



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

JULIANA APARECIDA GIMENES

***VOCÊ JÁ REPAROU NOS OLHOS DELA? –
METÁFORAS DO OLHAR EM DUAS TRADUÇÕES DE
DOM CASMURRO PARA O ESPANHOL***

**CAMPINAS,
2017**

JULIANA APARECIDA GIMENES

***VOCÊ JÁ REPAROU NOS OLHOS DELA?* – METÁFORAS DO
OLHAR EM DUAS TRADUÇÕES DE DOM CASMURRO PARA O
ESPAÑHOL**

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas para
obtenção do título de Mestra em
Linguística Aplicada, na área de
Linguagem e Sociedade.**

Orientadora: Profa. Dra. Maria Viviane do Amaral Veras

**Este exemplar corresponde à versão
final da Dissertação defendida pela
aluna Juliana Aparecida Gimenes e
orientada pela Profa. Dra. Maria
Viviane do Amaral Veras.**

**CAMPINAS,
2017**

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): CAPES

ORCID: <http://orcid.org/0000-0003-0539-6609>

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

G429v Gimenes, Juliana Aparecida, 1986-
Você já reparou nos olhos dela? - metáforas do olhar em duas traduções de Dom Casmurro para o espanhol / Juliana Aparecida Gimenes. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Maria Viviane do Amaral Veras.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Assis, Machado de, 1839-1908. Dom Casmurro - Traduções para o espanhol. 2. Metáfora. 3. Tradução e interpretação. 4. Olhar (A palavra). 5. Estudo comparado. I. Veras, Viviane, 1950-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: *Você já reparou nos olhos dela?* - metaphors for "olhar" in two Spanish translations of Dom Casmurro

Palavras-chave em inglês:

Assis, Machado de, 1839-1908. Dom Casmurro - Translations into Spanish

Metaphor

Translating and interpreting

Olhar (The portuguese word)

Comparative studies

Área de concentração: Linguagem e Sociedade

Títuloção: Mestra em Linguística Aplicada

Banca examinadora:

Maria Viviane do Amaral Veras [Orientador]

Maria Victória Guinle Vivacqua

Rita Elena Melian Zamora

Data de defesa: 22-03-2017

Programa de Pós-Graduação: Linguística Aplicada

BANCA EXAMINADORA:

Maria Viviane do Amaral Veras

Maria Victória Guinle Vivacqua

Rita Elena Melian Zamora

Cynthia Agra de Brito Neves

Ana Elvira Luciano Gebara

IEL/UNICAMP
2017

Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no processo de vida acadêmica do aluno.

Aos meus pais, Celia e Luiz.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à professora Viviane Veras pela orientação, não só no mestrado, mas também por ter me mostrado a área de tradução e a pesquisa acadêmica desde a graduação de uma maneira muito generosa e bem-humorada.

Agradeço às professoras Rita Elena Melian Zamora e Maria Victoria Guinle Vivacqua por aceitarem fazer parte da banca de qualificação, pelas cuidadosas leituras e pelas observações, bem como pelas valiosas sugestões para a confecção da presente dissertação, e por estarem na banca de defesa.

Agradeço aos meus pais por me incentivarem a estudar, mesmo sem saber direito “o que é que tanto eu leio?”

Agradeço aos colegas de pós-graduação pela companhia, pelos incentivos e pelos cafés.

Agradeço aos funcionários do IEL, que sempre me ajudaram com questões técnicas e burocráticas relativas ao mestrado.

Agradeço à CAPES pelo apoio financeiro, que foi fundamental para o desenvolvimento desta pesquisa.

Resumo: Embora Machado de Assis seja muito traduzido e estudado no exterior, ainda são poucos os trabalhos acadêmicos que se debruçam sobre as traduções de sua obra para o espanhol. Esta dissertação visa estudar o trabalho de construção metafórica no romance *Dom Casmurro* em português e sua relação com duas traduções para o espanhol. As metáforas envolvendo os núcleos “olho(s)”/ “olhar” são constitutivas dos personagens e, muitas vezes, tornam-se o gatilho que dispara o desenrolar da narrativa, assumindo também um papel de personagem. A hipótese inicial era a de que tais metáforas trariam muita dificuldade para o trabalho do tradutor; as análises, porém, mostraram que, em vários momentos, as soluções encontradas contribuíram para a vivacidade da cena. O *corpus* de pesquisa está composto pelo referido romance em português e suas duas mais recentes traduções para o espanhol. Os resultados obtidos do estudo comparativo, em estreita ligação com a expressividade estética e o contexto sócio-histórico, revelaram-se muito exitosos para se repensar a construção imagética como um lugar de recriação na tradução.

Palavras-chave: metáfora; tradução literária; espanhol; Machado de Assis.

Abstract: Although Machado de Assis has been translated and studied around the world, few academic papers concentrate specifically on the translation of his work into Spanish. This study focuses on the metaphorical construction in the novel *Dom Casmurro* in Portuguese as well as its two translations into Spanish. The metaphors based on “*olho(s)*” / “*olhar*” are an important aspect for the characters’ constructions; in fact, these metaphors often become the main component that triggers plot development and even take place of character’s role. The initial hypothesis was that the metaphors would pose some challenges to the translator in terms of choices to be made, although the analysis have shown that, frequently, the solutions have contributed to the scene development. The *corpus* for the present work consists of novel *Dom Casmurro*, written in Portuguese and its two most recent translations into Spanish. The research about the comparisons, related to the aesthetical expressivity and the sociohistorical context, has shown successful results in regard to reconsidering the construction of images as a privileged situation for creation in translation.

Keywords: Metaphor; Literary Translation; Spanish; Machado de Assis.

Resumen: Aunque Machado de Assis haya sido muy traducido y estudiado en el exterior, todavía son pocos los trabajos académicos que se dedican a las traducciones de su obra al español. Esta investigación pretende estudiar el trabajo de construcción metafórica en la novela *Dom Casmurro* en portugués y su relación con dos traducciones al español. Las metáforas que involucran los términos “*olho(s)*” / “*olhar*” son constitutivas de los personajes y, muchas veces, se convierten en el punto de partida para el desarrollo de la narrativa, asumiendo también un papel de personaje. La hipótesis inicial era la de que dichas metáforas traerían mucha dificultad para el trabajo del traductor, sin embargo, los análisis han demostrado que, a menudo, las soluciones encontradas han contribuido para la vivacidad de la escena. El *corpus* de investigación se compone de la novela en portugués y sus dos traducciones más recientes al español. Los resultados obtenidos desde el estudio comparativo, en relación con la expresividad estética y el contexto socio histórico, se han revelado muy exitosos para repensar la construcción de la imagen como un espacio para la recreación en la traducción.

Palabras clave: metáfora; traducción literaria; español; Machado de Assis.

*Ora, se há um estudo que traz consigo grandes
satisfações íntimas é sem dúvida o das línguas
estrangeiras.*

Paulo Rónai

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1: SOBRE TRADUÇÃO	18
1.1.Tradução e tradutor	18
1.2.Tradução de obras literárias	27
CAPÍTULO 2: UM OLHAR SOBRE AS OBRAS	35
2.1. Sobre o romance	35
2.2. Construções criativas	37
2.3. As Metáforas	44
2.4. Metáforas machadianas	50
2.5. Machado de Assis traduzido para o espanhol	53
2.6. Marco para as traduções de <i>Dom Casmurro</i>	60
2.6.1. Pablo del Barco	60
2.6.2. Cátedra, Madri	63
2.6.3. Nicolás Extremera Tapia	63
2.6.4. Fundação Alexandre de Gusmão – FUNAG	64
CAPÍTULO 3: AS TRADUÇÕES COMENTADAS	67
<i>E BEM, E O RESTO?</i>	106
REFERÊNCIAS	109

INTRODUÇÃO

“O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha”. Esse pensamento aparentemente paradoxal, do historiador e filósofo francês Georges Didi-Huberman (1998, p. 29), nos faz refletir sobre a maneira como olhamos os objetos, as situações, o mundo; sobre o que nos mostram esses objetos, essas situações e esse mundo ao “nos olharem” de volta. Em outras palavras, “olhar”/ “ver” é sempre uma ação de sujeito, isto é, é sempre uma operação construída a partir do contexto em que se encontra; em suma, é sempre uma construção sócio-histórico-cultural. Aprende-se a olhar durante a vida toda.

Bentinho/Dom Casmurro vê “os olhos de cigana oblíqua e dissimulada” em um determinado momento de sua vida; tais olhos, porém, não são vistos pelo jovem Bentinho como olhos “de cigana oblíqua e dissimulada”, são assim construídos a partir da visão de outro personagem, José Dias, o agregado. É pelas lentes desse agregado que tais olhos enfeitiçam, e Bentinho passa a ser olhado; torna-se presa desses olhos. Desses olhos que diziam “coisas infinitas”, que convidavam ao jogo...

Esta dissertação visa promover algumas reflexões acerca da obra *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, nas duas mais recentes traduções para a língua espanhola. A primeira tradução aqui estudada, do tradutor Pablo del Barco, foi publicada em 1991 por Cátedra, Madri, e a segunda, do tradutor Nicolás Extremera Tapia, publicada no Brasil pela Fundação Alexandre de Gusmão em 2008. Nesse cotejo, a atenção detém-se especialmente na construção da metáfora “olhos de ressaca” e na forma como essa construção metafórica vai se desenrolando e tornando vertiginoso o desenrolar da trama.

No romance, são criadas inúmeras imagens e metáforas que dão vida não só aos principais personagens, mas também a suas ações, chegando muitas vezes a funcionar como uma espécie de fotografia da sociedade carioca da segunda metade do século XIX, além de fazerem parte da estratégia de narrativa de Bento Santiago/Dom Casmurro. O estilo conciso e o uso peculiar da língua portuguesa por Machado de Assis seriam potenciais dificuldades para seus tradutores. Este trabalho, levando em consideração tais aspectos linguísticos e literários, propõe-se a fazer uma análise comentada com observações críticas que levem a outros entendimentos dos processos de tradução de textos literários, bem como discutir as possibilidades oferecidas pelas “dificuldades” e pelos “problemas”. Assim como pondera a artista plástica Fayga Ostrower (1988, p. 167), “olhar-avaliar-compreender”, entendemos que

olhar para o cotejo de traduções é, de alguma forma, avaliar o que foi feito, tentando compreender como os tradutores chegaram ao que chegaram.

Embora existam, sim, erros de tradução (Rónai, 2012), principalmente quando as línguas em contato são tão próximas como é caso do português com o espanhol (falsos cognatos, por exemplo), a intenção aqui é entender as soluções encontradas e como tais soluções ajudam-nos a compreender o processo de tradução de texto literário. Assim, destaco a epígrafe do tradutor Paulo Rónai (2012), pois compartilho a ideia de que estudar uma língua estrangeira permite-nos, em certa medida, ampliar nossa visão de mundos, nossa compreensão dos outros e nossa autocompreensão e, por conseguinte, ampliar nossa capacidade de reflexão sobre as diferentes culturas e as diferentes línguas, sendo essa reflexão intrínseca ao processo tradutório e, mais especificamente, quando se trata de literatura, reconhecida como expressão artística.

Faço aqui uma pequena apresentação de como a dissertação está organizada, a fim de situar o “querido leitor” ou a “querida leitora” pelo caminho que será percorrido nas próximas páginas. Nesta primeira seção, trago os aparatos formais da pesquisa desenvolvida durante o mestrado, isto é, apresento os objetivos que me motivaram a realizar o estudo; em seguida, apresento a justificativa da pesquisa dentro do âmbito acadêmico e, finalmente, trago algumas considerações sobre a metodologia utilizada.

Os capítulos estão organizados da seguinte maneira:

Capítulo 1: Sobre Tradução. Aqui discuto, na primeira seção, *Tradução e Tradutor*, questões teóricas referentes à concepção de tradução como área do saber e concepção e papel do tradutor. Já na segunda seção, *Tradução de obras literárias*, a discussão concentra-se mais especificamente na tradução literária de textos considerados canônicos. A concepção de tradutor e de tradução que construímos revelam-se nas análises feitas, ou seja, no ato de avaliar o trabalho dos tradutores com as metáforas na obra machadiana a partir de uma perspectiva de recriação e de reconstrução de uma obra literária em outra língua. Esse tipo de avaliação é muito mais profícuo para se pensar a tradução e a prática da tradução como um lugar privilegiado de reflexão sobre línguas e sobre culturas. Esse falar em culturas, de forma plural, deve ser entendido ainda não só como uma divisão política e geográfica que distinguiria dois países – um Brasil e uma Espanha –, mas também histórica e social, e mesmo como diferentes “culturas tradutórias” – que considera as formas como cada sujeito entende, sente, incorpora, recria o texto em tradução.

Capítulo 2: Um olhar sobre as obras. Nesse capítulo, apresento mais detalhadamente os caminhos que a pesquisa tomou durante os quase dois anos de mestrado.

Na primeira seção, *O Romance*, retomo alguns pontos fundamentais da crítica literária acerca da obra *Dom Casmurro*. Entre os principais nomes relacionados aos estudos machadianos, não podemos deixar de mencionar as leituras de Helen Caldwell (2002) e John Gledson (1991), no exterior, e a leitura de Roberto Schwarz (2000), no Brasil. Na segunda seção, *Construções criativas*, discuto, principalmente embasada em Baker (1992) e Abreu (2007), o que são e como tais colocações contribuem para o processo criativo da imagem mais famosa da literatura brasileira, “olhos de ressaca”. Na seção seguinte, *As metáforas*, apresento algumas discussões sobre as construções metafóricas em textos literários e sua relação com a tradução; para isso, tomo como autoridade na área Lefevere (1992). Na quarta seção, *As metáforas machadianas*, minha análise das metáforas em *Dom Casmurro* deixa-se guiar pelo o trabalho do professor Walter de Castro (1978) direcionando, assim, minha análise das metáforas em *Dom Casmurro*. Na seção *Machado de Assis traduzido para o espanhol*, faço um breve levantamento das traduções de Machado de Assis para a língua espanhola, seus sucessos e fracassos, e aqui cito diretamente Soto (2012), Guimarães (2012) e Domínguez (2010). Na sexta e última seção, *Marco para as traduções de Dom Casmurro*, analiso mais detalhadamente os contextos que proporcionaram as duas últimas traduções da referida obra, bem como uma apresentação dos dois tradutores, Pablo del Barco e Nicolás Extremera Tapia, e suas respectivas casas editoriais.

Capítulo 3: As Traduções Comentadas. Nesse capítulo, o enfoque recai sobre as análises das traduções comentadas de metáforas ou construções metafóricas envolvendo o núcleo “olho(s)”, as imagens e os possíveis efeitos produzidos na língua de chegada.

O estilo de Machado de Assis, bem peculiar, fez com que o escritor se tornasse mundialmente reconhecido como um grande autor das letras brasileiras, desde seus contemporâneos na segunda metade do século XIX até hoje em dia. Sua escrita concisa é um traço bem marcado em seus textos e a ocorrência de colocações marcadas criativas ou construções metafóricas únicas, como é o caso do sintagma “olhos de ressaca”, têm despertado o interesse de leigos e especialistas em literatura de todo o mundo¹.

¹ Destaco ainda, nesta introdução, que Machado de Assis – ou a Literatura no geral – não vem recebendo um tratamento adequado nas escolas, e é muito comum ouvir de alunos, e até mesmo de professores, que Machado de Assis é “difícil”, “chato”, “monótono”, entre outros adjetivos de cunho negativo. Isso pode ser o resultado de aulas pouco reflexivas e análises que se concentram no enredo, transformando, assim, a sofisticada trama machadiana em uma história linear, além de fazer de seus principais personagens uma lista de nomes ligados a

Segundo Abreu (2007, p. 14), “as colocações marcadas exercem importante papel no que tange ao aspecto criativo do romance, pois representam um recurso do qual o autor se utiliza para criar um estilo próprio”. Tendo em vista esses usos, o objetivo desta pesquisa é observar e analisar como as construções metafóricas envolvendo “olho(s)” puderam ser trabalhadas pelos dois mais recentes tradutores de *Dom Casmurro* para o espanhol. Para isso, é importante (a) levantar as ocorrências de usos incomuns, (b) observar e analisar como tais usos foram traduzidos para o espanhol e (c) comentar quais foram os possíveis efeitos e imagens criados na língua de chegada.

Justifica a realização desta pesquisa o fato de encontrarmos na tradução de obras literárias um espaço de possibilidades para pensar as concepções de língua que atravessam o trabalho do tradutor e como esse profissional passou a ser visto não apenas como uma “ponte” entre duas línguas em contato – um mediador – mas como um criador, um reescritor e, sem dúvida, um agente ativo, responsável, em certa medida, pelas tomadas de decisões com relação ao texto. Sem contar também o fato de ser o/a tradutor/a um/a leitor/a privilegiado/a, uma vez que trabalha as estruturas do texto na língua fonte e as reconstrói e organiza na outra língua.

O português e o espanhol são línguas aparentadas, derivadas de um ancestral comum, o latim vulgar. As duas traduções de *Dom Casmurro* aqui estudadas têm quase um século de distância da data de publicação do romance. Entre as duas traduções, temos quase duas décadas de separação. Nesse período, ambas as línguas passaram por diversos processos de mudanças, o que pode ter levado a ampliar ou a restringir as escolhas dos tradutores e tornar a comparação das duas traduções com a obra original mais interessante como meio de acesso a diferentes olhares sobre o romance e sobre o processo tradutório.

Vale destacar que atualmente o espanhol conta com aproximadamente 400 milhões de falantes, sendo a segunda língua ocidental mais falada, e o português, com aproximadamente 200 milhões de falantes e a terceira língua mais falada. Isso significa que não podemos sequer cogitar a ideia de homogeneidade (impossível mesmo em comunidades com menor número de falantes). Todas as variedades presentes em ambas as línguas são englobadas pelo mesmo nome – espanhol e português, respectivamente². Entrar nas especificidades de cada uma dessas variedades ou entrar na discussão sobre o que seria o

características a serem decoradas. Como esse é um assunto que foge à investigação aqui proposta, ressalto apenas que o tratamento escolar – por motivos diversos – termina por deixar de lado a escrita de Machado, que reflete um homem estudioso, erudito, leitor dos grandes clássicos, e que não só fazia uso dos recursos linguísticos pertinentes a sua época, como também imprimia neles sua marca, com os finos traços de sua impertinência.

² Cf. Bagno, M. (2012) Gramática pedagógica do português brasileiro.

“espanhol neutro” – embora interessantíssimo –, fugiria aos limites desta pesquisa e não haveria espaço aqui para aprofundar esse tema. No entanto, é preciso ressaltar que ambos os tradutores são espanhóis e que a tradução de Nicolás Extremera Tapia, de 2008, foi concebida deliberadamente para promover a circulação de *Dom Casmurro* nos países da América Latina, em especial, para os países-membros do Mercosul.

A partir de um levantamento preliminar, foram encontradas relativamente poucas teses e dissertações que tratassem das traduções de *Dom Casmurro*, em especial para o espanhol, no que se refere aos usos criativos de itens lexicais e construções sintáticas, portanto, este trabalho tem uma perspectiva com certo ineditismo sobre um dos maiores escritores em língua portuguesa. Isso não significa que Machado de Assis não seja tema de pesquisa acadêmica. Ele o é. E muito. Basta conferir as dissertações e teses nos departamentos de Teoria Literária³. Já nos Estudos de Tradução, há muito mais pesquisas sobre Machado de Assis em inglês do que em espanhol, fato que deveria chamar nossa atenção, visto que nossos vizinhos latino-americanos, excetuando alguns países, são todos majoritariamente falantes de espanhol.

Sobre esse fato, aponta o crítico literário Carlos Espinosa Domínguez (2010), o que contribui para (ou reflete) o pouco conhecimento que se tem sobre Machado de Assis são as escassas publicações por meio de traduções (algumas vezes malfeitas) e pouca difusão da crítica machadiana nos países de língua espanhola. Dentre os principais motivos destacados pelo crítico, temos o fato de que a maioria das publicações de Machado de Assis foram feitas por editoras pequenas, que não podiam/podem dispor de muitos recursos para divulgação do autor e para manter suas obras sempre no catálogo. Dessa forma, Domínguez (2010, p. 83) afirma que Machado de Assis é muito conhecido por poucas pessoas – o que constitui, então, uma grande ironia (para o mestre da ironia), considerando que Machado “sempre quis ser popular” e “adorava ser lido”⁴. Em suma, encontra-se nosso escritor em um limiar⁵.

³ Cito a fim de exemplificar essa afirmação que na edição do XXI SETA: Seminário de Teses em Andamento, *Linguagens, Contemporaneidade e Pesquisa*, realizado nos dias 26 e 27 de outubro de 2015, no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), Unicamp, dos 46 trabalhos apresentados em Teoria Literária, 5 eram sobre Machado de Assis. Cf. <http://www4.iel.unicamp.br/publicacoes/seta/caderno_resumos_2015.pdf>. Acesso em 09 de set. de 2016.

⁴ “(...) [porque se trata de un] escritor que siempre quiso ser popular (...) [pues ante todo], amaba ser leído”. Todas as traduções não referenciadas são de minha total responsabilidade.

⁵ Talvez esteja nesse limiar uma explicação para o tratamento dado a Machado nas escolas. Sendo um autor de poucos leitores, mesmo na academia, o esperado é que tenha ainda menos leitores entre os mais jovens e mais acostumados a textos curtos, com imagens, etc. No caso das traduções, Machado de Assis foi traduzido para diversas línguas, sendo cada uma dessas novas traduções, novas releituras. Como aponta Schwarz (2006), muitas dessas traduções transitam em ambientes acadêmicos, sem que recebam, no entanto, um tratamento à altura da grandeza do nosso escritor. Além disso, Schwarz afirma que há uma falta de diálogo entre os trabalhos, dando lugar, assim, a uma certa competição entre as leituras machadianas.

Ademais, devemos reconhecer que o uso incomum de construções metafóricas, além de criar um efeito literário próprio, é responsável também pelo tom da obra, outro motivo de possível dificuldade para os tradutores. No entanto, se estamos partindo de uma perspectiva sociocultural, cujos significados não são dados *a priori*, é importante destacar que essas “dificuldades” não devem ser encaradas como algo negativo, como um lugar de “tropeço” para o tradutor, mas justamente o contrário, ou seja, um lugar de recriação, de inovação, de transgressão. É nesse lugar privilegiado dos “problemas” causados pelos usos incomuns que os tradutores podem re-criar e transgredir ativamente o texto com o qual trabalham, dada a potencialidade de combinações infinitas da língua.

Tais transgressões são não só aceitáveis, mas também necessárias, uma vez que os usos incomuns da língua, apesar de estarem fixos no texto (não podemos alterar a escrita de Machado de Assis em português), de certa forma, permitem que essa fixidez seja quebrada, interrompida, visando o despertar de uma nova expectativa no leitor, e uma nova fluidez de imagens. Assim, um estudo comparativo como este faz-se necessário para entender os desafios com que se deparam os tradutores que se aventuram a trabalhar com as criações e as criaturas de Machado de Assis.

Este trabalho segue uma perspectiva crítica de tradução, ou seja, fundamenta-se na comparação das duas traduções com a obra original, principalmente no que se refere a metáforas ligadas aos olhos, a fim de observar como a ocorrência de usos incomuns da língua – evidência de criatividade e efeito estético-literário original – foi pensada na língua de chegada. Tomaremos como base para nossa análise textos da teoria de tradução dialogando com textos da crítica literária sobre a obra em questão.

CAPÍTULO 1: SOBRE TRADUÇÃO

Neste capítulo, faço uma revisão bibliográfica a respeito de algumas concepções de tradução a fim de fundamentar análises a serem realizadas no decorrer da dissertação. A ideia central da primeira seção baseia-se na concepção de tradução como lugar privilegiado para reflexão teórica e para a criação e transformação do texto. Na segunda seção, discuto mais especificamente sobre traduzir literatura.

1.1. Tradução e tradutor

Traduzir é descrever em minha língua, com o máximo de precisão possível, o que a outra língua me dá a ver ou a ouvir, o texto primeiro; descrever o que reconstruo como sua significação.

Alexis Nouss, trad. de Izabela Leal

É essa noção central da fala do professor e tradutor Nouss que servirá de baliza para as discussões aqui levantadas. Embora se fale de fidelidade nos parágrafos a seguir, devemos ter em mente que este trabalho não busca julgar as traduções analisadas em fiéis ou infiéis, uma vez que, aqui, estamos pensando a tradução como uma atividade recriadora. Para chegar a essa ideia de tradução como reconstrução de significação, passaremos brevemente por alguns constructos teóricos que acabam se fazendo insustentáveis para a análise de tradução de literatura e que carregam consigo uma visão desqualificadora do ato de traduzir bem como de quem traduz. Assim, como pondera Nouss (2012a, p. 7), “tradução desafia qualquer fundação”.

No senso comum, por muito tempo, e ainda hoje, a ideia de tradução foi sempre carregada de um matiz negativo, inferiorizado. Isso reflete uma ideologia que perdurou (e ainda perdura) nas sociedades ocidentais⁶. A partir dessa concepção, vemos o surgimento de

⁶ Destaco aqui o adjetivo “ocidental”, porque a questão da tradução em sociedades orientais é guiada por outros vieses; o que não será discutido amplamente aqui. David Bellos (2011), por exemplo, aponta que uma das diferenças entre pensar a tradução no ocidente e no oriente tem muito a ver com o modo como o peso da etimologia da palavra se disseminou entre os falantes das línguas. Seja “traducere”, seja “translatio”, as práticas tradutórias se baseiam na ideia de “transporte”, o que não ocorre, com o japonês, por exemplo, língua que não possui um léxico específico para tal prática, embora, obviamente, traduções sejam feitas dessa e para essa língua. Nesse caso, o recurso utilizado é um sintagma que expresse que tipo de trabalho está sendo feito com o texto original. Cada tradução tem a sua especificidade, como “nova tradução”, “tradução que substitui uma tradução

adágios que sintetizam e perpetuam, de maneira algumas vezes estereotipada, o trabalho do tradutor e a própria tradução, como é o caso do *traduttori, traditori* e das *les belles infidèles*. No primeiro, temos a ideia de que o tradutor é necessariamente um traidor; no segundo, uma comparação entre tradução e mulher, com o fim de aderir à tese de que uma tradução bela só pode ser infiel e de que uma tradução fiel, não tem como ser bela. Já temos, então, a tradução colocada em um lugar de binarismo, marcado pela fidelidade/infidelidade, que não permite outros questionamentos, ou seja, ou é fiel ou não é.

Existe também a noção de tradução como um substituto do original, ocupando todo o seu espaço de circulação e desempenhando todas as suas funções sociais. Daí o apagamento do tradutor, refletido, de fato, no real apagamento de seu nome, já que durante muito tempo sequer aparecia na ficha catalográfica dos livros. Hoje, muitas vezes aparece apenas em letras minúsculas na contracapa, exceto, obviamente, se o tradutor for uma personalidade reconhecida em outros âmbitos da sociedade – caso em que seu nome vem na folha de rosto e, excepcionalmente, na capa.

O que está em jogo nesse caso é a noção de uma “verdade pura” expressa no original, fruto da criatividade do autor, e uma característica desse texto, sempre reiterada, é que não envelhece. Já a tradução seria, entre outras metáforas, uma espécie de cópia infiel, imperfeita, na qual o tradutor, não dispondo de criatividade própria, tenta fazer “suas”, em outra língua, as palavras do autor; além disso, a tradução se caracteriza por ser temporalmente marcada, ou seja, a tradução envelhece e seria interessante pensar o que se quer dizer com “envelhecimento” na tradução.

A argumentação usada para justificar esse ponto de vista é problematizada pela tradutora e professora Lenita Esteves (2016b). O principal argumento da pesquisadora é referir-se ao fato de as obras originais serem relidas e ressignificadas com o passar dos anos, portanto, tais obras também estão sujeitas à época e ao contexto em que apareceram. Se pensarmos no próprio caso de *Dom Casmurro*, veremos como isso ocorreu durante o início do século XX e até hoje. Discutiremos as diferentes leituras da obra no capítulo a seguir, mas é imprescindível levar em consideração a mudança de interpretação da crítica literária com relação às estratégias narrativas de Bentinho/Dom Casmurro e a apresentação e descrição de Capitu, entre outros aspectos do romance, que levaram os leitores a começar a duvidar do narrador e a pôr em xeque a traição, tida como certa, na época de lançamento da obra.

antiga”, “co-tradução”, “tradução supervisionada” ou ainda “traduções que são até mesmo melhores que os originais”, entre outros. Vemos, portanto, que a perspectiva de trabalho é sempre a do texto original.

Como paira no senso comum essa ideia de superioridade do original em relação à tradução, vemos muito comumente difundida a ideia de que quem só lê tradução é quem não sabe a língua de partida, pois, se a soubesse, certamente iria preferir a leitura no original, muito embora seja difícil comprovar essa afirmação. Essa é uma ideia bastante provocadora e controversa, pois saber uma outra língua não é garantia de leitura prazerosa e de fruição literária.

Buscar na etimologia da palavra o sentido inicial de “tradução” acabou fazendo com que durante muito tempo a ideia de transporte fosse pensada de maneira reducionista, contribuindo, assim, para se pensar a tradução como uma atividade mecânica, na qual, segundo as palavras de Rónai (2012, p. 20), “um indivíduo conhecedor de duas línguas vai substituindo, uma por uma, palavras de uma frase na língua A por seus equivalentes na língua B”. No entanto, sabemos que na realidade não é bem assim, pois as palavras não significam por si mesmas, isto é, seu sentido não lhe é intrínseco de maneira isolada, mas são apreendidos de um contexto maior, basta olhar rapidamente para os casos de homofonias em que a ambiguidade só é desfeita pela situação na qual se encontra⁷. Assim, o tradutor deixa de exercer um papel de “decifrador” e assume para si uma tarefa que, como afirma Rónai (2012, p. 22) “se transforma numa atividade seletiva e reflexiva”. Em outras palavras, trata-se de uma atividade na qual estão envolvidas questões de escolhas, portanto, pensar em e/ou fazer tradução é uma atividade caracterizada por atitudes políticas, ideológicas e culturais, às vezes mais, às vezes menos explícitas. A partir dessa concepção, ponderamos também que a língua deixa de ser um mero instrumento, mas um lugar de problematizações.

Essas questões ideológicas e culturais aparecem mais claramente em algumas obras literárias, por exemplo, o tradutor Nicolás Extremera Tapia, que traduziu *Dom Casmurro* em 2008, foi indicado pela própria Academia Brasileira de Letras (ABL) para realizar o trabalho⁸. Não podemos negar que esse fato tem uma força institucional muito grande sobre a obra, ou seja, são questões que estão para além do conhecimento lexical e sintático de uma língua em particular.

Pensando nessa reflexão que o tradutor tem que fazer, Ronái (2012) descarta a possibilidade de haver tradução palavra por palavra, devido à própria diferença sintática entre

⁷ Apenas a título de exemplo, pensemos no caso da palavra “ponto” em português que, segundo o dicionário *online* Caldas Aulete, apresenta 30 acepções, mais 121 expressões idiomáticas. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/ponto>>. Acesso em: 25 de jan. 2017.

⁸ Cf. Anais da Academia Brasileira de Letras, 2009, p. 10. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/Anais_2009_volume_197.pdf>, acesso em 10 de jan. de 2017.

as línguas. Rónai (2012, p. 22) problematiza a noção de fidelidade na tradução, uma vez que determinadas traduções são

as únicas versões possíveis, exatas e fieis das fórmulas originais. Daí resulta que a noção de fidelidade implica talvez menos aderência às palavras da língua-fonte do que obediência aos usos e às estruturas da língua-alvo.

Essa concepção de impossibilidade de tradução palavra por palavra já foi expressa por Cícero (CASSIN, 2004, p. 1309), quando o autor latino preconizava a articulação entre tradução/adaptação/criação, visando, assim, à produção de um efeito mais intenso sobre a audiência. Para muitos dos escritores, poetas e dramaturgos latinos, a tradução era vista como uma tarefa de interpretação textual/literária e não mera substituição lexical. Nessa época, a noção de “fidelidade da tradução” era bem diferente do que hoje entendemos como tal. Ser fiel aqui era não se prender tanto à estrutura sintática, mas sim ao “conteúdo” do texto. Mesmo tentando desprender-se da sintaxe da língua, está presente ainda nessa concepção uma dicotomia muito forte, pois se o texto não é fiel à sintaxe, é fiel à mensagem; se não é à mensagem, é à sintaxe. Seja qual for o lado que se assuma, trata-se de uma reflexão de oposição, que não fornece meios alternativos para se pensar a tradução.

É justamente na tentativa de sair desses dualismos, visando uma nova maneira de pensar a tradução, que Nouss pondera a noção de reconstrução de significados a partir daquilo que a “outra língua dá a ver ou a ouvir”.

De uma perspectiva linguística mais moderna – menos marcada pelo estruturalismo – e considerando sempre a questão da etimologia, tomamos o fato de que as palavras carregam sua história. De forma bastante clara, Nouss (2012b, p. 17) aponta as duas formas de se referir à transferência cultural que encontramos nas línguas ocidentais modernas derivadas dos termos latinos *translatio* e *traductio*. Nas palavras do pensador lemos:

Translatio descreve um processo passivo, realizado em um nível geral e coletivo; *traductio* descreve um processo ativo, produzindo uma responsabilidade individual que recai sobre uma operação singular. *Translatio* se compreende como um efeito; *traductio*, como uma ação. *Translatio* remete a *communio*, a visada de uma identidade comum que apaga as delimitações e aspira à partilha, enquanto *traductio* visa à *communicatio*, à necessidade de dar, de trocar (bens e, posteriormente, mensagens) para além dos limites, e aspira à transmissão. Cultura comum (*translatio*) versus culturas em comum (*traductio*).

Dessa forma, *translatio* estaria mais centrada no transporte de algo, enquanto *traductio*, no conduto, ou seja, em como realizar uma determinada ação específica.

