, entretanto, não à temática, mas ao discurso, atribuindo ao romance um “uso magnífico” (“magnific use”) da linguagem “como um problema ontológico e epistemológico” (FITZ, 2015, p. 142). A incerteza, a ambiguidade e a instabilidade seriam

³²⁷ “[...] no single social group is more important to Machado than his women are, whether as characters or readers.”

³²⁸ “In the tradition of Helen Caldwell, one of Machado’s earliest English translator and one of his most astute critics as well, I do not believe that Capitu, the main female character, was guilty of adultery. [...] If, indeed, adultery has occurred, it is secondary to the greater crimes the male protagonist committed against his wife and child and the other people around him.”

inerentes ao uso humano da linguagem, e é isso que, por meio do discurso ficcional de Bento, Machado teria conseguido transmitir.

Já Jackson, em seu *Machado de Assis – A Literary Life*, publicado pela Yale University Press, opta por um percurso filosófico e psicológico, com um aspecto um tanto pessoal, impressionista, que não permite disfarçar a admiração que ele sente pelo escritor brasileiro e o profundo impacto que este teve em sua trajetória de pesquisador. Inicia por uma declaração bastante resoluto: “Talvez eu tenha mesmo começado a estudar a língua portuguesa, no fim das contas, para ser capaz de ler os trabalhos de Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) no original”³²⁹ (2015, p. ix). Todo o prefácio e a introdução seguem por essa mesma linha, realçando a atualidade da obra machadiana e uma suposta – e infeliz – ausência sua na chamada “literatura mundial”, como se vê neste parágrafo do prefácio, que subentende a intenção do livro de incentivar o interesse pelo autor brasileiro:

Um inventor de narrativas modernas, diz-se que Machado de Assis antecipou recursos de Proust, James Joyce, T.S. Eliot, Albert Camus, Thomas Mann e Jorge Luis Borges. Um dos poucos mestres do conto, o autor de três romances que estão entre as obras-primas da ficção mundial, o maior escritor de seu país com cinquenta anos de vida literária sem precedentes, e, provavelmente, a maior figura literária de todos os tempos da América Latina, por que o seu nome deveria continuar um mistério para a literatura mundial e a sua obra,³³⁰ ainda comparativamente desconhecida? (JACKSON, 2015, p. x)

³²⁹ “Perhaps I did begin studying the Portuguese language after all so that I could read the works of Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908) in the original.”

³³⁰ “An inventor of modernist narratives, Machado de Assis is said to anticipate features of Proust, James Joyce, T.S. Eliot, Albert Camus, Thomas Mann, and Jorge Luis Borges. One of few masters of short story, the author of three novels that rank among the masterpieces of world fiction, his country’s greatest writer with an unprecedented fifty years of literary life, and arguably the major literary figure of all time in Latin American literature, why should his name remain a mystery to world literature and his works still be comparatively unknown?”

Está anunciada, aí, a hipótese que o livro pretende demonstrar: como Machado desempenhou um papel central na transformação do realismo literário em prosa modernista. Quanto às justificativas que circundam a hipótese, de que Machado não ocuparia, injustamente, parte significativa da “literatura mundial”, e de que teria sido a figura mais relevante da literatura latino-americana, essas são passíveis de questionamento. Com base no que foi discutido até agora no presente trabalho, pode-se afirmar que o desconhecimento a respeito da obra machadiana é relativo, e que o título de maior escritor da América Latina, por mais atraente que possa parecer para nós, brasileiros, é uma questão subjetiva, baseada no repertório literário e na inclinação pessoal de cada crítico.

Embora cite Machado como um dos poucos mestres contistas da ficção e de se referir a alguns contos ao longo do texto, Jackson escolhe se aprofundar nos romances. Um de seus catorze capítulos – que compõem, todos, uma investigação literário-filosófica da obra machadiana de modo a destacar as suas principais facetas – é dedicado à “Grande Dissimulação de Bento Santiago” (“Bento Santiago’s Grand Dissimulation”) e examina os possíveis jogos psicológicos entre os protagonistas que teriam levado à total degeneração do fim do romance. Apoiando-se sem ressalvas no princípio proposto por Caldwell de que Capitu é vítima do narrador Bento, Jackson vai ainda mais longe ao tentar entender a “rede de substituições” (*web of substitutions*; 2015, p. 243) que teriam levado à condenação da personagem feminina; uma dessas substituições seria a de Escobar por Capitu, do ponto de vista de Bento: “A culpa dela é asseverada porque ela é identificada com o mar e a ressaca que levaram embora Escobar”³³¹ (JACKSON, 243, p. 253). Bento, assim, que amava Escobar a ponto de colocar a foto dele ao lado da de sua mãe, teria projetado para Capitu a responsabilidade pela perda do grande amigo e se vingado por meio das alucinações ciumentas que conduziram à sua morte na Europa – para onde a própria Capitu queria mandá-lo na adolescência, como forma de escapar ao seminário – e à do filho em Jerusalém.

Nota-se como Jackson, assim como Caldwell, não se intimida diante da fronteira ficcional e vai longe em suas interpretações do romance, tratando as personagens como seres humanos dotados de

³³¹ “Her guilt is affirmed because she is identified with the sea and the tide that carried Escobar away.”

psique e desejos reprimidos. De certa forma, ele “ata as pontas” da leitura proposta por Caldwell meio século antes, aprofundando a percepção de Bento Santiago como um homem fraco e mau, que condena seu suposto grande amor, Capitu, por razões que, conquanto inconscientes, seriam injustificáveis.

A grande contribuição do livro de Jackson, porém, reside em sua abrangência. A essa altura, quase cem anos após Isaac Goldberg introduzir Machado de Assis no horizonte da crítica literária anglófona, são bem-vindos trabalhos que forneçam uma revisão bibliográfica e um panorama do que já foi discutido sobre o autor. Embora não cubra a crítica sociológica – não citando, por exemplo, John Gledson –, o trabalho de Jackson é quase enciclopédico, tanto ao englobar nomes-chave da crítica machadiana internacional e brasileira, como Jean-Michel Massa, Benedito Nunes e Jorge de Sena, como ao aprofundar tendências específicas dessa crítica, como o tratamento do pessimismo, da teatralidade e da modernidade da obra de Machado.

Após essas últimas publicações, pode-se afirmar, talvez, que a crítica machadiana de língua inglesa se encontra amadurecida, buscando agora *insights* mais originais e menos preocupada em alçar o autor brasileiro à fama popular. Machado não ocupa uma posição firme no imaginário do leitor comum de língua inglesa, e talvez nunca a ocupe, e talvez não seja esse o seu lugar. Como se pôde ver ao longo da trajetória exposta neste capítulo, a crítica especializada o acolhe como cânone e, quanto mais se afasta da responsabilidade de justificá-lo como grande autor, partindo do princípio de que este é um fato consolidado, mais estimulantes e inovadores costumam ficar os estudos.

3.3 Os admiradores célebres de *Dom Casmurro*

Além da crítica jornalística e da crítica acadêmica, existe um grupo de intelectuais anglófonos que constitui um tipo especial de recepção, pois eles divulgam a obra machadiana em entrevistas e livros de apelo comercial. Abordando-se essa classe particular de “receptores”, começa-se a observar outro aspecto importante: o de Machado como influenciador. Neste item, proponho um breve panorama da recepção de *Dom Casmurro* nesse grupo à parte, sobre o qual escreve Paulo Moreira:

Até então praticamente ignorado por esse leitor de língua inglesa, Machado de Assis parece tornar-se uma figura mais central em Nova Iorque, a nova capital da “República Mundial das Letras” [referência ao conceito proposto por Pascale Casanova]. Cinco figuras importantes nessa cena literária começam a dar destaque a Machado a partir dos 90: são quatro de língua inglesa (John Updike, Susan Sontag, Michael Wood e Harold Bloom) e o romancista e ensaísta mexicano Carlos Fuentes, indubitavelmente membro do seletivo grupo de latino-americanos com trânsito nos meios críticos e editoriais novaiorquinos. (MOREIRA, 2009, p. 96)

Como já foi visto ao longo deste capítulo, Machado não parece ter sido “praticamente ignorado” pelo leitor de língua inglesa após o *boom* dos anos 1950, mas também é certo que o favorecimento dado a ele por essas “figuras importantes”, como define Paulo Moreira, desempenha um impacto considerável em sua recepção. Em 1956, por exemplo, Elizabeth Bishop já declarava em entrevistas que conhecia a obra de Machado de Assis (BISHOP, 1994, p. 10).

Embora *Memórias Póstumas de Brás Cubas* pareça ser o mais comentado entre os romances machadianos nesses discursos de intelectuais, escritores e artistas em geral – é o preferido de Susan Sontag, de Philip Roth e de Woody Allen, por exemplo, como já foi citado anteriormente –, *Dom Casmurro* também recebe atenção relativamente frequente.

Dom Casmurro foi citado como um dos livros favoritos de algumas celebridades literárias. Na década de 1960, o estadunidense John Barth, que mais tarde seria eleito membro da American Academy

of Arts and Letters, declara em várias entrevistas a sua apreciação, apontando Machado como um dos inventores do estilo romanesco cômico adotado por ele:

Ele é um camarada brilhante, que escreveu vinte ou vinte e cinco romances na virada do século. Escritor brilhante. Eles [os romances] soam como se tivessem sido escritos ontem. Infelizmente, ninguém lê português. Eles estão começando a ser traduzidos. Se não os conhece e está interessado nesse novo gênero que eu inventei, você deveria com certeza ler Machado, pois ele os inventou também.³³² (BARTH, 1965, p. 3-4)

A fala de Barth ilustra bem como a recepção de colegas escritores é diferente da de jornalistas e estudiosos. Não há preocupação com a precisão de informações – Machado escreveu, na verdade, dez romances (incluindo entre eles *Casa Velha*) –, e o discurso tem tom descomprometido.

Em 1976, em seu livro sobre John Barth, David Morrell afirma que *Dom Casmurro* era a obra machadiana favorita de Barth: “De *Dom Casmurro* ele gostava especialmente, e alguns elementos do enredo ele desenvolveu de maneira bem diferente em *The Floating Opera* [de 1956, traduzido como *A Ópera Flutuante*]”³³³ (MORRELL, 2015, s/p). Apesar das diferenças, há de fato muitas coincidências entre os protagonistas, ambos advogados, dos dois romances. Por exemplo, os dois se envolvem em triângulos amorosos e veem a vida como uma ópera.

Naquele mesmo período, em 1965, outro escritor estadunidense, John Updike, vencedor de um Pulitzer, cita Machado em seu artigo “The Author as Librarian” (“O Autor como Bibliotecário”), publicado na revista *New Yorker*, dizendo que a América Latina já havia fornecido à

³³² “He is a brilliant fellow who wrote twenty or twenty-five novels around the turn of the century. Brilliant writer. They sound as if they were written yesterday. Alas, nobody reads Portuguese. They are just beginning to be translated. If you don’t know them already and you’re interested in this new genre that I invented, you should surely read Machado, because he invented it too.”

³³³ “*Dom Casmurro* he especially liked, and some elements of its plot he developed in a quite different way in *The Floating Opera*.”

comunidade literária o “ceticismo absoluto” (*absolute skepticism*; 2012, p. 171) do autor brasileiro.

A influência de Machado já era discretamente percebida na década seguinte. Em 1971, em uma resenha sobre o romance *Love in the Ruins*, de Walker Percy, Thomas McGuane abre o texto dizendo que o primeiro livro do autor era “reminiscente de Machado de Assis” (*reminiscent of Machado de Assis*): um dos primeiros casos em que Machado é abordado como o influenciador e não como influenciado.

Mas foi apenas em 2002 que o nome do brasileiro foi veiculado de maneira a atingir o grande público, quando Harold Bloom inclui Machado de Assis entre os cem autores “geniais” do cânone ocidental que ele elege em *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds* (traduzido no Brasil em 2003 como *Gênio: Os 100 Autores Mais Criativos da História da Literatura*). Embora Bloom seja um acadêmico, pode-se considerar que seu livro não o é, pois se trata, como diz o título em inglês, de um mosaico, sem pretensão teórica e dirigido ao público em geral – não à toa, foi duramente criticado na imprensa. Em *The New York Times*, Judith Shulevitz escreve, à época do lançamento: “Poucos críticos literários flertam com o ridículo tão compulsivamente quanto Harold Bloom. Sua produção excessiva de volumes trava-portas de listas popularizantes de literatura mundial mais parece expansão de marca do que estudo”³³⁴ (SHULEVITZ, 2002).

