



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

JULIANA APARECIDA GIMENES

**PERSONAGENS FEMININAS DE MACHADO DE ASSIS EM
TRADUÇÃO PARA O ESPANHOL: UM CONVITE AO QUERIDO
LEITOR E À QUERIDA LEITORA**

CAMPINAS

2021

JULIANA APARECIDA GIMENES

**PERSONAGENS FEMININAS DE MACHADO DE ASSIS EM
TRADUÇÃO PARA O ESPANHOL: UM CONVITE AO QUERIDO
LEITOR E À QUERIDA LEITORA**

Tese apresentada ao Instituto de Estudos da
Linguagem da Universidade Estadual de
Campinas para a obtenção do título de Doutora
em Linguística Aplicada, na área de Linguagem
e Sociedade.

Orientação: Profa. Dra. Maria Viviane do Amaral Veras

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

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

G429 Gimenes, Juliana Aparecida, 1986-
Personagens femininas de Machado de Assis em tradução para o
espanhol : um convite ao querido leitor e à querida leitora / Juliana Aparecida
Gimenes. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

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

1. Assis, Machado de, 1839-1908 - Crítica e interpretação. 2. Assis,
Machado de, 1839-1908 - Personagens - Mulheres. 3. Tradução e
interpretação na literatura. 4. Língua espanhola. I. Veras, Maria Viviane do
Amaral, 1950-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Female characters of Machado de Assis in translations to Spanish
: an invitation to the dear readers

Palavras-chave em inglês:

Assis, Machado de, 1839-1908 - Criticism and interpretation

Assis, Machado de, 1839-1908 - Characters - Women

Translating and interpreting in literature

Spanish language

Área de concentração: Linguagem e Sociedade

Titulação: Doutora em Linguística Aplicada

Banca examinadora:

Maria Viviane do Amaral Veras [Orientador]

Cynthia Agra de Brito Neves

Cynthia Beatrice Costa

Érica Luciene Alves de Lima

Vanessa Chiconeli Liporaci de Castro

Data de defesa: 29-11-2021

Programa de Pós-Graduação: Linguística Aplicada

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-0539-6609>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3742463121885046>



BANCA EXAMINADORA:

Maria Viviane do Amaral Veras

Cynthia Agra de Brito Neves

Cynthia Beatrice Costa

Érica Luciene Alves de Lima

Vanessa Chiconeli Liporaci de Castro

**IEL/UNICAMP
2021**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

Ora, aí está justamente a epígrafe do livro, se eu lhe quisesse pôr alguma, e não me ocorresse outra. Não é somente um meio de completar as pessoas da narração com as ideias que deixarem, mas ainda um par de lunetas para que o leitor do livro penetre o que for menos claro ou totalmente escuro.

Esaú e Jacó

À minha mãe, Célia, e ao meu pai, Luiz.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço à professora Viviane Veras, Vivi, pela orientação e pelo conhecimento compartilhado que vai para além desta tese.

Às professoras Ana Maria de Moura Schäffer e Érica Luciene Alves de Lima por participarem da banca de qualificação de projeto e pelos valiosos apontamentos nessa importante fase da pesquisa.

Às professoras Cynthia Beatrice Costa e Vanessa Chiconeli Liporaci de Castro por participarem da banca de qualificação de tese e pelas preciosas sugestões para o desenvolvimento do presente texto.

Ao professor Antonio Bueno García, que muito gentilmente me recebeu na Espanha durante o período de doutorado sanduíche. *¡Muchas gracias!*

Às equipes das bibliotecas da Universidade de Valladolid e do IEL/Unicamp por toda a ajuda durante as consultas e pesquisas bibliográficas.

Às funcionárias e aos funcionários da Universidade de Valladolid, em especial do *campus* Duques de Soria, e do IEL/Unicamp por toda a assistência prestada solícitamente nos diferentes estágios do doutorado.