Contudo, Nouss (2012b, p. 22) problematiza a questão da passagem e da transferência como atividades estanques, as quais estariam inseridas dentro de limites extremamente claros e definidos, ou seja, para o pensador, a tradução está no limiar⁹, na margem e, ao contrário do que se possa imaginar, a margem não seria um lugar secundário, mas sim, um local de passagem obrigatória para entrar no outro lado ou deixar que o outro entre no nosso lado. Em suma, seria praticamente impossível existir tradução sem que os textos passassem pela margem, pois, segundo essa concepção, é na margem que as coisas acontecem, que as transformações se materializam. O autor, assim argumenta:

Permanecer no limiar convoca uma forma de tradução que não é passagem, e sim deslocamento. Um deslocamento não é uma passagem. Uma passagem se faz de um corpo de um contexto para outro, com todos os riscos de manipulação e de dominação; o deslocamento implica que o corpo carregue com ele o contexto e o faça reencontrar o outro contexto.

É interessante notar como “limiar” possibilita uma vasta rede de significações, por exemplo, em português, podemos pensar em “porta”, “entrada”. Em espanhol, usa-se o termo “umbral”, que nos remete a algo que fica na porta, na entrada, mas tem um tom de algo “escuro”, que está “oculto”, em “penumbra”. Em português, temos também a palavra “umbral” como sinônimo de “limiar”, porém aparece na expressão “umbrais da eternidade”, no sentido de “passagem”, mas não qualquer “passagem”, há aqui um matiz religioso. Em francês, “seuil”¹⁰, “fronteira para onde se abre um espaço”, “limite que marca a passagem a um estágio diferente [da vida]”. Em suma, não é um espaço físico concreto e facilmente delimitado, e é justamente essa ideia de algo que não tem limites pré-definidos que se conjuga com o ato de traduzir.

Com essa visão de tradução como deslocamento, o que chega do outro lado não implica uma reprodução exata daquilo que estava no contexto de partida, como se fosse uma inserção, mas pressupõe *reorganização* do novo espaço, e há aqui uma fusão daquilo que foi carregado com aquilo que estava do outro lado, favorecendo, então, o surgimento de uma outra, de uma terceira entidade.

Há, nessa concepção de tradução, uma possibilidade de pensar a tradução como um processo criativo, *poiésis*, e não mais como cópia e reprodução; uma atividade “transcultural”, isto é, pensar a tradução como um fenômeno que “[opera] uma troca e não uma simples transferência” (Nouss, 2012b, p. 13, em nota). Se a tradução não é mais o lugar

⁹ Cf. Nouss (2012b, p. 13, em nota): “Pois há um espaço mediano, aquele que designamos como limiar”.

¹⁰ The Free Dictionary. Disponível em: <<http://fr.thefreedictionary.com/seuil>>, acesso em 10 de jan. de 2017.

de “simples transferência”, quem traduz, então, não é mais um mero “conector” de povos, ele ou ela é algo mais do que “mediador cultural”, ou seja, aquele que fica no meio das duas línguas em contato, seu lugar, portanto, é no “entre-línguas” (NOUSS, 2012a, p. 10).

Nessa mesma linha teórica de pensar a tradução como lugar de ação, Bruno Latour (2005), filósofo e sociólogo francês, embora não esteja tratando diretamente de tradução, traz algumas considerações sobre linguagem que podemos ler a partir do ponto de vista acima citado, isto é, da problematização do tradutor como “mediador cultural”. Se pensarmos no exemplo clássico da tradução como uma metáfora de “ponte”, teríamos de cada lado uma margem uma língua (A e B) e, no meio, a correnteza. A ponte até liga os dois lados, mas o que se pode ver de cima dela é muito pouco. A alternativa, então, segundo o autor, seria aprender um pouco de caiaque e *rafting* e deixar-se levar pela correnteza, isto é, envolver-se com a situação. Em suma, a ausência de ponte não pode ser vista como problema, mas como impulso para novas e criativas soluções. Além disso, a “ponte” permite apenas um caminho em linha reta de A a B e vice-versa, ao passo que a “correnteza” se aproxima mais de uma rede de possibilidades, permitindo pontos de vistas diversos, fazendo com que as duas margens ganhem novos significados. Destaca o autor ainda que não se trata aqui de unir simplesmente duas partes e formar uma terceira, pois isso seria “uma iniciativa [que] produziria o híbrido mais monstruoso: dois artefatos juntos só produzem um terceiro artefato, não uma solução”¹¹ (LATOURE, 2005, p. 38). Para Latour, não surgiria, portanto, a “terceira entidade” pensada por Nouss para a tradução, mas uma nova visada tanto do original quanto da tradução.

Nouss (2012a, p. 9) pondera que essa justaposição de línguas, dada como simples soma, deva ser problematizada, uma vez que o que “reina no coração do ato de traduzir” é justamente a “incerteza”. O que se vê como produto final é, na realidade, o resultado de tomadas de decisões e o seguimento de normas. É esse sentido incerto que “flutua entre duas línguas” (p. 10) que impede o real domínio dos sentidos de um texto e que, ao mesmo tempo, permite que os textos tenham múltiplas leituras – e, nessa possibilidade de múltiplas leituras, ele e Latour têm um ponto de confluência. Segundo Nouss, quem traduz lida com “polissemia na partida, polissemia na chegada” e lança mais um desafio, pois, na realidade, “o sentido não é incerto, é inencontrável” (p. 10). Por esse motivo, afirma que não existe tradução definitiva.

¹¹ “(...) an enterprise would produce only the most monstrous hybrid: two artifacts brought together just makes for a third artifact, not for a solution”.

Isso pode ser exemplificado com o próprio romance *Dom Casmurro*. Apesar das inúmeras traduções¹², nenhuma delas tem esse caráter definitivo, considerada “a” tradução do romance que permitiria descartar outras. O fato de não existir a tradução definitiva só nos faz pensar, mais uma vez, que a metáfora da ponte para a tradução não se sustenta mais nessa perspectiva. Como a ponte liga dois pontos, sempre saindo do mesmo lugar e chegando sempre ao mesmo destino, a tradução seria única, pois não haveria outras possibilidades. No entanto, considerando a metáfora do caiaque que atravessa a correnteza, ele tem um ponto de saída (o texto fonte, que como vimos também não é fixo [ESTEVEVES, 2016b]), mas a chegada será sempre em um lugar diferente, nunca exatamente no mesmo lugar.

Como cada tradução é uma leitura diferente da outra, cada nova tradução terá um novo acolhimento na cultura para onde o texto foi traduzido. Pensando em Machado de Assis, seria praticamente impossível imaginar que as nove traduções de *Dom Casmurro* (para ficar em apenas uma obra do autor) circulassem pelos mesmos contextos socioculturais, até porque a distância temporal entre as traduções é um dos motivos que impediria essa circulação “homogeneizada”¹³.

A questão de como o texto chega do outro lado e começa a ocupar seu espaço de obra traduzida pode ser pensada a partir de acolhimento da/na tradução que foi problematizada pelo filósofo e tradutor Jacques Derrida, em seu texto “O que é uma tradução relevante?”. Pensar em acolhimento remete-nos à ideia de “hóspede”, podendo, assim, ser um “hóspede agradável” ou “desagradável”, que desestabiliza a rotina ou a estrutura anterior. É interessante notar que tanto a palavra “hóspede” quando “hostil” são derivadas do mesmo radical latino (assim como hóstia, hospital, hospedeiro, etc.), ou seja, há algo em comum entre “ser um hóspede” (tanto aquele que recebemos em nossa casa, quanto quando somos nós os hóspedes na casa de alguém) e “ser hostil”.

Falar em tradução é, portanto, pensar na hospitalidade, nem sempre sem violência, (hostilidade) em relação ao estrangeiro. Receber o outro em nossa casa – nossa língua – implica que o outro aceite mudanças que lhe são impostas e se assujeite ao novo ambiente em que se encontra. No entanto, essa violência também acontece na direção oposta, ou seja, também é exercida pelo que hospeda, pois, por mais que o outro se assujeite à nova casa, aquele que hospeda acaba deixando nele suas marcas, e sua existência não passa sem ser notada. Dizer que um texto é totalmente traduzido de uma língua A a uma língua B, é bastante

¹² Segundo Soto (2012, p. 154-155), são nove traduções de *Dom Casmurro* para o espanhol até o momento.

¹³ Ainda segundo Soto (2012), a primeira tradução de *Dom Casmurro* para o espanhol ocorreu em 1910, por Rafael Mesa López (Garnier) e a última, aqui estudada, em 2008, por Nicolás Extremera Tapia (Fundação Alexandre de Gusmão).

ilusório, pois a língua que se traduz não é tão passiva quanto se possa pensar, e também obriga essa outra língua a dizer coisas que normalmente não diria, entrando em consonância com o que Nouss (2012a) e Lefevere (2007, 1992) dizem sobre “seguir normas”: por mais que a tradução seja receptiva, há normas e critérios socioculturais que agem na tomada de decisões. Há uma tensão constante na atividade de tradução, pois as duas línguas (ou mais) envolvidas participam do jogo de partilha-concessão-recusa.

Vale chamar atenção aqui para o adjetivo “relevante” no título do artigo de Jacques Derrida, que tanto em português como em francês se escrevem da mesma maneira, e para a ambiguidade do termo, uma vez que “relevante” pode ter o sentido de algo que deva ser deixado de lado, mas também pode ser algo que merece ser posto em relevo, ou seja, ganhar destaque, ganhar importância. Assim, o que seria uma “tradução relevante”? Seria aquela tradução que oculta ou apaga algo ou aquela que se mostra importante? Haveria, dessa forma, uma “tradução relevante” de Machado de Assis? Ou ainda, o que seria “relevante” na obra de Machado de Assis para despertar o interesse de tantos tradutores em diferentes épocas e lugares?

Derrida (2000, p. 17, grifos do autor) assim expõe o que seria uma tradução relevante:

Uma tradução relevante seria, portanto, simplesmente, uma “boa” tradução, uma tradução que faz o que dela se espera, uma versão, em suma, que cumpre sua missão, honra sua dívida e faz seu trabalho ou seu dever, inscrevendo na língua de chegada o equivalente mais *relevant* de um original, a linguagem *a mais* precisa, apropriada, pertinente, adequada, oportuna, penetrante, unívoca, idiomática, etc. *O mais* possível, e esse superlativo nos coloca na via de uma “economia” com a qual devemos contar.

Derrida (2000) sintetiza que uma tradução relevante é melhor do que uma não relevante, pois seria tentar fazer o melhor possível, mas esperando já que outro tradutor faça outra tradução melhor. Nesse sentido, continua o filósofo, uma tradução relevante está relacionada a uma tradução econômica, isto é, uma tradução que é ao mesmo tempo a mais apropriante e apropriada possível, visando, assim, apropriar-se da língua estrangeira e transportá-la para a outra língua do modo mais apropriado. Partindo dessa noção de economia e apropriação, Derrida lança, de maneira bem provocativa, duas ideias aparentemente contraditórias, ou seja, (a) “nada é traduzível” e (b) “tudo é traduzível”. Se, por um lado, pensarmos em casos extremos como o dos trocadilhos, neologismos, palavras-valise, enfim,

nos casos daquilo que é intrinsecamente idiomático a uma língua, podemos pensar que a tradução é impossível, mas, por outro lado, se consideramos que as traduções, por mais impossíveis que possam ser, foram e estão sendo feitas, mesmo que o tradutor faça uma longa introdução à obra justificando suas escolhas ou faça muitas notas de rodapé ao longo do texto, ainda assim podemos dizer que houve tradução, ou seja, que existe algo naquele segundo texto que foi motivado pelo primeiro e que, por alguma razão, consensualmente, é tido como tradução. É nesses desafios que percebemos, como o próprio Derrida salientou, que quanto mais impossível é uma tradução, mais necessária ela se faz.

Seria o enigma dos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” ou dos “olhos de ressaca” intraduzível? Pablo del Barco, tradutor e editor da obra, teve a necessidade de fazer uma longa apresentação da tradução, do autor, do romance e do Brasil Império, além de 50 notas de rodapé para explicar fatos históricos e referências na narrativa; enquanto Nicolás Extremera Tapia, faz apenas duas notas de rodapé, enquanto o texto de apresentação é escrito por três ministros brasileiros.

Todas essas questões pairam na mente de um tradutor ou de uma tradutora na hora de realizar seu trabalho, mesmo que seja em lapsos de segundo e inconscientemente, o que faz da tarefa do tradutor sempre um grande desafio e o profissional está a todo momento, como diz Derrida (2000, p. 14), “na consciência vigilante”, tomando decisões sobre as línguas em contato.

Poderíamos pensar em Machado de Assis como um escritor, por um lado, intraduzível, já que sua obra trata de questões intrinsecamente brasileiras, mas, por outro, a prova que contesta isso é que são as inúmeras traduções para diversas línguas. Além disso, “o que é intrinsecamente brasileiro”? Em sua obra, além de questões de sua sociedade do final do século XIX, o escritor trata também de questões humanas, de suas relações de poder, de política, ou seja, de temas que extrapolam os limites de tempo-espço. As personagens e as tramas que fazem essa obra são personagens do Rio de Janeiro imperial e escravocrata, mas também personagens universais e suas ações são ações humanas e não apenas cariocas, em suma, valem para todas as épocas. Tomando as palavras de Schwarz (2006, p. 67) emprestadas, temos um “escritor plantado na tradição do Ocidente, e não em seu país”.

1.2. Tradução de obras literárias

Pensar a literatura traduzida como um produto que desempenha um papel de influência na sociedade em que é recebida não é, nem poderia ser, um objeto de estudo apenas dos estudos de tradução. Essa área de pesquisa e reflexão conta com o intercâmbio de ideias de outras áreas do conhecimento, como é o caso das contribuições da antropologia, da sociologia, dos estudos culturais, da psicanálise e da teoria literária. Reconhecemos, assim, o caráter inter/multidisciplinar da tradução, mesmo que muita pesquisa ainda precise ser feita a partir desse viés, visto que pesquisas multidisciplinares são altamente complexas. Muito do conhecimento construído sobre as sociedades e suas culturas é fruto de estudos realizados por meio de textos traduzidos. Tradução é, por conseguinte, uma forma de “aculturação”¹⁴ (Lefevere, 1992, p. 12), portanto, atualmente, mais do que nunca, entender as relações (quase nunca pacíficas) entre diferentes culturas deveria estar na agenda de qualquer estudo humanístico¹⁵.

As traduções, segundo Lefevere (1992, no prefácio) “são textos que se referem a e que reivindicam ser representantes de outros textos”¹⁶. Devemos, então, esforçar-nos para compreender o que esses “representantes” têm a dizer nas sociedades para onde foram levados e quais imagens da cultura “original” são criadas e apresentadas por tais representantes.

Quando se pensa em tradução, uma das primeiras ideias que formamos é a da possibilidade de colocar em contato pessoas que estão separadas geográfica ou temporalmente umas das outras e que, conseqüentemente, não possuem uma mesma língua em comum.

No caso da tradução de literatura, as diferenças entre as línguas devem ser tomadas como ponto fundamental de reflexão, pois traduzir, como vimos na seção anterior, não é um trabalho mecânico. A dificuldade de traduzir um texto se dá, entre outras coisas,

¹⁴ “(...) translation is indeed acculturation”.

¹⁵ “Aculturação”, da forma como trata Lefevere, é um termo temporalmente marcado, fruto das pesquisas realizadas em sua época, que acabam retomando, de alguma forma, questões dicotômicas, por exemplo, a separação entre culturas, como algo fechado, o que não se aplica mais atualmente à tradução [caso o tenha sido alguma vez], com toda a questão da globalização e dos contatos com outras sociedades. Para o autor, “aculturação” é tomada a partir do ponto de vista de “contato entre culturas” ou “troca entre culturas”, ou como aponta a professora Cristina C. Rodrigues (2000, p. 130), “tradução é aculturação, que seu estudo deve se realizar do ponto de vista das relações entre culturas”. Outra crítica a esse termo vem do escritor cubano Fernando Ortiz (*apud* Reis, s/d), ao afirmar que, em Cuba, “o contato das duas culturas [povos americanos e europeus] foi terrível. Uma delas pereceu, quase totalmente fulminada. Transculturação fracassada para os indígenas e radical e cruel para os que chegavam”. Dessa forma, o termo “transculturação” substitui “aculturação”, uma vez que este implica o apagamento ou dizimação da cultura do outro, em outras palavras, está em jogo uma noção colonizadora, que “representaria uma perda da cultura de origem daqueles que teriam sido aculturados” (OLIVEIRA, 2003, p. 79). “Transculturação”, por sua vez, estaria mais relacionado ao trânsito ou transmutações entre as culturas, ou seja, algo menos fixo e, muito menos, dado *a priori*.

¹⁶ “(...) translations are texts that refer to and claim to represent other texts”.

pela convencionalidade do signo linguístico, já que este não é a coisa em si, mas sim uma convenção mais ou menos estabelecida entre os falantes de uma língua. No entanto, essa visão puramente linguística, embora não possa ser deixada de lado, não dá conta de explicar um fator decisivo no ato de tradução: as relações humanas, marcadas por decisões políticas, ideológicas e relações de poder. Traduzir, portanto, é lidar com todas essas questões simultaneamente, é posicionar-se criticamente diante do texto/autor estrangeiro, em suma, é tomar decisões sobre o outro, sobre uma cultura que não é a sua, e como outro. Retomando Derrida, é uma atividade permanente entre ser “anfitrião”, “hóspede” e “hostil”.

Se levarmos em conta o caso de *Dom Casmurro*, veremos que os dois tradutores, aqui estudados, além das dificuldades impostas pelo português finamente trabalhado de Machado de Assis, deparam-se também com questões sobre a história do Brasil, sobre a escravidão e sobre a sociedade carioca do final do século XIX, entre outros aspectos culturais que marcam, a todo modo momento, outro espaço geográfico e outro tempo.

Desde as considerações feitas por Schleiermacher ([1838] 2007, p. 242) em seus “Diferentes métodos de traduzir”, em pleno Romantismo Alemão, deparamo-nos com as seguintes inquietações: (1) “ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá a seu encontro”, e assim, o leitor teria a experiência de entrar em contato com outra forma de escrita e pensamento (2) “ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá a seu encontro”, sendo, para isso, importante fazer com que o texto produzido se pareça com o que o autor teria escrito na língua de tradução, caso a conhecesse. Contudo, o filósofo alemão também aponta imperfeições desse método de tradução. Para o autor, para cada obra que se traduz, várias outras traduções diferentes poderão surgir, cada uma com uma visão diferente da outra, e cada tradução merece ter seu próprio reconhecimento.

Talvez a palavra “imperfeição” não caiba mais hoje em dia nos estudos de tradução. Que existam erros de tradução e traduções malfeitas não é o ponto central de discussão aqui apresentada. O que estamos tentando entender é o que cada tradução “relewa” (DERRIDA, 2000), ou seja, o que salienta e o que deixa de lado. Além disso, as motivações para a realização de cada tradução, melhor dizendo, os projetos de tradução nos casos aqui estudados são diferentes. Como veremos mais detalhadamente na seção a seguir dedicada a cada um dos tradutores, a tradução de Pablo del Barco é motivada, entre outras coisas, pelo interesse pessoal do próprio tradutor na literatura brasileira e na vontade de que leitores de língua espanhola possam desfrutar do romance machadiano, pois considera uma literatura de alta qualidade; já a tradução de Nicolás Extremera Tapia nasce impulsionada por instituições

reguladoras e que representam autoridade no campo literário, como é o caso da Academia Brasileira de Letras e da Fundação Alexandre de Gusmão, ou seja, podemos notar claramente que se trata de um projeto diferente, com um cunho político mais explícito, já que envolveu o ministro das relações exteriores e o ministro da cultura mais diretamente¹⁷.

Por essas questões, este trabalho dialoga mais fortemente com Lefevere ao pensar a tradução como um processo de reescrita e o tradutor como um colaborador do texto literário. A fundamentação de Lefevere (2007, p. 14), ao afirmar que “a reescritura (...) ocupa uma posição central (...) como força motriz por trás da evolução literária”, faz-se totalmente pertinente, uma vez que devemos pensar que, para a grande maioria das pessoas, o acesso à literatura ocorre pela vida da tradução, mesmo para aqueles considerados mais intelectuais ou eruditos. Por isso, não podemos seguir com o apelo à superioridade do original, como vimos na seção anterior, mas considerar a literatura traduzida como um dos principais meios de formação cultural, intelectual, humanística do cidadão.

Se estamos considerando a tradução uma forma de reescrita, cada um dos tradutores de Machado de Assis é, portanto, um reescritor da obra. Por meio desses novos textos, muitos leitores hispano-falantes tiveram (ou terão potencialmente) a oportunidade de conhecer o escritor brasileiro. No entanto, não conheceram simplesmente um romance de Machado de Assis, conheceram Machado de Assis por meio da reescrita de Pablo del Barco e da reescrita de Nicolás Extremera Tapia, isso para mencionar apenas os dois tradutores apresentados aqui.

Como sabemos que não podemos (e/ou não queremos) ler tudo no original, compartilho da ideia do pesquisador Pablo Soto (2011) de que literatura traduzida também é literatura e assim devemos entendê-la. Isso, no entanto, não quer dizer que o texto traduzido seja o mesmo que o original, pois como aponta o filósofo José Ortega y Gasset ([1937] 2013, p.40)

A tradução não é um dublê do texto original; não é e não deve querer ser a obra mesma com léxico distinto. Eu diria: a tradução nem sequer pertence ao mesmo gênero literário que o texto de partida. Conviria insistir nisto e afirmar que a tradução é um gênero literário à parte, distinto dos demais, com suas normas e finalidades próprias. Pela simples razão de a tradução não ser a obra, mas um caminho para a obra. Se esta é uma obra poética, a tradução não o é, mas antes um aparato, um artifício técnico que nos aproxima daquela sem pretender jamais repeti-la ou substituí-la.

¹⁷ Além disso, vale destacar que ambos são professores universitários na Espanha. Portanto, como menciona Esteves (2016a), citando Pierre Bourdieu, trata-se aqui de um caso de conjugação de dois fatores importantes para a realização da tradução, isto é, a paixão pessoal do tradutor pelo texto/autor a ser traduzido e o “capital cultural simbólico” envolvido na situação.

Ao afirmar que a tradução é “um caminho para a obra”, Ortega y Gasset se vale do que Walter Benjamin nomeia continuidade de uma obra. Para o filósofo alemão, a relação entre a obra original e a obra traduzida é de uma grande proximidade, uma vez que “a vida do original, alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (BENJAMIN, [1923] 2008, p. 69).

Para o filósofo espanhol, o ato de escrever é sempre subversivo, e o escritor está continuamente fazendo “pequenas erosões [em relação] à gramática, ao uso estabelecido, à norma vigente da língua” (p. 7). Já o tradutor seria um personagem menor que, diante de todo um “aparato policial que é a gramática e seu uso monstruoso” (p. 8), acaba sendo rendido por essa força e, ao invés de ir contra as leis da gramática, faz exatamente o contrário, isto é, “[coloca] o escritor traduzido na prisão da linguagem normativa, isto é, o trairá. *Traduttore, traditore*” (p. 8, itálico do original).

Outra dificuldade apontada por Ortega y Gasset diz respeito ao estilo do escritor, uma vez que “o autor desvia ligeiramente o sentido usual da palavra e a obriga a que o círculo de objetos que designa não corresponda exatamente ao círculo de objetos que essa mesma palavra costuma ter em seu uso regular” (p. 11-12). Além do estilo do autor, contamos também com as características próprias de cada língua. Ademais, como estamos assumindo aqui uma postura com relação à tradução como mais social e cultural, as redes de significados são construídas, portanto, em sociedade, dessa forma “pain” para um francês e “Brot” para um alemão ganham sentidos distintos, como observa Benjamin. Mesmo que os dicionários bilíngues francês-português e alemão-português tragam “pão” como tradução para ambas as palavras, esse alimento (bem como os ritos envolvidos desde a preparação até o consumo) não é a mesma coisa para as duas culturas. De forma análoga, a rede de significações que é despertada em um brasileiro ao pensar em Machado de Assis no geral, ou na obra *Dom Casmurro* em particular, não vai ser a mesma para um leitor em língua espanhola.

Não obstante, o pensador espanhol não se prende à “miséria da tradução”, o autor mostra as misérias “para ser como uma mola propulsora que nos lançasse até o possível esplendor da arte de traduzir” (p. 15). Tal arte teria como fundamento permitir que leitores de outras culturas, espaços e tempos tenham a possibilidade de entrar em contato e conhecer outras literaturas e outras formas de escrita, diferentes daquela em que estão inseridos, o que poderíamos pensar em “reduzir as distâncias”¹⁸ impostas não só pela diferença das línguas

¹⁸ Essa noção de “reduzir as distâncias” fica muito mais clara na apresentação da tradução feita por Nicolás E. Tapiá. Aqui, lemos explicitamente que a tradução de *Dom Casmurro* visa “ampliar os horizontes culturais da integração regional” permitindo “aproximar o Mercosul dos povos”. Tal aproximação também aconteceria no

(espanhol e português)¹⁹, mas também reduzir distâncias temporais, uma vez que estamos lidando com um romance que começou a circular na sociedade brasileira no ano de 1900. Ao mesmo tempo, a tradução permite que se mantenham as distâncias, possibilitando, assim, uma abertura para conhecer o outro, aquilo que não é semelhante.

É interessante notar como o pensador encara essa atividade como “arte” (infiro, portanto, o tradutor como “artista”). Há, de certa forma, nessa afirmação, um diálogo com Lefevere, pois ao considerar a tradução uma “arte”, o tradutor passa a ser reconhecido a partir de uma visão mais positiva, desfazendo a dicotomia “autor-criador” *versus* “tradutor-copiador”. Para Lefevere (2007), os tradutores reescrevem o texto literário e são “co-responsáveis, em igual ou maior proporção que os escritores, pela recepção geral e pela sobrevivência de obras literárias” (p. 13). A tradução, que era vista no seu início como tendo um papel “auxiliar” na formação cultural, não poderia deixar de estar relacionada aos grandes impactos sociais, entre os quais, podemos citar o famoso caso da tradução da Bíblia por Lutero. Portanto, aqueles que têm consciência de que estão lendo textos traduzidos, sabem, de certa forma, que estão lendo algo reescrito por um reescritor, que não o autor.

A criação de imagens de uma obra, de um autor ou de até mesmo um gênero literário está intimamente ligada aos processos de edição, antologização, compilação e, é claro, de tradução. Afinal, a escolha de um autor ou texto a ser traduzido e quem o traduziu em determinada época fazem um recorte do material e possibilitam certas leituras e silenciam outras. Além disso, Lefevere (1991, p. 14) mostra-nos que tais processos estão extremamente relacionados com a criação de um cânone literário.

Os tradutores são, portanto, “artesãos do comprometimento”²⁰ (Lefevere, 1992, p. 6). “Compromisso” entendido como “promessa mútua” e “promessa”, o ato de levar ou enviar para frente, para adiante. Tal ato só se realiza na tradução, já que sem a tradução o dito “original” não seria assim chamado, e sua “vida” seria “a vida de um texto/livro”. Disso, pensemos, então, que o comprometimento da tradução seria essa ação de “empurrar” o texto para frente, como vimos acima, para uma sobrevivência (BENJAMIN, [1923] 2008), além de seu tempo; e ao mesmo tempo em que o que vai para frente é a tradução, de certa forma o original está ali também, em uma relação íntima.

nível institucional, já que visa o diálogo entre o governo federal e as organizações sociais dos países integrantes do bloco econômico. No entanto, esse contato não visa o apagamento do outro, mas sim “promover a cultura e celebrar a diversidade cultural do Mercosul”. Cf. “Presentación” de *Don Casmurro*, Tapia, 2008.

¹⁹ Embora não possamos negar que haja certa intercompreensão entre essas línguas, o que facilita a comunicação em determinadas situações, em muitas outras, o que experienciamos é uma total incompreensão, o que nos revela uma “falsa facilidade” de mútua compreensão.

²⁰ “Translators are the artisans of compromise”.

Não há dúvidas de que Machado de Assis seja um representante do cânone nacional e de que desperte interesse fora do Brasil também. Para tentar entender um pouco como podemos lidar com a tradução de um cânone das letras brasileiras em países de língua espanhola – como esse “compromisso” da tradução de Machado em espanhol – podemos partir das noções centrais apresentadas na teoria dos polissistemas de Even-Zohar (2000). Poderíamos, assim, perguntar qual seria o interesse dos países de expressão espanhola não só por *Dom Casmurro*, mas também por outras obras do escritor brasileiro, ou seja, como o polissistema da literatura canônica brasileira interage com outros polissistemas.

Na década de 1970, na Universidade de Tel-Aviv, o teórico Itamar Even-Zohar (2000, p. 193) estabelece um deslocamento de paradigmas nas teorias de literatura e de tradução ao afirmar que a literatura traduzida desempenharia um papel de extrema importância dentro do polissistema literário. O autor concebe a literatura traduzida não “apenas como um sistema integral dentro de qualquer polissistema, mas como o sistema mais ativo dentro deste”²¹. As redes de relações que ocorrem dentro de uma cultura são regidas por forças internas a essa cultura, tais como ideologia, política e poética, bem como dissemos anteriormente. Tais relações influenciam e são influenciadas mutuamente, por isso, não podem ser tidos como sistemas totalmente independentes. O polissistema literário estaria, assim, dividido em: (a) aspectos que fazem os textos serem considerados canônicos (poesia, textos literários) e (b) aspectos que fazem os textos não serem considerados canônicos (ficção popular, autoajuda). Vale destacar que tais aspectos não são cristalizados, portanto, em uma determinada época, um texto pode ser considerado canônico e posteriormente perder esse *status*, ou mesmo acontecer o contrário. Desse modo, uma importante contribuição dessa teoria é considerar a literatura algo não estático, mas que está a todo momento, sofrendo alterações de caráter social, tais como aceitação ou rejeição por um determinado grupo, tendo, assim, um caráter dinâmico.

No Brasil, não há dúvidas de que Machado de Assis seja um autor no centro do polissistema literário, pois seus romances são lidos no Ensino Médio, cobrado nos maiores vestibulares do país, há muitas pesquisas acadêmicas sobre o autor e sua obra e, nas livrarias, seus livros encontram sempre alguma reedição ou relançamento. Já Machado de Assis traduzido, em especial para o espanhol, ocupa, podemos arriscar dizer, uma posição que tende a ficar na periferia, correspondendo ao que Even-Zohar (2000, p. 196) supõe ser a posição “normal” da literatura traduzida, uma vez que a literatura hispânica não dependeria fortemente

²¹ “(...) not only as an integral system within any literary polysystem, but as a most active system within it”.

da tradução da literatura em língua portuguesa. Machado de Assis, em espanhol, assume uma posição ambígua no polissistema hispânico: se por um lado é muito lido (analisado, estudado), por outro, esses leitores formam um grupo reduzido de poucos interessados nessa literatura (DOMÍNGUEZ, 2010).

Devemos destacar aqui que a teoria dos polissistemas embora tenha sido importante para entender algumas questões sobre a tradução de literatura, a pesquisadora Else Vieira (1996) aponta uma crítica que não pode ser deixada de lado. Para a autora, Even-Zohar pensa um modelo extremamente teórico que não leva em consideração o papel do tradutor. Podemos, até mesmo, afirmar que há um apagamento desse profissional, e, então, nos questionamos: como poderíamos pensar na literatura traduzida sem ao menos considerar o tradutor? Não é apenas o tradutor que é apagado, mas há desconsideração também do papel do leitor. Nesse momento, tradutor e leitor são tratados como produtores e receptores de signos e não como agentes ativos no processo de construção literária.

É nesse ponto que Lefevere avança em suas teorizações sobre a importância da tradução, ou seja, parte da teoria de Even-Zohar, que prioriza o polo receptor e concebe a tradução como um sistema interagindo com outros sistemas, mas destaca uma dimensão muito importante para as forças que atuam na literatura, isto é, o poder e a chamada patronagem. E aqui podemos pensar no caso das editoras que decidem publicar ou não uma obra, visando, entre outras coisas, a venda.

Nessa mesma linha crítica, outro autor que também prioriza a problematização da publicação de traduções é o professor e teórico Jean-Marc Gouanvic. Na visão de Gouanvic (*apud* Valle, 2016), todo o processo de tradução está envolvido por tomadas de decisões de vários agentes, como é o caso dos editores, dos tradutores, dos agentes literários e dos críticos. As decisões acatadas ou rejeitadas são motivadas por noções sobre o que é legítimo ou não produzir. O que está por trás dessa discussão é o fato de Gouanvic considerar a tradução a partir do ponto de vista do mercado cultural, ou seja, as economias ocidentais regulariam a produção e o consumo de bens culturais, entre eles, a literatura traduzida²². Se por um lado, as editoras estão interessadas na venda de títulos e no lucro obtido, por outro lado também estão interessadas na “descoberta”. No caso de Machado de Assis, seria talvez mais viável pensar, de acordo com Gouanvic, na segunda opção, uma vez que o escritor brasileiro é reconhecido

²² Gouanvic (2010) parte da teoria social de bens simbólicos, a partir da leitura do sociólogo Pierre Bourdieu. Para Gouanvic, quando lidamos com literatura, estamos, de fato, lidando com espaços [espaços de forças e esforços] definidos, por exemplo, ficção científica, romance policial, ficção para jovens/adolescentes. Esses espaços definidos são também característicos da tradução, desde a pré até a pós-produção do livro. Na realidade, esses traços são trabalhados pelos agentes de tradução (tradutores, editores, agentes literários, críticos, etc). Tais agentes assumem papéis de “agentes de forças”.

por sua qualidade literária, mas não podemos afirmar que seja autor de *best-sellers* (DOMÍNGUEZ, 2010).