De qualquer maneira, é difícil negar o apelo comercial desse tipo de “lista” – que, como já foi comentado neste capítulo, se popularizou também na internet. O discurso de Bloom, entretanto, se por um lado exalta Machado, por outro insiste em velhos preconceitos contra a literatura brasileira como um todo: “Machado de Assis é como um milagre, outra demonstração da autonomia do gênio literário com relação ao tempo e espaço, à política e à religião e todas essas outras contextualizações às quais falsamente se credita a superdeterminação

³³⁴ “Few literary critics court ridicule as compulsively as Harold Bloom. His overproduction of doorstopping volumes of popularizing surveys of world literature feels more like brand extension than scholarship.” SHULEVITZ, Judith. Hall of Fame. In: *The New York Times* (website). Disponível em: <http://www.nytimes.com/2002/10/27/books/the-hall-of-fame.html?pagewanted=all>. Acesso em 21 fev. 2016.

dos talentos humanos”³³⁵ (BLOOM, 2002, p. 673). Classificar o autor brasileiro como “milagre” – uma exceção em um meio estéril – é um equívoco já cometido antes, de maneira semelhante, por Goldberg e Piers Armstrong e indiretamente fecha o horizonte de expectativa do leitor, que pode subentender uma limitação literária que o Brasil não tem. Por “maior” que tenha sido Machado, ele certamente não foi único, nem milagre. Bloom conta que se apaixonou por *Memórias Póstumas de Brás Cubas* imaginando o seu autor “branco”, assim como tinha imaginado Alejo Carpentier “negro” – mais uma temeridade de seu texto. Sobre *Dom Casmurro*, pondera, de forma bastante pessoal:

Dom Casmurro é uma ficção tão sutil e linda quanto *Brás Cubas*, mas me cativa menos, talvez porque não seja uma obra “shandiana” [de *Tristram Shandy*] tão alegre. *Brás Cubas*, diferentemente de Bento Santiago (apelidado “Dom Casmurro”, a pessoa quieta, aristocrática que se recolhe das outras), não acreditaria que a vida é uma ópera composta por Satã. Ainda assim, a escolha entre *Brás Cubas* e *Dom Casmurro* se dá entre grandezas, enquanto o muito interessante *Quincas Borba* eu julgue irregular, parcialmente porque é narrado em terceira pessoa, que não é o modo de Machado. Ele precisa do protagonista como o seu locutor, para manter o leitor em perpétuo desequilíbrio, que é como nos sentimos mais felizes.³³⁶ (BLOOM, 2002, p. 677)

³³⁵ “Machado de Assis is a kind of miracle, another demonstration of the autonomy of literary genius in regard to time and place, politics and religion, and all those other contextualizations that falsely are believed to overdetermine human gifts.”

³³⁶ “*Dom Casmurro* is as subtle and beautiful a fiction as *Brás Cubas* but captivates me less, perhaps because it is not as joyful a Shandean work. *Brás Cubas*, unlike Bento Santiago (nicknamed ‘Dom Casmurro,’ the quiet, aristocratic person who withdraws from others), would not believe that life is an opera composed by Satan. Still, a choice between *Brás Cubas* and *Dom Casmurro* is between greatnesses, whereas the very interesting *Quincas Borba* I find uneven, partly because it is narrated in the third person, which is not Machado’s mode. He needs the protagonist as his speaker, in order to keep the reader perpetually off balance, where we are happiest.”

Toda a fala de Bloom suscita observações. Ele é um dos poucos críticos que, sem temer o sentimentalismo, qualifica a ficção machadiana como “linda”. Sua preferência por *Memórias Póstumas de Brás Cubas* devido ao parentesco mais próximo com a obra de Sterne pode ser indicativa de que, embora tenha “aberto” o repertório de sua listagem de grandes nomes da literatura mundial (em relação ao seu livro anterior, *The Western Canon*, traduzido no Brasil como *O Cânone Ocidental*), ainda vê as outras “boas” literaturas como descendentes do cânone anglófono. Como discute Moreira:

Nenhum deles [dos críticos “informais” de Machado] trabalha a partir de um conhecimento muito profundo da cultura brasileira em sentido mais amplo (história, literatura, sociedade, política etc.), a começar pela falta do domínio da língua portuguesa; todos partem, portanto, da leitura de traduções dos romances principais; todos (com exceção de Wood³³⁷) privilegiam *Memórias póstumas de Brás Cubas* sobre o resto da obra e ignoram de maneira geral a imensa fortuna crítica machadiana; e, significativamente, todos eles, sem exceção, buscam inserir Machado de Assis em alguma tradição estabelecida, de âmbito internacional. (MOREIRA, 2009, p. 104)

Já a explicação errônea do apelido “Dom Casmurro” pode sugerir que, ou Bloom prefere deixar para que o leitor perceba a ironia na leitura, ou que ele mesmo a tenha negligenciado. Isso mostra como a sua opção de colocar Machado em seu livro é, ao mesmo tempo, altamente apelativa do ponto de vista comercial (por isso, talvez vantajosa, já que pode aumentar a recepção machadiana entre leitores de língua inglesa) e pouco cuidadosa. Não se trata, porém, de algo notado apenas no texto dedicado ao escritor brasileiro, mas no livro inteiro – e em outros livros de listagem do mesmo gênero, já que são, em geral, superficiais.

Outro exemplo de apelo combinado a uma superficialidade inevitável está no livro britânico *1001 Books You Must Read Before You*

³³⁷ A crítica machadiana de Wood já foi citada anteriormente neste capítulo.

Die (1001 Livros Que Você Precisa Ler Antes de Morrer), de 2011, no qual figuram *Memórias Póstumas* e *Dom Casmurro*. Limitando-se a resumir o enredo e a dar algumas “dicas” de interpretação, sobre *Dom Casmurro* o texto diz que, embora até o narrador imagine que o leitor largará o livro, ele não somente não o largará, como voltará a lê-lo mais vezes, graças ao estilo “hipnótico” (“hypnotic”; BOXALL, 2012) de Machado. O tom propagandístico constitui, mais uma vez, um tipo bem específico de recepção – que pode gerar, por sua vez, outros variados tipos de recepção, se imaginarmos que uma listagem como essa atraia tanto um público puramente curioso como também um público de fato interessado em expandir o seu repertório literário.

Após esse pequeno panorama, vê-se que o alcance de Machado de Assis e de *Dom Casmurro*, mais especificamente, contam com incentivadores relevantes. Pode-se observar, ainda, como Machado, no mundo anglófono, costuma ser um “escritor de outros escritores” – seja no sentido de ser influenciado e/ou influenciador, seja no sentido de ser admirado por colegas escritores. De maneira *en passant*, Machado foi citado por diversos escritores e críticos literários ao longo do tempo. Além dos mencionados neste item, em 1999, em sua crítica favorável ao romance *All the Names*, tradução de Margaret Jull Costa de *Todos os Nomes*, de José Saramago, John Berger fecha o texto em *The Guardian* com uma referência a Machado: “O romance maravilhoso de Saramago encontrará o seu lugar, acredito, ao lado do profético clássico brasileiro *Epitaph of a Small Winner*. Leia ambos juntos”³³⁸ (BERGER, 1999).

Em 2014, em seu artigo em homenagem a Gabriel García Márquez à ocasião de seu falecimento, “Mágica a Serviço da Verdade” (“Magic in Service of Truth”), Salman Rushdie afirma que o realismo mágico não foi invenção de Márquez, pois “o brasileiro Machado de Assis, o argentino Jorge Luis Borges e o mexicano Juan Rulfo vieram antes dele”³³⁹. Mais recentemente, o escritor Scott Turow, nascido em Chicago, cita *Dom Casmurro* em entrevista a *The New York Times* como o próximo livro que pretendia ler, pois tinha uma viagem planejada para o Brasil (TUROW, 2013).

³³⁸ “Saramago’s marvellous novel will find its place, I believe, beside Machado de Assis’s Brazilian and prophetic classic *Epitaph of a Small Winner*. Read them both together.”

³³⁹ “The Brazilian Machado de Assis, the Argentine Jorge Luis Borges and the Mexican Juan Rulfo came before him.”

Talvez seja possível entender essa forma de recepção, quase que exclusivamente encerrada no mundo das letras – mesmo quando na esfera da cultura de massas, como no caso das listas de melhores livros ou melhores escritores –, como um fenômeno nem positivo nem negativo, mas uma peculiaridade da recepção. O fato de Machado de Assis não ter se tornado um nome popular, como aconteceu, por exemplo, com García Márquez, pode ter a ver com a própria natureza “inclassificável” de sua obra – não pertencente a nenhum movimento literário específico –, e não com a negligência que tantos de seus “críticos-admiradores”, como Susan Sontag, acreditaram haver por parte de leitores anglófonos com relação à língua portuguesa, ao Brasil ou à nossa literatura.

É importante lembrar, neste ponto, que não saberíamos como seria a recepção de Machado no Brasil hoje se parte de sua obra não fosse leitura obrigatória em – é certo afirmar – praticamente todas as escolas. Supostamente, um aluno brasileiro não estará apto a ingressar no curso superior sem saber quem é Machado de Assis e ao menos algo sobre a sua obra. É por meio da mediação do professor, no ambiente escolar, portanto, que a maioria dos brasileiros entra em contato com o autor. O mesmo, evidentemente, não se pode esperar que ocorra fora do país, onde o leitor conhecerá Machado, basicamente, por duas vias principais: a imprensa e a academia.

Como procurei evidenciar ao longo deste capítulo, oportunidades para se conhecer Machado em língua inglesa não faltam, sobretudo no que diz respeito aos seus romances, que foram todos comentados na imprensa, em maior ou menor grau, e vêm ganhando dezenas de estudos acadêmicos. Sua canonização na academia, entre brasilianistas, professores de português e de estudos da América Latina, além de críticos literários, parece consumada. Antes apresentado como o maior autor brasileiro, agora há quem o aponte como um dos grandes escritores de toda a América – uma ideia que poderia sofrer resistência nos Estados Unidos, eles mesmos parte do continente, caso a afirmação não partisse de estadunidenses. Em 1922, Isaac Goldberg declara no capítulo que dedica a ele em *Brazilian Literature*: “O real Machado de Assis destaca-se entre todos os outros que escreveram prosa em seu país”,³⁴⁰ (1922, p. 44). Quase um século depois, em 2015, K. David Jackson expande o território em que Machado se destacaria, escrevendo

³⁴⁰ “The real Machado de Assis stands apart from all who have written prose in his country.”

na introdução de *Machado de Assis – A Literary Life*: “Ele é universalmente reconhecido como o maior escritor do Brasil e, talvez, das Américas”³⁴¹ (2015, p. 4).

A trajetória de *Dom Casmurro*, particularmente, é prova de que Jauss estava correto ao dizer que uma primeira recepção fria ou irregular, como a aquela por que passou o romance na imprensa em suas primeiras décadas em língua inglesa, salvo algumas exceções, pode ser indicativa de uma resistência inicial do horizonte de expectativa do público. Mesmo na crítica acadêmica, exceto pelo empenho de Helen Caldwell, foi apenas na década de 1980 que *Dom Casmurro* “explodiu” como grande romance, merecedor de artigos, teses e livros sobre ele. Sob essa perspectiva, pode-se dizer que a obra trouxe algo novo para os leitores de língua inglesa, e que esse “novo” está sendo absorvido ao longo do tempo, sob diferentes ângulos, assim como ocorre na própria crítica machadiana brasileira.

³⁴¹ “He is universally recognized as the greatest writer of Brazil and perhaps of the Americas.”

Conclusão

Ao longo de todo este trabalho, procurou-se estabelecer uma ponte entre três instâncias – tradução, recepção e cânone – com base na trajetória do romance *Dom Casmurro* (1899), de Machado de Assis, no mundo anglófono.

Partiu-se da noção expressa por críticos machadianos de que *Dom Casmurro* nunca fora traduzido a contento, resumida na declaração de John Gledson de que “apesar de todos os esforços dos tradutores e críticos ao longo de pouco mais de cinquenta anos desde que o romance foi vertido pela primeira vez ao inglês, fracassamos em dar reconhecimento ao romance” (2006, p. 282). Esse posicionamento foi reforçado mais de uma vez pela israelense Daphne Patai: “Quanto a Machado, apesar do esforço de várias figuras imponentes da república das letras em inglês, o fato é que raramente se encontra uma pessoa culta, fora do âmbito da língua portuguesa, que reconheça o nome dele e muito menos tenha lido um dos seus romances” (2009, p. 210). Em sua tese de doutorado, James Remington Krause defendeu, ainda, que as traduções do romance não lhe faziam jus, e criticou duramente a tradução do escocês Robert L. Scott-Buccleuch, que teria transformado “um dos grandes romances brasileiros em algo ordinário e medíocre” (KRAUSE, 2011, p. 7).

Neste século XXI, parece perdurar, entre a crítica especializada, essa impressão de que Machado de Assis nunca alcançara uma posição de destaque fora de seu país de origem. Continuará um ilustre desconhecido, sobreposto pelos ditos “grandes nomes” da literatura ocidental aos quais é com frequência comparado na crítica acadêmica, como Henry James, Gustave Flaubert e Marcel Proust. No início de seu artigo *Martinha vs. Lucrecia*, Roberto Schwarz afirma que seria “impensável” debater a crítica internacional de Machado antes dos anos 2000, pois esta seria inexistente: “Como é fácil imaginar, o tema deste congresso – Machado de Assis e a crítica mundial – seria impensável há pouco tempo, por uma razão muito simples: a crítica mundial não se ocupava do escritor, que era uma glória apenas local” (SCHWARZ, 2009, p. 17). Em sua participação no mesmo congresso citado pelo crítico brasileiro, organizado em agosto de 2008 pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), Patai mostrou a dificuldade de Machado de encontrar um “nicho de mercado” em língua inglesa, na

qual, segundo ela, costumam imperar os livros de vendagem rápida (2009, p. 209).