Às professoras Cynthia Agra de Brito Neves, Cynthia Beatrice Costa, Érica Luciene Alves de Lima e Vanessa Chiconeli Liporaci de Castro por aceitarem participar da banca de defesa e pelas valiosas sugestões para a versão final desta tese.

Aos colegas do IEL pelo apoio, pelo incentivo e, sobretudo, pela amizade.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Não se faz pesquisa sozinha. A todas as pessoas e instituições que me permitiram chegar até aqui, meu muito obrigada!

RESUMO

Embora Machado de Assis nunca tenha saído do Rio de Janeiro, sua obra já atravessou oceanos e cruzou fronteiras – físicas e ideológicas. Essa viagem, iniciada timidamente enquanto nosso escritor ainda era vivo, e que se consolidou postumamente, só se tornou possível graças ao trabalho de tradutoras e tradutores seduzidos pela escrita e pela obra desse autor que, mesmo comparado a grandes nomes do século XIX, como Stern, Poe, Xavier de Maistre, sua circulação pode não ser tão ampla como desejam suas admiradoras e admiradores. Este trabalho, ancorado nos estudos machadianos e nos estudos de tradução, propõe uma reflexão acerca de como algumas das traduções da obra de Machado de Assis vêm sendo oferecidas, especialmente aquelas em língua espanhola. Discutimos também, nesse contexto, a visão de Machado de Assis ser muito ou pouco estudado. Tal reflexão se debruça, sobretudo, (i) nas personagens femininas de Machado de Assis (STEIN, 1984; XAVIER, 1986), (ii) em como tais personagens dialogam com uma certa realidade de seu tempo (DEL PRIORI, 2000; BEAUVOIR, 1967) e (iii) no que podemos entender pelo limiar literatura e sociedade (CANDIDO, 2011; DERRIDA, 2014). Discutir sobre a criação das personagens femininas nos permite problematizar aspectos do que era (esperado sócio, histórica e culturalmente) ser mulher no Brasil na segunda metade do século XIX, e torna possível entender como essas personagens vêm sendo vistas por seus tradutores hoje, desde finais do século XX até começo do século XXI. A fim de articular essas áreas do pensamento, partimos da discussão sobre paratextos (GENETTE, 2009) e paratradução (YUSTE FRÍAS, 2011, 2015) como espaços marginais, limiares, que poderiam ser relegados a segundo plano, mas que justamente propiciam um modo de entender o trabalho mais íntimo que se tem com o texto, como *pares de lunetas* para quem traduz Machado de Assis. Alguns resultados têm apontado para o grande prestígio de Machado de Assis em países de língua espanhola, sobretudo, pelas escolhas editoriais de quem realizou a tradução e dos autores dos paratextos de cada obra. De modo geral, esta pesquisa identificou um grupo de personalidades de renome tanto nos estudos machadianos como nos estudos de tradução para as traduções de Machado de Assis no mundo hispânico. Temos observado também a maneira como alguns desses tradutores lidam com as personagens femininas, algumas muito mais mulheres do que os personagens masculinos são homens, isto é, reforçando leituras já consolidadas na crítica literária brasileira. Além disso, notamos que nem todas as tradutoras e tradutores puderam utilizar-se dos prólogos ou das introduções como espaços paratextuais de reflexão sobre a própria tarefa (*Aufgabe*) de tradução.

Palavras-chave: Machado de Assis. Personagens femininas. Tradução literária. Paratradução. Espanhol.