Apesar das críticas, a teoria dos polissistemas abriu a possibilidade de se pensar a tradução de literatura como uma atividade na qual estão envolvidas forças institucionais que ditam o que deve ou não circular na sociedade. Isso se materializa, de fato, na produção editorial, na recomendação, indicação e utilização de determinadas obras no sistema educacional do país ou na aceitação acadêmica (publicações e pesquisas), ou seja, a produção de literatura traduzida está em um âmbito que foge apenas ao estritamente literário, mas esbarra em outros fatores, comerciais e econômicos, por exemplo.

Machado de Assis, segundo Soto (2011), foi bastante traduzido, majoritariamente em Buenos Aires, até a década de 1970. Depois dessa data, a maior quantidade de tradução e impressão ficou sob responsabilidade das editoras espanholas. Estamos lidando aqui com duas línguas plenas já há muito estabelecidas e com uma longa história de formação, assim como de suas literaturas escritas nessas línguas desde longa data. Por isso não podemos aceitar a ideia de que a tradução de literatura em língua portuguesa para o espanhol seria para preencher a necessidade de uma literatura mais jovem ou renovação da língua e nem que a literatura em língua espanhola seja periférica e apresente recursos limitados. O que podemos levantar como ponto de debate seria alguma mudança na sociedade ocidental que fez “os olhos estrangeiros” se voltarem para a produção literária no Brasil ou, como nos mostra o pesquisador Roberto Schwarz (2000), Machado de Assis seria um autor com caráter universalista, pois o próprio Machado de Assis teria afirmado que “[todo escritor pode ser] homem de seu tempo e de seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (*apud* Schwarz, 2000, p. 9).

A questão que podemos talvez levantar aqui é o fato de Machado de Assis ser um autor mundialmente reconhecido por sua arte e por seu *status* canônico, para tentar entender um pouco mais o vínculo que existe em Machado de Assis canônico e a tradução.

CAPÍTULO 2: UM OLHAR SOBRE AS OBRAS

Neste capítulo, após ter problematizado alguns construtos teóricos sobre tradução e as possibilidades recriadoras de um tradutor com papel mais ativo, concentro-me mais detidamente nas construções incomuns criadas por Machado de Assis em sua obra, em especial no romance *Dom Casmurro*. A apresentação sobre colocações marcadas abre espaço para trazer as metáforas – e, principalmente, as metáforas machadianas – para o centro da discussão. A breve referência histórica ao Machado de Assis traduzido para o espanhol permite-nos apresentar o que orientou a prática de cada uma das duas últimas traduções, aquelas aqui estudadas. Uma pequena contextualização dos tradutores, bem como das respectivas casas editoriais, visa dialogar com o que foi discutido no capítulo anterior, isto é, como a tradução se articula entre teoria e prática, qual o poder de escolha e decisão dos tradutores (reescrita), a motivação das publicações (política) e os papéis das instituições envolvidas na tradução e na divulgação do escritor brasileiro (patronagem).

2.1. Sobre o romance

Quando nos propomos a estudar Machado de Assis, não podemos negar certa felicidade em saber que contamos com um mar de bibliografia acerca tanto de sua vida como de sua obra. Contudo, essa mesma imensidão aumenta o risco de naufrágios, e é responsável por horas a fio de seleção e recorte de material, uma vez que muitos estudiosos já disseram e escreveram muito sobre o nosso “Bruxo do Cosme Velho”.

Dom Casmurro foi impresso no ano de 1899 na França e começou a circular no Brasil no ano de 1900. Dessa data até por volta da década de 1950-60, a obra foi lida como um relato de traição e a narração de um marido ciumento. Durante muito tempo, Capitu foi associada à imagem de “mulher fatal” sofrendo os mais violentos juízos de seu caráter (FONSECA, 2014).

No ano de 1960, na Universidade da Califórnia, nos Estados Unidos, Helen Caldwell, estudiosa e tradutora das obras de Machado de Assis para a língua inglesa, propõe uma nova análise do romance e um novo olhar sobre Capitu. Agora, a menina da Rua Matacavalos não mais poderia ser considerada “culpada”, pois, na verdade, estamos diante de uma história contada apenas por um dos envolvidos, Bento Santiago, advogado sagaz e ciumento. O que vemos, portanto, é uma narrativa extremamente parcial, ao estilo de um

tribunal, e em nenhum momento temos acesso à versão de Capitu, ou seja, as “provas do adultério” nos são apresentadas por Bento Santiago, então casmurro, e tais “provas” nem chegam a ser provas de fato, pelo menos não podem ser confirmadas. Para Caldwell ([1960] 2002), a principal testemunha do possível adultério é Bento Santiago, movido por sua permanente busca de semelhanças entre Ezequiel e Escobar (já que não temos como saber o que outros personagens do romance realmente pensam sobre isso, dado que não há evidências). Contudo, Bento se torna para Caldwell uma testemunha suspeita, uma vez que seus atos são motivados pelos sentimentos de amor e ódio.

O *Otelo Brasileiro de Machado de Assis*, edição única em inglês e que demorou mais de 40 anos para ser traduzido no Brasil, é peça-chave na fortuna crítica do nosso escritor. A autora abre sua análise com uma afirmação de peso, se pensarmos na época em que o livro foi lançado; Caldwell ([1960] 2002, p. 11) assim afirma: “os brasileiros possuem uma joia que deve ser motivo de inveja para todo o mundo (...) entre os escritores de ficção: Machado de Assis”.

Embora Caldwell se apegue demasiadamente à ideia de inocentar Capitu, mesmo sem ter acesso a provas, a autora teve um papel fundamental ao desviar a crítica de Capitu para Bento Santiago e, dessa forma, não podemos negar que sua tese central continue sendo muito provocadora. Sobre a análise da professora norte-americana, Schwarz (2006, p. 71) destaca que essa leitura agora inviabiliza “uma leitura conservadora de um clássico nacional”.

Outro especialista em Machado de Assis e tradutor para a língua inglesa, John Gledson, três décadas após a publicação de Caldwell, apresenta-nos outra leitura crítica de *Dom Casmurro*. Para o professor inglês, o romance não seria sobre o adultério – não se trata aqui de culpar ou inocentar Capitu –, mas sobre uma narração elaborada a partir de uma mente doentia e, portanto, um estudo meticuloso do ciúme e das condições que possibilitam seu aparecimento. Nesse caso, Gledson (2011) aponta para a manipulação do leitor, que, descuidado, cai nas armadilhas de um desconfiado Bentinho, atento à linguagem dos olhos que maneja com grande habilidade narrativa.

A grande crítica a Caldwell, feita por Gledson, refere-se a esse afã da tradutora estadunidense em provar a inocência de Capitu, ficando presa à falta de provas concretas para tal. Para Gledson (1991, p. 7), “é impossível provar a culpa ou inocência de Capitu”. Por outro lado, o estudioso de Machado de Assis não nega que a publicação de *O Otelo Brasileiro de Machado de Assis* tenha sido fundamental para dar uma guinada na recepção da obra. Vale retomar nesse ponto o que Esteves (2016b) aponta como crítica para o tratamento de traduções que “envelhecem”. Se por um lado o envelhecimento das traduções tem a ver com o

período em que foram traduzidas, por outro lado, as leituras-traduições de Caldwell e Gledson nos permitem ler o original a partir de outras perspectivas.

Dentre os vários críticos literários que já analisaram a obra no Brasil, destacamos, considerando a proposta de análise de duas traduções, Roberto Schwarz (2000), apresentando uma leitura de cunho sociológico da obra, ou seja, pensando nas relações sociais de uma época marcada pelo patriarcalismo, pela escravidão e pela transição política, e Paulo Franchetti (2008), trazendo, na introdução à edição de *Dom Casmurro* aqui utilizada, uma leitura problematizadora dos estudiosos de Machado de Assis.

2.2. Construções criativas

Uma das imagens mais famosos da literatura brasileira é sem dúvida “olhos de ressaca”, usado por Bentinho para descrever, na adolescência, uma nova sensação ao olhar bem nos olhos de Capitu.

Não apenas em *Dom Casmurro*, mas em toda a obra de Machado de Assis, os olhos e o olhar são peças fundamentais para o desenrolar da trama e, em muitos casos, ganham força metonímica e tornam-se como que um personagem independente do corpo, ou seja, ganham vida própria e tornam-se mais importantes que o rosto e a pessoa que os carregam. Isso se verifica em expressões como “olhos curiosos”, “olhos dorminhocos”, “olhos lascivos”, “olhos enfiados em si, cogitando”, isto é, revelando estados de espírito geralmente são atribuídos a seres humanos. Vale destacar que o que importa não é somente o olho (físico), mas aquilo que está oculto dentro deles. Como afirma a pesquisadora Denise Bergamani (2008, p. 2), “os famosos olhos que sempre foram para Assis o espelho da alma, eram também o espelho do corpo e do comportamento feminino”. Chauí (1998, p. 43), citando o teólogo e escritor italiano Giordano Bruno, aponta que a visão é tida como a mais espiritual das sensações, e que “por isso as coisas apreendidas por ela são convocadas mais facilmente por nós e mais facilmente as retemos na alma”.

Ao escrever sobre os “olhos”, Machado de Assis cria metáforas originais e imagens únicas, revelando, assim, seu lado extremamente criativo e um agudo domínio da língua portuguesa. O autor só consegue os efeitos inusitados também porque ele próprio era um grande observador da sociedade que o cercava. Na sua obra, ainda segundo Bergamani (2008, p. 5), o olho torna-se um “insubstituível instrumento de comunicação entre os homens, mais completo e eficaz que a palavra” e esse poder que lhe é dado faz com que tal

instrumento tenha a capacidade de, muitas vezes, “contradizer o significado das palavras e revelar o que elas silenciam”. Existe no romance um jogo entre o que o é dito e o que é silenciado pelas escolhas do narrador. É interessante observar como, por meio da descrição dos olhos de várias personagens, muita coisa é dita aos leitores sobre o caráter de Bento/Dom Casmurro, por exemplo, na cena em que o narrador descreve “as mãos de Sancha” e arremata dizendo que a moça tinha “olhos que não convidavam a expansões fraternais” e que ele passou o resto da noite pensando naqueles olhos.

As metáforas criativas e inusitadas são constituintes da estética literária de Machado de Assis, portanto, merecem ser descritas e estudadas, não só do ponto de vista de sua qualidade literária, mas também da perspectiva das teorias de tradução, como vimos anteriormente, pois, como são construções que fogem à “normalidade” ou “naturalidade” da língua, poderiam ser vistas como problemas. Contudo, partindo da discussão propiciada pela leitura de Lefevre (2007) e de Nouss (2012a, 2012b), veremos que são essas construções que, ao quebrarem as expectativas, permitem também ao tradutor a criação de outras imagens, ou seja, há mais liberdade de recriação e transgressão nesses espaços incomuns. Se não for assim, as colocações marcadas acabam transformando-se em “manuais” e a tradução passa a ser “prescritiva” (indo exatamente contra a transgressão e ao poder (re)criador da língua), voltando às dicotomias de fidelidade/infidelidade, “certo”/“errado”, o que marca novamente uma fronteira fixa entre as línguas e enfraquece a mobilidade entre elas. Portanto, essas dificuldades/esses problemas tornam-se as “molas propulsoras” (ORTEGA Y GASSET, [1937] 2013) para a recriação e invenção.

As construções inusitadas, ou, como denomina a pesquisadora Mona Baker (1992)²³, “colocações marcadas”, são associações incomuns ou que fogem ao que os falantes de uma língua estão acostumados. No caso do núcleo “olho(s)”, poderíamos pensar em “olhos abertos”, “olhos semicerrados”, “olhos castanhos”, ou seja, são sintagmas que ocorrem na língua com certa frequência e que não causam estranhamentos. Diferentemente é o que ocorre com “olhos de ressaca”, que ao associar os olhos à imagem da força com que as ondas do mar quebram na praia e refluem, causam um efeito de estranhamento, e a imagem que temos é a da força de atração que Bentinho sentia ao olhar Capitu – a menina tinha um olhar tão penetrante que o rapaz se sentia como se a ressaca do mar o estivesse levando para dentro dos olhos dela.

²³ Ressalto aqui que embora minhas preocupações e interesses nesta pesquisa não sejam os mesmos de Baker (1992) – visto que não estou trabalhando com *corpus* paralelo nem fazendo levantamento estatístico para checar a frequência de ocorrência de combinações inusitadas –, as questões por ela levantadas acabam, de algum modo, abrindo espaço para as discussões nas seções seguintes.

Segundo Baker (1992, p. 14), as línguas naturais apresentam certos tipos de restrições, isto é, “restrições sobre quais palavras ou expressões esperamos ver antes ou depois de uma unidade lexical em particular”²⁴. A autora diferencia dois tipos de restrições. São elas: (a) seletivas²⁵ e (b) colocacionais²⁶. As restrições do primeiro tipo referem-se ao valor proposicional da palavra, ou seja, enunciados que se referem a ou descrevem o mundo real ou fictício, passíveis de julgamentos de verdadeiro ou falso; segundo o exemplo da autora, esperamos que o substantivo “humano” esteja acompanhado de um adjetivo animado, “estudioso”, por exemplo, e que “geométrico” venha seguido de um adjetivo inanimado. Em caso de linguagem figurativa, essa restrição não se aplica, e caímos na segunda restrição. Nesse caso, as restrições são semanticamente arbitrárias e não seguem a lógica dos enunciados proposicionais. O exemplo que a autora nos fornece ajuda a entender melhor a definição: em inglês, as pessoas “quebram” as leis; no mundo árabe, elas “contradizem” as leis. Em português e inglês, “escovamos” os dentes; em polonês, as pessoas “lavam” os dentes e em russo, “limpam” os dentes. Ou ainda, em português temos cabelos “castanhos”, em inglês, cabelos “marrons”.

Nem sempre a distinção entre os dois tipos de restrições é facilmente percebida e é aqui que um tradutor pode cair na armadilha presente na língua do texto original. Não só o tradutor, mas qualquer falante não acostumado aos ritos da outra língua pode passar por situações engraçadas ou constrangedoras devido à quebra de expectativa na formulação de seu enunciado, pois esses exemplos nos reforçam a ideia que de não existe equivalência entre palavras de línguas diferentes. Além disso, como não falamos palavras soltas, mas sim enunciados discursivos dentro de um contexto maior, o significado se constrói, portanto, nessa interação. Por isso, o que era visto como “armadilha” pode ser tido também como espaço para criação e inovação linguística.

Como podemos identificar as colocações marcadas e não-marcadas? Não há como separar categoricamente as duas construções, haja vista o caráter inovador das línguas, mas Baker (1992) discute sobre a naturalidade das combinações de palavras assim como os resultados típicos dessas combinações. Vale trazer para esse ponto da discussão o caso dos sinônimos. Embora os sinônimos tenham algo em comum, nem sempre (ou quase nunca) podem ser trocados um pelo outro sem haver alteração de sentidos. Podemos pensar que “cantar” não é o mesmo que “soltar a voz” – embora o segundo exemplo seja considerado

²⁴ “restrictions on what other words or expressions we expect to see before or after a particular lexical unit”.

²⁵ “selectional restrictions”

²⁶ “collocational restrictions”

“sinônimo” do primeiro, o efeito produzido é outro. Da mesma forma, as combinações que tais palavras podem fazer não são apropriadas para os dois casos indistintamente, “cantar uma música” não é o mesmo que “soltar a voz em uma música”, ou ainda “cantar no show” não causa o mesmo efeito que “soltar a voz no show”. O mesmo nos diz Abreu (2007, p. 18) quando comenta que “alguns falantes de português praticam *magia negra*, mas, dificilmente, algum deles teme *magia preta*”. Observamos, assim, que cada palavra ou grupo de palavras tem certo escopo de combinações que seguem regras gramaticais específicas que vão se construindo no contexto de interação. Nas palavras de Baker (1992, p. 48, destaques meus), “os padrões de colocação são em grande parte *arbitrários e independente dos significados*”²⁷, pois, como dissemos acima, os significados não são “a coisa em si”, mas construções socioculturais e, no caso do romance de Machado, criações literárias.

Vale retomar o exemplo visto no capítulo anterior: “pain” para um francês não é o mesmo que “Brot” para um alemão, pois os ritos culturais que envolvem “pain” e “Brot” não são os mesmos, logo, as redes de significados também são diferentes. Por esse motivo, é interessante retomar Lefevere (2007) e Nouss (2012a, 2012b): resguardando suas diferenças, pode-se dizer que ambos pensam a tradução a partir de uma perspectiva da recriação, de uma atividade que exige do tradutor uma postura mais ativa diante do texto, ou seja, o tradutor é co-autor, ele toma decisões. Os tradutores de Machado de Assis, ao se encontrarem com “olhos de ressaca”, por exemplo, não estão diante apenas de uma sequência de palavras que “não combinam”. Não só combinam como constroem todo um nó narrativo e toda uma referência cultural na literatura brasileira. Muito mais do que lidar com a tradução das palavras “olhos”, “de” e “ressaca”, o que está em jogo aqui para os tradutores é todo esse arcabouço de referências culturais e é essa expansão de significados que extrapola os limites dos dicionários e que pode dar liberdade aos tradutores.

Ainda de acordo com Baker (1992, p. 49, destaques meus) os padrões colocacionais ou de construção não são intrínsecos às palavras, pois “refletem as preferências das *comunidades linguísticas específicas* por certos modos de expressão e por certas configurações linguísticas”²⁸. Destaco essa passagem por ela retomar, de certo modo, o que vem sendo discutido nesta pesquisa. Ao tratar de “comunidades linguísticas”, a autora deixa margem para pensarmos na construção dos sentidos não como algo dado *a priori*, mas como construção social dos falantes e, acrescentamos, criação artística de cada autor.

²⁷ “the patterns of collocation are largely arbitrary and independent of meaning”.

²⁸ “Patterns of collocation reflect the preferences of specific language communities for certain modes of expression. And certain linguistic configurations”.

A autora ainda destaca que nessa discussão de colocações ou construções possíveis em uma língua, diferente das regras gramaticais, é mais conveniente falar em “típico” e “atípico” do que em “admissível” ou “inadmissível”; dessa forma, não existem colocações impossíveis ou “agramaticais”, por exemplo, elas podem ser criadas a todo momento, uma vez que não são fixas, sofrem alterações dentro da língua. E se levarmos isso para a literatura, as colocações são ainda menos cristalizadas, uma vez que o autor de uma obra pode se valer conscientemente desse recurso (que pode surgir de início como “as inquietas sombras” do Fausto, ou como a imagem dos “olhos de ressaca”) para expor sua criatividade e manejo com a linguagem.

Ainda segundo a autora, as “colocações marcadas”, são, portanto, “colocações que envolvem deliberada confusão na variação das colocações para criar novas imagens” e sua principal característica é decorrente de sua “combinação incomum de palavras que desafiam nossas expectativas enquanto ouvintes ou leitores”²⁹ (Baker, 1992, p. 51). Por esse motivo, as colocações marcadas são muito usadas na publicidade e na criação ficcional, pois jogam com essa quebra de expectativa, surpreendendo e chamando a atenção do interlocutor, funcionando, dessa forma, como evidência para a criatividade lexical e literária. As colocações marcadas são criadas a todo momento e algumas entram para o repertório da língua³⁰ e passam a não mais chamar tanta atenção, ao mesmo tempo que outras deixam de ser usadas a depender da transformação da língua, porém, um traço característico de tais elaborações é que o significado, embora não seja intrínseco, depende do padrão da combinação, é único e diferente dos elementos individuais que as constituem. Em contraste, as colocações não-marcadas são aquelas a que os ouvintes e ou leitores estão acostumados e não se surpreendem com elas, não estranham.

As colocações marcadas também podem ser mais ou menos típicas dependendo do registro e da área em que é utilizada. Uma colocação marcada pode ser bem comum no contexto jurídico e não ser no contexto de informática, por exemplo. Por isso, vale retomar aqui que qualquer leitor deve ter sempre um sentimento de “desconfiança”, porque nem sempre são palavras desconhecidas e “difíceis” de serem traduzidas, mas sua combinação pode não ter o significado tão óbvio ou corriqueiro quanto possa parecer. Além disso, elas podem ser mais ou menos grosseiras ou engraçadas, variando de acordo com a situação de enunciação.

²⁹ “combination of words, one that challenges our expectations as hearers or readers”.

³⁰ Podemos pensar no vigor que a expressão “olhos de ressaca” tem na língua portuguesa hoje. De alguma forma, como veremos no capítulo seguinte, os brasileiros reconhecem tal expressão e sabem, uns mais outros menos, que ela está relacionada à literatura de Machado de Assis (literatura vista, inclusive, na escola).

Baker (1992), assim como Rónai (2012), alerta que, além de ter a desconfiança – Quem sabe a de um Casmurro – como guia, como dito acima, o tradutor que trabalha a partir de uma língua estrangeira para a sua língua materna, ou língua mais habitual, terá mais confiança em não transportar uma colocação marcada para o texto-alvo, causando, assim, um estranhamento desnecessário, ou seja, não um estranhamento provocador, que leve a conhecer algo diferente, de outra cultura, mas um estranhamento que “barra” a leitura, que desvia a atenção do leitor negativamente do texto. A pesquisadora reforça essa ideia ao destacar que “de qualquer forma, os tradutores são bem alertados a evitar a transposição de padrões colocacionais da língua-fonte que são atípicas na língua-alvo, a menos que haja uma razão muito boa para assim fazê-lo”³¹ (BAKER, 1992, p. 55). Esse pode ser mais um exemplo de que a tradução é recriação/reorganização em outra língua daquilo que a língua do texto original permite ver e ouvir (NOUSS, 2012b), pois, se fosse mera transposição, esse “alerta” dado pela autora não se faria necessário.

Um caso extremo de construções criativas são as expressões idiomáticas e os provérbios, cujos padrões são congelados e permitem pouca ou nenhuma variação³² e seu significado não tem nenhuma relação com as partes constituintes isoladas. As mudanças ou quebras na sequência de uma expressão idiomática indicam apenas que o falante/escritor desconhece sua formação e/ou seu significado ou foi propositalmente formulado para criar algum efeito inesperado. Dessa forma, novamente reforça-se a ideia de que o significado não é transparente, ou seja, não se obtém o sentido de uma expressão a partir da soma das palavras ou, como vimos em Latour (2005, p. 38), a simples soma de dois artefatos só produz um terceiro, sem necessariamente produzir uma solução. Os significados das colocações marcadas também são construídos culturalmente, na interação social entre os falantes/leitores.

Embora as colocações marcadas possam aparecer como problemas para os tradutores (BAKER, 1992, p. 68), reforçamos aqui a ideia discutida no capítulo 1 de que justamente os chamados “problemas” na tradução são os lugares privilegiados para a criação, transgressão e liberdade do tradutor, haja vista que a noção de “problema” tem por base a tradução como “transporte em um único caminho de A para B”, ao passo que encarar tal “problema” como liberdade remete-nos mais aos conceitos de Nouss (2012) e Latour (2005), ou seja, a uma nova criação, ou a um terceiro espaço, isto é, espaço de reorganização e transformação.

³¹ “At any rate, translators are well advised to avoid carrying over source-language collocational patterns which are untypical of the target language, unless there is a very good reason for doing so”.

³² Considere-se exceção o caso em que são precisamente esses padrões os alvos da criação, como é o caso da canção *Bom conselho*, em que Chico Buarque transcribia magistralmente os provérbios.

Embora esta pesquisa não tenha sido feita a partir de um *corpus* paralelo, ou seja, outra base de dados de textos literários ou não, para corroborar as hipóteses de colocações marcadas, uma vez que estamos estudando apenas uma obra, *Dom Casmurro*, e duas de suas traduções para o espanhol, vale destacar o conceito de “normalização lexical”, bastante pertinente para o desenvolvimento das análises mais adiante.

Segundo a pesquisadora e professora Dorothy Kenny (2001, p. 66), “a normalização pode ocorrer quando os tradutores optam por soluções convencionais na língua alvo para problemas impostos por características criativas ou não usuais no texto fonte”³³. Além disso, “a normalização ocorre quando os tradutores controlam poucas ocorrências de características anormais ou criativas na língua alvo que seriam esperadas na própria base de seus respectivos textos fontes”³⁴. As normalizações podem ocorrer em vários níveis tanto no de palavras individuais, no de colocações e até mesmo no da sintaxe e da pontuação e, com isso, construções incomuns na língua-fonte são traduzidas para construções mais convencionais na língua-alvo, diminuindo, assim, o grau de estranheza e alterando, de alguma forma, os efeitos estético-literários do texto.

Um exemplo disso é que o vamos ver em casos como “José Dias (...) espetava os olhos em mim” (Cap. XXV, “O passeio público”). A partir do exposto nesta seção, podemos considerar “espetar os olhos” uma construção inusitada, uma vez que “olhos” ganha uma certa vivacidade e há uma ideia de “furar” ou algo que quer entrar em algum lugar. Como José Dias estava muito curioso para saber o que Bentinho pensava, podemos imaginar que com “espetar os olhos” o agregado pudesse espetar/entrar nos pensamentos do adolescente. Nas duas traduções aqui analisadas, o que vemos é “José Dias (...) fijaba los ojos en mí”. Podemos dizer que houve “normalização lexical” aqui porque “fijar los ojos” é uma construção que não quebra a expectativa do leitor de língua espanhola, ou seja, é algo usual, corriqueiro. Um verbo que teria esse matiz de “furar”, “penetrar” poderia ser “clavar” [pregar]. Dessa forma, “José Dias (...) clavaba los ojos en mí” tem uma intensidade de força maior, provocando um efeito que foi atenuado pela expressão corriqueira “fijaba los ojos”.

³³ “Normalization may be said to occur when translators opt for conventional target language solutions to problems posed by creative or unusual source text features”.

³⁴ “normalization occurs when translations contain fewer instances of abnormal or creative target language features than would be expected on the basis of their respective source texts alone”.

2.3. As Metáforas

O interesse por metáforas está presente já em Aristóteles (*apud* Nascimento, 2011) com a noção de que “a metáfora consiste [no] transporte do nome de uma coisa para outra, havendo conseqüentemente uma transposição de sentidos”. Nesse caso, a metáfora implica “transferência, deslocamento e transporte”. Essa transferência de uma entidade a outra só seria possível devido ao processo de analogia, quando se retira alguma característica ou atributo marcante de algo e o transfere, o desloca para outro.

É interessante notar como o conceito de “metáfora” tem muita relação com o próprio conceito de “tradução”, se pensarmos no sentido tradicional de transporte. O linguísta e professor Marcos Bagno (2014, p. 104, destaques do autor) assim discorre sobre

o próprio uso que fazemos da palavra *metáfora* é... metafórico. Em grego, *metaphorá* significa ‘transporte para outro lugar’[...] Os romanos traduziram o verbo grego *metaphorein* por *transferire*, com o mesmo significado, inicialmente concreto, de ‘levar para outro lugar’.

Aqui, transferências de atributos dentro de uma mesma língua remetem à divisão clássica feita por Roman Jakobson (2007) em (a) *tradução intralingual*, aquela que acontece em dicionários monolíngues, por exemplo, quando a tradução se dá dentro de uma mesma língua; (b) *tradução interlingual*, ou denominada também “propriamente dita”, que é o sentido de tradução conhecido no senso comum, quando se trabalha com duas ou mais línguas diferentes e (c) *tradução intersemiótica*, que é a que se utiliza de diferentes sistemas semióticos, por exemplo, a adaptação de um romance para o cinema ou de quadro para uma poesia.

Tomando, então, como base essa divisão, poderíamos assumir, assim, como aponta Nascimento (2011), a tradução interlingual como metáforica, pois os sentidos de uma palavra de uma língua são transportados a outra língua e que, no entanto, nunca terão seu equivalente perfeito, pois se encontramos sentenças do tipo “ela é uma flor”, apenas alguns atributos de “flor” são transportados para a pessoa em questão, ou seja, ela não *é*, de fato, uma flor. Da mesma forma acontece com a tradução entre duas línguas diferentes, e isso quer dizer que, nesse transporte de sentidos ou atributos de um texto de uma língua A para uma língua B, o texto na língua B não se torna, de fato, o da língua A, pois algo não pôde ser recuperado e outras traduções são possíveis, se concordamos que “a” tradução definitiva não existe. Por esse motivo, Nascimento (2011) argumenta que “para Derrida, num certo sentido e num certo

contexto, metáfora e tradução são termos *quase* equivalentes”, o que também nos remete à obra de Eco (2014), “Quase a mesma coisa” e, assim, podemos problematizar algumas perguntas que envolvem o trabalho de tradução: a que se refere esse “quase” em Nascimento e em Eco, por exemplo? Até que ponto podemos considerar que tenha havido (ou não) “tradução”? O que uma “tradução” precisa ter para deixar de ser “quase a mesma coisa”? Ou ainda, em última instância: é realmente possível e necessário “dizer a mesma coisa”?

A ideia de transporte implica a existência de uma “origem”, e sobre a questão da descoberta da “verdade” e de um “original”, o filósofo Friedrich Nietzsche (*apud* Arrojo, 1992, p. 422) afirma a não existência desse original anterior a qualquer manifestação da linguagem, mas sim que o que há é uma formação de metáfora, ou seja, uma percepção do mundo a partir de um estímulo nervoso. Em suas palavras:

Quando falamos de árvores, cores, neves e flores, acreditamos saber algo a respeito das coisas em si, mas somente possuímos metáforas dessas coisas, e essas metáforas não correspondem de maneira alguma à essência do original. Da mesma forma que o som se manifesta como máscara efêmera, o enigmático X da coisa-em-si tem sua origem num estímulo nervoso, depois se manifesta como percepção e, finalmente, como som.

Certamente, ao falar em estímulo original e tradução em percepção e som, Nietzsche não está falando da *mesma coisa* de que fala Umberto Eco, mas entendemos que metáfora é um certo modo de apagar as diferenças superficiais que possibilitam a existência da linguagem, e que é somente a partir desse apagamento que somos capazes de construir nossos conhecimentos. Nas palavras de Nietzsche:

Certamente nenhuma folha é exatamente igual a qualquer outra. Assim, a ideia de “folha” se formou através da omissão arbitrária dessas diferenças individuais, através de um esquecimento das qualidades diferenciais, e tal ideia sugere a noção de que a natureza existe, além das folhas, algo chamado a “folha”, talvez uma forma original de acordo com a qual todas as folhas foram tecidas, desenhadas, precisamente medidas, coloridas, enrugadas, pintadas, mas por mãos inábeis, de tal modo que nenhuma cópia tenha saído correta e fiel à forma original (*idem*).

Se estamos pensando na tradução desde um ponto de vista metafórico, podemos afirmar que, da mesma forma como nenhuma folha é igual a outra, pois não se trata de cópias, nenhuma tradução será igual a outra, nem igual ao dito original, já que assumimos aqui desde o princípio que tradução não é cópia do original.

Para as análises da metáfora “olhos de ressaca” que faremos mais adiante neste trabalho, não podemos deixar de trazer as observações que faz Lefevere (1992) sobre as questões de ordem linguística (lexical, sintática e semântica) em textos literários e sua relação com o processo de tradução. Apesar de o autor ter uma vasta bibliografia sobre a tradução literária – sobre a qual falamos mais detidamente no capítulo anterior –, nesta seção, daremos mais ênfase à problematização das metáforas na tradução.

Embora os aspectos linguísticos por muito tempo tenham chamado mais atenção nas análises de traduções (pensemos nos inúmeros “manuais” prescritivos de tradução), Lefevere (1992) afirma que muitas das soluções e decisões devem ser tomadas a partir de uma perspectiva mais geral da língua, ou seja, a partir de questões ideológicas, poéticas, culturais e discursivas.

Analisar criticamente traduções partindo dessa noção de língua como uma construção sociocultural – logo, isenta de neutralidade – permite-nos olhar não só para as metáforas, mas para quaisquer outros fenômenos linguísticos não apenas como problemas, pois isso reduziria demais a tradução a um trabalho de troca de palavras, mas como possibilidades de abertura a novas reflexões sobre a concepção de língua e de linguagem, de modo geral, e de tradução, mais especificamente. Em outras palavras, temos na tradução um lugar privilegiado para reflexão e revisão de teorias, ou ainda, dialogando com Ortega y Gasset ([1937] 2013), temos a possibilidade de fazer das “misérias da tradução” (problemas) abertura para novos caminhos teóricos e práticos (“esplendor da tradução”).

Sabemos que quanto mais distantes forem as línguas umas das outras, menos similaridades elas apresentam entre si, portanto, o trabalho de tentar “forçar” uma categoria linguística na tradução pode, muitas vezes, acabar em trabalho perdido com um resultado pouco proveitoso. Por esse motivo, os tradutores sabem que não raro precisam modificar as categorias gramaticais presentes no texto-fonte para que, assim, a leitura possa acontecer e o público receptor entender o que está escrito. Isso porque categorias gramaticais não são tão fixas e imutáveis (basta pensar nas divergências entre gramáticos!). Mas mais interessante ainda é pensar que as palavras não ocorrem isoladamente no mundo. Os falantes estão imersos em redes sociais e exercem papéis sociais e mecanismos de poder diferentes. É no meio dessas relações – no uso real da língua – que se constroem os significados. E é nesse uso real da língua que a tradução ocorre.

Em literatura, os tradutores deparam-se com a língua usada/trabalhada/pensada para causar certo efeito e nem sempre estão lidando com o sentido denotativo das palavras, ou seja, o sentido dicionarizado. Lefevere (1992, p. 17) afirma que “os tradutores quase nunca

traduzem apenas palavras ou sentenças; eles traduzem ‘pedaços’ de textos, que se transformam no que eles chamam de unidades de tradução”. No entanto, esses “pedaços” nunca se encontram isolados, pois os tradutores estão sempre pensando no que já foi traduzido e, mantendo isso em mente, na tradução que ainda vai surgir no mesmo texto. O teórico ainda alerta para o fato de que a solução encontrada para uma questão específica não se torna “universal”, visto que, em outro texto, o mesmo “pedaço” deve ser encarado dentro do novo contexto. Esse é um dos principais problemas dos dicionários, pois, mesmo que tragam várias acepções, é impossível trazer todos os usos e todos os contextos em que uma palavra pode aparecer, ainda menos em se tratando de literatura, já que o autor do texto literário justamente quebra nossa expectativa quanto ao uso “normalizado” da língua. Por esse motivo, nas análises feitas a seguir, as definições dos dicionários usados aparecem juntamente com exemplos de uso real da língua, uma vez que não podemos descartar a limitação desses instrumentos linguísticos, ou seja, por mais abrangentes que sejam, não podem “prever” o uso que os falantes fazem de suas línguas nem dão conta de abarcar toda a dinamicidade própria das línguas.