Entretanto, as descobertas feitas ao longo do levantamento da crítica anglófona no que diz respeito a Machado de Assis e, especificamente, a *Dom Casmurro* relativizam a expectativa de uma suposta posição negligenciada que o romance ocuparia entre os leitores de língua inglesa, sobretudo nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha.

Pode-se argumentar que a noção de que Machado e de que *Dom Casmurro* e os seus outros romances principais são pouco difundidos desconsidera alguns fatores. O primeiro deles parece ser a própria identidade estética do autor: Machado de Assis desafia continuamente leitores brasileiros, leigos e intelectuais, por seu “artesanato”, como descreveu Afrânio Coutinho (1994); uma maneira de escrever peculiar, pois, ao mesmo tempo em que é baseada na tradição canônica ocidental, possui traços únicos e, às vezes, aparentemente insondáveis. Uma escrita que “escapa”, que se recusa a ser totalmente categorizada – e que, desse modo, se reinventa a cada leitura, à maneira descrita por Calvino (1993) ao se referir às características dos clássicos. Em suma, não se pode ignorar que Machado possa ser, para recorrer aqui ao senso comum, difícil de ler.

Em território nacional, é esperado que o nome de Machado de Assis seja largamente conhecido graças à sua importância histórica – como fundador da Academia Brasileira de Letras, por exemplo – e, sobretudo, pela posição indubitavelmente canônica que ocupa no nosso sistema de ensino³⁴². No âmbito escolar, desconhecer Machado de Assis no Brasil talvez equivalha a desconhecer Pushkin³⁴³ na Rússia, propondo aqui como exemplo um paralelismo: Machado parece ser

³⁴² Machado de Assis pode ser considerado um “clássico do cânone escolar”, como argumenta Gabriela Rodella de Oliveira na dissertação que defendeu em 2008 na Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Na pesquisa que realizou com 87 professores de 86 estabelecimentos escolares de São Paulo, Rodella verificou que Machado é o autor clássico nacional mais lido e mais trabalhado pelos docentes – embora estes, em suas vidas pessoais, costumem ler também os chamados best-sellers. In: OLIVEIRA, Gabriela Rodella. *O professor de português e a literatura: relações entre formação, hábitos de leitura e prática de ensino*. Dissertação de mestrado. São Paulo, USP, 2008.

³⁴³ Usa-se a grafia adotada pelos estudiosos citados, embora a grafia do nome do autor russo sugerida por Denise Bottman é Púchkin, no artigo sobre as traduções do autor russo no Brasil: BOTTMAN, Denise. Traduções de Aleksandr Púchkin no Brasil. In: *Belas Infêis*, v. 3, n. 1, p. 241-247, 2014.

sacralizado no Brasil e relativamente pouco conhecido nos países de língua inglesa; assim como Pushkin, que, considerado leitura obrigatória na Rússia por ser o pioneiro do drama histórico e um dos fundadores da literatura russa moderna (JAKOBSON, 2004, p. 43), desfruta de fama e apelo midiático muito menores do que os seus compatriotas Tolstói e Dostoiévski nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha. “A posição ocupada por Pushkin na Rússia é suprema, um fato que ainda se apresenta como enigma para leitores de língua inglesa”³⁴⁴ (WOLF, 1998, p. 13). No Brasil, Pushkin também parece se encontrar em fase de descoberta: “Mas a verdade é que a grande obra de Pushkin, *Eugênio Oneguim*, romance em versos, ficou inédita no Brasil até 2010, quando saiu pela Editora Record, em tradução do diplomata Dário Moreira de Castro Alves (1927-2010)” (GONÇALVES, 2010, s/p).

No Capítulo 1, optou-se por apresentar uma comparação entre o histórico de traduções em língua inglesa de Machado de Assis e de Eça de Queirós por acreditar que, assim como ocorre com essa sugestão a respeito de Pushkin, é na confrontação que se pode obter uma noção mais clara da presença editorial de um determinado autor em uma dada cultura. Antes da pesquisa comparativa, não havia como nem ao menos supor qual seria o resultado: o autor português parecia bem presente em livrarias estadunidenses – sobretudo nas universitárias e nas frequentadas por intelectuais, como a independente City Lights Books de San Francisco³⁴⁵. Com base nos resultados, porém, nota-se que a sua trajetória e a de Machado em língua inglesa possuem diversas semelhanças. Ambos precisaram de “mecenas” (tradutores e editores muito interessados em divulgar a sua obra) para se inserirem no repertório de leitores de língua inglesa; ambos se encontram em ascensão no mundo anglófono, em pleno século XXI, se levarmos em consideração a quantidade de edições e de retraduições lançadas nos últimos anos. Contudo, Eça, assim como Machado, também não dispõe da influência do cânone escolar para se consolidar na bagagem dos leitores estadunidenses e britânicos.

Chega-se, assim, a outro fator fundamental da discussão: a formação do cânone nacional e a sua transmissão para além das fronteiras do país. Os casos de Machado, Pushkin e Eça de Queirós são indícios de autores canonizados em seus países que contam com uma

³⁴⁴ “Pushkin’s position in Russia is supreme, a fact that still represents an enigma to English readers.”

³⁴⁵ www.citylights.com

força interna – o currículo escolar³⁴⁶ – para torná-los “obrigatórios”, o que não significa que eles atinjam leitores adultos que podem escolher o que ler e comprar livros espontaneamente. Não à toa, em livrarias brasileiras, muitas vezes Machado é encontrado na seção de infantojuvenis, junto com outras obras paradidáticas exigidas pelas escolas³⁴⁷.

Assim, como argumenta Patai (2009), e isso parece se provar verdadeiro, não há como escapar ao fato de que o público anglófono que se interessa por Machado de Assis é quase que exclusivamente intelectual. Tampouco há como ignorar o aspecto da assimetria experimentada por um escritor latino-americano ou mesmo português, no caso de Eça de Queirós, na esfera dominante de língua inglesa. Como não poderia deixar de ser, as assimetrias sociopolíticas internacionais são notadas, também, na literatura.

Isso não significa, porém, que autores como Machado e Eça não tenham conquistado leitores “comuns” ao longo das décadas. Machado vem sendo sistematicamente comentado em jornais de grande circulação, como *The New York Times* e *The Guardian*, nas últimas décadas. Como foi mencionado na Introdução, *Epitaph of a Small Winner*, a tradução de William L. Grossman de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicada pela primeira vez em 1952, ainda é facilmente encontrada nas grandes livrarias nova-iorquinas e londrinas. Há, afinal, 22 edições diferentes das traduções de Grossman e de Gregory Rabassa desse romance que é com frequência considerado o fundador do Realismo no Brasil – uma média de uma nova edição a cada três anos.

O fato de Machado ser editado pela Farrar, Straus & Giroux pode ser considerado mais relevante do que talvez pareça ser. Trata-se de uma editora comercial, de grande alcance no mercado de língua inglesa. É considerada um caso de sucesso entre as editoras que driblam a adoração pelos best-sellers e conseguem disseminar autores “alternativos”, isto é, considerados mestres literários pela crítica especializada, mas “difíceis” demais para serem lidos por lazer por leitores em geral. O subtítulo do livro *Hothouse* (2013), que o editor Boris Kachka escreveu sobre a trajetória da editora, é: “A arte da sobrevivência e a sobrevivência da arte na mais celebrada editora dos

³⁴⁶ A responsabilidade da escola na disseminação da literatura no Brasil é abordada por Regina Zilberman em seu livro *A leitura e o ensino da literatura* (1991).

³⁴⁷ Caso das livrarias Saraiva de Florianópolis, por exemplo.

Estados Unidos, Farrar, Straus & Giroux” (“The Art of Survival and the Survival of Art at America’s Most Celebrated Publishing House, Farrar Straus & Giroux”). O livro descreve o seu modo de fazer livros. “Kachka conta a história do sucesso ‘em massa’ da casa editorial em delicioso detalhe”³⁴⁸, publicou a seção de livros de *The Wall Street Journal* (ELIE, 2013, s/p). Portanto, que a editora opte por manter as traduções de Helen Caldwell de *Dom Casmurro* e de William L. Grossman de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (esta com introdução de Susan Sontag) em seu catálogo há mais de 25 anos pode mostrar que algum interesse comercial pelo autor brasileiro existe entre os seus leitores.

Ainda na esfera comercial, reforça a percepção de que o autor brasileiro se encontra em ascensão no sistema literário de língua inglesa o fato de que as primeiras edições de *Dom Casmurro* dos anos 1950, cujas capas se encontram no Anexo desta tese, são vendidas a preços bem superiores aos de uma edição nova – um possível sinal de valorização da obra machadiana ao longo do tempo; afinal, sebos costumam vender livros “fora de moda” a preços módicos³⁴⁹.

A Farrar, Straus & Giroux, além disso, não foi a única editora de apelo comercial, dirigida ao grande público, a incluir Machado de Assis em seu catálogo. A Penguin Books também publicou romances machadianos – mas cometeu o deslize mais comentado pela crítica machadiana especializada com relação às traduções de *Dom Casmurro* em inglês: repetiu o exato texto publicado pela londrina Peter Owen dois anos antes, em 1992, com nove e meio capítulos suprimidos do romance machadiano. Trata-se do caso controverso da tradução de Robert L. Scott-Bucceleuch, discutido neste trabalho.

Diante da acusação de que o corte de nove capítulos de *Dom Casmurro* na tradução do escocês seria uma “fraude” (SANT’ANNA, 1997, s/p), um dos objetivos desta tese, de certa forma, foi restaurar alguma credibilidade à empreitada tradutória de Scott-Bucceleuch. Em

³⁴⁸ “Kachka tells the story of the house’s ‘class-mass’ success in delicious detail.”

³⁴⁹ Uma pesquisa pelos sites eBay (ebay.com) e AbeBooks (abebooks.com) pode comprovar esse fenômeno. Primeiras edições machadianas dificilmente serão encontradas por menos de 50 dólares; exemplares da primeira edição de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de 1952, chegam a custar centenas de dólares. Um exemplar atual do romance, em edição da Farrar, Straus & Giroux, é vendido por de 10 a 15 dólares (na amazon.com, por exemplo).

vez de resumir o seu trabalho ao de “leitor não confiável de *Dom Casmurro*” (KRAUSE, 2015), pode-se abordá-lo como mais um entusiasta da literatura brasileira, que fez o que estava ao seu alcance para disseminá-la no exterior.

Antes de encarar a tarefa de traduzir Machado de Assis, Scott-Bucleuch, que escolheu o Brasil para viver as últimas décadas da sua vida, já havia publicado *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, em uma bela edição de capa dura, pela Peter Owen (1979) – em versão integral. Viria, depois, a publicar também as traduções de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, e de *A Bagaceira*, de José Américo de Almeida. Esses fatos, que muitas vezes parecem negligenciados quando se discute o trabalho do tradutor, podem identificá-lo como um real divulgador do nosso cânone no mundo anglófono. Certamente não com a força notada na obra crítica de Helen Caldwell e John Gledson, mas com um intuito claro de mediar a cultura brasileira em países de língua inglesa – lembrando-se que a sua tradução de *Dom Casmurro* possui algumas estratégias ausentes nas outras duas, tais como a manutenção do termo “fazenda”, apresentada no Capítulo 2.

A ideia, aliás, de que qualquer um dos três tradutores não tenha feito jus ao romance vai contra a concepção aqui apresentada a respeito da tradução recriadora de textos literários. Existem três *Dom Casmurros* em inglês³⁵⁰ e cada qual possui características próprias. Pode-se dizer que as três traduções encerram, como todas as traduções de textos ricos em poeticidade, como defende Haroldo de Campos (2013), o paradoxo de se basearem em um texto já escrito em outra língua e, ao mesmo tempo, resultarem em algo novo. Os “olhos de ressaca” machadianos foram multiplicados em *eyes like the tide*, *whirlpool eyes* e *undertow eyes*.

Que os seus esforços não tenham surtido efeito suficiente para garantir a *Dom Casmurro* o status que ele merece como grande romance parece ser uma ideia passível de contra-argumentação – mesmo quando parte de John Gledson, ele mesmo um dos tradutores do livro. Desde que Marghanita Laski, em 1953, classificou *Dom Casmurro* como uma obra “desajeitada e amadora” em *The Observer*, longo vem sendo o caminho trilhado pelo título junto às críticas jornalística e acadêmica de língua inglesa. Há estudos publicados em inglês exclusivamente sobre o romance, tanto em forma de livros, como *Impostura e Realismo* (1984),

³⁵⁰ Editados em território anglófono, em livros impressos e localizados por esta pesquisa.

de John Gledson, e *Retired Dreams* (1989), de Paul Dixon, além de boa parte de *Machado de Assis – A literary life* (2015), de K. David Jackson, quanto de artigos acadêmicos – cerca de uma centena localizada durante esta pesquisa. Na esfera do entretenimento, nos anos 2000, *Dom Casmurro* também foi ficando mais presente em listas de “melhores livros”, sobretudo nas promovidas pelo jornal *The Guardian*.