ABSTRACT

Although Machado de Assis never left Rio de Janeiro, his work has already navigated across oceans and crossed borders — both physical and ideological. This journey, which started timidly while our writer was still alive and was consolidated posthumously, only became possible thanks to the endeavors of translators who were seduced by this author's writing and work. Even compared to great names of the nineteenth century, such as Stern, Poe, Xavier de Maistre, the circulation of Machado's literature may not be as wide as its admirers would like. This paper, anchored in Machadian Studies and Translation Studies, proposes a reflection on how some of the translations of the author's work have been presented, especially the ones in Spanish. We also address, in this context, the discussion around Machado de Assis being much or little studied. This reflection focuses, above all, (i) on the female characters of Machado de Assis (STEIN, 1984; XAVIER, 1986), (ii) on how such characters dialogue with a certain reality of their time (DEL PRIORI, 2000; BEAUVOIR, 1967), and (iii) what we can understand by the threshold between literature and society (CANDIDO, 2011; DERRIDA, 2014). Discussing the creation of female characters allows us to challenge aspects of what it was to be a woman in Brazil in the second half of the nineteenth century (as it was socially, historically and culturally expected), and makes it possible to understand how these characters have been seen by their translators today, from the end of the twentieth century to the beginning of the twenty-first century. In order to articulate these branches of thought, we start from the discussion on paratexts (GENETTE, 2009) and paratranslation (YUSTE FRÍAS, 2011, 2015) as marginal spaces and thresholds that could be relegated to the background, but ultimately provide a way of understanding the most intimate effort that one has with the text, such as *pairs of lunettes* for those who translate Machado de Assis. Some results have pointed to the great prestige of Machado de Assis in Spanish-speaking countries, especially for the editorial choices made by each piece's translator as well as the paratext's authors. In general, this research identified a group of renowned personalities both in Machadian Studies and in Translation Studies for the translations of Machado de Assis in the Hispanic world. We have also observed the way in which some of these translators deal with female characters, some who are even more women than male characters are men, that is, reinforcing readings already consolidated in the Brazilian literary criticism. In addition, we took note that not all translators were able to use prologues or introductions as paratextual spaces for reflection on the translation task (*Aufgabe*) itself.

Keywords: Machado de Assis. Female characters. Literary translation. Paratranslation. Spanish.

RESUMEN

Aunque Machado de Assis nunca salió de Río de Janeiro, su obra ya ha cruzado océanos y fronteras –físicas e ideológicas. Este viaje, iniciado tímidamente mientras nuestro escritor aún estaba vivo, y que se consolidó póstumamente, solo fue posible gracias al trabajo de traductoras y traductores seducidos por la escritura y la obra de este autor que, incluso en comparación con grandes nombres del siglo XIX, como Stern, Poe, Xavier de Maistre, su circulación puede no ser tan amplia como sus admiradores lo desean. Este trabajo, anclado en estudios machadianos y Estudios de Traducción, propone una reflexión sobre cómo han sido presentadas algunas de las traducciones de la obra de Machado de Assis, especialmente aquellas en lengua española. Discutimos igualmente, en este contexto, la visión de Machado de Assis como un autor muy o poco estudiado. Esta reflexión se centra, sobre todo, (i) en los personajes femeninos de Machado de Assis (STEIN, 1984; XAVIER, 1986), (ii) en cómo dichos personajes dialogan con cierta realidad de su tiempo (DEL PRIORI, 2000; BEAUVOIR, 1967) y (iii) en lo que podemos entender por el umbral entre literatura y sociedad (CANDIDO, 2011; DERRIDA, 2014). Discutir la creación de personajes femeninos nos permite problematizar aspectos de lo que era (esperado social, histórica y culturalmente) ser mujer en el Brasil de la segunda mitad del siglo XIX, ya que permite entender cómo estos personajes han sido vistos por sus traductores hoy, desde finales del siglo XX hasta principios del siglo XXI. Para articular estas áreas de pensamiento partimos de la discusión sobre los paratextos (GENETTE, 2009) y la paratraducción (YUSTE FRÍAS, 2011, 2015) como espacios marginales, umbrales, que podrían relegarse a un segundo plano, pero que precisamente proporcionan una forma de entender el trabajo más íntimo que se tiene con el texto, como *pares de lunetas* para quienes traducen Machado de Assis. Algunos resultados han señalado el gran prestigio de Machado de Assis en los países hispanohablantes, especialmente por las elecciones editoriales de quienes realizaron la traducción y de los autores de los paratextos en cada obra. En general, esta investigación identificó a un grupo de personalidades de renombre tanto en estudios machadianos como en Estudios de Traducción para las traducciones de Machado de Assis en el mundo hispánico. También hemos observado la forma como algunos de estos traductores tratan los personajes femeninos, algunos mucho más mujeres que personajes masculinos son hombres, es decir, reforzando lecturas ya consolidadas en la crítica literaria brasileña. Además, observamos que no todos los traductores pudieron utilizar prólogos o introducciones como espacios paratextuales para la reflexión sobre la tarea de traducción (*Aufgabe*).