Com relação às metáforas, o que está em jogo é capacidade de abstrair o sentido de um determinado conceito e usar outro, por exemplo, ao dizer que alguém é “um leão”, estamos atribuindo a força e a ferocidade do animal a uma pessoa para dizer que ela é forte, tem garras (outro sentido metafórico!), ou que alguém é “um cavalo”, estamos querendo dizer que essa pessoa é grossa, pois associamos os “coices” à falta de educação. Segundo Lefevere (1992, p. 37) o processo de metaforização acontece quando “conceitos que normalmente não aparecem juntos são ligados de tal forma para aumentar o poder ilocucionário³⁵ da passagem”. Isso quer dizer, que para dar mais força ao que estamos dizendo e fazer com que pareçamos mais dignos de credulidade, tomamos conceitos que usualmente estão separados e os unimos, por exemplo, a força de um cavalo ou de um leão atribuídas a um homem, faz que a vontade de significação ganhe força.

É algo semelhante a isso que acontece com “olhos de ressaca”, dito por Bentinho para descrever os olhos de Capitu. No nosso uso corriqueiro da língua portuguesa, dizemos que quando o mar está muito agitado e suas ondas estão quebrando na costa com muita força,

³⁵ Fazendo uma breve e resumida leitura dos atos de fala de John L. Austin (1962), temos a seguinte divisão: (a) *ato locucionário*, aquele que mais se aproxima de uma constatação, ou seja, quando se pronuncia uma sentença, por exemplo “o gato está sobre o capacho”, passível de verificação “verdadeiro” ou “falso”; (b) *ato ilocucionário*, quando se produz um efeito no outro a partir das palavras, por exemplo, um padre quando diz “eu vos declaro marido e mulher!” e (c) *ato perlocucionário*, quando há intenção de produzir uma mudança, por exemplo, se alguém disser “que calor!” e outra pessoa entender como um pedido ou uma ordem para abrir a janela.

é devido à “ressaca do mar”. A água bate na areia ou nas pedras com tanta força, que quando volta para o oceano, carrega consigo o que estiver ao seu alcance. Há nesse termo um traço de violência, de arrebatamento, de agitação e de destruição, sempre com conotação negativa, indicando perigo. Para dar credibilidade a sua fala, Bentinho joga com essa imagem do mar bravio e os olhos da vizinha, criando, assim, uma forte imagem na literatura brasileira. Isso porque houve uma quebra da nossa expectativa quanto à combinação “olhos” e “ressaca”, dessa forma o que Bentinho nos diz é que os olhos de Capitu tinham uma força de atração tão forte que é como se ele estivesse sendo puxado pela ressaca do mar para dentro do oceano, para dentro dos olhos dela, e nesse momento não há força humana que seja capaz de nadar contra a corrente e resista à força das águas ou consiga se libertar dos seus olhos.

Na tradução, assim como vimos na seção anterior, o tradutor nem sempre poderá substituir isoladamente as palavras de uma metáfora pelas palavras da língua para a qual traduz, pois as metáforas são um caso especial das colocações marcadas. Lefevere (1992, p. 37) pondera que

os tradutores podem ter que adaptar ou substituir [as metáforas] de acordo, mas devem fazer apenas como um último recurso já que uma característica da metáfora é que ela requer alguma flexibilidade da mente para ser entendida e que ela pode compartilhar uma flexibilidade similar na língua-alvo. Dado que a flexibilidade é sempre algo bom, os tradutores podem fazer bem em considerar os potenciais benefícios do “inaceitável” antes de rejeitá-lo.

Dessa maneira, o teórico apresenta a visão de encarar as metáforas como um desafio positivo, como vimos acima, já que supostamente o tradutor não poderia retirá-la do texto-alvo a seu bel-prazer, portanto, alguma solução tem que ser encontrada, seja a modificação, seja a adaptação, seja uma forma de explicação, em outras palavras, esse desafio pode tornar-se, então, um lugar privilegiado para que quem traduz tenha liberdade de criação, trabalhando junto com o autor do original, como um coescritor, no mesmo nível do autor. Dessa forma, a figura do tradutor deixa de ser vista apenas como a de um “mediador cultural” e passa a assumir um papel ativo de “criador”.

Retomando Latour (2005, p. 22), a metáfora seria, portanto, “uma tentativa de levar para outros lugares o resto do mundo e de ficar emaranhada com ele de maneiras surpreendentes”³⁶. Destaco aqui o uso de “emaranhado” para referir-se à metáfora, ou seja, diferentemente do que vimos até agora (metáfora como transposição de significados), aqui a

³⁶ “the metaphor – and what is a metaphor if not an attempt to drift forward with the rest of the world and get entangled with it in surprising ways”

metáfora é vista como uma maneira de envolver-se com o mundo. Não há uma distinção estanque entre as palavras/coisas, uma vez que elas estão emaranhadas entre si, assim como a correnteza não distingue “as águas” de uma margem (social, mente) da outra (material, natural). Se pensarmos a partir desse ponto de vista, perceberemos que as metáforas estão, de certa forma, envolvidas, misturadas, emaranhadas com aquilo que elas dizem, ou seja, são, de alguma maneira, experiências de vida.

Essa noção de metáfora como experiência é fortemente contestada pelo filósofo estadunidense Richard Rorty (*apud* Carr, 2010). Embora o pensador também afirmasse que a língua não é um mero meio de transporte nem simples representante do mundo exterior, mas sim uma forma de vida (o que, de certa forma, dialoga com Latour [2005]), distancia-se ao postular que as metáforas não são passíveis de julgamento de valor “verdadeiro” ou “falso”, dado que essa figura de linguagem não pode ser interpretada na superfície da língua, isto é, não podemos julgar uma metáfora como “verdadeira” ou “falsa”, já que não podemos tomá-la a partir de sua cadeia sonora ou escrita.

Dessa forma, pensar em “olhos de ressaca” a partir dessas considerações colocamos em uma posição na qual não podemos proferir julgamentos, ou seja, não podemos dizer se é verdadeiro ou falso que os olhos de Capitu fossem, de fato, “olhos de ressaca”, já que não podemos interpretá-la literalmente. A crítica que podemos levantar aqui é que Rorty não está tão interessado no significado das metáforas, pois, segundo o autor, as metáforas não podem ser comparadas aos fatos a que se referem; no entanto, se estamos pensando a língua não como modo de referir-se aos objetos, mas como construção sociocultural, não só as metáforas não são referentes do mundo, mas nenhum os fenômenos da língua o é. Além disso, uma das características da metáfora é justamente ser flexível quanto às regras da gramática e, vale destacar, elas trazem certa espontaneidade à língua, ou seja, aquela “quebra de expectativa”, aquele sentimento de estranheza de que vimos falamos. Ou ainda, se levarmos ao extremo, ao tomar uma metáfora no sentido literal, a interpretação do texto ou da conversa ganha uma nova direção, o que não pode ser desconsiderado também³⁷.

No entanto, Rorty argumenta que as metáforas são maneiras de produzir efeitos no interlocutor ou no leitor. Por esse motivo, se não podemos dizer que “olhos de ressaca” seja “verdadeira” ou “falsa”, não podemos negar que ela seja uma construção criativa e que provoca algum efeito no leitor. Isso é inevitável. Portanto, o que nos interessa neste trabalho é

³⁷ É isso que acontece, por exemplo, com muita frequência com crianças, ou seja, antes de identificar uma metáfora como tal, as crianças interpretam a fala/escrita em sua superficialidade e, nesse momento, estão criando significações para o que ouvem/leem. Essa significação, mesmo não sendo a do sentido metafórico, não pode ser de todo descartada.

justamente observar como esses efeitos sobre o leitor/tradutor são trabalhados nas traduções de passagens que envolvem metáforas. Esse motivo nos chama muito mais a atenção do que tentar separar rigidamente uma construção metafórica de uma construção literal, mesmo porque essa distinção binária simplificaria demais o discurso.

2.4. Metáforas machadianas

Nesta seção veremos mais detidamente o processo de construção metafórica feito por Machado de Assis. Está no embasamento teórico o trabalho do professor Walter de Castro (1978). Cabe aqui destacar que não é a intenção desta parte fazer uma classificação exaustiva das metáforas nem na obra de Machado de Assis, nem mesmo em *Dom Casmurro*, uma vez que acreditamos que a classificação não nos ajudaria a entender o funcionamento das metáforas na dramaticidade do romance, nem nos permitiria refletir sobre a forma como isso ocorre na tradução. Eventualmente podemos recorrer a algum tipo de classificação, a fim de ir mostrar o que já foi feito e, se possível, ir além.

A definição de metáfora não é tarefa simples, como vimos na seção anterior, podendo variar de acordo com a perspectiva teórica com a qual se trabalha, mas, de um modo geral, há certo consenso de que as metáforas sensibilizam o leitor, seja para encobrir ou dissimular sentimentos, seja para potencializar ou dramatizar uma situação. Do que não podemos discordar é que as metáforas dão vida para o texto, tornando-o mais dinâmico e rico. As metáforas ganham destaque, segundo Castro (1978, p. 4), porque atualmente não são mais vistas como “ornamento de discurso, nem somente como variante condensada da comparação, mas e principalmente, como atividade criadora, ou, melhor, recriadora da linguagem”.

Se tal figura de linguagem, muitas vezes considerada se não a “rainha”, o “carro-chefe” das outras figuras, é extremamente importante para o processo criativo da linguagem cotidiana, tanto mais se pensarmos na literatura, local privilegiado para “desvios” de sentidos e usos mais libertadores. Se tomarmos Machado de Assis como ponto de partida para nossa análise, veremos que “nosso autor (...) tem lá os próprios conceitos de metáfora. Dela fez largo uso para si e para os personagens, soube criticar o abuso, ironizar o mau uso e criticar os cacoetes literários da época” (p. 5) e, continua Castro, “o fato é que recriou muitas expressões, vestiu-as com seu estilo, deu-lhes novo sopro” (p. 6), fazendo, assim, um uso peculiar e único das metáforas, o que o caracterizaria, dentre outros aspectos, como um autor extremamente

criativo e sensível às questões de linguagem, sem contar o fato de ser um leitor atento para poder tirar proveito de tudo que lhe caía nas mãos.

O estudo das metáforas desperta interesse pois essa figura de linguagem extrapola o campo meramente linguístico, ou seja, há uma necessidade de se explorar os campos tanto psíquico como sociocultural, uma vez que, para compreender a metáfora, experimentar seus efeitos, é preciso que o leitor/ouvinte tenha algum conhecimento de diferentes realidades que lhe permitam perceber a mudança de sentidos. E vale destacar que tudo isso ocorre em um nível elevado de abstração, ou seja, no ato mesmo de atribuir características de um elemento a outro, alguns traços semânticos se perdem ou são ignorados, enquanto outros são ressaltados.

Como as metáforas são construídas a partir de duas unidades que coexistem em um determinado espaço, vem dos retóricos antigos a crença de que metáforas são uma espécie de “comparação condensada” (“ela é uma flor” seria a forma condensada de “ela é como uma flor”, sendo esta segunda tomada como uma metáfora um pouco mais atenuada). No entanto, o processo de criação de uma metáfora, como vimos, exige alto grau de complexidade, portanto, não poderiam mais ser consideradas algo simples, atenuado ou resumido. Assim, quanto mais afastadas estiverem as duas imagens em questão, mais forte será a metáfora, pois exigirá mais esforço cognitivo e/ou sensibilidade estética do leitor/ouvinte.

Durante muito tempo a metáfora foi considerada um instrumento de excelência para a criação poética e para a filosofia – no caso da filosofia, há controvérsias, uma vez que os conceitos apelam à verdade. Assim, podemos, então, problematizar essa afirmação perguntando de que maneira se realizaria a medição das distâncias entre os semas presentes na metáfora, ou seja, como estabelecer a posição dos semas ou como definir a força de uma imagem na literatura, uma vez que, ao fixarmos padrões, rompemos com a liberdade de criação/interpretação e com a fuga do senso comum presente no texto literário.

Se por um lado temos uma “metáfora original” ou “viva”, isto é, aquela que comporta um elemento surpresa ou imprevisto, que quebra o ritmo esperado de um texto (“olhos de ressaca”, por exemplo), mantendo a atenção do interlocutor; por outro temos a chamada “metáfora fossilizada”, “morta” ou “ex-metáfora” (também conhecida na literatura como catacrese), ou seja, aquelas que entraram para a língua e tornaram-se convencionais e triviais ao ponto de os falantes de certa comunidade linguística já não a reconhecerem como metáforas por seu efeito surpresa e inovador, isto quer dizer que tais metáforas já se lexicalizaram na língua, como é o caso de “pé da mesa”, “braço da cadeira” ou “dente de alho”. Vale destacar que para Rorty (*apud* Carr, 2010) é impossível calcular rigidamente quando uma metáfora “morre”, pois elas são consideradas mortas não por alguma espécie de

declaração ou qualquer outro tipo de critério, mas unicamente pelo uso que dela fazem os falantes.

Ainda de acordo com Castro (1978), as metáforas mantêm forte ligação com outras figuras de linguagem como com a comparação, a metonímia, a animalização, a sinestesia, a hipérbole, o eufemismo, entre outras. Por esse motivo, a distinção estanque de uma “metáfora pura” nem sempre é facilmente realizada.

Como vimos, as metáforas se constroem a partir de alguns traços semânticos que se assemelham entre dois elementos. Essa semelhança pode ocorrer no nível da forma (a forma de um objeto lembra a forma de outro) no nível da função (ambos os elementos desempenham funções muito parecidas) e no nível da situação (duas situações bastante semelhantes). Além dessas formas, o pesquisador aponta uma listagem de como as metáforas basicamente são construídas segundo os elementos formais, ou seja, a partir de certas preposições, formas verbais, adjetivos e pronomes.

Como o que nos interessa neste trabalho é mais a problematização dos efeitos de sentido das metáforas machadianas, passemos, então, a ver como Machado de Assis faz uso dessa figura de linguagem para construir os enredos e as personagens de seus contos e romances.

As metáforas podem ser um meio para a *simulação de impressões*. Aqui podemos encontrar uma exteriorização de impressões e juízos de valor, ou justo o contrário, ou seja, encobrir ou dissimular tais impressões. Com essas estratégias, o narrador pode revelar ou denunciar alguma situação ou até mesmo provocar humor com certo tom irônico. Nesse tipo de metáforas é muito comum a ocorrência de eufemismos, visando atenuar as impressões causadas por situações delicadas. Por exemplo, em *Dom Casmurro*, lemos no capítulo XCVIII, “Cinco Anos”, a seguinte passagem: “A mãe de Capitu falecera, o pai aposentara-se no mesmo cargo que quis *dar demissão da vida*” (destaques meus). “Dar demissão da vida” é uma forma menos direta de falar sobre a morte ou, mais precisamente, sobre o suicídio.

Outra função encontrada para as metáforas é a *potencializadora*, visando o exagero e a ênfase das impressões. Dessa forma, temos cenas mais claras e expressivas, contudo, o exagero também é característica de personagens bajuladores, como é o caso de José Dias, o agregado, que vive de favor na casa de Dona Glória. No seguinte trecho do capítulo IV, “Um dever amaríssimo”, vemos como o narrador descreve José Dias, “(...) com o passo vagaroso do costume (...), mas um vagar calculado e deduzido, um silogismo completo, a premissa antes da consequência, a consequência antes da conclusão. Um dever amaríssimo!”.

Segundo Castro, na mesma obra, ainda temos as *metáforas unificadoras*, ou seja, aquelas que unem dois elementos numa unidade mais profunda, como é o caso das sinestésias. Aqui se misturam sensações para além da sinestesia já explorada pelos poetas parnasianos, aparecendo como misturas entre as sensações físicas e as impressões morais. Por exemplo, vemos no seguinte trecho do capítulo LV, “Um soneto”, quando o narrador Bento Santiago se lembra do tempo de seminário, quando tentou escrever um soneto, porém sem sucesso: “A *insônia, musa de olhos arregalados*, não me deixou dormir uma longa hora ou duas; as cócegas pediam-me unhas, e *eu coçava-me com alma*” (destaques meus). Há aqui uma mistura da natureza concreta, “insônia” e “cócegas” e da natureza abstrata, “musa de olhos arregalados”. Outro exemplo é a descrição de prima Justina no capítulo XXII, “Sensações alheias”, como uma sinestesia total: “só então senti que os olhos de prima Justina, quando eu falava, pareciam apalpar-me, ouvir-me, cheirar-me, gostar-me, fazer o ofício de todos os sentidos”.

Finalmente, temos as *metáforas personificadoras*, ou seja, quando os elementos da natureza se personificam, confundindo-se, assim, com os homens. Vejamos, por exemplo, o seguinte trecho do capítulo LXXX, “Venhamos ao capítulo”: “Um cochilo da fé teria resolvido a questão a meu favor, mas a fé velava com os seus *grandes olhos ingênuos*” (destaques meus). Nesse caso, a “fé de grandes olhos ingênuos” refere-se à promessa que a mãe de Bentinho fizera no passado: a de enviar o menino para o seminário.

Obviamente existem outras classificações de metáforas. E o fato de haver outras classificações já serve para mostrar que se trata, nesta pesquisa, de escolher uma delas, que servirá até certo ponto de baliza, podendo sempre ser deslocada, uma vez que não se considera possível nem desejável reduzir a genialidade de Machado de Assis a uma lista de nomenclatura. Na seção destinada à análise das metáforas traduzidas para o espanhol, veremos com mais detalhes como as metáforas desempenham seu papel dentro da dramaticidade do romance. Veremos também que essa distinção não é, de fato, fixa, uma vez que tais metáforas poderiam pertencer a mais de uma classificação, dependendo dos limites impostos e pressupostos de cada pesquisa acadêmica.

2.5. Machado de Assis traduzido para o espanhol

Apesar de reconhecido mundialmente como um grande escritor, sendo colocado no mesmo patamar de Stendhal, Flaubert, Poe por sua originalidade e alta qualidade literária,

no mundo hispânico, Machado de Assis ainda não tem o apreço que mereceria. Isto não quer dizer que não seja admirado por muitos, mas não tão fortemente que corresponda ao nível artístico do autor. Segundo Domínguez (2010), não se trata de um *esquecimento* de Machado de Assis, pois esquecimento traz implícito que houve um momento de auge e agora não há mais interesse pelo escritor. Ainda de acordo com Domínguez (2010), o escasso conhecimento de Machado de Assis em espanhol é um caso mais emblemático de pouca difusão e circulação de textos, tanto da obra quanto da crítica, sobre o escritor.

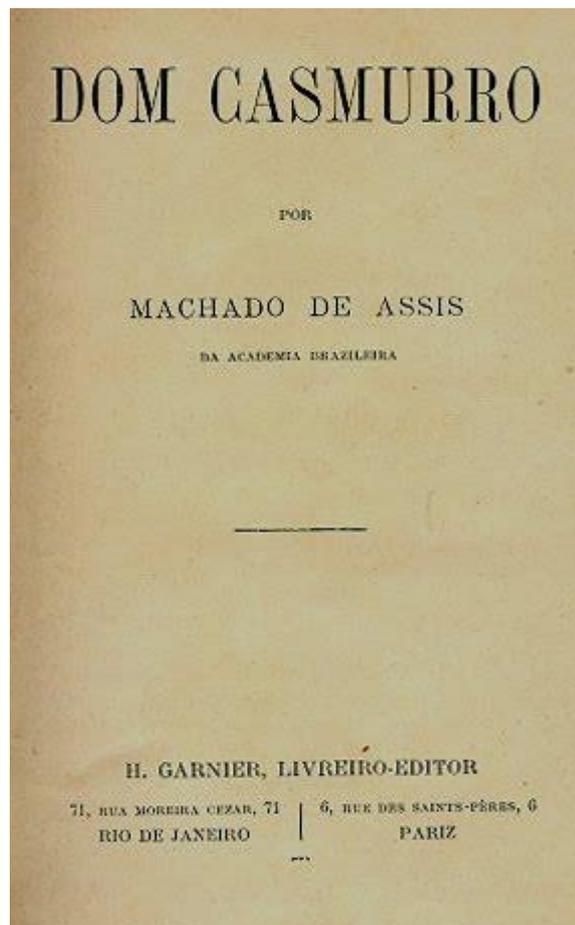


Figura 1: Folha de rosto da primeira edição de *Dom Casmurro*

Fonte: <http://www.openpage.com.br/2011/03/resenha-classica-dom-casmurro.html>

Segundo o pesquisador Hélio de Seixas Guimarães (2012), há registros de que Machado de Assis começou a ser traduzido logo após suas publicações, mas nem sempre de modo tão fácil. Em 1899, seu editor francês F. H. Garnier recebe o pedido do próprio escritor para que seus textos (não se sabe quais exatamente!) fossem traduzidos para o alemão por uma amiga, a senhora Alexandrina Highland (Domínguez, 2010, p. 69) e que tais traduções fossem isentas de cobranças. Na visão de Machado de Assis, isso era uma vantagem tanto

para ele como para o editor, pois seria uma porta que se abriria para seus textos irem a outra cultura tão diferente da sua. No entanto, o pedido foi veementemente negado, acompanhado da seguinte argumentação:

Vós, não ignorais, senhor, que um autor, por mais bem traduzido que seja, sempre perde sua originalidade numa língua que não seja a sua; os admiradores de um escritor preferem lê-lo na sua língua materna. Não teríeis nada a ganhar ao ser traduzido para o alemão. Também tenho o desgosto de não poder conceder gratuitamente o direito de tradução solicitado – os alemães, de sua parte, sabem muito bem se fazer pagar. (GUIMARÃES, 2012, p. 36)

Na resposta do editor fica clara sua posição sobre textos traduzidos. Além de atribuir aos admiradores uma preferência pela leitura em “língua materna”, arremata dizendo que ser traduzido para o alemão, não seria nenhuma vantagem, muito menos sem haver cobrança financeira pelo trabalho.

Ao que tudo indica, Guimarães (2012) argumenta que Machado de Assis se preocupava com a recepção de seu trabalho, não só manifestando o desejo de ter sua obra traduzida, mas também querendo saber o que o público falava a respeito de seus romances e contos. Durante pelo menos vinte anos, de aproximadamente de 1880 a 1900, Machado de Assis e um irmão de Dona Carolina, Miguel de Novais, trocaram várias correspondências nas quais o tema central era a recepção de sua literatura. Em uma delas, o escritor comenta uma tradução de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* para o alemão. Embora essa carta tenha sido escrita em 1882, portanto, 17 anos antes da rejeição do editor Garnier, Miguel de Novais comemora com Machado a conquista e afirma “Estimei saber que o seu Brás Cubas estava sendo traduzido para o alemão – são poucas as composições em língua portuguesa que recebem essa honra” (GUIMARÃES, 2012, p. 40). No entanto, não se sabe, infelizmente, qual o destino de tal tradução.

Em 1901 houve outra tentativa de traduzir Machado de Assis – com certa participação do escritor, já que este, em nota, afirma que somente o editor Garnier poderia autorizar ou não a tradução –, desta vez para o francês, mas novamente o projeto não vingou. A primeira tradução para língua francesa ocorreria somente em 1911, com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Durante sua vida, Machado de Assis só contemplou duas obras suas traduzidas, são elas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Esau e Jacó*, ambas para o espanhol. Em cartas pessoais a um amigo, Machado de Assis revela que leu completamente a tradução uruguaia,

de Julio Piquet em 1902, e de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Em suas palavras lemos “A tradução só agora a pude ler completamente, e digo-lhe que a achei tão fiel como elegante” (GUIMARÃES, p. 41).

Em 1904 é lançado no Brasil o romance *Esau e Jacó*. Já no ano seguinte, em 1905, em Buenos Aires, como brinde do jornal *La Nación* a seus leitores, é lançada a tradução de tal romance. Não obstante, esse revela ser um caso bastante peculiar, pois não se sabe ao certo a motivação para a tradução e a consequente distribuição para os leitores e, além disso, afirma Guimarães (2012) tratar-se de uma tradução sem nome do tradutor e não constam escritos de Machado de Assis sobre tal trabalho.

Ainda naquelas cartas trocadas com seu cunhado, Machado de Assis manifesta interesse em lançar seus livros em “outro mercado”, ou seja, em Portugal. No entanto, Miguel de Novais aparentemente vê empecilho para isso, argumentando que os custos para as impressões seriam altíssimos e que, portanto, seria mais conveniente que Machado levasse seus próprios manuscritos pessoalmente a Portugal. Não se sabe ao certo a intenção do cunhado de Machado de Assis com esse plano, já que não seria a primeira vez que o autor enviaria seus trabalhos para além-mar (seu editor era francês!). Sabe-se, contudo, que Machado de Assis nunca saiu do Brasil, a não ser através de suas traduções.

No que tange à tradução de suas obras para a língua espanhola, Soto (2011) aponta que até a década de 1970 Machado era traduzido majoritariamente em Buenos Aires, após deixar de ser publicado pela Garnier, passando, depois dessa data, a ser traduzido com mais intensidade na Espanha.

Segundo o banco de dados da UNESCO³⁸, *Index Translation*, sobre as traduções feitas ao redor do mundo, quando a busca é realizada com o nome de Machado de Assis, temos o resultado de 99 registros, dentre os quais encontram-se romances e contos em várias línguas. No entanto, quando refinamos a busca para o espanhol, o resultado é de 18 textos. Na página da Academia Brasileira de Letras³⁹, no espaço dedicado a Machado de Assis, encontramos 8 registros de romances traduzidos para o espanhol, são eles *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Quincas Borba* e *Dom Casmurro*. Com relação aos contos, temos 4 registros, sendo os contos *O Alienista* e *A Cartomante*. Com respeito à poesia, encontramos 3 registros inseridos em “antologias com poesias traduzidas”. Somados os números das duas fontes, encontramos com 33 traduções para o espanhol, incluindo nessa contagem, os casos de reimpressões e de traduções diferentes para um mesmo texto.

³⁸ Disponível em: <http://www.unesco.org/culture/xtrans>. Acesso em 01 de mar. de 2016.

³⁹ Disponível em: <http://www.machadodeassis.org.br/>. Acesso em 01 de mar. de 2016.

Obviamente esses números são apenas uma amostra das traduções registradas. Caberia então investigar atualmente em outras fontes como bibliotecas nacionais ou editoras latino-americanas e espanholas se circulam outras traduções ainda não incluídas nas duas páginas navegadas⁴⁰. Soto (2012, p. 135) faz essa investigação mais refinada e chega aos seguintes números de títulos distribuídos por algumas das bibliotecas nacionais: 145 publicações em língua espanhola, sendo 115 destas apenas edições originais, ou seja, não se trata de reedições ou reimpressões. Desse número, 35 são traduções de romances, 38 de livros de contos, 33 de contos isoladamente e o restante se distribui entre poesia, crítica literária, crônicas e capítulos de livros.

Soto (2012, p. 139) esclarece que as traduções de Machado de Assis para o espanhol não contaram com publicações periódicas, uma vez que apenas duas traduções foram realizadas durante a vida do escritor e, após sua morte, o editor francês Garnier ainda manteve os direitos das obras, resultando em um baixo interesse em publicar os títulos em espanhol. Na década de 1940, contudo, há uma mudança na publicação de Machado de Assis em espanhol, pois nessa época ocorre a venda dos direitos das obras para o editor argentino W. M. Jackson; com isso, Buenos Aires passa a ser o maior centro editorial, publicando e republicando até 1979 grande volume de textos. Entretanto, na década de 1980, há um câmbio brusco nas publicações; uma vez que, durante esse período, não houve publicação de nenhum trabalho, voltando só a partir de 1990 com novos lançamentos.

Ainda com alguns dados numéricos bastante interessantes, Soto (2012) apresenta o aumento no interesse do mundo hispânico pela obra de Machado de Assis. Embora as editoras espanholas tenham tido um início tímido na publicação de Machado (em 1919 foram apenas dois títulos), houve um salto a partir do final da década de 1970, com certa regularidade de um livro por ano.

A maior concentração de publicações, segundo Domínguez (2010), conta com a participação dos seguintes países, em ordem decrescente: Argentina (por ser a detentora dos direitos autorais por várias décadas e por ser um dos poucos lugares onde se publicaram as poucas obras críticas sobre o escritor brasileiro), Espanha (por publicações irregulares, porém sem cessar), México (com a inovação de uma tradução, em 1951, de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, financiada pelo *Fondo de Cultura Económica*, uma das casa editoriais mais importantes do país, com uma introdução de Lúcia Miguel Pereira), Colômbia, Cuba, Chile,

⁴⁰ Cf., Soto (2012). Neste artigo, o pesquisador realiza um levantamento bastante detalhado do número de impressões, reimpressões e traduções diferentes de vários textos de Machado de Assis em vários sistemas de bibliotecas nacionais espanholas, de alguns países da América Latina e dos Estados Unidos.

Venezuela, Equador, Nicarágua e Peru. No caso do Peru, merece destaque o esforço que a embaixada brasileira nesse país fez para que obras machadianas fossem traduzidas. No entanto, como aponta Domínguez (2010, p. 72), o resultado não foi o esperado, pois “as traduções, lamentavelmente, foram encomendadas a professores brasileiros que realizaram umas versões muito literais”⁴¹. Ainda segundo o crítico literário, em Paris, após a morte de Machado de Assis, circularam traduções espanholas de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro*, *Várias Histórias* e *Quincas Borba*, que não foram publicadas em nenhum país de língua espanhola.

Já Soto (2012) destaca México, Chile, Colômbia, além do Uruguai (e da Argentina, como anteriormente visto) por serem responsáveis por uma média de duas publicações por ano. Vale destacar que, na década de 1970, os textos de Machado de Assis caíram em domínio público, favorecendo enormemente suas publicações e republicações: dos anos 2000 até agora são cinquenta títulos relançados no mercado⁴².

Um ponto muito importante que merece ser comentado aqui é a questão do patrocínio do governo brasileiro no Peru e na Espanha com o objetivo de divulgar o nome de Machado de Assis no exterior. Sobre essa *patronagem*, vimos com mais detalhes na seção “Traduzir Literatura”, embasada em André Lefevere. Por um lado, é interessante observar que há um esforço por parte tanto das embaixadas brasileiras em países hispano-falantes como pelo próprio Itamaraty, através da Fundação Alexandre de Gusmão, em incentivar as traduções de textos machadianos e colaborar com esse trabalho. Por outro lado, Soto (2012) argumenta que mesmo com toda essa pré-disposição das instituições brasileiras, o que se observa é uma circulação das obras apenas em âmbito local, uma vez que tais traduções foram encontradas apenas nas bibliotecas dos países onde foram feitos os acordos.

Em linhas gerais, Soto (2012) ainda acrescenta uma avaliação positiva em relação ao volume de publicações de Machado de Assis em espanhol, o que nos mostra que o autor é relativamente bem conhecido no mundo hispânico. Obviamente, no entanto, esses números e a qualidade das publicações podem ser problematizados, mas não podemos ignorar o que já está em circulação no mercado editorial até hoje.

Em contrapartida, Domínguez (2010) aponta que Machado de Assis é conhecido nos países de língua espanhola, mas afirma que esse conhecimento se concentra principalmente em alguns especialistas no autor. Isso acontece principalmente porque as

⁴¹ “Las traducciones, lamentablemente, fueron encomendadas a profesores brasileños que realizaron unas versiones demasiado literales”.

⁴² Destaco aqui que esses números foram coletados no ano de 2012 e que caberia investigar se hoje, 2017, apresentam alguma alteração.

editoras que cuidam desse material são geralmente de pequeno porte, não podendo manter as obras do escritor brasileiro constantemente nos catálogos e nem disponíveis nas livrarias, uma vez que o que rege o mercado editorial é a soma de vários fatores econômicos, políticos e culturais, não só uma tradução de alta qualidade.

Vale destacar ainda que, segundo o mesmo pesquisador, não contamos com tradutores que tenham se especializado em Machado de Assis. Não necessariamente isso seria um problema para a qualidade das traduções, mas poderia ser um dos indícios que separam Machado dos outros grandes autores universais. A maioria dos tradutores de Machado de Assis traduziu um, ou no máximo dois textos do autor. Caberia investigar com outros tradutores também, mas vale reforçar que o tradutor Pablo del Barco teve forte motivação pessoal para traduzir Machado de Assis, além disso, ele é um agente de grande influência no meio acadêmico e editorial, chegando ao ponto de poder sugerir obras a serem traduzidas. Esse fato evidencia o que Domínguez (2010) afirma, ou seja, grande interesse, mas por um grupo bem seleto de leitores.

Outro fator importante a se levar em consideração no caso das traduções machadianas para o espanhol é que a grande maioria das traduções são dos romances – com exceção de *Ressurreição* e *Iaiá Garcia* todos os outros romances têm pelo menos uma tradução. Com relação aos contos, Domínguez (2010) aponta que alguns contam com inúmeras traduções, como é o caso de *O Alienista*, *A Cartomante*, *A Causa Secreta*, ou seja, alguns contos tornaram-se clássicos e despertaram o interesse de mais de um tradutor em mais de uma ocasião. No entanto, com uma obra com cerca de 200 contos, o crítico cubano mostra que aproximadamente uns 20 contos de Machado de Assis já foram traduzidos, comprovando que muito mais da metade ainda está por se descobrir, isto é, é ainda uma visão limitada da obra, revelando que o que se conhece da genialidade, originalidade e uma ampla gama de temas e registros machadianos ainda são desconhecidos do público de língua espanhola, pois se considera que foi com os contos que Machado de Assis atingiu um nível de perfeição artística inigualável. Dessa forma, vemos que a tradução do escritor brasileiro se concentra essencialmente no núcleo dos romances.