A partir de toda essa trajetória do romance em língua inglesa, pode-se apreender alguns padrões. Um dos mais evidentes é que o lançamento de uma tradução, de uma retradução e, às vezes, até de uma nova edição, gera comentários nas seções de livros e/ou de cultura dos jornais e revistas. Aqui, nota-se claramente uma ponte entre a tradução e a recepção: a tradução, por si só, representa uma recepção ao trazer o texto para uma nova cultura; e gera recepção de terceiros ao se transformar em notícia.

Outro padrão diz respeito à diferença de evolução entre a crítica jornalística e a acadêmica. Na jornalística, percebe-se que, 63 anos após a primeira tradução de um romance machadiano aparecer em língua inglesa, ainda existe uma tendência de “reapresentar” Machado de Assis aos leitores, como se este ainda fosse uma novidade – apresentações superlativas como “o maior escritor brasileiro” continuam aparecendo nas resenhas publicadas na imprensa. Ao mesmo tempo, a crítica acadêmica apresenta uma trajetória ascendente do ponto de vista da quantidade de estudos, que foram nitidamente se multiplicando com o passar dos anos, e uma consolidação maior do nome do autor brasileiro que, a essa altura, em geral dispensa apresentações em artigos acadêmicos. Essa consolidação gradual pode ser notada, até mesmo, entre os dois livros de Helen Caldwell, *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis* (1960) e *The Brazilian Master and His Novels* (1970) – neste segundo, a estudiosa introduz Machado como um escritor mais autônomo, menos produto da influência shakespeariana e da de outros cânones ocidentais, embora ainda a cite.

A evolução progressiva da crítica machadiana acadêmica gerou a criação de “escolas” entre os intelectuais de língua inglesa. Helen Caldwell e seus “herdeiros”, entre os quais os estadunidenses Earl Fitz, Paul Dixon e K. David Jackson, foram aprofundando, aos poucos, a crítica literário-psicológica, preocupada, sobretudo, com a interação entre as personagens dos romances. Já Maria Manuel Lisboa, que aborda o feminismo em sua tese sobre Machado (1995), e G. Reginald Daniel, que argumenta em favor de uma identidade “multirracial” na obra machadiana (2012), entre vários outros, conduzem estudos de cunho

pós-colonial, focados no tratamento de aspectos das realidade social retratados pelo autor brasileiro. John Gledson encabeça a crítica machadiana histórico-sociológica em língua inglesa.

Hoje, pode-se dizer, talvez, que há um universo machadiano em língua inglesa, que dialoga com o brasileiro, mas que também se desenvolve com vida própria. A respeito de *Dom Casmurro*, em específico, estão disponíveis ao pesquisador uma miríade de artigos e livros que abordam as mais variadas facetas, da “indeterminação” tão contundentemente defendida por Michael Wood (2002) ao interessante estudo da personagem bíblica Ezequiel em intertextualidade com o enredo casmurriano, proposto por Antonio Carlos Quicoli (2007).

É certo que há muito, ainda, a se investigar a respeito do trajeto percorrido por Machado de Assis em território anglófono. A relação entre tradução e recepção também merece exames mais abrangentes, construídos com base em mais exemplos literários. Este foi um ponto de partida e um impulso inicial para pesquisas futuras.

Referências bibliográficas

- ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (orgs.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- AUSTEN, Jane. *Mansfield Park*. Londres: Penguin Classics, 2010.
- _____. *Pride and Prejudice*. Londres: C. Scribner's Sons, 1918.
- ARMSTRONG, Piers. *Third World Literary Fortunes: Brazilian culture and its international reception*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1999.
- AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro (orgs.). *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Unesp, 2013.
- BAGBY Jr., Albert I.; BAGBY, Nancy Rogers. Brazilian Literary and Bibliographical Studies Over the Last Twenty Years: example: Machado de Assis. *The Modern Language Journal*, v. 59, n. 4, pp. 186-189, 1975.
- _____. Eighteen Years of Machado de Assis: a critical annotated bibliography for 1956-74. *Hispania*, v. 58, pp. 648-683, 1975.
- _____. Machado de Assis: the disenchanted writer?. *Inter-American Review of Bibliography*, Washington D.C., v. 21, n. 4, pp. 426-436, 1971.
- BAKER, Mona. *In Other Words: a coursebook on translation*. 2^a ed. Londres/Nova York: Routledge, 1992.
- _____. (ed.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres/Nova York: Routledge, 1998.
- BAPTISTA, Abel Barros. *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*. Campinas: Unicamp, 2003.

- BARBOSA, João Alexandre. A literatura como conhecimento: leituras e releituras. In: _____. *A biblioteca imaginária*. São Paulo: Ateliê, 1996.
- BARKHAM, John. A Little Known Brazilian Punctures Man's Follies: Epitaph of a Small
Winner. *The Washington Post*, Washington D.C., p. B6, 6 jul. 1952.
- BARROW, Leo J. Ingratitude in the works of Machado de Assis.
Hispania, v. 49, n. 2, pp. 211-217, 1966.
- BARTH, John; ENCK, John J. John Barth: an interview. *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, v. 6, n. 1, p. 3-14, 1965.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. de J. Guinsburgl. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- _____. *O rumor da língua*. Trad. de Mário Laranjeira. Prefácio de Leyla-Perrone Moysés. São Paulo: Segmento, 2006.
- BATTERSBY, Eileen. Second Reading: Dom Casmurro. *The Irish Times*, Dublin, p. B12, 15 nov. 2008.
- _____. Slices of Madness from a Brazilian Master. *The Irish Times*, Dublin, p. B13, 13 set. 2008.
- BELL, Lisle. Books and Things. *New York Herald Tribune*, Nova York, p. 8, 19 jul. 1952.
- BENJAMIN, Walter. *A tarefa do tradutor*. Trad. de Susana Kampf Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org.). *Antologia bilingue: clássicos da teoria da tradução*. 2^a ed. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.
- BENSIMON, Paul. Présentation. *Palimpsestes*, 1990, vol. 4, pp. iv-xiii.

BERCHMANS, John; KOCHER, M. *Machado de Assis and the Book for Ecclesiastes: influences, reminiscences and parallels*. Tese de doutorado. Madison, The University of Wisconsin, 1957.

BERGER, John. Third Persons. *The Guardian*, Londres, p. B10, 11 set. 1999.

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

_____. *A tradução e a letra ou o albergue do longínquo*. Trad. de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Florianópolis: PGET/UFSC, 2012.

_____. La Retraduction comme Espace de la Traduction. *Palimpsestes*, n° 4: “Retraduire”, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990, pp. 1-7.

_____. *Toward a Translation Criticism: John Donne*. Trad. de Francoise Massardier-Kenney. Kent, OH: Kent State University Press, 2009.

BERRY-HORTON, Glenna. *Fatal attractions in Luso-Brazilian literature: a study of Machado de Assis, Eça de Queirós, and contemporary poets*. Tese de doutorado. Santa Barbara: University of California, 2005.

BISHOP, Elizabeth. Globo/1956. In: MONTEIRO, George (ed.). *Conversations with Elizabeth Bishop*. Jackson (MS): University Press of Mississippi, 1994.

BLOOM, Harold. *Genius: a mosaic of one hundred exemplary creative minds*. Nova York: Warner Books, 2002.

_____. *O cânone ocidental*. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BLUME, Rosita; HUMMITZSCH, Maria. *A tradução como mediação cultural: antologia de contos de escritoras brasileiras*

contemporâneas em alemão. *Cadernos de Tradução*, v. 2, n^o 24, 2009, pp. 47-64.

BOSI, Alfredo. *Machado de Assis: o enigma do olhar*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BOXALL, Peter (ed.). *1001 Books You Must Read Before You Die*. Londres: Cassell Illustrated, 2012.

BOYD, Antonio Olliz. The Social and Ethnic Contexts of Machado de Assis' Dom Casmurro. *Afro-Hispanic Review*, v. 11, n. 1/3, African Brazilian Culture, p. 34-41, 1992.

BRAKEL, Arthur. Ambiguity and Enigma in Art: the case of Henry James and Machado de Assis. *Comparative Literature Studies*, v. 19, n 4, p. 442-449, 1982.

BRAZILIAN Railways. *The New York Times*, Nova York, p. 10, 8 fev. 1897.

BREMS, Elke; PINTO, Sara Ramos. Reception and Translation. In: GAMBIER, Y.; VAN DOORSLAER (ed.). *Handbook of Translation Studies*. vol. IV. Amsterdã/Philadelphia: John Benjamins, 2013. pp. 142-147.

BRICKELL, Herschell. Marvelous Journey – A Survey of Four Centuries of Brazilian Writing. *The New York Times*, Nova York, p. 74, 25 jul. 1974.

BRISSET, Annie. A tradução: modelo de hibridação das culturas?. *Interfaces Brasil/Canadá*. Rio Grande, N. 6, 2006, p. 175-197.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009/2012.

_____. O tradutor como mediador cultural. *Synergies Brésil*, n^o spécial 2, 2010, pp. 135-141.

_____; MARTINS, Marcia A. P. O verso de Manuel Bandeira em sua tradução de Macbeth. *Scripta Uniandrade*, n. 7, p. 133, 2009.

- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Londres : Penguin, 2006.
- BROWN, R; GILMAN, A. The Pronouns of Power and Solidarity. In: SEBEOK, T. A. (ed.). *Style in Language*. Cambridge: MIT Press, 1960, pp. 253-76.
- BURY, Emmanuel. *Classicisme: l'avènement du modèle littéraire français*. Paris: Nathan, 1993.
- _____. Traduction e classicisme. In: ZUBER, Roger (ed.). *Les belles infidèles et la formation du goût classique*. Paris: Albin Michel, 1997.
- BUSH, Peter. Literary Translations: practices. In: BAKER, Mona (org.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres e Nova York: Routledge, 2001, pp. 127-129.
- CALLADO, Antônio. Literary letter from Brazil. *The New York Times*, Nova York, 27 dez. 1964.
- CALDWELL, Helen. Introduction. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Helena: a novel by Machado de Assis*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1984.
- _____. Introduction. MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro: a novel*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1966.
- _____. *Machado de Assis: The Brazilian Master and His Novels*. Berkeley: University of California Press, 1970.
- _____. Nosso primo americano, Machado de Assis. Trad. Hélio de Seixas Guimarães. *Machado de Assis em linha*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 11, p. 1-13, jun 2013.
- _____. *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Trad. de Fábio Fonseca de Melo. 2ª ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

_____. *The Brazilian Othello of Machado de Assis*: Berkely: University of California Press, 1960.

CAMARINHA-DA-SILVA, Mario. Reviewed work: “Marvelous journey: a survey of four centuries of Brazilian literature”, by Samuel Putnam. *The Hispanic American Historical Review*, v. 28, n. 4, p. 594-596, 1948.

CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. Da tradução como criação e como crítica. In: CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

_____. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2013.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários escritos*. 5a ed. corrigida pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

_____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CAIRO, Luiz Alberto Velloso. Apontamentos sobre o cânone na história da literatura brasileira na virada dos séculos. In: MOREIRA, Maria Eunice. *Histórias da literatura: teorias e perspectivas*. Porto Alegre: ediPUC-RS, 2010.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos?*. Trad. de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- CASCUDO, Luís da Camara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3ª ed. São Paulo: Ediouro, 1972.
- CASTRO-KLAREN, Sara. *A Companion to Latin American Literature and Culture*. Malden (MA/USA): Wiley-Blackwell, 2013.
- CHARDIN, Philippe. *L'amour dans la haine ou la jalousie dans la littérature moderne: Dostoievski, James, Svevo, Proust, Musil*. Genebra: Droz, 1990.
- CHARQUES, R. D. New Novels. *The Spectator*, Londres, p. 26, 12 jun. 1953.
- COE, Jonathan. Chilling Promise of Spring. *The Guardian*, Londres, p. 24, 25 jan. 1990.
- COHEN, J. M. Brazilian Pottage. *The Observer*, Londres, p. 27, 6 fev. 1966.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice P. B. Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- CORPAS, Mercedes Guhl. The Quest for Equivalence in a Transnational Language: The Locus of the Reader. *Forma y Función*, n° 18, 2002. Disponível em: <http://www.redalyc.org/html/219/21901508/index.html>. Último acesso em 10 de junho de 2015.
- COSTA LIMA, Luiz (org.). *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981.
- _____. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Estruturalismo e teoria da literatura*. São Paulo: Vozes, 1973.
- _____. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

COUTINHO, Afrânio. Estudo crítico: Machado de Assis na literatura brasileira. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obras completas*. Volume I. 9ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. pp. 23-65.