Palabras clave: Machado de Assis. Personajes femeninos. Traducción literaria. Paratraducción. Español.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Capa de <i>Seuils</i> , Gérard Genette, 1987.....	27
Figura 2: Capa de <i>Umbrales</i> , tradução para o espanhol de Susana Lage, 2001.....	27
Figura 3: Capa de <i>Paratexts: Thresholds of Interpretation</i> , tradução para o inglês de Jane E. Levin, 1997.....	28
Figura 4: Capa de <i>Paratextos editoriais</i> , tradução para o português do Brasil de Álvaro Faleiros, 2009.....	28
Figura 5: Padrão Moiré – sobreposição de dois modelos de linhas.....	31
Figura 6: Padrão Moiré – sobreposição de ângulos distintos de um plano.....	31
Figura 7: Fita de Möbius.....	58
Figura 8: Cap. LV - "O velho diálogo de Adão e Eva", <i>Memórias póstumas de Bras Cubas</i> , 1881, acervo digital da Biblioteca Nacional.....	60
Figura 9: Capa de <i>Memorias póstumas de Blas Cubas</i> , tradução de Antonio Alatorre, FCE, 2006.....	91
Figura 10: Capa de <i>Memórias póstumas de Brás Cubas</i> , Edição de 1881. Imagem do Acervo Digital da Biblioteca Nacional.....	91
Figura 11: Capa de <i>Don Casmurro</i> , Tradução de Pablo del Barco, Cátedra, Madri, 1990.....	97
Figura 12: Capa de <i>Don Casmurro</i> , tradução de Pablo del Barco, <i>Círculo de Lectores</i> , 2000.....	102
Figura 13: Página da <i>Biblioteca Ayacucho</i> que oferece o <i>download</i> gratuito de <i>Cuentos</i> , tradução de Santiago Kovadloff, 1978.....	129
Figura 14: <i>Arrufos</i> , óleo sobre tela (89 x 116 cm), Belmiro de Almeida, 1887, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.....	132
Figura 15: Capa de <i>Cuentos</i> , tradução de Santiago Kovadloff, 1978.....	132
Figura 16: Capa de <i>Quincas Borba</i> , tradução de Juan García Gayo, <i>Biblioteca Ayacucho</i> , 1979.....	136