O resultado dessa baixa circulação de textos machadianos pode ser lido como uma ironia, amiga de nosso escritor, uma vez que Machado de Assis sempre quis ser um escritor popular e, sem dúvidas, adorava ser lido.

2.6. Marco para as traduções de *Dom Casmurro*

A fim de conhecermos um pouco mais sobre o universo das traduções de *Dom Casmurro* analisadas nesta pesquisa, veremos brevemente alguns dados bi(bli)ográficos e profissionais dos dois tradutores⁴³.

2.6.1. Pablo del Barco

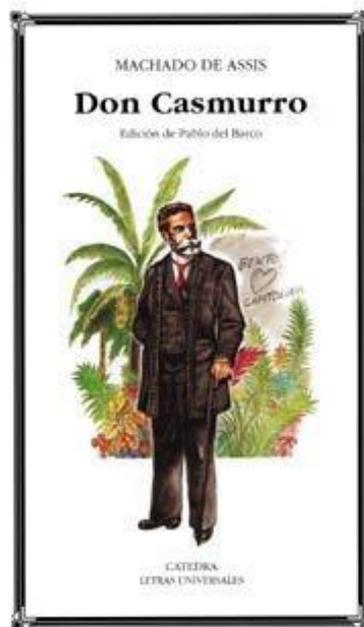


Figura 2: Capa de *Don Casmurro*, tradução de Pablo del Barco
 Fonte: <https://pictures.abebooks.com/isbn/9788437609836-us-300.jpg>

Pablo del Barco Alonso, nascido em Burgos, Espanha, em 1943, responsável pela tradução publicada em 1991 por Cátedra Madrid, é artista gráfico, escritor, poeta, tradutor, autor de blog sobre literatura e outras artes e doutor em Filologia Hispânica. Além disso, é proprietário de uma galeria de arte e de uma editora em Andaluzia. Atualmente é professor de literatura espanhola na Universidade de Sevilha.

Durante o período da Ditadura de Franco, na Espanha, Pablo del Barco foi proibido de lecionar em sua cidade natal, Burgos, e teve que se mudar para Madri, onde

⁴³ Como vimos no capítulo anterior, seção 2, “Tradução de obras literárias”, existem várias forças atuando na produção de um texto traduzido. Retomando Gouanvic (2010), que trata da questão dos “agentes” que exercem tais forças, destacam-se os tradutores e os editores. Por isso, essa seção esclarece vários pontos sobre as duas traduções aqui escolhidas.

começou a trabalhar como jornalista, carreira que também não durou muito devido ao clima instaurado no país. Em 1975, depois de conseguir uma bolsa de estudos do Itamaraty, Pablo del Barco chega a São Paulo para estudar barroco brasileiro e literatura mexicana na Universidade de São Paulo. Nessa época, o Brasil também se encontrava em meio à Ditadura Militar e, ao desembarcar em São Paulo com uma cópia do romance “O crime do Padre Amaro”, o estudioso espanhol teve que enfrentar várias perguntas, pois consideravam tratar-se de propaganda política.

Durante sua permanência no Brasil, o artista entra em contato com o Modernismo Brasileiro e conhece os irmãos Campos e Décio Pignatari, tornando-se, assim, adepto da poesia concreta. Após o fim da ditadura espanhola, del Barco retorna à Espanha para lecionar Literatura na Universidade de Sevilha.

Segundo entrevista concedida à revista *Brazil com Z*, na edição de janeiro de 2016, Pablo del Barco afirma que não tem conhecimento sobre a venda de suas traduções brasileiras e portuguesas na Espanha, uma vez que o tradutor não tem participação no lucro das vendas. No entanto, o escritor esclarece que tem sugerido às editoras títulos para tradução, assim, sem dúvida, desempenha um importante papel para a literatura lusófona em terras espanholas, sem, contudo, deixar de ser pessimista em relação à literatura brasileira na Espanha. Em suas palavras lemos (p. 50):

Há alguns anos houve um “boom” na literatura brasileira na Espanha, os autores brasileiros mais conhecidos foram traduzidos, mas com o tempo foram caindo. Segundo os editores, não eram vendidos, o esforço não era recompensado. Na Espanha não há muita informação sobre literatura brasileira, na verdade. Bem, há sobre Jorge Amado, Nélide Piñon e Paulo Coelho. Em um livro meu tem um conto que falo contra Paulo Coelho, a sua literatura me parece horrorosa. Quando as pessoas falam sobre literatura brasileira e citam ‘Paulo Coelho’, eu digo que é o escritor que mais detesto no mundo, é um péssimo escritor.

Como vimos acima, o próprio tradutor sugere obras em língua portuguesa às editoras e, durante sua trajetória acadêmica, tentou criar um departamento de literatura brasileira, porém sem sucesso. Perguntado sobre a baixa aceitação de nossa literatura, o polêmico escritor não titubeia em afirmar (p. 50):

O espanhol tem uma certa rejeição ao português língua e ao português indivíduo, e em consequência, ao brasileiro. São países próximos e rivais. E se analisarmos a história de Portugal e Espanha, foi sempre uma história de desentendimentos. E com o Brasil também. Sobretudo quando a Espanha administrou o Brasil de 1580 a 1690, houve sempre problemas. E é uma

pena. Fora que algumas traduções feitas da literatura brasileira não foram muito corretas.

Sobre seu trabalho com a tradução literária, o tradutor afirma que o mais difícil é conseguir o “ritmo do texto original”. Em sua opinião, um dos trabalhos mais difíceis foi com o texto de Nelson Rodrigues. Conta que em muitas ocasiões teve que recorrer aos amigos cariocas para que o ajudassem em alguma passagem sem correspondência com o Espanhol. Pablo del Barco também foi casado com uma brasileira, que muitas vezes, pôde auxiliá-lo com o idioma. No entanto, o tradutor esclarece que quando se trata de uma tradução cujo autor esteja vivo, o próprio autor acompanha o processo de tradução de perto e sempre faz a revisão, esses foram os casos de Darcy Ribeiro e Ferreira Gullar. Entre sua obra traduzida, citamos Machado de Assis (*Dom Casmurro* e *O Alienista*), Darcy Ribeiro, Chico Buarque, Nelson Rodrigues e Fernando Pessoa.

Na ficha catalográfica de *Don Casmurro*, vemos que essa tradução teve apoio da Vitae - Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social, organização civil sem fins lucrativos (1985-2006)⁴⁴; do Instituto Nacional do Livro (INL), da Fundação Pró-Leitura e do Ministério da Cultura do Brasil.

É possível ler, na seção “Sobre esta edición”, qual versão de *Dom Casmurro* foi utilizada para a realização da tradução. Trata-se de *Dom Casmurro*, publicado por Civilização Brasileira, Brasília, 1975, em convênio com o Instituto Nacional do Livro. Podemos imaginar que esse cuidado com a edição escolhida se justifica pelo fato de a obra ser um clássico.

Pablo del Barco não foi apenas o tradutor da obra, foi também o editor, e vale destacar que é como editor que seu nome aparece na capa, e na contra-capas, como editor e tradutor. Segundo Domínguez (2010) a tradução de *Dom Casmurro* de del Barco pode ser considerada de uma qualidade muito boa e muito bem-sucedida.

Retomamos aqui o teórico Lefereve, discutido anteriormente, ou seja, vemos o peso que a patronagem das instituições reguladoras desempenham no processo de tradução, bem como o papel de agentes – nesse caso, editor e tradutor são a mesma pessoa, ampliando, assim, suas decisões sobre o texto.

⁴⁴ Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/rede/vitae/vitae>, acesso em 03 de mai. de 2016.

2.6.2. Cátedra, Madri

A Editora Cátedra, Madri⁴⁵, segundo sua página oficial na Internet, foi fundada em 1973 e em 1997 recebeu o Prêmio Nacional de Melhor Trabalho Editorial Cultural. É considerada líder no ramo de publicações de clássicos da literatura e possui duas subdivisões, são elas: (a) Letras Hispânicas e (b) Letras Universais.

Seu campo de trabalho engloba as humanidades em geral, desde linguística, passando por história, arte, filosofia até música, feminismo, cinema e comunicação chegando a um número de aproximadamente 100 publicações por ano, além de reedições e edições atualizadas. Tais números se dividem entre obras de cunho acadêmico e de interesse geral.

2.6.3. Nicolás Extremera Tapia

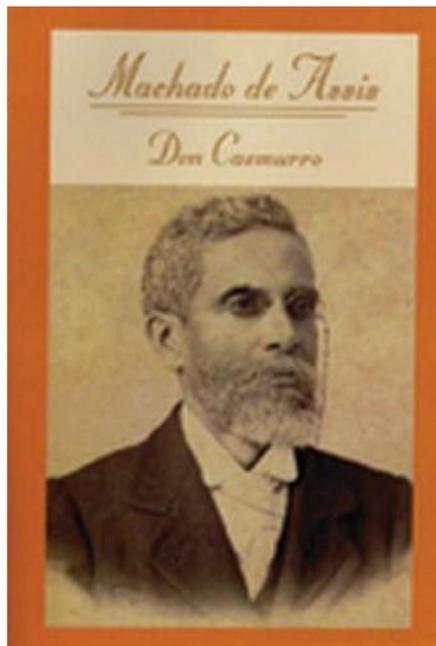


Figura 3: Capa de *Don Quixote*, tradução de Nicolás Extremera Tapia
Fonte: http://funag.gov.br/loja/index.php?route=product/product&product_id=138

Nicolás Extremera Tapia, nascido em 1953, em Granada, Espanha, responsável pela tradução publicada em 2008 pela Fundação Alexandre de Gusmão, tem trabalhos publicados sobre a poesia de João Cabral de Melo Neto, *Os Lusíadas*, o papel dos jesuítas Padre Anchieta e Padre Manuel da Nóbrega para a formação do Brasil e da literatura

⁴⁵ Disponível em: <http://www.catedra.com/quienes.php>, acesso em 07 de mar. de 2016.

brasileira, além de Fernando Pessoa, e seu doutorado teve o título “História e estética do modernismo português: a revista Orpheu”.

Em 1977, consegue uma bolsa de estudos no Instituto de Alta Cultura Portuguesa; em 1978, uma bolsa para realizar pesquisas na Fundação Calouste Gulbenkian de Lisboa e outra bolsa para a Formação de Investigadores do Ministério da Educação.

Atualmente é membro do departamento de Filologia: românica, italiana, galego-portuguesa e catalã na Faculdade de Filosofia e Letras, na Universidade de Granada, Espanha.

De acordo com notícia divulgada pela página da Secretaria do Governo, o professor Nicolás Tapia foi indicado pela Academia Brasileira de Letras para ser o tradutor de *Dom Casmurro* na ocasião do *Ano Machado de Assis*, aniversário do primeiro centenário de morte do escritor brasileiro⁴⁶.

Não consta, nessa edição, a versão utilizada para a tradução.

2.6.4. Fundação Alexandre de Gusmão - FUNAG

A Fundação Alexandre de Gusmão, FUNAG, foi instituída em 1971 e sempre esteve vinculada ao Ministério das Relações Exteriores. Seus principais objetivos são⁴⁷:

- 1- Realizar e promover atividades culturais e pedagógicas no campo das relações internacionais e da história diplomática do Brasil;
- 2- Realizar e promover estudos e pesquisas sobre problemas atinentes às relações internacionais;
- 3- Divulgar a política externa brasileira em seus aspectos gerais;
- 4- Contribuir para a formação no Brasil de uma opinião pública sensível aos problemas da convivência internacional;
- 5- Apoiar a preservação da memória diplomática do Brasil e
- 6- Desenvolver outras atividades compatíveis com suas finalidades e estatutos.

A FUNAG destaca os seguintes resultados de sua atuação no Brasil e nas relações com outros países:

⁴⁶ Cf. Secretaria do Governo, disponível em: http://www.secretariageral.gov.br/noticias/2008/07/not_04072008, acesso em 07 de mar. de 2016.

⁴⁷ Cf. Fundação Alexandre de Gusmão, disponível em: <http://www.funag.gov.br/index.php/pt-br/funag>, acesso em 07 de mar. de 2016.

- (a) Edição e reedição de livros sobre história diplomática do Brasil, política externa brasileira e temas de relações internacionais relevantes para a diplomacia brasileira;
- (b) Compilação dos textos produzidos para fomentar discussões nos seminários, conferências e cursos promovidos pela FUNAG;
- (c) Edição de teses do Instituto Rio Branco e dos Cursos de Altos Estudos, elaboradas por diplomatas em seus cursos de capacitação;
- (d) Disponibilização para *download* das publicações editadas pela FUNAG, por meio de sua página na internet e sem qualquer custo para o usuário e
- (e) Realização de Cursos para Diplomatas estrangeiros.

Em suma, a Fundação visa estabelecer:

[o] debate e [a] difusão de conhecimento sobre a política externa brasileira, temas de relações internacionais e da história da diplomacia brasileira, com vistas, em especial à formação de opinião pública a respeito dos grandes temas da agência internacional contemporânea.

É nesse ambiente diplomático que, juntamente com a Academia Brasileira de Letras, é apresentada a tradução de *Don Casmurro*, edição que apresenta 872 páginas. Segundo a afirmação do então ministro da cultura, Juca Ferreira, “estamos vivendo a revalorização do principal escritor brasileiro, e esta versão para o espanhol é importante porque a mais recente havia sido feita há bastante tempo”⁴⁸.

Vale destacar aqui que, como vimos na seção anterior, *Don Casmurro* do tradutor Nicolás Extremera Tapia foi uma iniciativa para comemorar o primeiro centenário de morte de Machado de Assis. Com esse mesmo intuito de homenagear nosso escritor, segundo nota oficial do Portal da Cultura, o governo brasileiro, com a ajuda da Lei Rouanet e com o patrocínio da Petrobrás, reeditaram a obra completa de Machado de Assis e cerca das quase cinco mil bibliotecas públicas do Brasil receberam um exemplar da nova reedição.

A edição da FUNAG está “destinada especialmente aos países do Mercosul” (p. 21, na apresentação) e está embasada “na ideia de que para aproximar o Mercosul da nossa gente é necessário ampliar os horizontes culturais da integração regional” (p. 22, *idem*). Tal edição está inserida no *Programa Mercosul Social e Participativo*⁴⁹, instituído pelo então

⁴⁸ Cf. Portal da Cultura, disponível em:

<http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/2008/12/15/don-casmurro-em-espanhol/>, acesso em 07 de mar. de 2016.

⁴⁹ Programa criado em outubro de 2008, cujos objetivos consistem em: “(a) divulgar as políticas, prioridades, propostas em negociação e outras iniciativas do governo brasileiro relacionadas ao Mercosul; (b) fomentar discussões no campo político, social, cultural, econômico, financeiro e comercial que envolvam aspectos relacionados ao Mercosul e (c) encaminhar propostas e sugestões de consenso, no âmbito das discussões realizadas com as organizações da sociedade civil, ao Conselho do Mercado Comum e ao Grupo do Mercado

Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, criando, assim, “um espaço de diálogo entre o governo federal, as organizações sociais e os movimentos populares do Mercosul” (p. 23, *idem*). Ademais, verificamos que há também a ideia de que com a literatura em geral, e com a literatura de Machado de Assis em específico, temos a oportunidade de “celebrar a diversidade cultural” e, dessa forma, mesmo havendo uma grande diversidade de culturas entre os povos que compõem o Mercosul, “essa iniciativa [pode contribuir] para a difusão da cultura como um bem social da integração regional” (p. 24, *idem*).

CAPÍTULO 3: AS TRADUÇÕES COMENTADAS

*É que tudo se acha fora de um livro falho, leitor amigo.
Assim preencho as lacunas alheias; assim podes também
preencher as minhas.*

Dom Casmurro

Neste capítulo, teceremos alguns comentários críticos sobre as traduções apresentadas nos capítulos anteriores. Começamos, então, recordando que “os olhos” em *Dom Casmurro* exercem funções importantes, como já apontaria Bento Santiago “a recordação de uns simples olhos basta para fixar outros que o recordem e se deleitem com a imaginação deles (ASSIS, ([1899] 2008, p. 300). A partir dessa fixação, percebemos que o olhar arquiteta conflitos e provoca como as que definem outros personagens, por exemplo, “olhos dorminhocos”, sinal de passividade de Tio Cosme; “olhos redondos, que me acompanham por toda parte”, revelando a vigilância do pai de Bentinho, Pedro de Albuquerque – confirmação encontrada através de um desenho feito por Capitu, no qual os olhos de Pedro de Albuquerque saíram “esbugalhados, escancarados”; “olhos curiosos”, expressando todo o contraste de Prima Justina, que por fora era “pálida e magra”, ou ainda, os olhos “quentes e intimativos” de Sancha, denotando um possível interesse desta por Bento.

Vale fazer dois pequenos comentários neste momento da pesquisa. Embora não seja intenção da pesquisa propor “ideias aritméticas” às análises qualitativas, em um levantamento estatístico da obra foram encontradas 252 ocorrências do termo “olho”, sendo mais especificamente 167 ocorrências do substantivo “olho(s)”; 82 do verbo “olhar” e 3, do verbo substantivado “o olhar”. No entanto, nem todas as ocorrências serão analisadas e comentadas, uma vez que nem todas construções são metafóricas, como é o caso de “mas, olhe cá, mana Glória” (Cap. III, “A denúncia”), em que “olhe”, na forma de imperativo, estabelece a comunicação entre dois personagens, sem grandes implicações para o desenvolvimento do enredo, do ponto de vista da criatividade metafórica. O mesmo aconteceria com “Pádua enxugou os olhos e foi para casa” (Cap. XVI, “O administrador interino”), uma vez que “enxugar os olhos” não causa estranhamento para o leitor. Para evitar análises exaustivas e porque fogem do propósito deste trabalho, tais ocorrências não serão analisadas.

Outro comentário que nos parece pertinente é que essa busca às cegas das correspondências português-espanhol não seria frutífera, já que para “olho” temos “ojo”, mas

para “olhar” temos “mirar”, ou seja, um verbo cuja raiz vem de outra origem. Embora exista “mirar” em português, nem a correspondência nem a frequência de uso são as mesmas em cada língua. Segundo Chauí (1988, p. 36), “de *mirus* (espantoso, estranho, maravilhoso) vem *mirari* (espantar-se, mirar com espanto, mirar, olhar) e *admirari* (mirar com espanto respeitoso, com veneração)”, e continua a autora, “aqui, paralisado pelo espanto, o olhar vê milagre, *miraculum*, e maravilhas prodigiosas, *mirabilia*”. Segundo o dicionário Houaiss (2001), de *mirare*, em latim (admirar, esparte-se, olhar), temos em português o “ato ou efeito de mirar”, “habilidade de acertar um alvo ou pontaria”. Da mesma raiz de *mirare*, temos *admirar*, *maravilha*, *milagre*. Já para “olhar”, o mesmo dicionário atribui o sentido de “dirigir os olhos a alguém”, “ver”, “contemplar”, “exercer o sentido da visão”, “analisar” e “avaliar”.

Feitas essas observações mais precisas, passemos às traduções.

Logo no começo do romance, no capítulo XIII, intitulado “Capitu”, o narrador apresenta a personagem ainda menina e revela-nos as sensações causadas por ela.⁵⁰

Machado de Assis	de	“Todo eu era olhos e coração, um coração que desta vez ia sair, com certeza, pela boca fora”.
Pablo del Barco		“Todo yo era ojos y corazón, un corazón que esta vez iba a salir con seguridad por la boca”.
Nicolás Tapia.	E.	“Todo yo era ojos y corazón que esta vez iba a salirse, seguramente, por la boca”.

Vemos aqui a intensidade da emoção de Bentinho no momento em que tem que contar para a vizinha que estava para entrar no seminário. Ao encarar Capitu, Bentinho percebe que realmente a achava muito bonita e que a “denúncia” de José Dias era, de fato, certa. Observamos como Machado de Assis cria esse ambiente de euforia com a construção “todo eu era olhos e coração”, ou seja, “olhos” e “coração” crescem na cena e tomam conta de todo o corpo físico de Bentinho. Embora as duas traduções apresentem algumas alterações na estrutura da frase – talvez devido a preferências pessoais dos tradutores –, percebemos que o efeito da construção se mantém. Nesses casos, os possíveis leitores teriam a impressão de que “ojos” e “corazón” tornam-se mais protagonistas da cena do que o próprio Bentinho. Ou ele se reduz a “olhos” e “coração” ou “olhos” e “coração” se expandem tanto que tomam conta de seu corpo, num processo de personificação, transformando-se nas próprias emoções.

Na mesma cena, temos a seguinte sequência:

⁵⁰ A fim de facilitar a citação das obras aqui consultadas, os textos aparecerão por ordem cronológica de publicação: (1º) Machado de Assis, (2º) Pablo del Barco e (3º) Nicolás Extremera Tapia. Eventualmente poderá aparecer “primeira tradução” e “segunda tradução” como modos de fazer referência às publicações de 1991 e de 2008.

Machado de Assis	“Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos (...) morena, olhos claros e grandes (...)”
Pablo del Barco	“No podía apartar los ojos de aquella criatura de catorce años (...) morena, de ojos claros y grandes (...)”
Nicolás E. Tapia	“No podía apartar los ojos de aquella criatura de catorce años (...) morena, ojos claros y grandes (...)”

Temos aqui já um primeiro instante em que Bentinho aponta a força de atração de Capitu, ao ponto de não poder “tirar os olhos” dela. Vemos também a descrição física de seus olhos, “claros e grandes”. Essas duas características serão importantes para o desenvolvimento da narração, pois, como veremos adiante, “claros e grandes” já poderiam nos remeter às características do mar. E, como sabemos, tais características têm ressonâncias com características atribuídas à própria Capitu.

Essa descrição que acabamos de ver, como nos conta o narrador, foi “obra de um instante”, e que o outro momento que segue esse instante “foi ainda mais rápido”, porém não menos intenso.

No capítulo XIV, “A inscrição”, Bento entra no quintal da casa da vizinha e surpreende Capitu riscando o muro. O que vê nosso narrador o deixa perplexo e sem palavras: os nomes dos dois, Bento e Capitolina.

Machado de Assis	“Os olhos fitavam-se e desfitavam-se, e depois de vagarem ao perto, tornavam a meter-se uns pelos outros... (...) Os olhos continuaram a dizer coisas infinitas, as palavras de boca é que nem tentavam sair, tornavam ao coração caladas como vinham...”
Pablo del Barco	“Los ojos se clavaban y desclavaban y, después de vagar cerca, volvían a meterse los unos en los otros... (...) Los ojos continuaron diciendo cosas infinitas, las palabras de boca eran las que ni intentaban salir, volvían al corazón, calladas como venían...”
Nicolás E. Tapia	“Los ojos se miraban fijamente y dejaban de mirarse y, después de acercarse lentamente, volvían a cruzarse los unos con los otros... (...) Los ojos continuaron diciendo cosas infinitas, las palabras no intentaban salir de la boca, volvían al corazón calladas como venían...”

Nessa cena, Machado de Assis explora a metáfora dos olhos personificados, como dissemos na seção anterior (capítulo 2, seção 4), isto é, os olhos tornam-se quase independentes dos donos, pois temos a imagem dos olhos em movimento; e esses olhos “fitavam-se e desfitavam-se” e, além disso, “vagavam” e “tornavam a meter-se uns pelos outros”. Além do movimento espacial, percebemos que em alguns instantes os olhos se confundem, como se os olhos de Bentinho e Capitu se fundissem, pois “[metiam-se] uns pelos

outros”. Na mesma cena ainda, são os olhos que dizem “coisas infinitas”, ou seja, expressam muito mais o sentimento por que estão passando do que “as palavras de boca”, que se calavam.

Assumimos que a construção “os olhos fitavam-se e desfitavam-se” provoca uma imagem dinâmica, o que condiz com o que vem logo em seguida, “vagar” e “meter-se uns pelos outros”. Esse jogo se constrói pelo uso de “fitar e desfitar”. Na tradução de Pablo del Barco, temos a recriação da cena baseada nesse jogo de “fazer/desfazer”, ou seja, a opção escolhida foi “clavar/desclavar”, podendo passar uma ideia de certa permanência, já que “clavar” pode ser entendido como “pregar/furar”, ou seja, os olhos se juntavam e depois se afastavam. Além disso, vemos que os “[ojos] volvían a meterse los unos a los otros”, dando a ideia de junção, de envolvimento. Enquanto na segunda tradução, parte dessa forma dramática dos olhos se perde, e a cena é mais atenuada, pois “los ojos se miraban fijamente y dejaban de mirarse” e depois “volvían a cruzarse los unos con los otros”.

Para corroborar essa ideia, no capítulo XVIII, “Um plano”, temos novamente a separação entre “olho” e “personagem” fazendo valer a lógica da metonímia, da parte pelo todo. Na cena em questão, Capitu já sabe que Bentinho deverá ir ao seminário para cumprir a promessa da mãe e ambos os adolescentes estão pensando em como poderiam contornar a situação. Capitu mostra-se pensativa e a imagem que temos é a de que “[ela] recolheu os olhos, meteu-os em si”, como se por alguns instantes seus olhos estivessem mais vívidos do que o resto de seu ser. Machado de Assis cria uma imagem muito forte ao usar verbos igualmente fortes para descrever ações com o olhar, “recolheu” e “meteu”.

Machado de Assis	“Capitu, a princípio, não disse nada. Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta, toda parada.”
Pablo del Barco	“Capitu, al comienzo, no dijo nada. Recogió los ojos, los metió en sí y se dejó estar, con las pupilas vagas y sordas, la boca entreabierta, quieta del todo.”
Nicolás E. Tapia	“Capitú al principio no dijo nada. Apartó sus ojos de mí, los puso en sí y se quedó ensimismada con las pupilas vagas y sordas, la boca entreabierta, completamente parada.”

Podemos observar que a tradução de Pablo del Barco manteve a semelhança dos verbos utilizados “recogió” e “metió”. Vale destacar que nas duas línguas, ambos os verbos possuem significados muito próximos, porém devemos atentar para algumas sutilezas que levam a imagens diferentes. Por exemplo, em português, o verbo “recolher”, segundo o dicionário *on-line* Aulete, traz na acepção 12 a seguinte definição “manter dentro de si;

encerrar⁵¹”, que poderíamos afirmar tratar-se de uma das possibilidades utilizadas por Machado de Assis na passagem acima, visto que na cena Capitu fica calada e pensativa. No entanto, no dicionário *on-line* da Real Academia Española (RAE)⁵², o verbo “recoger” não apresenta essa acepção. Os significados mais próximos a essa ideia estariam presentes na acepção de número 18, “encerrar alguém por louco ou insensato” ou como verbo pronominal “recogerse”, na acepção 20, “retirar-se a algum lugar, afastando-se do contato com pessoas⁵³”.

Destaco aqui algumas situações do cotidiano em que se usa o verbo “recoger”⁵⁴ em espanhol, por exemplo: (a) “recoger la casa”, no sentido de “arrumar/organizar a casa”; (b) “irse a recoger”, no sentido de “ir embora” ou até mesmo “dormir cedo”, como no caso de “mi abuela se recoge temprano” ou ainda (c) “recoger un paquete” como em “voy a recoger un paquete que me dejaron en casa del vecino” no sentido de “buscar” ou “pegar”. O sentido de “recolher alguém por louco”, como na acepção 20 da RAE, não é tão usual e soaria mais natural com o verbo “llevar” como em “¿Te enteraste? Llevaron a fulano” ou ainda “¡Llévense a ese loco de aquí!”.

Em português, pensamos “recolher” no sentido de “juntar algo que está espalhado”, por exemplo, “recolher os papéis” ou “recolher as folhas soltas”. Existe também a possibilidade de um uso parecido com a situação “b” acima descrita, porém, atualmente soa como uso mais antigo ou como fala de pessoas mais velhas ou ainda em tom de ironia, como em “vou me recolher aos meus aposentos”.

Por meio desses exemplos, notamos que “recolher os olhos” e “recoger los ojos” não são construções comuns em nenhuma das línguas, ou seja, os dois excertos “brincam” com imagens criativas que desviam o leitor dos usos habituais das palavras. Se considerarmos a nomenclatura de Baker (1992), podemos dizer que temos, nesse caso, exemplos de colocações incomuns, uma vez que os verbos “recolher” e “recoger” não estariam, a princípio, relacionados com os substantivos “olhos” e “ojos”. A estranheza causada nas traduções é de outra natureza, pois a rede de significação de “recoger” é diferente da de “recolher”, embora apresentem pontos de aproximação, mas o que não impossibilita o leitor dos textos em espanhol de desfrutar de um efeito literário criativo.

⁵¹ Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/recolher>>, acesso em 23 de nov. de 2016.

⁵² Chamo a atenção para o fato de utilizar os dicionários *on-line* Aulete, Real Academia Española e Priberam, e o dicionário Houaiss, como referências autorizadas no registro de língua. No entanto, isso não significa que os usos das línguas pelas pessoas no cotidiano não possam divergir do que está ali registrado. Sabemos que as mudanças linguísticas ocorrem com maior velocidade na língua falada e demoram um pouco mais para ser incorporadas (quando são) pelos instrumentos reguladores, como é o caso dos dicionários e gramáticas.

⁵³ (18) “encerrar a alguien por loco o insensato” e (20) [pronominal] “retirarse a algún sitio, apartándose del trato con la gente”. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=VTECDBj>>, acesso em 23 de nov. de 2016.

⁵⁴ Agradeço à professora Rita Zamora pelos exemplos de cotidiano da língua espanhola.

Com relação ao verbo “meter”, de modo geral, nas duas línguas pode ter o significado de “colocar”, “guardar”, “pôr”; no entanto, a frequência de uso de “meter” em espanhol é muito mais alta que em português. De acordo com os mesmos dicionários mencionados, em português há 15 acepções⁵⁵, enquanto em espanhol há 29 acepções além de oito expressões idiomáticas⁵⁶. Dentre essas expressões idiomáticas, encontramos algumas muito usuais, como é o caso de (a) “meter la pata”, com sentido de “enfiar o pé na jaca”; (b) “meter las narices donde no te llaman”, no sentido de “não se intrometer” ou “não meter o nariz onde é chamado” ou ainda (c) “meterse en un callejón sin salida”, como em “estar em um beco sem saída”. Vale destacar aqui que “meter” nesses casos está carregado com um matiz negativo. Em português, temos o adjetivo “metido(a)” para uma pessoa que tanto se intromete em assuntos aos quais não é chamado, como “meter las narices” quanto para uma pessoa esnobe, no sentido de exibicionismo ou superioridade, “fulano é um metido”, o que nos remete também a “metido a besta”. Exemplos esses que também não deixam de demonstrar uma conotação negativa.

No caso da tradução, “meter los ojos” também é algo inusitado, que quebra a expectativa do leitor, e que se revela, portanto, uma construção imagética um pouco mais elaborada, recriando algo do tom do texto em português.

Com relação à tradução de Nicolás E. Tapia, observamos que somos direcionados para outra imagem, pois “apartar” em espanhol pode ser “afastar”, “dissuadir”, “separar”. Porém, vale destacar a acepção de número dois, “tirar alguém ou algo do lugar onde estava, para deixá-lo desocupado”⁵⁷. Nesse caso, poderíamos entender que Capitu, então, retirou os olhos de onde estava e eles ficaram “desocupados” (talvez) de sua função inicial, ver/enxergar, pois, na cena, vemos que ela ficou “ensimesmada”. O segundo verbo, “puso [poner]” também pode ser uma das acepções de “meter”, no sentido de “colocar”, “dispor” ou “situar”. Nessa segunda tradução, portanto, “apartó los ojos” não causaria um efeito de estranhamento no leitor, uma vez que essa é uma construção usual, comum e esperada na língua. Podemos dizer aqui que teria havido uma “normalização lexical” na tradução (KENNY, 2001), uma vez que as construções são relativamente típicas para um hispano-falante.

Por outro lado, ambos os tradutores mantiveram a estranheza do texto machadiano ao descreverem os olhos de Capitu “con las pupilas vagas y sordas”. Temos aqui nesse caso

⁵⁵ Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/meter>>, acesso em 23 de nov. de 2016.

⁵⁶ Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=P75TG1K>>, acesso em 23 de nov. de 2016.

⁵⁷ “Quitar a alguien o algo del lugar donde estaba, para dejarlo desocupado”. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=35yJCXM>>, acesso em 26 de nov. de 2016.

um exemplo de sinestesia, ou seja, mistura de sensações, “pupilas” estaria mais relacionado à visão, porém é uma visão “vaga e surda”, que empresta aos olhos a (im)possibilidade de não ver, mas de escutar. Afirmamos que, nos três textos, deparamo-nos com um efeito menos convencional da língua.

No capítulo XXI, “Prima Justina”, começamos a conhecer um pouco melhor a parenta que vivia de favores e interesses na casa dos Albuquerque: favores, porque era uma senhora já que não tinha outro lugar para ir, e interesses, porque D. Glória queria ter alguém junto de si “e antes parenta que estranha”. Observemos a descrição que faz o narrador da personagem: Prima Justina, viúva, tem uns quarenta anos e é apresentada como uma pessoa “fria e calculista” que vive procurando defeitos nos outros. A caracterização física da prima parte do corpo e chega ao rosto: “magra, pálida, lábios finos”, mas os olhos, como talvez se esperasse, não são castanhos, ou verdes, ou arregalados, por exemplo; o leitor dá de cara com uns “olhos curiosos”. No decorrer do romance, ficamos sabendo que Prima Justina desempenha um papel importante, pois é ela quem insinua que Capitu esteja namorando outros rapazes; além disso, ela tem certa consciência da diferença de classes entre a família de Bentinho e a família de Capitu e, o mais interessante ainda, já no leito de morte, é impedida de ver Ezequiel adulto – que havia voltado da Europa –, justamente porque esses “olhos curiosos” poderiam corroborar ou refutar a semelhança entre Ezequiel e Escobar e, assim, resolver, de certa forma, a terrível dúvida de Bento Santiago.