_____. *Machado de Assis na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1960.

CRUZ, Dilson Ferreira da. *O éthos dos romances de Machado de Assis*. São Paulo: Edusp, 2009.

CRYSTAL, David. *English as a Global Language*. 2a. ed. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Trad. de Paulo Rónai e Teodoro Cabral. São Paulo: Edusp, 1996.

DALE, Leslie Thomas. “The double in three twentieth-century novels: Machado de Assis’ *Dom Casmurro*, Nabokov’s *Lolita* and Fuentes’ *Aura*”. 1991. Tese de doutorado. Purdue University, West Lafayette (IN), 1991.

DANIEL, G. Reginald. *Machado de Assis: Multiracial Identity and the Brazilian Novelist*. State College, PA: The Pennsylvania State University Press, 2012.

DIAS, Otávio. Admirações por Machado de Assis. In: *Folha de S.Paulo*, São Paulo, caderno +mais, 17 mar. 1996.

DICTIONARY CAMBRIDGE. Versão eletrônica. Disponível em: <http://dictionary.cambridge.org>

DIRDA, Michael. Othello in the New World. In: *The Washington Post*, Washington D.C., p. X08, 23 nov. 1997.

DIXON, Paul. *Retired dreams: Dom Casmurro, myth and modernity*. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 1989.

_____. “The Forms and Functions of Ambiguity in *Dom Casmurro*, *Pedro Páramo*, *Grande Sertão: Veredas* e *Cien Años de*

- Soledad”. Tese de doutorado, University of North Carolina at Chapel Hill, Carolina do Norte (EUA), 1981.
- DWYER, John P. Dom Casmurro and the opera aperta. *Inti*, n. 5/6, p. 157-162, 1977.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- EBLE, Laetícia Jensen. Projeto: Movimentos Atuais da Literatura Brasileira. Itaú Cultural, junho de 2013. Disponível em: <<http://conexoesitaucultural.org.br/wp-content/uploads/2013/08/Movimentos-da-Literatura-Laetícia-Texto-completo.pdf>>. Último acesso em 4 abr. 2016.
- ECHEVARRÍA, Roberto González; PUPO-WALKER, Enrique (Orgs.). *The Cambridge History of Latin American Literature*. v. 3. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. Trad. de Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- ELLIS, Keith. Ambiguity and Point of View in Some Novelistic Representations of Jealousy. *MLN*, v. 86, n. 6, p. 891-909, 1971.
- _____. Technique and Ambiguity in “Dom Casmurro”. *Hispania*, vol. 45, n° 3, 1962, pp. 436-440.
- ELLISON, Fred P. Reviewed Work: Machado de Assis. The Brazilian Master and His Novels by Helen Caldwell. *Hispanic Review*, vol. 41, n° 2, 1973, pp. 463-464.
- EVANGELISTA, Stefano (ed.). *The Reception of Oscar Wilde in Europe*. Londres e Nova York: Continuum, 2010.
- EVEN-ZOHAR, Itamar. Teoria dos Polissistemas. Trad. de Luis Fernando Marozo; Carlos Rizzon; Karlla Cunha Yanna. *Revista Translatio* 4, 2013, pp. 1-21.

FEIRA DE FRANKFURT 2014 (DOCUMENTOS). Disponível em: <http://www.buchmesse.de/images/fbm/dokumente-ua-pdfs/2014/us_book_market_2014_v29102014_48184.pdf>. Último acesso em 18 jan. 2016.

FERNÁNDEZ, Oscar. Reviews – Machado de Assis: The Brazilian Master and His Novels. *The Modern Language Journal*, vol. 55, nº 4, 1971, pp. 255-256.

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

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 51ª ed. São Paulo: Global Editora, 2006.

FINOTTI, Ivan. Editoras recebem Machado, não reconhecem e recusam. *Folha de S.Paulo*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq21049903.htm>>. Último acesso em 5 mai. 2016.

FITTS, Dudley. A Masterpiece from Brazil. *The New York Times*, Nova York, p. BR4, 13 jul. 1952.

_____. Brazilians All. *The New York Times*, Nova York, p. BR4, 8 ago. 1965.

_____. Curious, Ironic Tales from a Brazilian Master. *The New York Times*, Nova York, p. 307, 5 mai. 1963.

FISH, Stanley. *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

FITZ, Earl E. *Machado de Assis and female characterization: the novels*. Lewisburg (PA): Bucknell University Press, 2015.

_____. *Machado de Assis*. Boston: Twayne Publishers, 1989.

_____. The reception of Machado de Assis in the United States during the 1950s and 1960s. *Machado Assis Linha* [online], v. 5, n. 9, 2012, p. 24-52.

FLORES, Angel. Bittersweet novel of inhuman intensity. *New York Herald Tribune*, Nova York, p. E4, 8 ago. 1954.

FRANCO, Jean; GRAHM, Richard. Series Editors' General Introduction. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. Trad. de John Gledson. Nova York: Oxford University Press, 1997.

FRANK, Waldo. Introduction. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro: a novel*. Trad. de Helen Caldwell. Nova York: Noonday Press, 1953.

FREITAS, Luana Ferreira de. Dom Casmurro em inglês: tradução, visibilidade e crítica. In: GUERINI, Andréia; FREITAS, Luana Ferreira de; COSTA, Walter Carlos (orgs.). *Machado de Assis tradutor e traduzido*. Tubarão: Ed. Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2012. pp. 75-85.

_____; COSTA, Cynthia Beatrice. Machado contista em antologias de língua inglesa. *Cadernos de Tradução*, v. 35, n. 1, 2015, pp. 69-85.

_____. "Paratexto e visibilidade na tradução de *Dom Casmurro* para o inglês". In: *Cadernos de Tradução*. Florianópolis, v. 02, n. 28, 2011, p. 87.

_____. *Tradução comentada de A Sentimental Journey de Laurence Sterne*. 2007. 344 p. Tese de doutorado. Florianópolis, Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, 2007.

_____. Sterne em "Memórias Póstumas de Brás Cubas". *Machado de Assis em Linha* [online], v. 7, n. 14, 2014.

FREITAS, Luiz Alberto Pinheiro de. *Freud e Machado de Assis – uma interseção entre psicanálise e literatura*. Rio de Janeiro: Mauad, 2001.

GAMA, Arnaldo. *O Sargento-Mór de Villar – episódios da invasão dos francezes em 1809*. 1º vol. Porto: 1863.

GAMBIER, Yves. La retraduction, retour et détour. *Meta: journal des traducteurs*, v. 39, n. 3, 1994.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GLEDSON, John. *Casa Velha – uma interpretação*. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Casa Velha / The Old House*. Trad. de Mark Carlyon. Rio de Janeiro: Cidade Viva, 2010.

_____; GUIMARÃES, Hélio de Seixas; SENNA, Marta de; GUIMARÃES, Júlio Castañon. Entrevista. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/escritos/numero05/FCRB_Escritos_5_13_John_Gledson-Entrevista.pdf>. Último acesso em 5 mai. 2016.

_____. *Ficção e história*. Trad. de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

_____. Foreword. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. Nova York: Oxford University Press, 1997.

_____. *Machado de Assis: impostura e realismo*. Trad. de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Por um novo Machado de Assis – ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *The Deceptive Realism of Machado de Assis: a dissenting interpretation of Dom Casmurro*. Liverpool: Francis Cairns, 1984.

- _____. Traduzindo Machado de Assis: “Dona Paula”. Trad. de Luana Ferreira de Freitas. In: GERINI, Andréia; FREITAS, Luana Ferreira de; COSTA, Walter Carlos (orgs.). *Machado de Assis tradutor e traduzido*. Tubarão: Ed. Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2012. pp. 19-33.
- _____. Traduzindo Machado de Assis. Trad. de Luana Ferreira de Freitas. *Scientia Traductionis*, n.14, 2013.
- GOLDBERG, Isaac. *Brazilian Literature*. Apresentação de J.D.M. Ford. Nova York: A. Knopf, 1922.
- _____. (ed. e trad.). *Brazilian Tales*. Nova York: A. Knopf, 1921.
- GOMES, Eugênio. Absolvição de Capitu. *Correio da Manhã*, São Paulo, p. 9, 23 jul. 1960.
- GONÇALVES, Adelto. A força criadora de Pushkin agora em português. 2010. Disponível em: <http://triplov.com/letras/adelto_goncalves/2011/pushkin.htm>. Último acesso em 5 mai. 2016.
- GOODSELL, James Nelson. From the Bookshelf: twins in tension. *The Christian Science Monitor*, Nova York, p. 9, 9 set. 1965.
- GOTTLIEB, Robert. Anatomy of a Publisher: the story of Farrar, Giroux & Straus. *New Yorker*, Nova York, 12 ago. 2013.
- _____. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1958.
- GRAHM, Richard (ed.). *Machado de Assis: reflections on a Brazilian master writer*. Austin (TX): University of Texas Press, 1999.
- GRANDE DICIONÁRIO HOUAISS DE LÍNGUA PORTUGUESA. Versão eletrônica 2012. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br>
- GRIECO, Agrippimo. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959.

- GUILLORY, John. *The problem of literary canon formation*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: José Olympo, 2008.
- HABERLY, David T. Reviewed work: The deceptive Realism of Machado de Assis by John Gledson. *Hispania*, v. 68, n. 1, p. 79-80, 1985.
- “HANS JAUSS”. In: MAKARYK, Irena R. (ed.). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: Univ. of Toronto Press, 1993.
- HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto – ensaio sobre a representação do outro*. Trad. de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- HARRIS, Wendell. Canonicity. *PMLA*, vol. 106, n. 1. Jan de 1991. pp. 110-121.
- HATJE-FAGGION, Válmí. “Marcas de uma Travessia: aspectos de seleção, tradução e publicação de contos de Machado de Assis em inglês”. In: *Scientia Traductionis*, n. 14, 2013, p. 107.
- _____. *The Translator’s Discursive Presence in Translated Discourse: Machado de Assis’ five novels in English multiple translations*. Tese de doutorado. Coventry (ING), Warwick University, 2001.
- HENIGHAN, Stephen. Masters and Slaves. *The Times Literary Supplement*, 10 out. 2008.
- HERRINC, Hubert. Brazil classic. *New York Herald Tribune*, p. E13, 30 ago. 1953.
- HOLUB, Robert. Crossing Borders: reception theory, poststructuralism, deconstruction. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 4, 1993.

_____. *Reception Theory: a critical introduction*. Londres e Nova York: Methuen, 1984.

HOPKINS, Mary Jane. Brazilian Master Overdue Here. *The Washington Post*, Washington D.C., p. B6, 10 mai. 1953.

HULET, Claude L. More Moralist than Novelist. *Los Angeles Times*, Los Angeles, p. N16, 22 ago. 1965.

INSTITUTO PRÓ-LIVRO. Retratos da Leitura no Brasil. 3ª. edição. 2011. Disponível em: <<http://www.prolivro.org.br/ipl/publier4.0/texto.asp?id=2834>>. Acesso em 20 mai. 2014.

INSTRUCTOR wins latin honor. *Los Angeles Times*, Los Angeles, p. WS10, 8 mai. 1960.

INTERNATIONAL PUBLISHERS REPORT 2014. Disponível em: <<http://www.internationalpublishers.org/images/reports/2014/IPA-annual-report-2014.pdf>>. Último acesso em 16 jan. 2016.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora34, 1996.

JACKSON, K. David. Machado de Assis: a literary life. New Haven: Yale University Press, 2015.

_____. Machado de Assis in English: a selected biography. In: ROCHA, João Cesar de Castro (ed.). *The author as plagiarist: the case of Machado de Assis*. Dartmouth (MA): University of Massachusetts Dartmouth, 2006.

_____. Madness in a Tropical Manner. *The New York Times On The Web*. 1998. Disponível em: <http://www.nytimes.com/books/98/02/22/reviews/980222.22jacksot.html> Acesso em 5 mai. 2016.

_____. (ed.). *Oxford anthology of the Brazilian short story*. Nova York: Oxford University Press, 2006.

- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22^a. ed. São Paulo: Cultrix, 2010.
- JACQUES, Alfredo. *Machado de Assis: equívocos da crítica*. Porto Alegre: Movimento, 1974.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria Literária*. Trad. de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.
- _____. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, aisthesis e katharsis. Trad. de Peter Naumann. Rev. técnica de Heidrun Krieger. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. *Toward an aesthetic of reception*. Trad. para o inglês de Timothy Bahti. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- JOUVE, Vincent. *A leitura*. Trad. Brigitte Hervot. São Paulo: Unesp, 2002.
- KACHKA, Boris. *Hothouse: the art of survival and the survival of art at America's most celebrated publishing house*, Farrar Straus & Giroux. Nova York: Simon and Schuster, 2013.
- KAHN, R; SETH, C. *La Retraduction*. Rouen/Le Havre: Publications des Universités de Rouen et Le Havre, 2010.
- KEATS, John; COLERIDGE, Samuel Taylor; SHELLEY, Percy. *English Poetry. Crissy & Markley*, n^o 4, Minor Street, 1831.
- KELLY, Celso. *Machado de Assis e outros pretextos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1972.
- KERMODE, Frank. *Pleasure and change: the aesthetics of canon*. Nova York: Oxford University Press, 2001.
- KING, Michael. *Wrestling with the Angel: a life of Janet Frame*. Londres: Penguin Books, 2000.