SUMÁRIO

QUERIDA LEITORA, QUERIDO LEITOR,	14
I-) PERGUNTAS DE PESQUISA	18
II-) TRAJETOS	19
III-) ORGANIZAÇÃO DA TESE.....	22
CAPÍTULO I	24
APRESENTAÇÃO: MOSTRAR E TORNAR PRESENTE	24
1.1 PARATEXTOS.....	24
1.2. PARATEXTO: TRADUÇÃO NA/DA MARGEM.....	28
1.3. PARATRADUÇÃO.....	34
CAPÍTULO II	40
MACHADO DE ASSIS E A RECEPÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA.....	40
2.1. PRIMEIRAS TRADUÇÕES DE MACHADO DE ASSIS.....	41
2.2. MACHADO DE ASSIS TRADUZIDO... EM NÚMEROS	43
2.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE A RECEPÇÃO MACHADIANA	47
CAPÍTULO III	54
LITERATURA E PERSONAGEM DE FICÇÃO.....	54
3.1. SOBRE LITERATURA, ESSA ESTRANHA INSTITUIÇÃO	54
3.2. A PERSONAGEM DE FICÇÃO	63
CAPÍTULO IV.....	69
AS PERSONAGENS FEMININAS DE MACHADO DE ASSIS.....	69
4.1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	70
4.2. PERSONAGENS FEMININAS NOS ROMANCES	74
4.2.1. VIRGÍLIA	87
4.2.1.1. MEMORIAS PÓSTUMAS DE BLAS CUBAS (2006).....	88
4.2.2. CAPITU	96
4.2.2.1. DON CASMURRO (1991).....	98
4.2.2.2. LA IGLESIA DEL DIABLO Y OTROS CUENTOS (2007).....	105
4.2.2.3. CAPITU: RETRATO DE UNA GIOCONDA BRASILEÑA, POR ANTONIO MAURA (2010)	
.....	108
4.3. PERSONAGENS FEMININAS NOS CONTOS	111
4.3.1. MARIA REGINA, TRIO EM LÁ MENOR.....	111
4.3.2. MARIA LUÍSA, A CAUSA SECRETA	115
4.3.3. SEVERINA, UNS BRAÇOS	118
4.3.4. CONCEIÇÃO, MISSA DO GALO	121

4.3.5. RITA, <i>O CASO DA VARA</i>	125
4.4. MISCELÂNIA: OUTROS PARATEXTOS QUE REÚNEM PERSONAGENS FEMININAS MACHADIANAS	130
4.4.1. <i>CUENTOS</i> (1978)	130
4.4.2. <i>QUINCAS BORBA</i> (1979)	136
4.4.3. <i>HISTORIAS SIN FECHA</i> (1981)	139
ANTES DO ÚLTIMO	143
ATANDO AS PONTAS...	145
REFERÊNCIAS	149

Por outro lado, há proveito em irem as pessoas da minha história colaborando nela, ajudando o autor, por uma lei de solidariedade, espécie de troca de serviços, entre o enxadrista e os seus trebelhos.

Esaú e Jacó

QUERIDA LEITORA, QUERIDO LEITOR,

Este trabalho¹ parte, sobretudo, de um interesse pessoal, mas compartilhado com outras pesquisadoras e pesquisadores de literatura brasileira e, em especial, da literatura machadiana: como a leitura de Machado de Assis tem sido possibilitada no exterior? Se estamos pensando na leitura de Machado fora do Brasil, certamente a tradução e seus *enxadristas* desempenham um papel fundamental. Nessa condição, resta-nos perguntar “como tem se revelado a tradução da obra machadiana para a língua espanhola?”.

Acumulam-se os estudos de tradução e de teoria literária no rastro dessas perguntas. É o caso, por exemplo, de alguns apontamentos nos trabalhos de Pablo Cardellino Soto (2012), Carlos Espinosa Domínguez (2010), Pablo Rocca (2009) e Hélio de Seixas Guimarães (2012b) para citar apenas os que nos acompanham no decorrer destas páginas. Algumas possibilidades de respostas foram tomando forma e nos proporcionaram uma visão mais ampla da obra de Machado de Assis. É inegável e também, por que não dizer, imprescindível, que muitas outras perguntas continuem sem respostas, assim como as *inquietações sombras*, que voltam vez ou outra para Dom Casmurro, para nos lembrar de que há muito ainda a se apre(e)nder.