Machado de Assis	“Era quadragenária, magra e pálida, boca fina e olhos curiosos.”
Pablo del Barco	“Era cuarentona, delgada y pálida, de boca fina y ojos curiosos.”
Nicolás E. Tapia	“Era una cuarentona delgada y pálida, labios finos y ojos curiosos.”

Com relação às traduções, observamos que uma das alterações diz respeito ao uso de “quadragenária” em português, que ambos os tradutores optaram por “cuarentona” e “una cuarentona”. Segundo o dicionário da RAE, seria possível a utilização de “cuadragenaria”, ou seja, “dito de uma pessoa: que tem entre 40 e 49 anos”⁵⁸. A opção “cuarentona” está marcada por certo grau de coloquialidade e, a depender de como se use, pode soar um pouco depreciativo. Em português, “quadragenária” tem um sentido muito próximo ao encontrado na RAE, ou seja, prima Justina estava “na casa dos 40 anos de idade”, sem precisar exatamente qual sua idade; esse adjetivo, porém, não carrega aqui o tom depreciativo que também

⁵⁸ “Dicho de una persona: que tiene entre 40 y 49 años”. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=BPGaWsS>>, acesso em 23 de nov. de 2016.

encontramos em “quarentona”, portanto, nessa cena, não temos um caso de uso incomum do adjetivo, embora não seja frequentemente usada, não causa estranhamento. Notamos como as traduções levam a caminhos interpretativos diferentes, muito embora estejam de acordo com o desenrolar da personagem na trama, pois vemos, em várias outras passagens, como Bentinho descreve a parenta nem sempre com palavras amáveis. Em suma, ambas as traduções recriam o tom machadiano do texto.

Vale destacar aqui o título do capítulo. Em português temos “Prima Justina”, como visto acima; na tradução de Pablo del Barco, “Prima Justina” e na de Nicolás E. Tapia, “La Prima Justina”. Observamos que o uso do artigo definido “la” com nomes próprios em espanhol expressa uma caracterização um pouco mais direcionada, visto que o uso de artigos nesse contexto não é tão comum como em português, podendo chegar, em alguns casos, até a ser depreciativo.

No capítulo a seguir, XXII, “Sensações alheias”, notamos como os olhos de prima Justina – “olhos curiosos”, do latim *curiosus*, que denotam interesse, cuidado – ganham expressividade muito maior. Como vimos na seção 4 do capítulo 2, “Metáforas machadianas”, não é uma tarefa fácil classificar as metáforas trabalhadas por Machado, pois toda classificação é uma escolha que privilegia alguns aspectos e desconsidera outros. No entanto, ponderamos que se trata, aqui, de uma metáfora personificadora (os olhos assumem todas as feições de prima Justina) e, ao mesmo tempo, potencializadora, (provoca um exagero ou uma ênfase muito grande na observação de prima Justina ao jovem Bentinho).

Nessa cena, o tema central da conversa entre prima Justina e Bentinho era Capitu. Durante a conversa, Bentinho se dá conta das emoções da viúva. Mais tarde na cama, relembando o acontecido, Bentinho percebe que não se tratava de uma conversa banal com prima Justina, mas sim que ela o estava analisando e observando suas reações quando se falava de Capitu – ao mesmo tempo em que o provocava a falar, Justina gozava com isso: “Também se goza por influência dos lábios que narram”. Aqui vemos como os olhos da parenta passam a fazer as funções dos outros sentidos, ou seja, é com os olhos que ela está “apalpando, ouvindo, cheirando, saboreando” Bentinho, ou seja, examinando minuciosamente as reações do menino ao falar da vizinha. Podemos reparar que as traduções conseguem recriar o mesmo efeito de estranhamento que em português, isto é, a personagem de prima Justina é caracterizada de modo inusitado nos três textos. Pode-se pensar que facilita a tradução o fato de estar explícita a figura da comparação: os olhos pareciam... o que implica um “como se”.

Machado de Assis	“Só então senti que os olhos de prima Justina, quando eu falava, pareciam apalpar-me, ouvir-me, cheirar-me, gostar-me, fazer o ofício de todos os sentidos. (...) É certo que, após algum tempo, modificou os elogios a Capitu, e até lhe fez algumas críticas, disse-me que era um pouco trêfega e olhava por baixo (...)”
Pablo del Barco	“Sólo entonces sentí que los ojos de prima Justina, cuando yo hablaba, parecían palparme, oírme, olerme, saborearme, hacer el oficio de todos los sentidos. (...) Es cierto que, después de algún tiempo, modificó los elogios de Capitu, y hasta algunas críticas; me dijo que era un poco disimulada y que miraba por bajo (...)”
Nicolás E. Tapia	“Sólo entonces sentí que los ojos de la prima Justina, cuando yo hablaba, parecían palparme, oírme, olerme, saborearme, hacer el oficio de todos los sentidos. (...) Es cierto que, pasado algún tiempo, modificó los elogios a Capitu e incluso le hizo algunas críticas, me dijo que era un poco astuta y que no miraba a la cara (...)”

Merece destaque nessa passagem a maneira como Capitu é retratada por meio da fala de prima Justina, na voz de Bentinho, ou seja, temos no mínimo, dois “filtros”, sem levar em consideração o fato de a narração ter sido feita na velhice do narrador. Retomamos aqui Ostrower (1998) acerca da experiência de percepção, ou seja, todo movimento na tentativa de compreender algo é, na realidade, uma criação, e toda criação é uma avaliação. Ao reconstruir essa cena, o narrador está fazendo um julgamento de valor sobre a parenta, a construção da descrição nos leva a pensar em prima Justina como uma pessoa bem mais que simplesmente “curiosa” diante de um adolescente que parece inocente.

Em português, vemos que prima Justina achava que Capitu era “um pouco trêfega e olhava por baixo”. Segundo o dicionário *on-line* Aulete, “trêfega”, hoje em dia, pode significar (1) “que está sempre agitado; irrequieto” e (2) “cheio de astúcia; arguto; esperto”⁵⁹. De acordo com o desenvolvimento da narrativa, somos levados a ver Capitu como uma menina esperta e inteligente, muito mais madura que Bentinho, e que tinha consciência sobre várias questões importantes (classe social, religião, família, amor) muito antes de que seu amigo. No entanto, vale destacar que “trêfega” também remete ao sentido de enganar. No dicionário *on-line* Priberam, encontramos as seguintes acepções: (1) “que tem manhas, que pretende enganar. Ardiloso, astuto” e (2) “que se mexe muito, que não está quieto. Buliçoso, inquieto, traquinas”⁶⁰. Já no dicionário Houaiss (2001), a definição de “trêfega” remete-nos a uma acepção com tom negativo, “hábil para ludibriar”, porém as outras acepções são apresentadas mais com um tom de esperteza, de sagacidade e que não para quieto, traquinas ou travesso. A primeira tradução traz “disimulada”, levando a imagem de Capitu mais para o

⁵⁹ Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/tr%C3%AAfego>>, acesso em 23 de nov. de 2016.

⁶⁰ Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/tr%C3%AAfego>>, acesso em 25 de nov. de 2016.

lado do “engano”, ao passo que a segunda, “astuta”, levando para o lado da “esperteza”. Essas opções de tradução são relevantes para a obra como um todo, pois como vimos, durante muito tempo, Capitu sofreu os mais duros julgamentos sociais e morais, portanto, decidir entre uma tradução “hábil para o engano” ou “menina esperta” pode contribuir para ou romper com a leitura do romance como relato de traição.

Outra característica da personagem nessa cena é o fato de ela “olhar por baixo”, ou seja, não encarava diretamente as outras pessoas. Essa descrição nos faz pensar que Capitu pudesse ter algum motivo, seja lá qual for, para não olhar nos olhos das pessoas, dando-lhe um certo ar de mistério ou de intriga, ainda mais se nos lembrarmos que essa definição é feita por prima Justina.

Na tradução de Pablo del Barco, lemos que era “disimulada y que miraba por bajo”. “Disimulada” em espanhol é muito próximo a “trêfega”, ou seja, segundo a RAE, “que por hábito ou carácter dissimula ou não dá a entender o que sente”. Vemos nisso já um direcionamento maior para a interpretação de “mirar por bajo”⁶¹, isto é, já que Capitu tinha o hábito ou era sua característica dissimular, nada mais natural para uma pessoa dissimulada que não olha as pessoas nos olhos, e sim, “olhar por baixo”.

Vale destacar aqui que, usualmente, “disimular” em espanhol é mais usado como verbo, como nas situações a seguir: (a) “ella anda disimulando por ahí” ou “no disimules más, que todo el mundo sabe quién eres tú”, no sentido de “fingir”; (b) “¡no mires ahora, disimula!” ou “disimula eso que sientes, no le demuestres nada” no sentido de “disfarçar” ou “ocultar”, ou ainda, (c) “mira como disimula: ¡que falso es!”, no sentido de “falsidade”. O uso de “disimulada(o)” como adjetivo, “ella era disimulada” não é comum, e para essa situação as pessoas preferem dizer “ella disimula bastante”. É interessante observar como todos esses casos apresentam um matiz negativo da palavra, portanto, dizer que “[Capitu] era un poco disimulada” leva o leitor a pensar, por um lado, em uma característica negativa da personagem, mas que, por outro lado, ressoa com a descrição de José Dias, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”.

Além disso, temos a expressão “mirar por bajo”, que causa certo estranhamento, uma vez que “mirar por bajo” seria “mirar por bajo de algo”, por exemplo, “mirar por bajo de la mesa”. Nesse excerto, o que Capitu faz é não “mirar directamente”, solução “normalizadora” que encontrou Tapia, isto é, “[Capitú] no miraba a la cara”. Vemos que o estranhamento causado aqui com “mirar por bajo” é um estranhamento de outra ordem, uma

⁶¹ “que por hábito o carácter dissimula o no dá a entender lo que siente”. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=DvMQknK>>, acesso em 23 de nov. de 2016.

vez que os leitores podem ser levados a pensar que a sentença está incompleta e não que há nela algo estranho, que produza um efeito literário no sentido de criar uma imagem poética, isto é, não se trata de um estranhamento que recria tom do texto de Machado de Assis. Em contrapartida, a normalização encontrada em Tapia leva o leitor a ir construindo a imagem de Capitu através dos olhos de prima Justina.

Na segunda tradução, lemos que Capitu era um “poco astuta y que no miraba a la cara”. Segundo a RAE, “astuto” significa “agudo, hábil para enganar ou evitar o engano ou para atingir artificialmente qualquer fim”⁶². Porém, vale mencionar também que o uso de “astuto” leva a interpretação para os sentidos de “pícaro”, por exemplo, e as ações não são intrinsecamente boas nem ruins, podem ser uma ou outra dependendo de cada caso, diferentemente de “disimulado”. Uma pessoa astuta pode enganar alguém para conseguir alguma coisa, mas não seria necessariamente julgada moralmente por isso. Devido às diferenças entre “astuta” e “disimulada”, vemos a reconstrução de duas “Capitus” distintas nessa passagem, o que, por sua vez, leva os leitores a diferentes caminhos. Percebemos, assim, que ambas as traduções jogam com a ideia de que Capitu pudesse não ser tão ingênua e isso porque “trêfega” oferece essa possibilidade. De todo modo, os leitores das diferentes traduções irão “acolher” a personagem Capitu de modos diferentes.

Veremos no próximo exemplo, capítulo XXV, “No passeio público”, que novamente o olhar de Capitu está associado à “dissimulação” e novamente essa característica é apresentada a Bentinho por meio de outro personagem, desta vez por José Dias.

Machado de Assis	“Capitu, apesar daqueles olhos que o Diabo lhe deu... Você já reparou nos olhos dela? São assim de cigana oblíqua e dissimulada.”
Pablo del Barco	“Capitu, a pesar de aquellos ojos que el diablo le dio... ¿Ya te fijaste en sus ojos? Son como de gitana oblicua y disimulada.”
Nicolás E. Tapia	“Capitú, a pesar de esos ojos que le dio el diablo... ¿Has reparado en sus ojos? Son de gitana oblicua y disimulada.”

Nessa cena, temos uma associação muito forte dos olhos de Capitu – “que o Diabo lhe deu” – ao engano, e José Dias pergunta se Bentinho já reparou/prestou atenção neles e os descreve como olhos “de cigana oblíqua e dissimulada”. Segundo o Houaiss, “dissimulado” pode ter os seguintes significados: (1) “encoberto, disfarçado” e (2) “fingido, hipócrita, falso”. Vemos como José Dias faz uma descrição pejorativa dos olhos de Capitu, isto é, não olha nos olhos, mas pelo canto dos olhos e de uma maneira disfarçada, fingida.

⁶² “agudo, hábil para enganar o evitar el engaño o para lograr artificialmente cualquier fin”. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=47D7owW>>, acesso em 23 de nov. de 2016.

Na primeira tradução temos uma comparação: “son como de gitana oblicua”. Na segunda tradução, o que vemos é uma afirmação: “son de gitana oblicua”. Por ser uma afirmação, a impressão que nos passa é de algo mais certo, que não permite uma possível dúvida, ao passo que a comparação provoca, nesse caso, uma espécie de ilustração, uma exemplificação. Além disso, como dissemos no capítulo anterior, na seção sobre as “metáforas machadianas”, a comparação acaba funcionando como um enfraquecimento da imagem, por isso, ponderamos que, no segundo caso, José Dias é mais assertivo. Desse modo, o leitor de Tapia tem mais certeza sobre os olhos de Capitu: não são como, simplesmente são.

Retomamos aqui o conceito de reescrita (LEFEVERE, 2007). Como dissemos anteriormente, estamos assumindo nesta pesquisa a concepção de tradução como uma recriação, nesse caso, cada tradutor tem a liberdade e o papel ativo de reescrever o texto literário na língua para qual traduz, atuando juntamente com o autor do original. Cada tradutor reescreve a partir de um lugar específico e de um momento histórico diferente, por isso temos, entre outras coisas, a possibilidade de diferentes traduções. Além disso, como ressalta Nouss (2012a), não existe tradução definitiva, mas sim traduções feitas a partir de determinadas tomadas de decisões e posicionamentos diante do texto. Temos aqui nesse excerto, uma tradução mais atenuante e uma tradução mais assertiva, ambas resultados de diversos fatores socioculturais que estão para além do signo linguístico isoladamente.

Ainda quanto a esse excerto, vejamos o uso de “reparar” em espanhol na segunda tradução. É muito provável que o tradutor tenha optado por manter a semelhança fonética e ortográfica da palavra, contudo, “reparar” em espanhol está muito mais associado à ação de “consertar algo”, como nos exemplos a seguir: “¿reparaste el auto?” ou “hay que reparar las heridas del pasado”. O uso de “reparar” no sentido de “prestar atenção”, como é o caso do português, soa pouco usual, estranho. Nessa situação, é mais comum usar “fijarse”, como em “¡fíjate bien lo que te voy a decir!” ou “percatarse”, como em “¿te percaste de la manera en que habló?”, ou ainda, “darse cuenta”, “¿te das cuenta de lo que me estás diciendo?”. Novamente aqui, temos um estranhamento de outra ordem, não no sentido de recriar, projetar uma imagem poética ou literária, mas sim, de até poder gerar dúvidas no leitor.

Os dois próximos excertos representam o que discutimos anteriormente com relação à personificação dos olhos e a autoexistência deles. Essa transferência de atributos humanos a um órgão específico só é possível graças à analogia presente na metáfora, ou seja, considera-se que os olhos desempenham atividades humanas, aumentando, assim, a força da imagem literária. No primeiro caso, os olhos de José Dias “espetavam” Bentinho e, no segundo, há uma alteração nas dimensões dos olhos. Nos dois casos, o que podemos inferir é

que o agregado estava examinando as reações de Bentinho e, dessa forma, os olhos tentam penetrar nas emoções do menino ao mesmo tempo que, fazendo-se grandes, podem enxergar além do natural.

Machado de Assis	“José Dias tornou a perguntar o que era, sacudia-me com brandura, levantava-me o queixo e espetava os olhos em mim, ansioso também, como prima Justina na véspera”
Pablo del Barco	“José Días volvió a preguntarme qué era, me sacudía levemente, me levantaba la barbilla y fijaba los ojos en mí, ansioso también, como prima Justina la víspera.”
Nicolás E. Tapia	“José Días volvió a preguntarme de qué se trataba, me lo sonsacaba con suavidad, me levantaba el mentón y fijaba sus ojos en mí, ansioso también, como la prima Justina el día anterior.”

Em português há um certo estranhamento na construção “espetava os olhos”, criando a imagem de algo que “fura” ou “atravessa”, é como se José Dias quisesse entrar nos pensamentos de Bentinho através dos olhos, fato que se comprova ao dizer que o agregado estava ansioso, ou seja, tinha certa curiosidade para conhecer a revelação de Bentinho. Em espanhol, o verbo “fijar” também passa a ideia de “fixar” ou “pregar” algo, no entanto, pode levar também à interpretação de “prestar atenção”. Destaco aqui que o estranhamento de “espetar os olhos” não ocorre em espanhol com “fijar los ojos”, já que essa é uma construção usual na língua, portanto, teria havido aqui, uma normalização lexical (KENNY, 2001) com um efeito produzido mais convencional em espanhol do que em português. Para reconstruir a intensificação da ideia de “espetar os olhos” em espanhol seria possível a construção de “clavar los ojos”, já que “clavar” passa a ideia de “furar”, “enfiar”, “pregar”, o que estaria em consonância com a curiosidade do agregado.

Ressalto que, como não estamos pensando a tradução como “cópia” fiel ou infiel do original (ORTEGA Y GASSET, [1937] 2013), existem outras possibilidades para se traduzir “espetar os olhos” em espanhol que fogem da ideia de “clavar los ojos”. O que é interessante destacar aqui é que ambos os tradutores optaram por “fijaba los ojos”, mostrando, com isso, que decidiram manter uma construção mais convencional.

No segundo exemplo, em português, os olhos de José Dias “escancararam-se”, ou seja, abriram-se totalmente, ao passo que em espanhol, “se desorbitaron”, isto é, saíram da órbita, ganharam dimensões exageradas. Observamos que nas duas traduções há a recriação de uma imagem incomum, que leva os leitores a pensar em uma situação nada convencional, reconstruindo, de certa forma, o tom do texto machadiano. Nos dois casos, vemos como toda a expressão do agregado é canalizada para a reação dos olhos.

Machado de Assis	“Os olhos do agregado escancararam-se, as sobrelhas arquearam-se, e o prazer que eu contava dar-lhe com a escolha da proteção não se mostrou em nenhum dos músculos. (...) Quando os olhos tornaram às dimensões ordinárias:”
Pablo del Barco	“Los ojos del agregado se desorbitaron, se le arquearon las cejas, y el placer que yo esperaba darle con la elección de la protección no se mostró en ninguno de los músculos (...) Cuando los ojos volvieron a la dimensión ordinaria:”
Nicolás E. Tapia	“Los ojos del allegado se desorbitaron, las cejas se le arquearon y el placer que yo pensaba darle con haberlo elegido para protegerme no se reflejó en ninguno de sus músculos (...) Cuando sus ojos volvieron a las dimensiones normales:”

Vale destacar também que “escancarar” é usado com frequência, em português, com “portas” e “janelas”, como em, “estava tão quente que o jeito foi escancarar as janelas da sala”. Em espanhol, “desortibar(se)” também pode significar “enlouquecer”, como em “se desorbitó de tal manera que nadie lo reconocía”.

Outro aspecto a ser considerado refere-se a “os olhos tornaram às dimensões ordinárias”. Na primeira tradução, temos o adjetivo “ordinarias” e, na segunda, “normales”. Nessa cena, o narrador já nos apresentou a figura de José Dias e já sabemos que ele é um bajulador que não tem para onde ir, é dependente da família de Bentinho e que, portanto, nada nos surpreenderia se seus olhos também tivessem um traço “ordinário”, ou seja, nada que despertasse o interesse de ninguém. É importante destacar que até a metade do século XIX, “ordinário” tinha o significado indubitavelmente de “comum”⁶³. Apenas na segunda metade daquele século é que aparece o sentido de “ruim”, “de qualidade vil ou inferior”, mas permanece com o sentido de “comum” na literatura de vários autores, inclusive Machado de Assis. A partir do século XX, o significado de “comum” aparece somente em contextos específicos como “acionista ordinário” ou “processo ordinário”. Por esse motivo, “os olhos tornaram às dimensões ordinárias” poderia ser também uma descrição que dialoga com todo o ser de José Dias, ou seja, um personagem “ordinário”, no sentido de “habitual”, “comum”. Essa possível interpretação também acontece na tradução de Pablo del Barco, já que em espanhol, “ordinario” também tem o sentido de “común”, “regular”. “Las dimensiones normales”, de Nicolás E. Tapia, não traz esse matiz negativo dos olhos do agregado. Com

⁶³ Cf. Stack Exchange, Portuguese Language. Disponível em: <<https://portuguese.stackexchange.com/questions/1414/quando-%C3%A9-que-ordin%C3%A1rio-tem-%C3%A7ou-a-significar-mau-vil>>, acesso em 21 de abr. de 2017.

esse tipo de exemplo, percebemos que as colocações incomuns estão a serviço de efeitos provocadores no leitor.

Deparamo-nos finalmente com a metáfora mais emblemática de toda a obra de Machado de Assis, no capítulo XXXII, “Olhos de ressaca”. Bentinho e Capitu estão frente a frente e os olhos da vizinha parecem exercer uma força sobre o rapaz, como se o tragassem para dentro dela, assim como a força do mar é capaz de arrastar tudo o que encontra pelo caminho, sendo inválido qualquer tipo de esforço contra.

Ao fixar os olhos nos olhos de Capitu, Bentinho se lembra do que havia dito José Dias, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”. No entanto, a sensação que tem o adolescente é a de uma comparação para a qual não pode encontrar palavras que a descrevam. Por isso, o narrador invoca “a musa da retórica” a fim de conseguir expressar o que realmente foram aqueles olhos. A musa, retoricamente, não responde, e, como não encontra definição melhor, deixa “olhos de ressaca”. Essa impressão de que nem mesmo o narrador esteja contente com a imagem conseguida é expressa pela interjeição “Vá” e, logo a seguir, afirma que é o que “dá ideia daquela feição nova”.

Observamos aqui novamente a manipulação narrativa de Dom Casmurro, pois ele nos oferece uma ideia extremamente forte, ou seja, os olhos de Capitu tinham o poder de atração na mesma intensidade que a ressaca do mar, e não é exatamente isso que ele gostaria de dizer (mas diz!) e, dessa forma, afirma que na falta de uma expressão melhor fica essa mesmo (mais ou menos como ele já fez no início do romance ao contar sobre o nome *Dom Casmurro*, isto é, “se não tiver outro daqui até o fim do livro, vai este mesmo”).

Machado de Assis	“Deixe ver os olhos, Capitu (...) Tinha-me lembrado a definição que José Dias dera deles, ‘olhos de cigana oblíqua e dissimulada’ (...) com os meus olhos longos, constantes, enfiados neles, e a isto atribuo que entrassem a ficar crescidos, crescidos e sombrios, com tal expressão que... Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. (...) Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova (...)”
Pablo del Barco	“Déjame verte los ojos, Capitu (...) Me había acordado de la definición que José Días hizo de ellos, ‘ojos de gitana oblicua y disimulada’ (...) con mis ojos constantes, metidos en ellos, y a eso le atribuyo que comenzaran a ponerse grandes, grandes y sombrios, con tal expresión que... Retórica de enamorados; me da una comparación exacta la poética para decir lo que eran aquellos ojos de Capitu (...) ¿Ojos de resaca? Sí, de resaca. Es lo que me da idea de aquella nueva postura (...)”
Nicolás E. Tapia	“Deja que te mire a los ojos, Capitú (...) Acababa de recordar cómo José Días los había definido, ‘ojos de gitana oblicua y disimulada’ (...) con mis ojos grandes, constantes, fijos en los suyos y a eso le atribuyo que

	comenzasen a parecer más grandes, más grandes y sombríos, con una expresión que... Retórica de enamorados, dame una comparación exacta y polética para decir lo que fueron aquellos ojos de Capitú (...) ¿Ojos de resaca? Eso, de resaca. Es lo más parecido a esa nueva peculiaridad (...)"
--	--

Como dito anteriormente, parece-nos que Dom Casmurro não está de todo satisfeito com a imagem de “olhos de ressaca” (“Vá”). No entanto, como podemos ver nas duas traduções, essa possível insatisfação se desfaz. Na primeira tradução, lemos “Sí, de resaca”, essa afirmação “Sí”, quebra o efeito de dúvida, parece que a “musa da retórica” deu a imagem exata que Dom Casmurro queria. Além disso, a sentença seguinte confirma essa afirmação, “Es lo que me da la idea (...)”. Embora essa segunda sentença seja muito próxima ao português, o fato de o narrador já ter dito “Sí” leva-nos a uma precisão maior do efeito da imagem. Na segunda tradução, temos quase a mesma ideia “Eso, de resaca”, como se novamente a imagem obtida fosse a que o narrador realmente queria expressar. No entanto, a continuação da fala indica que, na verdade, não é bem isso, pois “es lo más parecido”, marcando, assim, a inexactidão da metáfora.

Com relação ao estranhamento da construção nas duas línguas, as imagens produzidas quebram a expectativa do leitor, sendo, portanto, consideradas “colocações marcadas” (BAKER, 1992).

Em uma pesquisa⁶⁴ feita no *Google Brasil* e no *Google España*, foram encontrados os seguintes resultados referentes a “olhos de ressaca” e “ojos de resaca”:

- Google Brasil: Olhos de ressaca: 429.000 resultados
- Google España: Ojos de resaca: 523.000 resultados
- Google Brasil: “Olhos de ressaca”: 143.000 resultados
- Google España: “Ojos de resaca”: 21.300 resultados

Desses resultados, destaco que no *Google Brasil* a maioria das páginas encontradas são páginas que de alguma maneira estão vinculadas ou a assuntos de literatura (blogs, por exemplo) ou a materiais escolares (resumos, apostilas, exercícios, materiais de cursinho, vestibular) ou ainda, brincando com a ideia de “ressaca causada por bebida”. Já no *Google España* essa hierarquia é diferente. Na maioria dos *links*, o que encontramos são informações sobre “ressaca causada por bebida” e, depois, algum tipo de relação ao texto

⁶⁴ Buscas realizadas no dia 27 de novembro de 2016.

machadiano. Quando refinamos a busca com a expressão entre aspas, os números de páginas são menores, porém no *Google Brasil* estão relacionados ao romance (ou às produções dele derivadas, como minisséries ou filmes) e, no *Google España*, ao documentário brasileiro “Olhos de ressaca” (2009), de Petra Costa, ou a informações sobre o romance de Machado de Assis.

Se pesquisarmos a expressão “olhos de ressaca” juntamente com o nome Machado de Assis, os resultados, então, serão bem mais refinados, como podemos ver:

- Google Brasil: Olhos de ressaca + Machado de Assis: 77.700 resultados
- Google España: Ojos de resaca + Machado de Assis: 6.070 resultados

Nessa busca mais refinada notamos que a expressão “olhos de ressaca” faz parte do polissistema escolar/cultural brasileiro (EVEN-ZOHAR, 2000), uma vez que Machado de Assis é estudado no Ensino Médio e está presente nos maiores vestibulares do país. Em algum momento da vida, nós, brasileiros, deparamo-nos com essa construção literária, ao passo que em países de língua espanhola esse conhecimento não é tão difundido. Como vimos no capítulo 2, seção 5, Machado de Assis é muito traduzido para o espanhol, porém isso não significa que seja um autor lido por vários grupos sociais, como afirma Domínguez (2010), Machado de Assis é muito lido, porém por poucos e não necessariamente em ambiente escolar.

Como sabemos, nosso narrador – nada ingênuo –, no capítulo XLIII, “Você tem medo?”, volta a usar a metáfora “olhos de ressaca”. Ora, se essa ideia não era exatamente aquela que ele havia pedido à musa, parece-nos que ele se encontra bem à vontade com essa definição.

Nessa próxima cena, Bentinho já sabia que dentro de dois ou três meses iria para o seminário. Ele e Capitu estão conversando até que ela para e começa a refletir consigo mesma.

Machado de Assis	“De repente, cessando a reflexão, fitou em mim os olhos de ressaca, e perguntou-me se tinha medo (...) Os olhos de ressaca não se mexiam e pareciam crescer. (...) Todas essas belas instituições sociais me envolviam no seu mistério, sem que os olhos de ressaca de Capitu deixassem de crescer para mim (...)”
Pablo del Barco	“De repente, cesando la reflexión, fijó en mí sus ojos de resaca y me preguntó si tenía miedo (...) Los ojos de resaca no se movían y parecían crecer (...) Todas las hermosas instituciones sociales me envolvían en su

	misterio, sin que los ojos de resaca de Capitu dejasen de crecerme (...)
Nicolás E. Tapia	“De pronto, cesando su reflexión, fijó sus ojos de resaca en mí y me preguntó si tenía miedo (...) Sus ojos de resaca no se movían y parecían aumentar (...) Todas esas bellas instituciones sociales me envolvían en su misterio, sin que los ojos de resaca de Capitu dejasen de aumentar de tamaño (...)”

É interessante notar que no momento em que Capitu faz a pergunta a Bentinho e o encara, seus olhos não se mexem, revelando, assim, toda a segurança que a vizinha tinha ao fazer a pergunta, ou seja, ela é uma personagem bem resolvida e decidida, por isso, não teria por que titubear ou ficar nervosa. Pelo contrário, notamos que quem assim está é Bentinho, que começa a divagar e a se perder na imensidão dos olhos de Capitu, pois, para ele, os olhos de ressaca não paravam de crescer, como se o fossem consumir, tragar. Novamente aqui, vemos que os olhos de Capitu ganham tamanha expressividade que são quase independentes de seu corpo. Para Bentinho, não se trata, em momento algum, de um simples olhar. São olhos de uma força avassaladora, que deixam Bentinho desestabilizado. Notamos que os “olhos de ressaca” têm uma intenção de potencialização daquela cena que se passa em um tempo “infinito e breve”. À medida que a confusão de sentimentos de Bentinho aumenta, os olhos de Capitu lhe parecem maiores e mais potentes, como se o fossem tragar como a vaga do mar, em uma mistura de sentimentos entre o gozo celeste e o suplício infernal que nem o grande Dante foi capaz de poeitar.

Como vimos com Castro (1978), Machado de Assis fez usos inusitados não só com termos lexicais, mas inferimos que tais usos incomuns ocorreram também na construção metafórica, já que aqui temos um exemplo de metáfora que visa intensificar a cena, prendendo a atenção não apenas de Bentinho, mas do leitor também.

Com relação às traduções, as imagens produzidas são muito parecidas, no entanto, vale destacar a ausência do pronome “me/mí” na tradução de Nicolás E. Tapia (última linha do excerto), fazendo com que haja certo afastamento da impressão produzida em Bentinho. Em Machado de Assis (“crescer para mim”) e em Pablo del Barco (“crecerme”), o pronome mim/me expressa o envolvimento e certa confusão de sentimentos de Bentinho na ação, enquanto a ausência do pronome oblíquo, neste caso, denota distanciamento, como se os olhos estivessem aumentando de tamanho, mas não para ele, para Bentinho, mas porque fosse natural e não fruto de uma impressão, de uma percepção. E o curioso é que esse tipo de construção sintática é muito comum no espanhol, demonstrando certo envolvimento do falante com a ação descrita.

Nos dois próximos exemplos, vemos como Bentinho induz o leitor a fazer julgamentos sobre Capitu a partir da descrição de seus olhos. No primeiro deles (capítulo XLIV), o narrador reforça a definição de José Dias; e no segundo (capítulo L), quando D. Glória dá um retrato seu a Capitu, esta beija-o com paixão e, nesse momento, tem os olhos “direitos, claros, lúcidos”.

Capítulo XLIV, “O primeiro filho”

Machado de Assis	“Capitu olhou para mim, de um modo que me fez lembrar a definição de José Dias, oblíquo e dissimulado; levantou o olhar, sem levantar os olhos (...) Capitu limitou-se a arregalar muito os olhos (...)”
Pablo del Barco	“Capitu me miró, pero de un modo que me hizo recordar la definición de José Días, oblicuo y disimulado; levantó la mirada sin levantar los ojos (...) Capitu se limitó a desencajar mucho los ojos (...)”
Nicolás E. Tapia	“Capitú me miró, pero de un modo que me recordó la definición de José Días, oblicuo y disimulado; levantó la mirada, sin levantar los ojos (...) Capitú se limitó a abrir desmesuradamente los ojos (...)”

Nesse caso, vemos como o narrador mostra uma certa ambiguidade das ações de Capitu, pois “levanta o olhar, sem levantar os olhos”, fazendo, assim, aumentar a carga dramática da cena, uma vez que há um jogo entre o que é visível (“sem levantar os olhos”) com o que é invisível (“levantou o olhar”). Mais uma vez os olhos dela ganham dimensões exageradas, porém, em espanhol, temos uma imagem mais forte, tanto na tradução de Nicolás E. Tapia, “abrir desmesuradamente”, como na de Pablo del Barco, “desencajar”, como se fossem sair do rosto, uma vez que “desencajar” pode também aparecer no sentido de “deslocar”, como em “la mandíbula se desencajó”. Por esse motivo, na tradução de del Barco temos um movimento de deslocamento de dentro para fora, provocando mais estranheza do que simplesmente “abrir desmesuradamente”. Notamos que “arregalar os olhos” e “abrir desmesuradamente” são construções comuns no português e no espanhol, respectivamente, que não causam estranhamento no leitor, mas “desencajar los ojos” pode ser lido como uma criação inusitada, provocando um efeito estético-literário no leitor; podemos, até mesmo, inferir que seria uma espécie de oposto da “normalização” (KENNY, 2001), ou seja, a tradução traz um efeito menos convencional para uma construção convencional no original.