KINNER, J.C. Machado de Assis: to believe or not to believe? *The Modern Language Review*, v. 71, n. 1, p. 54-65, 1976.

KRAUSE, James Remington. A prestidigitação do tradutor: Robert L. Scott-Buccleuch como leitor não confiável de Dom Casmurro. *Machado de Assis em linha*, v. 8, n. 16, 2015.

_____. *Translation and the Reception and Influence of Latin American Literature in the United States*. Tese de Doutorado. Nashville, Vanderbilt University, 2010.

KRYSTAL, Efraim (ed.). *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

LAMBERT, José. Literaturas, tradução e (de)colonização. Trad. de Marcia A. P. Martins e Paulo Henriques Britto. In: GUERINI, Andréia et al (org.). *Literatura e tradução – textos selecionados de José Lambert*. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2011, pp. 183-196.

_____. The Cultural Component Reconsidered. In: SNELL-HORNBY, Mary; PÖCHHACKER, Franz; KAINDL, Klaus (ed.). *Translation Studies: an interdisciplinary*. Philadelphia: John Benjamins, 1994. pp. 17-23.

LARANJEIRA, Mário. *Poética da tradução*. São Paulo: Edusp, 1993.

LASKI, Marghanita. The Year's Novels. *The Observer*, Londres, p. 7, 20 dez. 1953.

LESLIE, Andrew. Borderline Cases. *The Guardian*, Londres, p. 5, 16 ago. 1963.

LOWRIE, W. L. Contemporary literatures of the world: modern writers of Brazil. *Los Angeles Times*, Los Angeles, p. C7, 9 jun. 1901.

LAGES, Susana Kampff. Walter Benjamin: Tradução e Melancolia. São Paulo: Edusp, 2007.

LASK, Thomas. The Soil and Some of Its Fruits. *The New York Times*, Nova York, p. 84, 1º dez. 1972.

LEÃO, Josias. Recent Literature in Brazil. *The New York Times*, Nova York, p. 39, 20 ago. 1933.

LEE, Christine; MORLEY, Neville. A Handbook to the Reception of Thucydides. Nova Jersey: Wiley-Blackwell, 2015.

LEFEVERE, André (ed.). *Translation/History/Culture: a sourcebook*. London/New York: Routledge, 1992.

LISBOA, Maria Manuel. *Machado de Assis and Feminism: Re-reading the Heart of the Companion*. Nova York: E. Mellen Press, 1996.

LOPES, Maria Angélica Guimarães. Reviewed work: "The Craft of an Absolute Winner: characterization and narratology in the novels of Machado de Assis" by Maria Luisa Nunes. *Luso-Brazilian Review*, v. 21, n. 1, p. 126-129, 1984.

LOPES, Paula Cristina. *Literatura e Linguagem Literária*. Universidade Autónoma de Lisboa, 2012. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-lobes-literatura.pdf>. Acesso em 1º jul. 2015.

LUCCHESI, Marco; RÊGO, Raquel Martins (org.). *Bibliografia Machadiana na Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2008.

MacADAM, Alfred. Machado de Assis: an introduction to Latin American satire. *Revista Hispánica Moderna*, ano 37, n. 3, p. 180-187, 1972/1973.

_____. Reviewed work: "Machado de Assis: The Brazilian master and his novels by Helen Caldwell". *Hispania*, v. 55, n. 2, p. 390-391, 1972.

_____. Rereading “Ressurreição”. *Luso-Brazilian Review*, v. 9, n. 2, p. 47-57, 1972.

_____. The Rhetoric of Jealousy: “Dom Casmurro”. *Hispanic Review*, v. 67, n. 1, p. 51-62, 1999.

MACARIO, Joaquim P. de Sousa. *Satyras e Galhofas* – livro de versos alegres. Lamego: Minerva da Loja Vermelha, 1899.

MACHADO, Ubiratan. *Bibliografia machadiana*. São Paulo: Edusp, 2005.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria; NABUCO, Joaquim. *Correspondência*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2003.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Delirium from “Memórias Póstumas de Brás Cubas”*. Trad. de Patrícia F. R. Graham. Rio de Janeiro: Neyzir A. Couto, 1945.

_____. *Die Nachträglichen Memoiren des Brás Cubas*. Trad. de Wolfgang Johannes Kayser. Zúrique: Manesse Verlag, 1950.

_____. *Dom Casmurro*. Paris: Garnier, 1899.

_____. *Dom Casmurro*. Apresentação de Fábio Lucas. São Paulo: Ática, 2012.

_____. *Dom Casmurro*. In: _____. *Obras completas*. Volume I. 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Dom Casmurro*. Trad. de E. G. Meyenburg. Zúrique: Manesse Verlag, 1951.

_____. *Dom Casmurro: a novel*. Trad. de Helen Caldwell. Londres: Daunt Books, 2015.

_____. *Dom Casmurro: a novel*. Trad. de Helen Caldwell. Londres: W. H. Allen, 1953.

- _____. *Dom Casmurro: a novel*. Trad. de Helen Caldwell. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2009.
- _____. *Dom Casmurro: a novel*. Trad. de Helen Caldwell. Nova York: Noonday Press, 1953.
- _____. *Dom Casmurro*. Trad. John Gledson. Nova York: Oxford University, 1997.
- _____. *Dom Casmurro* [Lord Taciturn]. Trad. de R. L. Scott-Buccleuch. London: Peter Owen, 1992.
- _____. *Dom Casmurro*. Prefácio de John Gledson; Fixação do texto e notas de Manoel Mourivaldo Santiago de Almeida. São Paulo: Editora Globo, 2008.
- _____. *Epitaph of a Small Winner*. Trad. de Gregory Rabassa. New York: Oxford University, 1997.
- _____. *Ex Cathedra – Stories by Machado de Assis*. Org. De Glenn Alan Chency. Trad. de Laura Cade Brown et al. Hanover (USA): New London Librarium, 2014.
- _____. *Histórias sem Data*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. *Mémoires d’Outre-Tombe de Braz Cubas*. Trad. de R. Chadebec de Lavalade. Rio de Janeiro: Atlântica, 1944. / Paris: Emile-Paul, 1948.
- _____. *Midnight Mass and Other Stories*. Trad. e ed. de Juan LePuen. Ebook. Amazon, 2014.
- _____. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: AZEVEDO, Sílvia Maria DUSILEK, Adriana; CALLIPO, Daniela Mantarro (orgs.). *Machado de Assis: crítica literária e textos diversos*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- _____. *Posthumous Reminiscences of Braz Cubas*. Trad. de E. Percy Ellis. Rio de Janeiro: INL, 1955.

_____. *Ressurrection by Machado de Assis*. Trad. de Karen Sherwood Sotelino. Chicago: Latin America Literary Review Press, 2013.

_____. *The Alienist and Other Stories of Nineteenth-Century Brazil*. Trad. e org. de John Charles Chasteen. Indianapolis: Hackett Publishing, 2013.

_____. *The Wager*. Trad. de R.L. Scott-Buccluech. London: Peter Owen, 2005.

_____. *Yaya Garcia: a novel*. Trad. de R. L. Scott-Buccluech, Londres: Peter Owen, 1976.

MACHADO DE ASSIS dead. *New York Tribune*, p. 3, 30 set. 1908.

McGUANE, Thomas. Love in the Ruins. *The New York Times*, Nova York, p. 7, 23 mai. 1971.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

MAIA NETO, José Raimundo. *Machado de Assis, the Brazilian Pyrrhonian*. West Lafayette, IN: Purdue University Press, 1994.

MARTINS, Marcia A. P. “O Papel da patronagem na difusão da literatura brasileira: o programa de apoio à tradução da biblioteca nacional.” In: GUERINI, Andréia et al. *Literatura traduzida & literatura nacional*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 39-52.

MARX, Bill. Rediscovering a Latin American giant. *Boston Globe*, Boston, p. E6, 13 nov. 1997.

MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis: 1839-1870*. Trad. De Marco Aurélio de Moura Matos. Prólogo de Antonio Candido. São Paulo: Editora da UNESP, 2008.

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2009.

MONTGOMERY, Isobel. Fiction. In: *The Guardian*, Londres, p. B11, 18 set. 1999.

MORRIS, Lloyd. The Negro “Renaissance”. *New York Herald Tribune*, Nova York, p. L6, 15 set. 1929.

MENDES, Marisa Bianconini Teixeira. *Capitu entre dois enigmas: veridicção e fidiúcia*. Estudos Semióticos, v. 7, n. 1, p. 56-67, 2011.

MERRIAM-WEBSTER. Versão eletrônica. Disponível em: <http://www.merriam-webster.com>

MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. de J. P. Ferreira e S. Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.

MEYER, Augusto. *Ensaio escolhidos*. Rio de Janeiro: José Olympo, 2008.

MITTMANN, Solange. *Notas do tradutor e processo tradutório: análise e reflexão sob uma perspectiva discursiva*. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2003.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2002.

_____. *Machado de Assis, ficção e utopia*. São Paulo: Cultrix, 2001.

MOREIRA, Paulo. O lugar de Machado de Assis na República Mundial das Letras. *Machado de Assis em linha*, ano 2, n. 4, pp. 96-107, 2009.

MORRELL, David. *John Barth: an introduction*. Philadelphia: The Pennsylvania State University Press, 1976.

NEVISKY, Matthew. Minor Classics. *The Jerusalem Post*, Tel Aviv, p. A13, 18 mar. 1977.

NOVELS in Brief. *The Observer*, Londres, p. 21, 25 jul. 1976.

- NYE, Robert. A Novelit's Novelist. *The Guardian*, Londres, p. 10, 7 mar. 1985.
- NUNES, Maria Luisa. Story Tellers and Characters: point of view in Machado de Assis' last five novels. *Latin American Literary Review*, v. 7, n. 13, p. 52-63, 1978.
- _____. The Craft of an Absolute Winner: characterization and narratology in the novels of Machado de Assis. Westport (CT): Greenwood Press, 1983.
- OBITUARY: Senor Machado de Assis. In: *The Irish Times*, Dublin, p. 5, 30 set. 1908.
- OGBU, John U. Collective Identity and the Burden of 'Acting White' in Black History, Community, and Education. In: _____ (ed.). *Minority Status, Oppositional Culture, & Schooling*. Nova York: Routledge, 2008.
- ORICCHIO, Luiz Anin. Versão inglesa de Machado de Assis. *O Globo*, p. D5, 6 ago. 1997.
- OXFORD DICTIONARIES. Versão eletrônica. Disponível em: <http://oxforddictionaries.com>
- OXFORD Learner's Dictionaries. Versão eletrônica. Disponível em: <http://www.oxfordlearnersdictionaries.com>
- PAPERBACK Choice. *The Guardian*, Londres, p. 27, 3 mar. 1985.
- PAPERBACK Pickings. *The Guardian*, Londres, p. 7, 5 abr. 1968.
- PAPERBACKS. *The Observer*, Londres, p. 90, 30 out. 1994.
- PARAM, Charles. Jealousy in the novels of Machado de Assis. *Hispania*, v. 53, n. 2, p. 198-206, 1970.
- _____. Politics in the Novels of Machado de Assis. *Hispania*, v. 56, n. 3, p. 557-568, 1973.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. *Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro*. São Paulo: Nankin Editorial, 2008.

PASSOS, José Luiz. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Nankin Editorial, 2007.

_____. Othello and Hugo in Machado de Assis. In: KLIMAN, Bernice W.; SANTOS, Rick J. (org.). *Latin American Shakespeares*. Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2005.

PATAI, Daphne. “Machado de Assis em inglês: em busca de um nicho de mercado”. Trad. Não identificado. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente Machado de Assis e a crítica internacional. São Paulo: Unesp, 2009.

_____. “Machado in English.” In: *Machado de Assis: reflections on a Brazilian master writer*. Austin: University of Texas Press, 1999.

PAUL, Luiz Gonzaga. *Dicionário de formas de tratamento*. Porto Alegre: AGE, 2008.

PEIXOTO, Marta. Dom Casmurro by Machado de Assis. In: KRYSTAL, Efraim (ed.). *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. pp. 219-231.

PERKINS, Juliet. Reviewed work: “The Deceptive Realism of Machado de Assis” by John Gledon. *Portuguese Studies*, v. 1, p. 228-230, 1985.

PHIPPS, Helene. Brazilian probes soul of carioco. *Los Angeles Times*, Los Angeles, p. A7, 4 set. 1960.