No outro exemplo, temos:

Capítulo L, “Um meio-termo”

Machado de Assis	“Os olhos de Capitu, quando recebeu o mimo, não se descrevem; não eram oblíquos, nem de ressaca, eram direitos, claros, lúcidos”
------------------	--

Pablo del Barco	“Los ojos de Capitu, cuando recibió el regalo, no pueden describirse; no eran oblicuos, ni de resaca; eran rectos, claros, lúcidos.”
Nicolás E. Tapia	“Los ojos de Capitu cuando recibió el regalo eran indescriptibles; no eran oblicuos ni de resaca, eran directos, claros, lúcidos.”

Nessa cena, quando Capitu recebe o retrato de D. Glória, marcando, assim, a despedida de Bentinho, que partia para o seminário, temos a imagem de que Capitu estava completamente serena, e que agora não tinha os olhos de ressaca, nem eram oblíquos, e justamente por esse motivo, eram “indescritíveis” para o narrador. A hipótese que levantamos é a de que, como Capitu já tinha dito, em capítulos anteriores, Bentinho tinha medo de enfrentar a mãe e dizer que não iria para o seminário, então, talvez a lucidez no olhar refletisse o que ela já sabia, sua consciência da situação, como se ela já estivesse esperando esse momento e não fosse surpresa.

Sabemos que o narrador, em um momento de desespero, por não ter as palavras, invoca a “musa da retórica dos namorados”, pedindo uma expressão exata que definisse o que foram aqueles olhos de Capitu. A musa, porém, não o atende. Estando Bentinho já no seminário, pensa escrever um soneto, muito embora tenha apenas dois versos, o primeiro “Oh! Flor do céu! Oh! Flor cândida e pura”, e o último “Perde-se a vida, ganha-se a batalha!”. Como o resto do soneto não vem, nosso narrador perde o sono de tanto tentar encontrar o que lhe falta. Neste caso, a musa transfigura-se na insônia, como vemos a seguir:

Capítulo LV, “Um soneto”

Machado de Assis	“A insônia, musa de olhos arregalados, não me deixou dormir uma longa hora ou duas (...)”
Pablo del Barco	“El insomnio, musa de ojos abiertos, no me dejó dormir una hora o dos (...)”
Nicolás E. Tapia	“El insomnio, musa de ojos desorbitados, no me dejó dormir durante una larga hora o dos (...)”

Parece-nos que “musa de ojos desorbitados” é muito mais forte, ou seja, uma musa muito mais feroz e violenta do que “musa de ojos abiertos”. Em português, temos uma palavra cuja raiz é a mesma de “desorbitar”, isto é, “exorbitar”, que significa “passar dos limites”, portanto, nesse caso, podemos pensar que os olhos estavam abertos para além dos limites físicos do corpo, tamanha era a insônia do narrador. Já a “musa de ojos desorbitados” também pode levar o leitor a outra imagem, uma vez que, como vimos anteriormente, “desorbitado” também pode ser “louco”, tendo a musa, dessa forma, “olhos loucos”. Vale

destacar que em todos os casos a metáfora de “personificação” causa um efeito interessante, pois a insônia materializa-se na figura de uma musa, isso sem contar um detalhe curioso: em português, “insônia”, sendo uma palavra feminina, cria uma “musa” feminina, ao passo que em espanhol, “insomnio”, é uma palavra masculina, mas a “musa” continua sendo feminina.

Outra cena em que aparece uma construção do mesmo estilo é no capítulo LXVII, “Um pecado”. Ao saber que sua mãe estava doente, por alguns segundos Bentinho desejou que ela morresse, pois, se isso acontecesse, poderia sair do seminário. No entanto, ao chegar em casa e ver a mãe, arrepende-se do pensamento egoísta.

Machado de Assis	“Era a primeira vez que a morte me aparecia assim perto, me envolvia, me encarava com os olhos furados e escuros”
Pablo del Barco	“Era la primera vez que la muerte se me presentaba así de cerca, me envolvía, se me enfrentaba con los ojos agujerados y oscuros. ”
Nicolás E. Tapia	“Era la primera vez que la muerte se me presentaba tan de cerca, me envolvía, se me encaraba con sus ojos huecos y oscuros.”

Observamos aqui que a morbidez da cena se dá pela descrição da morte, isto é, “olhos furados e escuros”, como uma caveira talvez. Destaco os adjetivos usados para os olhos da morte em espanhol. No primeiro caso, na mesma família de “agujerados”, temos o verbo “agujerar”, que segundo a RAE significa “fazer um ou mais buracos em algo ou alguém”⁶⁵ e o substantivo “agujero”, lembrando que “agujerear” implica que algo ou alguém faz ou provoca um buraco em algo ou alguém, por exemplo, “agujerear las orejas”, com o sentido de “perfurar”. Já no segundo caso, “huecos”, como o correspondente em português “oco”.

Esse estilo se repete novamente no capítulo LXXX, “Venhamos ao capítulo”. Neste caso, temos a caracterização da fé de D. Glória. Extremamente devota, D. Glória não pensaria em quebrar a promessa para que seu único filho não fosse ao seminário. Se fosse outra pessoa, pode ser que houvesse um meio de resolver esse problema. O narrador, então, descreve-nos que a fé de sua mãe não cochilava, pelo contrário, vigiava tudo sempre com “grandes olhos ingênuos”.

Machado de Assis	“Um cochilo da fé teria resolvido a questão a meu favor, mas a fé velava com os seus grandes olhos ingênuos.”
Pablo del Barco	“Un sueñecito de la fe hubiera resuelto la cuestión a mi favor, pero la fe velaba con sus grandes ojos ingenuos.”

⁶⁵ “hacer uno o más agujeros a alguien o algo”. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=1FYHogj>>, acesso em 30 de nov. de 2016.

Nicolás E. Tapia	“Una siesta de la fe habría resuelto la cuestión a mi favor, pero la fe velaba con sus grandes ojos ingenuos.”
------------------	--

Observamos aqui que os “olhos ingênuos” da fé têm um tom irônico e uma certa crítica às ações de D. Glória, pois esta havia feito uma promessa para que outra pessoa cumprisse. No entanto, como sabemos, mais tarde, segundo seus interesses pessoais, D. Glória aceita “trocar” no seminário Bentinho por outro menino pobre, assim a promessa se cumpriria e ela satisfaria seu desejo de ter filho perto de si novamente. Notamos também que as duas traduções mantêm a ironia com os termos “sueñecito de la fe” e “siesta de la fe”. Podemos notar que essa metáfora acaba criando um ambiente de simulação de impressões, ou seja, ela expressa eufemismo, pois critica a fé cega de D. Glória, mas de uma maneira atenuada, o que acaba provocando um efeito irônico na passagem.

Esse mesmo tom irônico encontra-se na descrição dos olhos de “O protonotário apostólico”, capítulo XXXV, ou seja, através dos olhos, nota-se que a expressão do “pecado da gula” do protonotário.

Machado de Assis	“Assim, quando minha mãe lhe disse que viesse jantar, a fim de se lhe fazer uma saúde, os olhos com que aceitou seriam de protonotário, mas não eram apostólicos”
Pablo del Barco	“Así, cuando mi madre le dijo que viniera a cenar, con el fin de agasajarle, los ojos con que aceptó serían de protonotario, pero no apostólicos.”
Nicolás E. Tapia	“Así, cuando mi madre le dijo que se quedase a cenar, a fin de celebrarlo, los ojos con que aceptó eran de protonotario, pero no eran apostólicos.”

Como sabemos, Bentinho já está no seminário, onde conhece Escobar. Na próxima cena, do capítulo LVI, “Um seminarista”, seu amigo é apresentado.

Machado de Assis	“Era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo (...) íamos dar com ele, muita vez, olhos enfiados em si, cogitando.”
Pablo del Barco	“Era un muchacho esbelto, ojos claros, un poco huidizos, como las manos, como los pies, como el habla, como todo (...) nos encontrábamos con él muchas veces, con los ojos recogidos sobre sí, pensando.”
Nicolás E. Tapia	“Era un joven esbelto, ojos claros, un poco huidizos, como sus manos, como los pies, como su habla, como todo él (...) muchas veces lo encontrábamos, ensimismado, pensando.”

Dentre as características que destaca o narrador, temos os olhos claros e “um pouco fugitivos”. Com relação a “olhos claros”, essa é uma combinação que não causa estranhamento no leitor, uma vez que se trata de uma combinação que poderia ser esperada ou previsível. Já “olhos fugitivos” é uma metáfora mais elaborada e, nesse caso, na verdade, lemos “olhos um pouco fugitivos”. Se “olhos fugitivos” já exige um certo esforço interpretativo, “um pouco fugitivo” mais ainda, pois é algo imensurável. As duas traduções conseguiram manter essa estranheza, pois o espanhol “ojos huidizos” permite certa imprecisão na descrição dos olhos de Escobar.

No segundo trecho da passagem, quando lemos que Escobar tinha os “olhos enfiados em si, cogitando”, temos aqui a descrição de um personagem que sempre está metido com seus pensamentos, refletindo sobre algo consigo mesmo, e novamente é a metaforização dos olhos como algo que pode se deslocar de fora para o interior. Lembrando que “enfiar” em português passa a ideia de algo que “perfura”, “transpassa”, “penetra com força e profundidade”⁶⁶, ou seja, seus “olhos um pouco fugitivos” eram fortes o suficiente para penetrar-lhe a alma, seus próprios pensamentos. Pensamento esses que são expressos com bastante veemência, uma vez que o verbo utilizado é “cogitar”, que segundo o dicionário *on-line* Aulete significa: (1) “pensar longa e insistentemente a respeito de; considerar; imaginar”, (2) “ter a intenção de; planejar, tencionar” e (3) “ficar longa e profundamente concentrado e absorto em pensamentos, reflexões; cismar; meditar”⁶⁷. Com essa pequena, porém rica descrição, temos uma construção elaborada de um personagem-chave do romance, com isso, vemos que Escobar não era qualquer seminarista ou apenas mais um amigo, era uma pessoa muito sagaz.

Em espanhol, “olhos enfiados em si” foi traduzido respectivamente por Pablo del Barco e Nicolás E. Tapia como, “ojos recogidos sobre sí” e “ensimismado”. No primeiro caso, existe a presença de uma metáfora envolvendo “ojos”, mantendo a personificação desse órgão, como se ele pudesse sair do rosto e ser recolhido ou encolhido em si mesmo. No segundo caso, não temos a presença de metáforas, pois aqui “lo [Escobar] encontrábamnos ensimismado”, houve a retirada do olho-personagem e a ação desempenhada por este foi transferida para o próprio Escobar. A tradução de “cogitar”, em ambos os casos, ficou “pensar”, semanticamente mais fraco do que “cogitar” nessa cena.

Um dia, em visita à casa de D. Glória, Escobar é apresentado à família como um grande amigo de Bentinho do seminário. Todos passam a admirá-lo; contudo, a impressão que

⁶⁶ Cf. Aulete *on-line*. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/enfiar>>, acesso em 28 de nov. de 2016.

⁶⁷ Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/cogitar>>, acesso em 28 de nov. de 2016.

ele passa, segundo Tio Cosme, pode ser observada nos trechos a seguir, retirados do capítulo XCIII, “Um amigo por um defunto”.

Machado de Assis	“(…) meu amigo Escobar era um tanto metediço e tinha uns olhos policiais a que não escapava nada”
Pablo del Barco	“(…) mi amigo Escobar era un tanto entrometido y tenía unos ojos de policía a los que nada escapaba.”
Nicolás E. Tapia	“(…) mi amigo Escobar era algo entrometido y tenía unos ojos policíacos a los que no escapaba nada.”

Escobar tinha “olhos policiais” e essa característica o torna um exímio observador do que acontece ao seu redor. Dessa forma, aos poucos, o rapaz sabe como é a rotina da casa de D. Glória e, principalmente, “olhos policiais” para as finanças da família como se sabe pelo rápido raciocínio que tem ao calcular o valor das casas e dos escravos de aluguel.

Machado de Assis	“São olhos refletidos, opinou tio Cosme”
Pablo del Barco	“Son ojos reflexivos – opinó tío Cosme”
Nicolás E. Tapia	“Son ojos reflexivos, opinó mi tío Cosme”

O estilo da construção se mantém nas duas traduções e, por meio da descrição dos “olhos refletidos” de Escobar, e pelo conjunto de descrições, vemos que seu amigo está sempre relacionado ao pensamento, à reflexão e à introspecção. Isso se confirma também com os trechos a seguir.

No capítulo LXXVIII, “Segredo por segredo”, o narrador utiliza-se de uma construção já encontrada em José Dias, isto é, “espetar os olhos” no sentido de estar curioso, querendo conhecer os mais íntimos segredos.

Bentinho e Escobar trocam segredos sobre a vida no seminário. Ambos não desejam seguir a carreira de padre. O primeiro, por amor a Capitu; e o segundo, por amor ao comércio. Contudo, enquanto para Bentinho esse era um segredo angustiante, pois não sabia quando poderia abandonar o seminário, para Escobar era algo já bem resolvido.

Machado de Assis	“Ouvia, espetando-me os olhos.”
Pablo del Barco	“Oía mirándome a los ojos.”
Nicolás E. Tapia	“Me escuchaba clavando en mí sus ojos.”

Machado de Assis	“Nem cuides que pasmou de me ver namorado; achou até natural e
------------------	--

Assis	espetou-me outra vez os olhos.”
Pablo del Barco	“No creas que se asombró de verme enamorado; hasta lo encontró natural, y me miró de nuevo fijamente a los ojos.”
Nicolás E. Tapia	“No creas que se asombró de verme enamorado, le pareció natural y me clavó de nuevo la mirada.”

O que é interessante nessa passagem, além da própria criação metafórica dos olhos de Escobar, é a constância na utilização dos termos em cada tradução. Nos dois excertos, temos em português “espetar os olhos”, enquanto nos dois excertos da primeira tradução temos “mirar a los ojos” e na segunda, “clavar los ojos/la mirada”.

Em outro capítulo, XCVI, “Um substituto”, Bentinho conta a Escobar o plano que fizera com José Dias de ir à Europa pedir diretamente ao papa o cancelamento da promessa. A reação de Escobar está descrita a seguir:

Machado de Assis	“Os olhos, de costumes fugidios, quase me comeram de contemplação”
Pablo del Barco	“Los ojos huidizos, casi me comieron de contemplación.”
Nicolás E. Tapia	“Sus ojos, de suyo huidizos, casi me comieron observándome.”

O narrador retoma uma característica já mencionada dos olhos de Escobar e mostra o contraste da ação, pois de tanta contemplação quase o comem, ávidos por escutar o que o outro tinha a lhe dizer.

Com relação a José Dias, sabemos que o agregado é um personagem importante para o desenrolar da narrativa, afinal é ele quem “denuncia” o namoro de Bentinho e Capitu e é ele quem descreve os olhos de Capitu pela primeira vez e lança a “ponta de Iago”, ou seja, que relata a Bentinho que Capitu está feliz (mesmo com a ausência do vizinho) e que logo há de “pegar um peralta da vizinhança que se case com ela”. Um dos traços mais marcante de José Dias é sua “medianidade”, ou seja, sua condição média. Não é um escravo, mas também não é dono de escravos; mora de favores e se julga (e se faz) necessário na casa de D. Glória. Para parecer superior a sua classe, gaba-se de usar os adjetivos, sempre que possível, no superlativo.

No próximo excerto, veremos como ele se sente ao criar, sozinho, uma metáfora religiosa e ainda receber um elogio por isso. No seminário, relatando a Bentinho como anda a vida na casa e como poderão fazer para que Bentinho saia do seminário, diz que a saída não poderá ser tão depressa e que “a vida do seminário é útil, e vale sempre entrar no mundo ungido com os santos óleos da teologia...”

Capítulo LXI, “A vaca de Homero”

Machado de Assis	“os olhos de José Dias fulguraram tão intensamente que me encheram de espanto. As pálpebras caíram depois, e assim ficaram por alguns instantes, até que novamente se ergueram, e os olhos fixaram-se na parede do pátio, como que embebidos em alguma coisa, se não eram em si mesmos; depois despegaram-se da parede e entraram a vagar pelo pátio todo”
Pablo del Barco	“los ojos de José Días fulguraron tan intensamente que me llenaron de espanto. Cerró los párpados y permaneció así algunos instantes, hasta que nuevamente los abrió y los ojos se fijaron en la pared del patio, como embebidos en algo, si no era en sí mismos; después se despegaron de la pared y comenzaron a vagar por todo el patio.”
Nicolás E. Tapia	“los ojos de José Días fulguraron tan intensamente que me llenaron de asombro. Bajó los párpados después y se quedaron así durante algunos instantes hasta que de nuevo los levantó y sus ojos se fijaron en la pared del patio, como absortos en algo, si no en sí mismos; después dejaron de mirar a la pared y comenzaron a vagar por el patio.”

José Dias está tão maravilhado de sua criação metafórica que não se contém. Sua emoção é expressa pelos olhos que fulguram, fixam-se na parede, erguem-se, estão embebidos, despegam-se da parede e vão vagar pelo pátio. Os olhos são um personagem que dança (se acompanharmos os olhos de José Dias, veremos uma coreografia na cena) pelo pátio do seminário de tanta felicidade, como se algo extraordinário tivesse acontecido.

Com relação às traduções, ambas trouxeram o estranhamento dos olhos que dançam, ou seja, mantiveram mais o destaque da ação para os olhos do que para José Dias.

Os olhos tornam-se tão importantes para o narrador que até sonhando eles estão presentes. É que acontece no capítulo LXIII, “Metades de um sonho”, em que Bentinho sonha com um menino que entrega o resultado de um bilhete de loteria para o pai de Capitu, porém o bilhete não é premiado e Pádua atribui isso ao fato de o número ser meio misterioso – 4004. Em meio a essa cena, o narrador nos conta que Capitu só tinha coisas boas para ele e tudo isso era dado pelos olhos, contrastando com a fala de seu pai, que tentava justificar sua falta de sorte.

Machado de Assis	“Enquanto ele falava, Capitu dava-me com os olhos todas as sortes grandes e pequenas”
Pablo del Barco	“Mientras hablaba, Capitu me daba con los ojos todos los premios grandes y pequeños.”
Nicolás E. Tapia	“Mientras él hablaba, Capítú me daba con los ojos todos los premios, grandes y pequeños.”

Em outra visita à casa, Bentinho recebe a notícia de que Capitu está na casa de Sancha, pois esta estava doente, e Prima Justina lança a ideia de que ela possa estar lá por causa de algum namorado.

Vimos anteriormente como os olhos de Prima Justina assumem os ofícios de todos os outros órgãos para ver as reações de Bentinho. Aqui é o contrário, os olhos de Bentinho desempenham toda a ação da cena.

Capítulo LXXXI, “Uma palavra”

Machado de Assis	“Não a matei por não ter à mão ferro nem corda, pistola nem punhal; mas os olhos que lhe deitei, se pudessem matar, teriam suprido tudo (...) Os olhos bastavam ao primeiro efeito (...) e para desnortear a justiça, os mesmos olhos matadores seriam olhos piedosos, e correriam a chorar a vítima”
Pablo del Barco	“No la maté por no tener a mano hierro ni cuerda, pistola ni puñal; pero la mirada que le eché, si pudiera matar, lo hubiera suplido todo (...) Los ojos bastaban para el primer efecto (...) para desorientar a la justicia, los mismos ojos matados ⁶⁸ serían ojos piadosos, y correrían a llorar a la víctima.”
Nicolás E. Tapia	“No la maté, por no tener a mano hierro o cuerda, pistola o puñal; pero los ojos que le clavé, si hubieran podido matar, lo habrían suplido todo (...) para desorientar a la justicia, los mismos ojos matadores serían ojos piadosos que se apresurarían en llorar a la víctima.”

Notamos aqui o desejo de força e de violência que Bentinho gostaria que seus olhos tivessem. Se pudessem, matariam Prima Justina e, para enganar a justiça, chorariam a morte da vítima. Os olhos aqui, então, desempenhariam a ação e expressariam todo o sentimento envolvido no assassinato e no luto. Toda a manipulação do narrador se mostra na possibilidade de matar e dissimular o crime.

Com relação às traduções, notamos que ambas mantêm a vivacidade e personificação do olho. Em espanhol, “echar una mirada” é usada no sentido de “dar uma olhada”, enquanto “clavar los ojos” expressa uma ação mais duradoura, com mais intensidade, ou, segundo a RAE, na acepção número sete, “fixar ou parar com firmeza algo ou alguém em um lugar”⁶⁹. A imagem que temos, portanto, segundo as traduções, é a de que na primeira, Bentinho deu uma olhada para Prima Justina, querendo matá-la e, na segunda, ele fixou o

⁶⁸ Suponho tratar-se aqui de um erro de digitação, pois a cena deixa claro que seriam os “ojos matadores” os mesmos “ojos piadosos”.

⁶⁹ (7) “fijar o parar con firmeza algo a alguien en un lugar”. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=9QwG6Uk>>, acesso em 30 de nov. de 2016.

olhar nela querendo matá-la. Vemos, portanto, que essa personificação dos olhos ganha uma força potencializadora, que seria capaz de matar se fosse permitido.

Por conselho de sua mãe, Bentinho vai até a casa de Sancha. Lá, por alguns instantes, ele e Capitu ficam sozinhos na sala até que Gurgel, pai de Sancha, entra. Novamente, os dois jovens são surpreendidos por um adulto, porém Capitu mantém toda sua serenidade, como se nada extraordinário estivesse acontecendo, enquanto Bentinho não sabe como se portar, nem o que fazer, nem o que dizer.

Capítulo LXXXIII, “O retrato”

Machado de Assis	“Eu levantei-me depressa e não achei compostura; metia os olhos pelas cadeiras.”
Pablo del Barco	“Yo me levanté deprisa, pero no encontré la compostura; escondía los ojos en las sillas.”
Nicolás E. Tapia	“Yo me levanté deprisa y no hallé compostura, miraba en las sillas.”

Nos dois casos, notamos que houve normalização do estranhamento, já que na primeira “escondía los ojos” e na segunda tradução “miraba en las sillas”.

Machado de Assis	“(…) cada vez que vinha a casa achava-a mais alta e mais cheia; os olhos pareciam ter outra reflexão, e a boca outro império”
Pablo del Barco	“cada vez que iba a casa la encontraba más alta y más llena, los ojos parecían tener otro brillo y la boca otro imperio.”
Nicolás E. Tapia	“siempre que yo regresaba a casa la encontraba más alta y más hermosa, sus ojos parecían tener una nueva reflexión y su boca un nuevo imperio.”

Bentinho nota que Capitu já não é mais aquela menina com quem costumava brincar no quintal, ela está amadurecendo e nota, principalmente, os olhos dela têm uma “nova reflexão”.

Um dos momentos mais marcantes da obra é retratado na cena a seguir. Bentinho lança para o leitor a ideia de que Capitu “era a flor de um fruto sadio e doce”. Mais adiante no romance, o narrador volta à metáfora da fruta, ao se indagar se a “fruta já estaria dentro da casca”, ou seja, se a Capitu do bairro da Glória já estaria na Capitu da Rua Matacavalos.

Temos nesse trecho do capítulo C, “Tu serás feliz, Bentinho”, novamente a descrição de seus “olhos pensativos”, ou seja, qualidade não esperada para descrever os “olhos”.

Machado de Assis	“(…) e não vi que essa menina travessa e já de olhos pensativos era a flor
------------------	--

Assis	caprichosa de um fruto sadio e doce...”
Pablo del Barco	“(…) y no vi que esa niña traviesa y ya de ojos pensativos era la flor caprichosa de un fruto sano y dulce...”
Nicolás E. Tapia	“(…) y no me di cuenta de que esa niña traviesa, y ya de ojos pensativos, era la flor caprichosa de un fruto sano y dulce...”

A partir desse capítulo temos um salto no tempo e uma mudança na narração, cuja atmosfera torna-se mais densa. Bentinho sai do seminário, casa-se com Capitu. Escobar também sai do seminário e casa-se com Sancha. A filha destes chama-se familiarmente Capituzinha e o filho daqueles, Ezequiel.

As crises de ciúmes de Bento começam a ser mais frequentes e motivadas por coisas banais. No capítulo CVII, “Ciúmes do mar”, após “dar aula” de astronomia, Capitu fica meio adormecida e Bento narra que teve ciúmes do mar e justifica-se: não necessariamente do mar, mas do que poderia estar na cabeça de sua esposa que a fizesse não prestar atenção às suas lições. Para Bento, essa distração de Capitu faz com que outros pensamentos venham à tona.

Machado de Assis	“A recordação de uns simples olhos basta para fixar outros que os recordem e se deleitem com a imaginação deles”
Pablo del Barco	“El recuerdo de unos simples ojos basta para fijarse en otros que los recuerden y se deleiten imaginándolos.”
Nicolás E. Tapia	“El recuerdo de unos simples ojos basta para mirar otros que los recuerden y se deleiten con su recuerdo.”

Essa poderia ser, em última instância, uma metáfora para todo o romance, pois o livro nasce das recordações de sua vida e, de certa forma, o narrador está se deleitando com suas memórias a fim de “atar as duas pontas da vida” e talvez livrar-se da culpa pela destruição de sua vida e da vida de sua família.

Os próximos exemplos ilustram nosso poder de interpretar o que lemos/vemos segundo nossa vontade em alguns momentos, pois Bento atribui significado às ações de Sancha de acordo com o que ele talvez desejasse que acontecesse. Ou, ainda, podemos pensar que se trata, aqui, de mais um episódio ambíguo no romance, pois não temos acesso à versão de Sancha e sabemos que o narrador não é imparcial.

Vejamos alguns trechos de capítulo CXVIII, “A mão de Sancha”.

Machado de Assis	“Sancha ergueu a cabeça e olhou para mim com tanto prazer que eu, graças às relações dela e Capitu, não se me daria beijá-la na testa. Entretanto, 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 o mar, pensativo.”
Pablo del Barco	“Sancha levantó la cabeza y me miró con tanto placer que yo, gracias a sus relaciones con Capitu, no se me ocurrió besarla en la cabeza. Además, los ojos de Sancha no invitaban a expansiones fraternas; parecían cálidos, intimidadores, decían otra cosa, y no tardó en apartarlos de la ventana donde yo me quedé mirando el mar pensativo.”
Nicolás E. Tapia	“Sancha levantó la cabeza y me miró con tanto placer que a mí, gracias a sus relaciones con Capitú, me hubiera sido indiferente besarla en la frente. Sin embargo, los ojos de Sancha no invitaban a expresiones fraternales, parecían calientes y buscaban intimidad, decían otra cosa y no pasó mucho tiempo sin que se apartasen de la ventana, donde yo me quedé, pensativo, mirando el mar.”

Sancha havia acabado de confessar a Bento o plano de os dois casais viajarem para a Europa. Segundo as impressões do narrador, “os olhos de Sancha não convidavam a expansões fraternais”. É interessante notar que toda essa cena é resultado de uma interpretação de Bento, pois temos acesso apenas ao acontecimento apenas através de seus olhos, portanto, não sabemos se de fato Sancha estava ou não insinuando algo a mais a ele. Com relação às traduções, vemos que em ambas as obras são os olhos de Sancha que realizam a ação (“invitaban”), sendo, novamente, uma personificação-chave para a cena.

Vale destacar que, no “fechamento” dessa cena, Bento olha para o mar, pensativo. Se pensarmos que o mar pode ser um lugar de mistério, veremos que o fato de ele olhar para o mar não é apenas casual, pois, como sabemos, Capitu, quando se chateia com as aulas de astronomia de Bento, olha o mar e, na manhã seguinte a esse encontro, acontece o afogamento de Escobar. Em última instância, podemos levantar a hipótese de que o mar guarda grandes mistérios e segredos, além de entrar em algumas das cenas mais representativas do romance.

Na cena seguinte, são os olhos de Bento que “falam” à esposa do amigo.

Machado de Assis	“Quando saímos, tornei a falar com os olhos à dona da casa”
Pablo del Barco	“Cuando salimos volví a hablar con los ojos a la dueña de la casa.”
Nicolás E. Tapia	“Cuando salimos, volví a hablarle con los ojos a la dueña de la casa.”

Neste outro excerto, Bento não consegue parar de pensar em Sancha e nas possíveis indiretas que ela lhe teria dirigido.

Machado de Assis	“Não havia meio de esquecer inteiramente a mão de Sancha nem os olhos que trocamos.”
Pablo del Barco	“No había medio de olvidar del todo la mano de Sancha y las miradas

	que cruzamos.”
Nicolás E. Tapia	“No había manera de olvidar completamente la mano de Sancha ni las miradas que intercambiamos.”

Os tradutores dois optaram por trazer “mirada” no lugar de “ojos”, apagando, assim, o uso incomum de “trocar os olhos”.

Devemos lembrar aqui que o narrador, uma vez tendo invocado a musa da retórica, para que lhe desse uma expressão que explicasse o que foram os olhos de Capitu, não havia ficado muito satisfeito com a resposta (“Vá, de ressaca”). No entanto, notamos que o capítulo CXXIII, é o segundo capítulo do romance intitulado “Olhos de ressaca”. Para quem não gostou da expressão, até que já se habituou a ela! Mas, agora, a ressaca levou o alvo de seus ciúmes, e só resta à ressaca dos olhos de Capitu desfazer em uma comparação: “(olhos) grandes e abertos, como a vaga do mar, como se quisesse tragar também o nadador da manhã”.

Após o trágico acidente com Escobar, morto pela ressaca do mar (grande ironia!), o gatilho do ciúme de Bento é disparado ao reparar em como Capitu olhava o cadáver durante o velório.

Machado de Assis	“(…) Capitu olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira lhe saltassem algumas lágrimas poucas e caladas...”
Pablo del Barco	“(…) Capitu miró algunos instantes el cadáver tan fija, tan apasionadamente fija, que no sorprende que se le saltaran algunas pocas y calladas lágrimas.”
Nicolás E. Tapia	“(…) Capitú miró algunos instantes hacia el cadáver, con la mirada tan fija, tan apasionadamente fija, que no es de extrañar que se le saltasen algunas lágrimas pocas y calladas...”

Notamos a ironia na sua fala de Bento ao afirmar que “não admira lhe [a Capitu] saltassem algumas lágrimas”. O fato é que estavam em um velório e é natural que as pessoas chorem nesse contexto, aqui, especialmente, vários homens estavam chorando e as mulheres, todas. Ele mesmo afirma que também chorava; ao ver Capitu, porém, suas lágrimas cessam, pois, para Bento, Capitu deixando cair algumas lágrimas serve de motivo para que sua mente doentia comece a transformá-lo em Dom Casmurro.

Com respeito às traduções, destaco o fato de a tradução de Pablo del Barco não trazer as reticências. Se tais sinais de pontuação representam a suspensão de uma ideia, de uma fala, na referida tradução essa interrupção ou esse silêncio (intencional?) desaparece⁷⁰.

Além disso, ele percebe que ela enxuga as lágrimas rapidamente e, para ele, isso poderia ter algum significado especial.

Machado de Assis	“(…) Capitu enxugou-as depressa, olhando a furto para a gente que estava na sala (...) Momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva (...)”
Pablo del Barco	“(…) Capitu las enjugó, mirando a hurtadillas a la gente que estaba en el salón (...) Hubo un momento en que los ojos de Capitu miraron fijamente al difunto, tal como los de la viuda (...)”
Nicolás E. Tapia	“(…) Capitú se las secó deprisa, mirando furtivamente hacia la gente que estaba en la sala (...) Hubo un momento en que los ojos de Capitú miraron al difunto como los de la viuda (...)”

Essa é uma das cenas mais densas do romance. Para Bento/Dom Casmurro, Capitu se iguala a Sancha pela intensidade com que “fita o defunto”. Segundo o dicionário *on-line* Aulete, “fitar” significa: (1) “olhar(-se) fixamente; cravar(-se); mirar(-se)”, (2) “concentrar a atenção em”⁷¹. Essa intensidade foi traduzida de modo diferente nas duas traduções; na primeira, “mirar fijamente” e na segunda, apenas “mirar”, perdendo um pouco a força da ação.

No capítulo CXXV, “Uma comparação”, Bento faz um discurso fúnebre elogiando o amigo e se compara a Príamo, que havia beijado a mão de quem matou seu filho. Se a comparação dele é com Príamo, Escobar, então, seria comparado ao assassino de seu filho, ou seja, a seu rival. Segundo Senna (2006, p. xxxiii, na apresentação), algumas citações dos clássicos ou da mitologia trazidas por Machado de Assis, como nesse caso, podem ter um efeito de devastação desses textos e, assim, provocarem

um efeito devastador na recepção do leitor: a situação de um marido ciumento e apenas supostamente traído é contraposta à dor imensurável de um pai que acabara de perder o mais valoroso de seus filhos e temia ver-lhe o corpo profanado pelo colérico inimigo.

Nas palavras de Dom Casmurro lemos:

⁷⁰ Machado de Assis fazia um uso criativo (e por que não poético?) dos sinais de pontuação. Basta conferir o capítulo LV, “O velho diálogo de Adão e Eva”, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

⁷¹ Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/fitar>>, acesso em 01 de dez. de 2016.

Machado de Assis	“(...) eu acabava de louvar as virtudes do homem que recebera, defunto, aqueles olhos...”
Pablo del Barco	“(...) yo acababa de alabar las virtudes del hombre que había recibido difunto aquellos ojos.”
Nicolás E. Tapia	“(...) yo acababa de alabar las virtudes del hombre que había recibido, difunto, aquellos ojos...”

Às vezes, o silêncio pode dizer mais do que muitas palavras. É o que acontece nessa cena, pois novamente aparecem as reticências, exceto na tradução de Pablo del Barco, deixando para o leitor completar a lacuna: “aqueles olhos de ressaca”, “aqueles olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, “aqueles olhos pensativos”, etc. A pontuação nesse caso obriga o leitor a ler uma quebra no fluxo de pensamento do narrador, pois as reticências podem significar que algo mais seria dito, mas foi interrompido. Ao colocar um ponto final, essa suspensão de ideias não ocorre, pelo contrário, ocorre um “fechamento” na fala do narrador. Exemplos como esse fazem-nos perceber mais claramente a tomada de decisão do tradutor e a forma como ele atua no texto mais ativamente, pois não se trata aqui de nuances nos significados das palavras, como são os casos aqui discutidos de “clavar”, “fijar” para “espetar” e “olhar”.