PFEIFFER, Karl Ludwig. The (lack of) feeling of what happens: Machado de Assis’ *Dom Casmurro*. In: ROCHA, João Cesar de Castro (ed.). *The author as plagiarist: the case of Machado de*

- Assis*. Dartmouth (MA): University of Massachusetts Dartmouth, 2006. pp. 373-389.
- PIRES, Flávia. *Quem tem medo de mal-assombro? Religião e infância no semiárido nordestino*. Rio de Janeiro e João Pessoa: E-Papers, 2011.
- POORE, Charles. Books of the Times. *The New York Times*, Nova York, p. 13, 19 jul. 1952.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2006.
- _____. *Literary Essays of Ezra Pound*. Nova York: New Directions, 1968.
- PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes: travel writing and transculturation*. Londres: Routledge, 1992.
- PRIESTLY, J. B. A literatura e o homem ocidental. Trad. de Aurélio Gomes de Oliveira. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968.
- PRITCHETT, V. S. Machado de Assis: a Brazilian. In: _____. A man of letters: selected essays. Londres: Bloomsbury Reader, 2011. E-book.
- PUTNAM, Samuel. Literary Notes from Rio. *The New York Times*, Nova York, p. 69, 6 out. 1946.
- PYM, Anthony. Scandalous statistic? A note on the percentages of translations in English. *Source: the newsletter of the literary division of the American translators association*, v. 7, n. 19, 1999.
- _____. *Translation and Text Transfer: an essay on the principles of intercultural communications*. Tarragona: Intercultural Studies Group, 2010.
- QUEIRÓS, Eça de. *Obras completas*. Porto: Lello & Irmão, 1974.

- QUICOLI, Antonio Carlos. The Enigma of Ezequiel and the covert theme of Dom Casmurro. *Luso-Brazilian Review*, v. 44, n. 1, p. 61-93, 2007.
- REIMÃO, Sandra. Tendências do mercado de livros no Brasil – um panorama de best-sellers e ficção nacional (2000-2009). *MATRIZES*, ano 5, n° 1, jul./dez. 2011, pp. 194-210.
- RICOEUR, Paul. *Sur la Traduction*. Paris: Bayard Culture, 2004.
- ROCCA, Pablo. Machado de Assis, escritor do Rio da Prata. *Diálogos Interamericanos*, n. 38, p. 35-49, 2009.
- ROCHA, João Cezar de Castro. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- RÓNAI, Paulo. *A Tradução Vivida*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- _____. *Escola de Tradutores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.
- ROSENFELD, Anatol. *Literatura e personagem*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ROSENFELD, Kathrin H. Irony in Machado de Assis' *Dom Casmurro*: reflections on anti-tragic cordiality. In: ROCHA, João Cesar de Castro (ed.). *The author as plagiarist: the case of Machado de Assis*. Dartmouth (MA): University of Massachusetts Dartmouth, 2006. pp. 390-406.
- ROTHER, Larry. After a Century, a Literary Reputation Finally Blooms. *The New York Times On the Web*. 2008. Disponível em:
 <<http://www.nytimes.com/2008/09/13/books/13mach.html?pagewanted=all&r=0>>. Último acesso em 15 dez. 2015.
- SABINO, Fernando. A Third Independence. *The Guardian*, Londres, p. 13, 6 jul. 1964.

- SALLIS, James. "Posthumous Memoirs of Bras Cubas". Boston Globe, p. H9, 25 jan. 2004.
- SANT'ANNA, Afonso Romano. Atentado contra Machado. O Globo, s/p, 5 ago. 1997.
- SANTIAGO, Silviano. *Convite à leitura de Machado de Assis: retórica da verossimilhança*. In: Ensaaios antológicos. Seleção e introdução Renato Cordeiro Gomes. 1. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.
- SARAIVA, Juracy Assmann. Artíficos e Sedução em *Dom Casmurro*. In: *Nos Labirintos de Dom Casmurro – Ensaaios Críticos*. Porto Alegre: EDPUC-RS, 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. *O que é literatura*. Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Org. Charles Bally e outros. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 24a ed. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2002.
- SCOTT, Cliven. *Literary Translation and the Rediscovery of Reading*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- SCOTT-BUCCLEUCH, Robert L. A Bagaceira (José Américo de Almeida). In: ROCHA, Daniel da Silva et al. (depoimentos). *A Tradução da Grande Obra Literária*. São Paulo: Álamo, 1982.
- _____; OLIVEIRA, Mario Telles (org.). *An Anthology of Brazilian Prose*. São Paulo: Ática, 1971.
- _____. EUA e Oriente Médio. In: DOS LEITORES, *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, p. 2, 12 out. 1990.
- _____. Introduction. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro* [Lord Taciturn]. Trad. de Robert L. Scott-Buccleuch. Nova York: Penguin Books, 1992.

- _____. Introduction. In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Yayá Garcia*. Trad. de Tradução de Robert L. Scott-Bucclench. Londres: Peter Owen, 1976.
- _____. Introduction. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Nova York: Taplinger, 1979.
- _____. p. 20, SEÇÃO 1. *Diário Oficial da União* (DOU), 4 abr. 1986.
- SCOTT TURROW: by the book. *The New York Times*, Nova York, 10 out. 2013.
- SCHÜLER, Donald. *A plenitude perdida: uma análise das sequências narrativas do romance Dom Casmurro, de Machado de Assis*. Porto Alegre: Movimento, 1978.
- SCHWARZ, Roberto. A poesia envenenada de Dom Casmurro. *Novos Estudos*, n. 29, mar. 1991.
- _____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. Martinha vs Lucrecia. In: ANTUNES, Benedito; MOTTA, Sérgio Vicente (orgs.). *Machado de Assis e a crítica internacional*. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 5 ed. São Paulo: Duas Cidades, 2012.
- SELF, Will. Brazil: The Grand Tour. *The New York Times On the Web*. 2007. Disponível em:
<http://self.blogs.nytimes.com/2007/07/20/brazil-the-grand-tour/>. Último acesso em 5 dez. 2015.
- SENNA, Marta de. Strategies of deceit: Dom Casmurro. In: ROCHA, João Cesar de Castro (ed.). *The author as plagiarist: the case of Machado de Assis*. Dartmouth, MA: University of Massachusetts Dartmouth, 2006. pp. 407-419.

SHAFFER, Elinor. Series Editor's Preface. In: EVANGELISTA, Stefano (ed.). *The Reception of Oscar Wilde in Europe*. Londres e Nova York: Continuum, 2010.

SHRAPNEL, Norman. High, Wide and Ransom. *The Guardian*, Londres, p. 22, 5 abr. 1990.

_____. New Fiction. *The Manchester Guardian*, Manchester, p. 3, 2 nov. 1954.

SHREVE, Jack. Dom Casmurro. *Library Journal*, v. 122, n. 19, p. 77, 1997.

SIN, Isabelle Yin Fong. *Insights from book translations on the international diffusion of knowledge*. Tese de doutorado. Stanford (CA), Stanford University, 2011.

SLOANE, Thomas O. Reception theory. In: *Encyclopedia of Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

SONTAG, Susan. Afterlives: The Case of Machado de Assis. *New Yorker* (website). 1990. Disponível em: http://www.newyorker.com/archive/1990/05/07/1990_05_07_102_TNY_CARDS_000355376. Último acesso em 10 jan. 2016.

SOTELINO, Karen Catherine Sherwood. *The unreliable memories of Machado de Assis: the ambiguous language of remembrance in translation*. Tese de doutorado. Santa Cruz, University of California, 2008.

STIERLE, Karlheinz. O que significa a recepção dos textos ficcionais?. Trad. de Heidrun Krieger, Luiz Costa Lima e Peter Naumann. In: COSTA LIMA, Luiz (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

SULEIMAN, Susan Rubin; CROSMAN, Inge. *The Reader in the Text: essays on audience and interpretation*. Nova Jersey: Princeton University Press, 1980.

TÁTI, Miécio. *O Mundo de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1961.

TAUNAY, Visconde de. *Inocência*. São Paulo: Ática, 1980.

TAYLOR, David A. Wry Modernist of Brazil's Past. *Américas*, v. 54, n. 6, nov/dez, p. 44-51, 2002.

TEIXEIRA, Vera Regina. Clara dos Anjos de Lima Barreto. *Luso-Brazilian Review*, v. 17, n. 1, 1980, p. 46-49.

TIPS, links and suggestions: what are you reading today? In: *The Guardian*, Londres, 20 fev. 2016.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. *Traduzir o Brasil literário – paratexto e discurso de acompanhamento*. Tubarão: Copiart, 2011.

TOSTA, Antonio Luciano. *Machado de Assis: a obra entreaberta*. *Luso-Brazilian Review*, v. 41, n^o 1, 2004, p. 37-55.

TURNER, Doris J. A Clarification of some Strange Chapters in Machado's "Dom Casmurro". *Luso-Brazilian Review*, v. 13, n. 1, p. 55-66, 1976.

UPDIKE, John. *Picked-up Pieces*. Nova York: Random House Trade Paperbacks, 2012.

VALENTE, Luiz Fernando. A recepção anglo-americana de "Os Sertões". *Remate de Males*, Campinas, v.13, 1993, pp. 73-81.

VALÉRY, Paul. *The Art of Poetry*. Trad. de Denise Follit. Nova Jersey: Princeton University Press, 1989.

VENUTI, Lawrence. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Trad. de Laureano Pelegrin, Lucinéia M. Villela, Marleide D. Esquerda e Valéria Biondo. Bauru: Edusc, 2002.

_____. *The Translator's Invisibility: a history of translation*. London: Routledge, 1995.

- _____. *The Translation Studies Reader*. Nova York/Londres: Routledge, 1996.
- _____. *Translation, Interpretation, Canon Formation*. In: LIANERI, Alexander; ZAJKO, Vanda (ed.). *Translation & the Classic: identity as change in the history of culture*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- VIANNA, Glória e outros (org). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2001.
- VILHAÇA, Alcides. Machado de Assis, tradutor de si mesmo. In: *Novos Estudos CEBRAP*, número 51, jul. de 1998. p. 3
- WALTERS, Ray. Paperback Talk. *The New York Times*, Nova York, 24 jan. 1982.
- WARDLE, M.L. Re-Translation: a Literary and/or Commercial Phenomenon. *Englishes*, n. 36, Ano 12 - 2008, pp. 63-81.
- WEBSTER, Harvey Curtis. The essential ambiguities in us all. In: *The New York Times*, Nova York, 24 mai. 1953.
- WOLF, Tatiana (ed.). *Pushkin on Literature*. Evanston, IL: Northwestern University Press, 1998.
- WOOD, Michael. Um mestre entre ruínas. *Folha de S. Paulo*, caderno +mais, 21 jul. 2002.
- WOOLLAEGER, Mark; EATOUGH, Matt (ed.) *The Oxford handbook of global modernisms*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- WORDSWORTH, Christopher. Old Man's Fancy. *The Guardian*, Londres, p. 7, 21 jan. 1966.
- ZAVAGLIA, Adriana. *As relações culturais na tradução de textos especializados*. In: *Linguagem* (São Paulo), v. 10, 2009, pp. 1-9.

ZILBERMAN, Regina. *A leitura e o ensino da literatura*. São Paulo: Contexto, 1991.

_____. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

ZIOMEK, Henryk. Prallel Ingredients in “Dom Quixote” and “Dom Casmurro”. *Revista de Estudios Hispánicos*, v. 2, n. 2, p. 229, 1968.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

Anexo
Capas das edições localizadas de *Dom Casmurro* em inglês

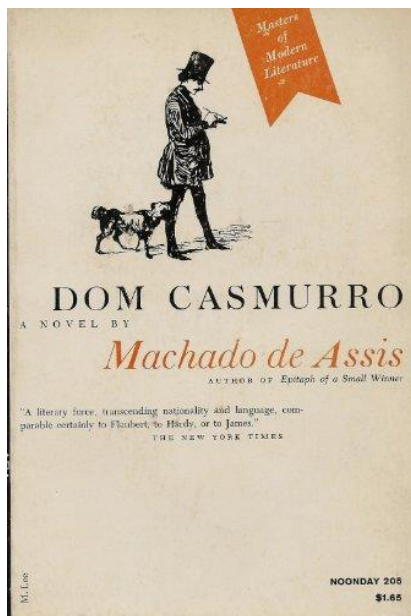
A seguir, encontram-se as capas das 16 edições de *Dom Casmurro* em inglês publicadas entre os anos de 1953 e 2016 que serviram de base para parte da pesquisa. É importante ressaltar que pode haver outras edições não localizadas – que continuarão sendo pesquisadas. A análise do conteúdo das capas e de sua apresentação também sugerem estudos futuros.