Para aumentar ainda mais a dúvida de Bento, Capitu insinua que “Ezequiel tem nos olhos uma expressão esquisita”. Vejamos o que ela diz no capítulo CXXXI, “Anterior ao anterior”.

Machado de Assis	“- Você já reparou que Ezequiel tem nos olhos uma expressão esquisita? Perguntou-me Capitu. Só vi duas pessoas assim, um amigo de papai e o defunto Escobar.”
Pablo del Barco	“- ¿Has notado que Ezequiel tiene en los ojos una expresión rara? – me preguntó Capitu. Sólo vi dos personas así; un amigo de papá y el difunto Escobar.”
Nicolás E. Tapia	“- ¿Has reparado en que Ezequiel tiene en los ojos una expresión rara?, me preguntó Capítú. Sólo he visto dos personas así, un amigo de mi padre y el difunto Escobar. ”

Se Bento tomasse os olhos de Ezequiel como os de Escobar para comprovar sua ideia de traição, Capitu teria um “álibi” que a pudesse defender, “um amigo de papai”. Retomamos a discussão feita acima sobre o uso do verbo “reparar” em espanhol, que soa estranho, uma vez que “reparar” está mais comumente associado ao ato de “consertar” algo. Nesse caso de “prestar atenção”, as pessoas usam as formas “fijarse”, “percatarse” ou “darse cuenta”.

Machado de Assis	“Aproximei-me de Ezequiel, achei que Capitu tinha razão; eram os olhos de Escobar, mas não me pareceram esquisitos por isso (...) Ezequiel não entendeu nada, olhou espantado para ela e para mim, e afinal saltou-me ao colo.”
Pablo del Barco	“Me acerqué a Ezequiel, pensé que Capitu tenía razón; eran los ojos de Escobar, pero no me parecían raros por eso (...) Ezequiel no entendió nada, nos miró asustado a ella y a mí y, finalmente, se me echó al cuello.”
Nicolás E. Tapia	“Me aproximé a Ezequiel, vi que Capitú tenía razón; eran los ojos de Escobar, pero no me parecieron raros por eso (...) Ezequiel no entendió nada, miró sorprendido hacia ella y hacia mí y al final me abrazó.”

Bento nota realmente que os olhos do filho são iguais aos do amigo, mas não por isso seriam esquisitos, afinal, existe um número limitado de expressões faciais compartilhadas por muitas pessoas.

No entanto, esse assunto fica rondando sua mente e Bento começa a ficar perturbado ao ponto de achar que conforme ia crescendo Ezequiel ia ficando cada vez mais parecido com Escobar, e não só com respeito ao olho, mas o corpo inteiro. Segundo seu ponto de vista, essa semelhança era como uma carta: a princípio não se presta muita atenção, guarda-se a carta no bolso, fechava os olhos e quando os abria, “a letra era clara e a notícia claríssima” (Capítulo CXXXII, “O debuxo e o colorido”).

Segundo Didi-Huberman (2011), as semelhanças desempenhariam um papel ambíguo: ao mesmo tempo que nos encantam também nos inquietam, pois ao mesmo tempo que dão formas às coisas, as semelhanças são intermináveis. Com respeito à semelhança entre Escobar e Ezequiel, podemos inferir que elas encantam e inquietam Bento justamente porque o filho se parecia ao amigo, porém essa semelhança não é mensurável, fato que indetermina a paternidade. O principal argumento nesse sentido é o fato de Capitu se parecer com a mãe de Sancha, quando ambas não tinham nenhum grau de parentesco.

Machado de Assis	“Nem só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira, iam-se apurando com o tempo.”
Pablo del Barco	“No sólo los ojos, sino el resto de las facciones, la cara, el cuerpo, toda la persona, se iban depurando con el tiempo.”
Nicolás E. Tapia	“No sólo los ojos, también las restantes facciones, la cara, el cuerpo, la persona entera, se iban definiendo con el tiempo.”

A convivência entre Bento e Capitu torna-se cada vez mais complicada, mas o narrador nos conta que nem sempre foi assim, de “temporais contínuos e terríveis”, houve um período de “céu azul e sol claro”

Machado de Assis	“Releva-me estas metáforas; cheiram ao mar e à maré que deram morte ao meu amigo e comborço Escobar. Cheiram também aos olhos de ressaca de Capitu.”
Pablo del Barco	“Perdóname estas metáforas; huelen al mar y a la marea que dieron muerte a mi amigo y compadre Escobar. Huelen también a los ojos de resaca de Capitu.”
Nicolás E. Tapia	“Discúlpame estas metáforas; huelen al mar y a la marea que dieron muerte a mi amigo y comblezo Escobar. Huelen también a los ojos de resaca de Capitú.”

O narrador volta a referir-se aos “olhos de ressaca” de Capitu, no momento em que se dirige ao leitor e pede que este releve as metáforas marinhas. Tudo cheira a mar, aos olhos... Esse mar, no entanto, foi o mesmo que tirou a vida de seu “comborço”, no dicionário *on-line* Aulete, “amante de uma mulher em relação ao marido ou amante desta”⁷². Dito dessa forma, Dom Casmurro já teria assumido para si a traição de sua esposa. Não restariam dúvidas.

A tradução de Pablo del Barco traz o termo “compadre”, que, segundo a RAE, significa, entre outras acepções: (1) “padrinho de batizado do filho ou do afilhado de uma pessoa” e (4) “amigo ou conhecido”⁷³. Nesse caso, há um abrandamento do sentimento de traição de Bento, pois “compadre” não traz um aspecto de traição”. Já a tradução de Nicolás E. Tapia traz o termo “comblezo”, que também segundo a RAE, quer dizer: “pessoa amancebada com homem ou mulher casados”⁷⁴.

A situação entre Bento/Dom Casmurro e Capitu torna-se insustentável ao ponto de nem se falarem mais, embora a mensagem estivesse já marcada nos olhos de cada um deles.

Machado de Assis	“Já entre nós só faltava dizer a palavra última; nós a líamos, porém, nos olhos um do outro (...)”
Pablo del Barco	“Ya entre nosotros sólo faltaba decir la última palabra. Nosotros la leíamos, sin embargo, uno en los ojos del otro (...)”
Nicolás E. Tapia	“Ya entre nosotros sólo faltaba pronunciar la última palabra; la leíamos, sin embargo, uno en los ojos del otro (...)”

Retornando por um momento ao início deste trabalho, pensando em Didi-Huberman (1998), em “o que vemos, o que nos olha”. Se toda ação é sempre uma operação

⁷² Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/combor%C3%A7o>>, acesso em 01 de dez. de 2016.

⁷³ (1) “padrinho de bautizo del hijo o del ahijado de una persona” e (4) “amigo o conocido”. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=9yNcLTY>>, acesso em 01 de dez. de 2016.

⁷⁴ “persona amancebada com hombre o mujer casada”. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=9tuJ0Ue>>, acesso em 01 de dez. de 2016.

do sujeito, ver também o é. Nessa cena do romance, um lê as palavras, vê nos olhos do outro aquilo que é visto por esses mesmos olhos. Em outras palavras, só veem o que veem porque são ao mesmo tempo vistos. Bento lia nos olhos de Capitu uma “confissão”, e Capitu lia nos olhos de Bento a loucura causada pelo ciúme sem motivo.

No cúmulo do desespero/loucura, no capítulo CXXXVI, “A xícara de café”, Bento pensa em colocar veneno no café e tirar a própria vida.

Machado de Assis	“(…) comecei a mexer o café, os olhos vagos, a memória em Desdêmona inocente (...) Mas a fotografia de Escobar deu-me o ânimo que me ia faltando; lá estava ele, com a mão nas costas da cadeira, a olhar ao longe...”
Pablo del Barco	“(…) empecé a mover el café, los ojos vagos, la memoria en Desdêmona inocente (...) Pero la fotografía de Escobar me dio el ánimo que me iba faltando; estaba él con la mano en el respaldo de la silla, la mirada lejana...”
Nicolás E. Tapia	“(…) comencé a remover el café, los ojos perdidos, la memoria en Desdêmona inocente (...) Pero la fotografía de Escobar me dio el ánimo que me venía faltando; allí estaba, con la mano en el respaldo de la silla, mirando a lo lejos...”

Mais uma vez Dom Casmurro olha a fotografia de Escobar e esta “olha” Dom Casmurro de volta, dando-lhe o ânimo que lhe faltava. Nesse momento, vemos que Bento/Dom Casmurro tem os “olhos vagos”. Na tradução de Pablo del Barco, o narrador também é descrito com “ojos vagos”. Segundo o dicionário da RAE, uma das acepções de “vago” é “vacío, desocupado”⁷⁵. Já a tradução de Nicolás E. Tapia, o narrador é descrito com “ojos perdidos”. Em ambos os casos, vemos que Dom Casmurro estava passando por um momento de tensão, mas o interessante de usar o adjetivo “vago” é que ele traz alguma ressonância com a palavra “vaga [do mar]”, ou seja, “onda de grande altura em mar agitado”⁷⁶, em outras palavras, ressaca. Destaco, contudo, que “vagar” tanto em espanhol como em português também passa a ideia de “andar sem rumo” ou “não saber ao certo de onde vem e para onde vai”. Além disso, a construção “ojos vagos” é bastante incomum em espanhol e quebra a expectativa do leitor, portanto, seria uma construção mais literária, ao passo que “ojos perdidos” está, de certa forma, naturalizado para os hispano-falantes.

A elaboração dessa cena nos mostra como nenhum dos detalhes no romance podem ser desconsiderados, pois enquanto Dom Casmurro está com “olhos vagos”, pensa em

⁷⁵ (3) “vacío, desocupado”. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?id=bGGYP2G|bGI60Rm>>, acesso em 02 de dez. de 2016.

⁷⁶ Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/vaga>>, acesso em 02 de dez. de 2013.

“Desdêmona inocente”. E sabemos que ao sair daquela noite do teatro, quando viu a peça de Shakespeare, Bento manipula, a seu favor, o ensinamento da peça, ou seja, em vez de entender que os “ciúmes são maus conselheiros” (SCHWARZ, 2006, p. 69), formula a partir daí seu pensamento vingativo e levanta a hipótese: se Desdêmona que era inocente teve um fim trágico, o que deveria fazer ele (com Capitu culpada)? Não podemos negar que essa é uma estratégia narrativa brilhante, e que um leitor desavisado facilmente cairia nessa armadilha.

Bento e Capitu já não se falavam. Ele nem olhava mais para ela. Ela, no entanto, de personalidade forte, sempre olhava para ele, esperando que ele lhe dirigisse a palavra. Essa cena nos mostra que Capitu, apesar da situação insustentável, tinha coragem suficiente para encarar Dom Casmurro, que, por sua vez, com atitude covarde ou medrosa, como em vários outros momentos, acabava ignorando-a.

Capítulo CXXXVIII, “Capitu que entra”

Machado de Assis	“(…) a maior parte das vezes, eu nem olhava para ela. Ela olhava sempre, esperando”
Pablo del Barco	“(…) la mayor parte delas veces yo no la miraba. Ella miraba siempre, esperando.”
Nicolás E. Tapia	“(…) la mayoría de las veces yo ni la miraba. Ella me miraba siempre, esperando.”

Após a discussão em que Bento/Casmurro diz para Capitu que Ezequiel não é seu filho, mas de Escobar, Capitu afirma que tudo isso é por causa da semelhança, mas que esta seria a vontade de Deus e que, apesar do seminário, Bento não acreditava em Deus, ao contrário dela. Nesse momento, Ezequiel entra na sala onde estão discutindo.

Capítulo CXXXIX, “A fotografia”

Machado de Assis	“Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro”
Pablo del Barco	“Capitu y yo, involuntariamente, miramos la fotografía de Escobar y después el uno al otro.”
Nicolás E. Tapia	“Capitú y yo, involuntariamente, miramos la fotografía de Escobar y después uno al otro.”

Temos aqui outra construção que permite uma leitura ambígua por meio do “olhar”. Dom Casmurro havia acabado de dizer que “sabia” que Ezequiel não era seu filho e Capitu havia acabado de “se justificar” pela semelhança do menino e falta de fé do marido.

Ao entrar Ezequiel na cena, ambos olham a fotografia de Escobar – ou melhor, a fotografia os olha – e é como se ambos buscassem nela alguma razão para seus argumentos. Os olhares de Capitu e de Bento suscitam indagações ao retrato, como buscando respostas para suas (in)certezas.

A separação, por fim, parece-lhes o modo mais conveniente de acabar com tudo isso. Capitu e o filho são enviados para a Europa e Dom Casmurro envelhece sozinho. No fim da vida, decide reconstruir a casa da infância para, assim, “atar as duas pontas da vida”.

No capítulo CXLIV, “Uma pergunta tardia”, Dom Casmurro volta à casa da infância/adolescência.

Machado de Assis	“Corri os olhos pelo ar, buscando algum pensamento que ali deixasse, e não achei nenhum”
Pablo del Barco	“Corrí los ojos por el aire buscando algún pensamiento que hubiera dejado por allí y no encontré ninguno.”
Nicolás E. Tapia	“Paseé los ojos por el aire, buscando algún pensamiento que hubiera dejado allí y no hallé ninguno.”

Como discutimos, “os olhos” que desempenham papéis diversos no romance podem ser considerados, de fato, personagens independentes. Novamente aqui, em um momento melancólico, Dom Casmurro “corre os olhos pelo ar” da casa onde viveu com sua mãe, em busca de algum pensamento, porém não havia nada... e apesar de a estrutura física da casa ser a mesma, nada ali o reconhece, apenas o tronco da casuarina parece dirigir-lhe um ponto de interrogação.

Notamos que a tradução de Pablo del Barco preza pela semelhança da expressão, “corrí los ojos”, enquanto a de Nicolás E. Tapia traz “paseé los ojos”, contribuindo com uma carga dramática maior para a cena, haja vista que “correr los ojos” é uma expressão que significa “olhar ao redor” ou “prestar atenção no ambiente em que se encontra”, ao passo que “pasear los ojos” é uma construção incomum, uma vez que “pasear” não é uma combinação esperada ou normalizada com “ojos”, “pasear los ojos” funciona como uma expressão literária. Essa cena tem uma carga dramática muito forte, já que Dom Casmurro encontra-se sozinho, não só de companhia física, mas também de memórias e sentimentos do passado.

Finalmente, no capítulo CXLVIII, “E bem, e o resto?”, Dom Casmurro faz um balanço de sua vida. Conta-nos que teve outras “amigas”, mas que nenhuma dessas “caprichosas [o] fez esquecer a primeira amada do [seu] coração”. Conclui, então, com uma hipótese:

Machado de Assis	“Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada”
Pablo del Barco	“Tal vez porque ninguna tenía los ojos de resaca, ni de gitana oblicua y disimulada.”
Nicolás E. Tapia	“Quizá porque ninguna tenía los ojos de resaca, ni los de gitana oblicua y disimulada.”

Voltando à ideia de Didi-Huberman (1998), poderíamos inferir que “nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada” porque, talvez, o próprio Dom Casmurro não olhasse para nenhuma outra mulher com os mesmos olhos com que olhava Capitu, ou seja, os olhos dessas outras mulheres não lhe devolviam aquilo que ele olhava, isto é, já não existia mais a tensão essencial e fundamental entre o observador e o observado. O que Bento via nos olhos de ressaca? O que via nos olhos de cigana oblíqua e dissimulada? Nenhum outro olhar lhe devolvia o que “aqueles olhos” devolveram alguma vez. Nenhum outro par de olhos o olhava!

E BEM, E O RESTO?

A comparação de traduções entre si e com o texto original é, sem dúvida, um modo privilegiado de ler uma obra. Obviamente um leitor modelo (ECO, 1994), visando a fruição da estética do texto literário, não faria assim, mas pesquisadores e leitores que buscam uma leitura mais direcionada para estudos e investigações assim o fazem com frequência. Para um leitor do texto traduzido, porém, este é o texto, este é o romance.

A elaboração do núcleo principal dos personagens do romance *Dom Casmurro* contou sempre com um “personagem” que não poderia passar despercebido: os olhos. A narrativa se constrói, de certa forma, a partir de uma imagem desses “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”; a vida do personagem-narrador tem uma mudança repentina a partir da visão dos “olhos que fitaram o defunto”; e, no fim de sua vida, o narrador afirma que não nunca existiram outros “olhos de ressaca”. Assim, a trama se constrói pelo jogo do (in)visível, por aquilo que vê e por aquilo que é visto. “Os olhos” são capazes de dizer coisas que as palavras de boca não podem. “Os olhos” e “o olhar”, na pena de um exímio observador, ganham efeitos estético-literários inigualáveis.

Dom Casmurro é um romance denso, repleto de referências históricas, revelando um escritor erudito e conhecedor tanto da literatura mundial, como nacional, que ressalta aspectos socioculturais de sua época, porém que não se restringe a ela, sendo, por isso, um autor que continua sendo lido para além de sua época e de seu espaço físico-geográfico. Apesar da complexidade do tema e da peculiaridade da escrita machadiana, os julgamentos feitos às traduções buscaram apontar as soluções – ora mais, ora menos normalizadas, segundo vimos em Kenny (2001) – dadas pelos dois tradutores. Cada um deles estava em um contexto social, histórico, profissional, acadêmico e mercadológico diferentes, logo suas traduções inevitavelmente seriam outras. Cada tradutor, portanto, acolheu, conforme vimos em Derrida (2000), *Dom Casmurro* como pôde. Isso quer dizer que cada tradutor fez uma leitura a partir de uma determinada perspectiva e, dessa forma, cada resultado traz consigo a hospitalidade ao texto machadiano, sem, ao mesmo tempo, deixar de produzir certa hostilidade.

Mergulhar na obra-vida de *Dom Casmurro* permitiu-me ler o texto de outro modo e refletir sobre a tradução a partir do resultado propiciado por dois tradutores que, de fato, deram vida ao romance em outros lugares e outros tempos. Cada tradução está inserida em um contexto de produção e recepção social diferente, dessa forma, a percepção tanto do léxico como dos aspectos sociais vão se transformando no decorrer dos tempos (reforçando que os

significados são construídos na interação, ou seja, não são transcendentais e imutáveis) e os tradutores têm que lidar com essas transformações dos usos históricos da língua, ou com aquilo que as línguas dão a ver em um outro contexto.

As retraduições são, portanto, releituras que não desconsideram as leituras prévias da obra. Sempre apresentam as leituras de determinado momento histórico levando em consideração o que já foi feito antes, seja agregando, seja refutando pontos de vista, dando-lhe, assim, novo alento, em um movimento de expansão. Assim, podemos arriscar e dizer que cada tradução é uma nova “leitura crítica” da obra, portanto, impossível ser “cópia”.

As análises aqui apresentadas não pretenderam revelar considerações definitivas e incontestáveis, posto que esta pesquisa é um modo, dentre muitos, de olhar o objeto de estudo, ou seja, é uma perspectiva – a minha perspectiva – dentre outras possíveis, outras que as teorias aqui trazidas não puderam contemplar. As interpretações podem ser tomadas como provisórias, isto é, as interpretações fornecidas são frutos de minhas leituras neste momento, o que não exclui interpretações divergentes, ou até mesmo contraditórias.

Como dito no começo desta pesquisa, procurei, no levantamento de ocorrências de metáforas com o núcleo “Olho(s)/olhar” nas traduções, possíveis caminhos para a reflexão sobre o processo tradutório, pensando tal processo como um exercício de recriação a partir da leitura particular de cada tradutor. Por isso, cada tradutor é, de fato, um reescritor (LEFEVERE, 2007). O conceito de reescrita foi de fundamental relevância para esta pesquisa, dado que as interpretações das análises se basearam nessa concepção, ou seja, os tradutores reescrevem e recriam o texto de Machado de Assis em espanhol. Dessa forma, as colocações inusitadas presentes em *Dom Casmurro*, bem como suas respectivas traduções, estão a serviço de efeitos provocadores nos leitores.

Meu objetivo não foi categorizar as metáforas machadianas, muito embora, em vários momentos das análises, tenha me valido das classificações feitas por Castro (1978) para tentar mostrar outros aspectos da obra. Em outras palavras, utilizei-me da proposta de Castro (1978) como um espaço para “espiar” os “olhos” em *Dom Casmurro*. O objetivo, portanto, foi pensar as metáforas como um lugar privilegiado para a recriação na tradução, um espaço de liberdade para o tradutor.

Há uma articulação entre metáforas e tradução: as metáforas desafiam os sentidos da língua, quebram as expectativas e criam novas imagens; a tradução desafia qualquer fundamento (Nouss 2012a) e põe em xeque a noção de língua A separada da língua B. A tradução está no limiar e o tradutor, entre-línguas. Essa relação acontece também no romance. *Dom Casmurro* está no limiar do visível (vê Capitu chorando sobre o corpo do amigo;

Escobar se parece com Ezequiel) e do invisível (não tem provas concretas do adultério). Está também no limiar de suas ações: tenta atar as duas pontas da vida – o início e o fim – com a escrita do romance.

Da mesma forma como, no romance, a traição, no final das contas, perde espaço para o ciúme doentio do narrador que tenta reconstruir sua vida, a “traição” ou “fidelidade” na tradução cedem espaço para leituras que tentam atribuir valor às transformações e ao processo de recriação. Dessa forma, *Dom Casmurro* não se esgota, pode ser sempre recriado.

As leituras de *Dom Casmurro* não terminam.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Iuri. **Normalização lexical em traduções de Dom Casmurro, de Machado de Assis**: um estudo baseado em corpus. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2007.
- ANAIS DA ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. Rio de Janeiro, v.197, 2009. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/media/Anais_2009_volume_197.pdf>, acesso em 10 de jan. de 2017.
- ARROJO, Rosemary. Tradução. In. JOBIM, J. L. (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1992, p. 411-442.
- ASSIS, Machado de. **Contos Fluminenses**. Edição preparada por Marta de Senna. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. **Dom Casmurro**. Apresentação de Paulo Franchetti e notas de Leila Guenther. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.
- _____. **Don Casmurro**. Tradução de Nicolás Extremada Tapia. Brasília: Fundação Alexandre de Gusmão, 2008. Disponível em: <http://funag.gov.br/loja/download/912-Dom_Casmurro.pdf> Acesso em: 10 jul. 2014.
- _____. **Don Casmurro**. Tradução de Pablo del Barco. Madrid: Cátedra, 1991.
- AULETE, Caldas. **O dicionário da língua portuguesa na internet**. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/>>. Acesso 02 de dez. de 2016.
- AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words**. Oxford: Clarendon, 1962.
- BAGNO, Marcos. Gramática pedagógica do português brasileiro. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- _____. **Língua, linguagem e linguística**: pondo os pingos nos ii. São Paulo: Parábola Editorial, 2014.
- BAKER, Mona. **In other words**: a coursebook on translation. London, Routledge, 1992.
- BELLOS, David. **Is that a fish in your ear?** Translation and the meaning of everything. New York: Faber and Faber, Inc, 2011.
- BENJAMIN, Walter. (1923). A tarefa-renúncia do tradutor. Tradução de Susana Kampff Lages. In: CASTELLO BRANCO, L. (Org.) **A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin**: quatro traduções para o português. Belo Horizonte, MG: FALE-UFMG, 2008, p. 66-81.
- BERGAMINI, Denise Lopes. As mulheres nos contos de Machado de Assis. **Darandina**: Revista Eletrônica, v. 1, n° 2, p. 1-17, 2008. Disponível em: <http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/as_mulheres_no_conto.pdf> Acesso em 26 jul. 2016.

CADERNO de Resumos dos Anais do SETA XXI. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem - Vol.1, n.1 (2015). - Campinas, SP: UNICAMP. Disponível em <http://www4.iel.unicamp.br/publicacoes/seta/caderno_resumos_2015.pdf>, acesso em 09 de set. De 2016.

CALDWELL, Hellen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**: um estudo de Dom Casmurro. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

CARR, Richard. Rorty, Metaphor, and Language Games. **Macalester Journal of Philosophy**. Vol. 5, n° 1, 2010, p. 17-27. Disponível em: <<http://digitalcommons.macalester.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1080&context=philo>>, acesso em 09 de jan. 2017.

CASSIN, Barbara. **Vocabulaire Européen des Philosophes**: dictionnaire des intraduisibles. Paris: Le Robert, Seuil, 2004. Verbete: Traduire, p. 1305-1320.

CASTRO, Walter de. **Metáforas machadianas**: estruturas e funções. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico S/A, 1978.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Aduino *et al.* **O olhar**. Companhia das Letras: São Paulo, 1998, p. 31-63.

DERRIDA, Jacques. O que é uma tradução “relevante”? Tradução de Olívia Niemeyer. **Alfa**: Revista de Linguística, Especial: Tradução, desconstrução e pós-modernidade, 2000, p. 13-44. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4277/3866>>, acesso em 08 de set. de 2016.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA. *On-line*. Disponível em: <<http://dle.rae.es/?w=diccionario>>. Acesso em 02 de dez. de 2016.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. *On-line*. Disponível em: <<https://www.priberam.pt/dlpo/>>. Acesso em 25 de nov. de 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Se semelhança a semelhança. Tradução de Maria José Werner Salles. **Alea**: Estudos Neolatinos, Rio de Janeiro, v. 13, n° 1, p. 26-51, 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2011000100003>, acesso em 22 de dez. de 2016.

_____. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

DOMÍNGUEZ, Carlos Espinosa. Andanzas póstumas: Machado de Assis en español. **Caracol**, n°1, p. 64-85, 2010.

ECO, Humberto. **Quase a mesma coisa**: experiências de tradução. Tradução de Eliana Aguiar. Revisão técnica de Raffaella Quental. Rio de Janeiro: Record, 2014.

_____. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ESPAÇO Machado de Assis. Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <<http://www.machadodeassis.org.br/>>, acesso em 01 de mar. de 2016.

ESTEVEZ, Lenita Maria Rimoli. A presença da literatura brasileira no exterior e a importância do agenciamento: uma análise guiada por conceitos da sociologia de Pierre Bourdieu. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira, Belo Horizonte, v. 25, n° 1, p. 9-36, 2016a. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/10189/9667>, acesso em 10 de jan. de 2017.

_____. Uma discussão sobre a prática da retradução com base no caso das republicações de obras de Clarice Lispector no exterior. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 55, n° 3, p. 651-676, 2016. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-18132016000300651&lng=en&nrm=iso>, acesso em 10 de jan. de 2017.

EVEN-ZOHAR. Itamar. The position of translated literature within the literary polysystem. In: VENUTI, Lawrence (ed.). **The Translation Studies Reader**. Routledge: London and New York, 2000, p.192-197.

FONSECA, Daniel Gomes da. **Em torno da ironia**: análise de Dom Casmurro, de Machado de Assis. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo (USP), 2014.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: impostura e realismo**: uma reinterpretação de Dom Casmurro. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia da Letras, 1991.

GOUANVIC, Jean-Marc. Outline of a sociology of translation informed by the ideas of Pierre Bourdieu. Tradução de Laura Schultz. **Monografías de Traducción e Interpretación**, n° 2, p. 119-129, 2010. Disponível em: <<http://www.e-revistas.uji.es/index.php/monti/article/view/1627>>, acesso em 16 de jan. de 2017.

GUIMARÃES, Hélio Seixas. Uma vocação em busca de línguas: as (não) traduções de Machado de Assis. In: GUERINI, A. *et al.* (Orgs.). **Machado de Assis**: tradutor e traduzido. Florianópolis: Ed. Copiart, 2012, p. 35-43.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

INDEX Translation. World Bibliography of Translation. UNESCO. Disponível em: <<http://www.unesco.org/culture/xtrans>>, acesso em 01 de mar. de 2016.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

KENNY, Dorothy. **Lexis and creativity in translation**: a corpus-based study. St. Jerome Publishing, Manchester, 2001.

LATOUR, Bruno. What is the Style of Matters of Concern? Van Gorcum, April and May 2005. Disponível em: <<http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/97-SPINOZA-GB.pdf>>, acesso em 20 de dez. de 2016.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução de Claudia Matos Seligmann. Bauru, SP: Edusc, 2007.

_____. **Translating literature: practice and theory in a comparative literature context**. New York: The Modern Language Association of America, 1992.

NASCIMENTO, Evando. A tradução incomparável. Conferência de encerramento do Simpósio Nacional de Pesquisa Multitrad, “Abordagens Multidisciplinares da Tradução”, no Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), da Unicamp, em 09 de novembro de 2011.

NOUSS, Alexis, A árvore e o texto. Tradução de Albertina Vicentini e Alice Maria Araújo Ferreira, **Traduzires 2**, p. 5-20, 2012a.

_____. A tradução no limiar. Tradução de Izabela Leal. **ALEA**, v. 14, n. 1, p. 13-34, 2012b.

OLIVEIRA, Emerson Divino Ribeiro de. **Transculturização: Fernando Ortiz, o negro e a identidade nacional cubana 1906 – 1940**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Goiás (UFG), 2003.

ORTEGA y GASSET, José. [1937] Miséria e esplendor da tradução. Tradução de Maria Furlan e Mara Gonzalez Bezerra. **Scientia Traductionis**, n. 3, p. 5-50, 2013.

OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: NOVAES, Adauto *et al.* **O olhar**. Companhia das Letras: São Paulo, 1998, p. 167-182.

REIS, Livia. Do fenômeno social da “transculturização” e sua importância em Cuba. UFRGS. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/ortiz/ortiz.pdf>, acesso em 16 de jan. de 2017.

RODRIGUES, Cristina Carneiro. **Tradução e diferença**. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

RÓNAI, Paulo. **A tradução vivida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

SCHLEIERMACHER, Friedric. E. D. [1938] Sobre os diferentes métodos de traduzir. Tradução de Celso Braidá. **Princípios**, v. 4, n. 21, p. 233-265, 2007.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**. São Paulo: Editora 34, 2000.

_____. Leituras em competição. **Novos Estudos**. CEBRAP. São Paulo, n° 75, p. 61-69, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/nec/n75/a05n75.pdf>>, acesso em 15 de mar. de 2017.

SOTO, Pablo Cardellino. **Traducción comentada de “O Espelho”, de Machado de Assis, al español**. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2011.

_____. Traducciones de Machado de Assis al Español. In. GUERINI, A. *et al.* (Orgs.). **Machado de Assis: tradutor e traduzido**. Florianópolis: Ed. Copiart, 2012, p. 129-159.
THE FREE DICTIONARY. Disponível em: <<http://fr.thefreedictionary.com/>>. Acesso em 10 de jan. 2017.

VALLE, Marina Della. **A tradução do verso livre em inglês por tradutores brasileiros: um panorama de ideias.** Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo (USP), 2016.

VIEIRA, Else Ribeiro Pires. A interação do texto traduzido com o sistema receptor: a teoria dos polissistemas. In: VIEIRA, E. R. P. (org.) **Teorizando e contextualizando a tradução.** Belo Horizonte, MG: Faculdade de Letras da UFMG, Curso de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, 1996, p. 124-137.

Referências *on-line* sobre os tradutores e as editoras

BARCO, Pablo del. Blog Creación. Disponível em: <<http://pablodelbarco.blogspot.com.br/>>, acesso em 25 de out. de 2015.

_____. Blog Factoría del Barco. Disponível em: <<http://factoriadelbarco.com/>>, acesso em 25 de out. de 2015.

_____. El Castellano. Disponível em: <<http://elcastellano.elnortedecastilla.es/autores/del-barco-pablo>>, acesso em 25 de out. de 2015.

_____. El eco Hernandiano. Disponível em: <http://www.elecohernandiano.com/numero_25b/premiointernacionalpoesia/pablo_barco_alonso.html>, acesso em 03 de mar. de 2016.

CARNEIRO, Fernanda Sampaio. Pablo del Barco: o maior tradutor de literatura brasileira na Espanha. **Revista Bazil com Z** (*on-line*), n° 99, jan/2016, p. 49-51. Disponível em: <<http://www.revistabrazilcomz.com/revizta-digital/espanha/>>, acesso em 03 de mar. de 2016.

CÁTEDRA MADRID. Disponível em: <<http://www.catedra.com/quienes.php>>, acesso em 07 de mar. de 2016.

TAPIA, Nicolás Extremera. Dialnet. Disponível em: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/autor?codigo=501588>>, acesso em 25 de out. de 2015.

_____. Directorio Universidad de Granada. Disponível em: <http://directorio.ugr.es/static/PersonalUGR/*/show/f08eba8a87a0a88bd81e32a97f42ee7b>, acesso em 25 de out. de 2015.

FUNDAÇÃO JUAN MARCH. 1981. **Homenaje a Pessoa.** Disponível em: <<http://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc686.pdf>>, acesso em 07 de mar. de 2016.

MIRANDA, A. Página Antonio Miranda. Disponível em: <http://www.antoniomiranda.com.br/Iberoamerica/espanha/pablo_del_barco.html>, acesso em 25 de out. de 2015.

PORTAL DA CULTURA. Disponível em: <<http://thacker.diraol.eng.br/mirrors/www.cultura.gov.br/site/2008/12/15/don-casmurro-em-espanhol/>>, acesso em 07 de mar. de 2016.

SECRETARIA DO GOVERNO. Disponível em:

<http://www.secretariageral.gov.br/noticias/2008/07/not_04072008>, acesso em 07 de mar. de 2016.

_____. Disponível em:

<<http://www.secretariageral.gov.br/iniciativas/internacional/mercosul-social-e-participativo/conselho-brasileiro-do-mercosul-social-e-participativo>>, acesso em 13 de mar. de 2016.

VITAE-Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social. Disponível em:
<<http://www.forumpermanente.org/rede/vitae/vitae>>, acesso em 03 de mai. de 2016.