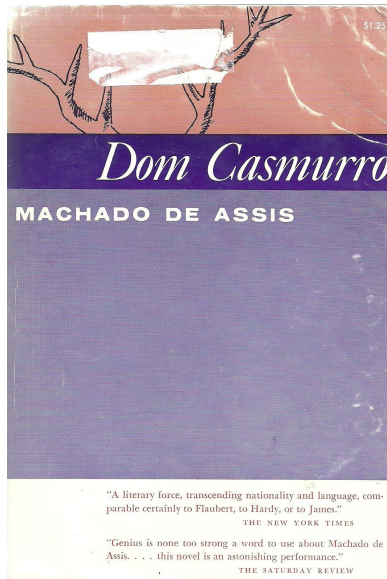
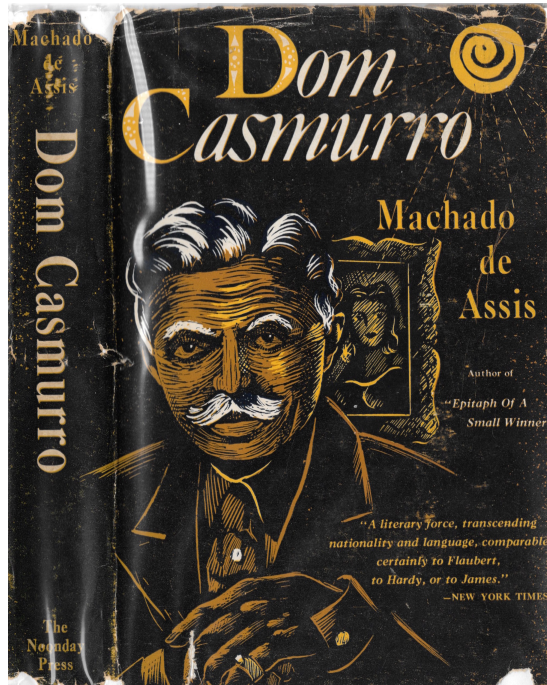
1953

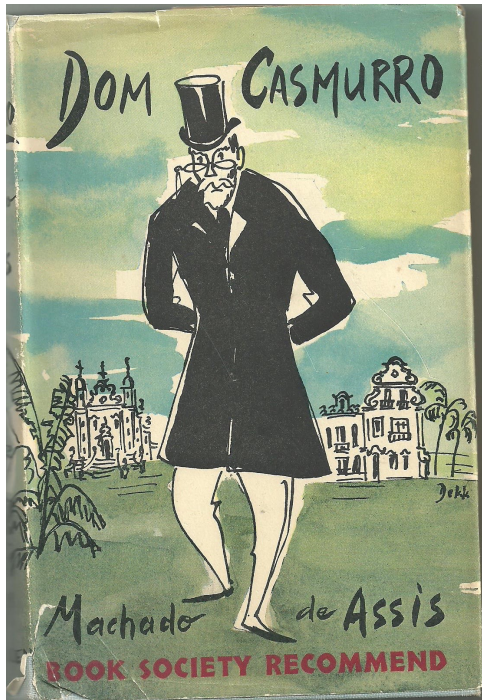
Capas 1, 2 e 3: Noonday Press

Capa 4: W. H. Allen

Todas traduções de Helen Caldwell.

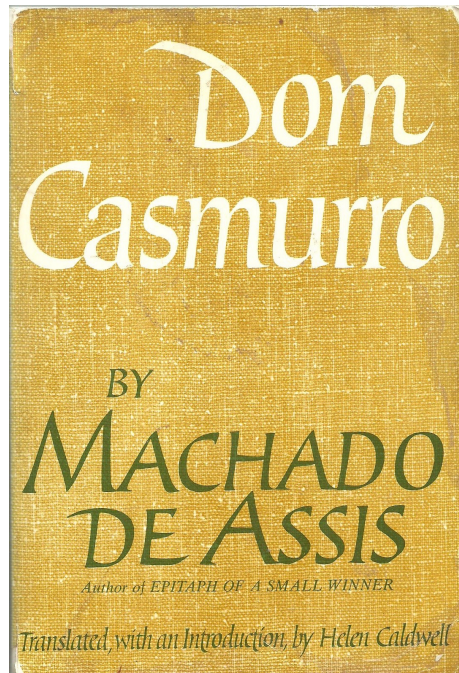






1966

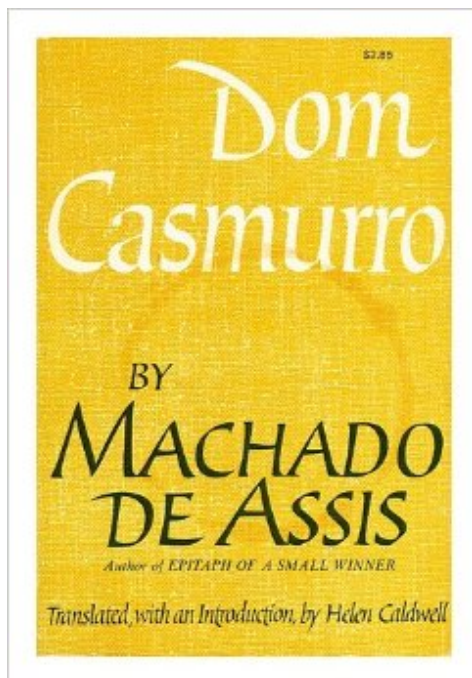
Capa 5: University of California Press



1971

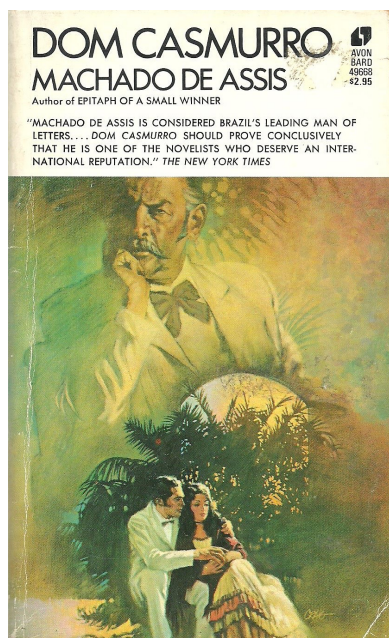
Capa 6: University of California Press, tradução de Helen Caldwell

(Observação: a diferença com relação à capa anterior, de 1966, é o preço no lado superior direito)



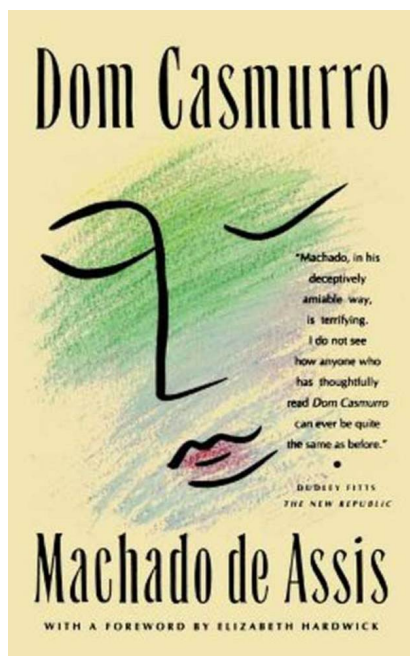
1980

Capa 7: Avon Books, tradução de Helen Caldwell



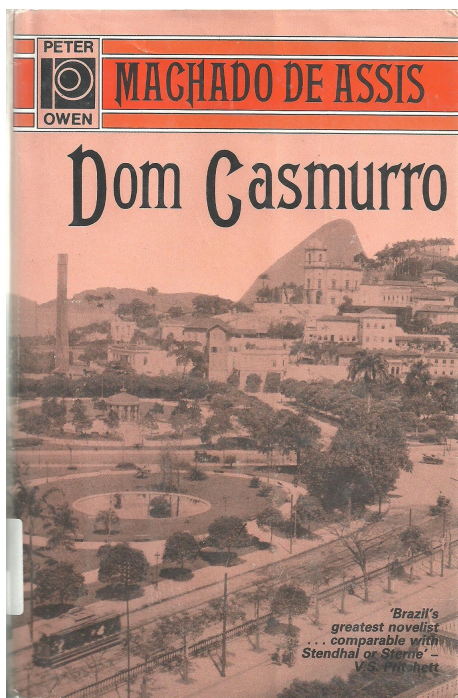
1991

Capa 8: Farrar, Straus & Giroux, selo Noonday Press, tradução de Helen Caldwell



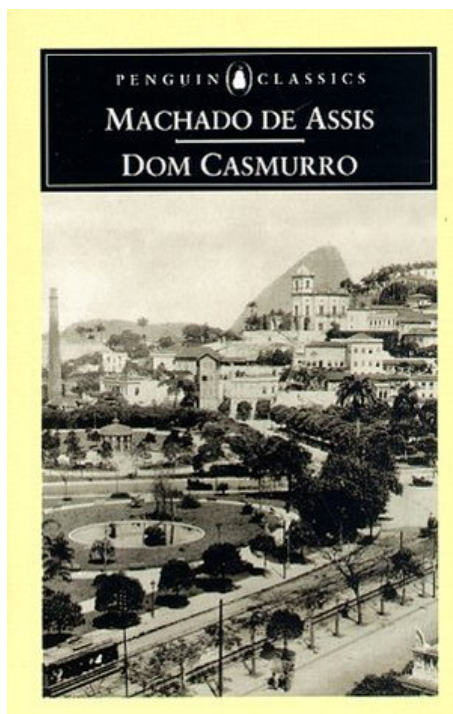
1992

Capa 9: Peter Owen, tradução de Robert L. Scott-Buccleuch



1994

Capa 10: Penguin Books, tradução de Robert L. Scott-Buccleuch

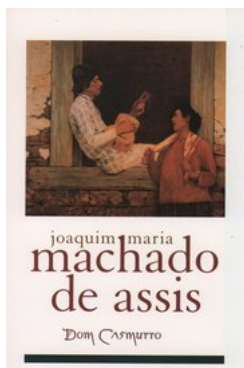


1997, 1998 e 1999

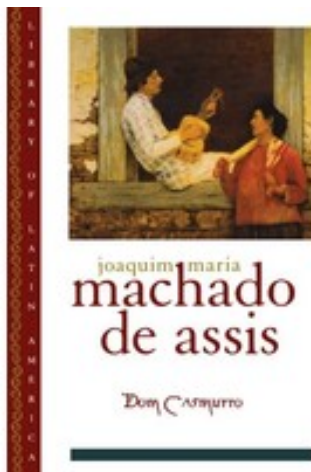
Capas 11, 12 e 13: Oxford University Press, tradução de John Gledson.

Observação: As três capas são idênticas, mas duas encadernações são tipo brochura e uma capa dura.

Brochura:

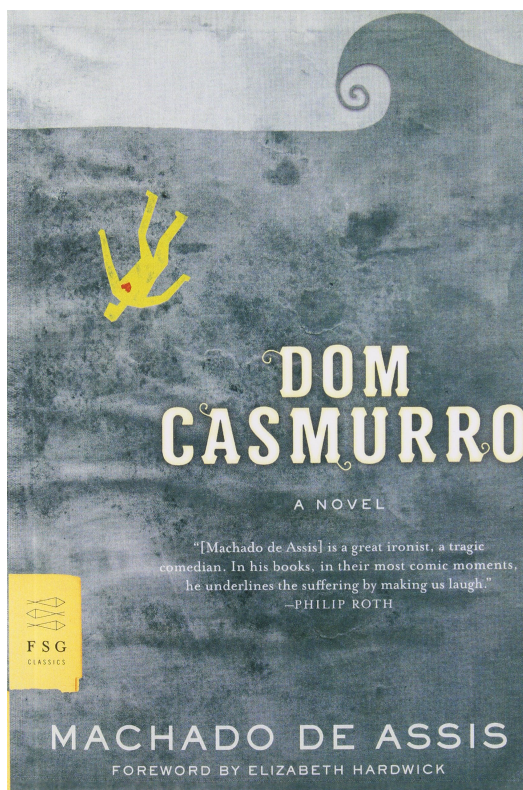


Capa dura:



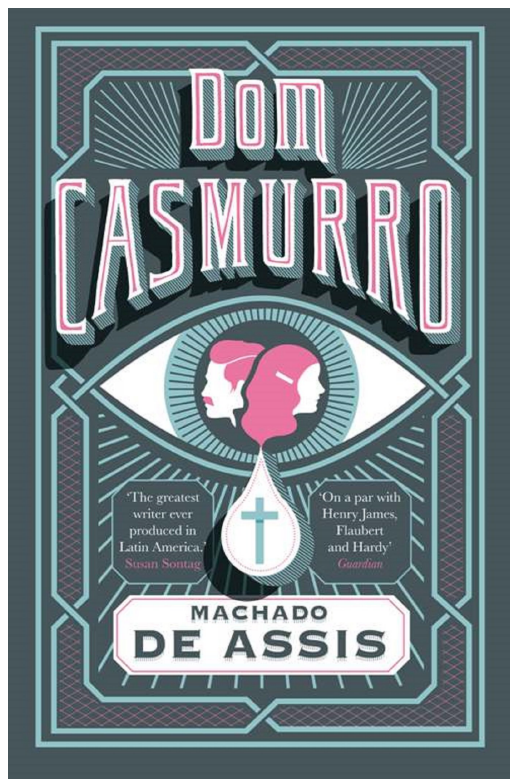
2009

Capa 14: Farrar, Straus & Giroux, tradução de Helen Caldwell



2015

Capa 15: Daunt Books, tradução de Helen Caldwell



2016

Capa 16: Peter Owen, tradução de Robert L. Scott-Bucleuch