Machado de Assis teve o reconhecimento nacional e internacional, em medidas diferentes, ainda em vida, diferentemente de muitos outros grandes autores que só ganharam notoriedade postumamente. Embora o reconhecimento tenha sido majoritariamente no Brasil (levando em consideração o público alfabetizado da época, que não era a grande massa de brasileiros²), Machado engajou-se em tentativas de tradução de sua obra e, não se pode negar, sua iniciação ao mundo das letras aconteceu também por meio da tradução: o jovem Machado de Assis foi tradutor (e parecerista de tradução) de teatro e de poesia. Sem dúvidas, a prática de tradução foi um laboratório e um modelo para a literatura de Machado de Assis (FERREIRA, 2004). Importa também trazer o que destaca Cynthia Beatrice Costa (2016, p. 23) sobre o tema.

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

² Segundo o recenseamento de 1872, o primeiro realizado no país, 84% da população era analfabeta (ver GUIMARÃES, 2012a).

A autora levanta a hipótese de que, a despeito do tom de lamento que muitas vezes acompanha os ensaios críticos e paratextos que integram a obra machadiana, no meio anglófono, por exemplo, Machado “já ocupa um lugar proeminente” e “esse lugar foi conquistado gradativamente a cada nova tradução, retradução e reedição”.

A inovação – ou o caráter inédito – desta tese fundamenta-se em procurar entender os processos de tradução da obra machadiana que já se estendem por mais de um século (as primeiras traduções para o espanhol foram contemporâneas a Machado, sendo uma delas comentada pelo próprio escritor [GUIMARÃES, 2012b; ROCCA, 2009]). A atualidade desta pesquisa pode estar em não se furtar às demandas da obra de Machado de Assis e de tudo que se põe em jogo a cada leitura, não só no âmbito da literatura brasileira, mas também na sua resistência/integração à literatura latino-americana, forçando as formas de classificação a um processo contínuo de desconstrução. O debate sobre “a cor local”, por exemplo, em *Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade*³, um ensaio publicado em 24 de março de 1873, no periódico *O Novo Mundo*, Nova York, vol. 3, nº 30, ainda encontra reverberações na crítica atual. Não é um assunto encerrado. Há, e sempre haverá, um rastro/um resto nessa discussão⁴. Essa discussão relaciona-se à tradução quando nos questionamos sobre as motivações das editoras internacionais para traduzir Machado de Assis: um autor que escreve sobretudo sobre o Brasil? Sobre as relações sociais em um Rio de Janeiro cosmopolita? Sobre as relações humanas que extrapolam limites geográficos e temporais? Essa problematização levantada pelo escritor entre a cor local e a universalidade da literatura não passa despercebida nos paratextos das traduções. Vez ou outra nos deparamos com notas de rodapé explicando o vocabulário “bem brasileiro” do texto, por exemplo.

O Brasil de Machado de Assis é marcado por acontecimentos históricos que transformariam suas estruturas: Monarquia, em seguida a Proclamação da República (e todas as mudanças sociais decorrentes desses processos). Na economia, em linhas gerais, o Brasil era um país de exploração de recursos naturais, utilizava-se da mão de obra escravizada tanto para os trabalhos domésticos, na cidade, como para a lavoura e para a produção latifundiária e monocultora de exportação. Como esses aspectos se relacionam com a produção literária do

³ Cf. Azevedo et al., 2013, p. 429-441. A publicação original pode ser consultada no acervo da *Hemeroteca Digital Brasileira*. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/122815/per122815_1873_00030.pdf. Acesso em: 23 jun. 2021.

⁴ Para Baptista (2003, p. 62), “o ‘instinto de nacionalidade’ não é nada que o Brasil imponha a si mesmo, seja exigência patriótica, seja espírito de nacionalidade”, e continua mais adiante, “(...) não constitui missão ou obrigatoriedade para os escritores, é a penas o ‘primeiro traço’ da literatura brasileira no estado em que se encontra, ou seja, é apenas uma tendência literária entre outras possíveis que nada torna verdadeiramente mais importante ou mais legítima que qualquer outra” (p. 63).

nosso Bruxo do Cosme Velho? Reconhecemos tais aspectos nos romances, nas relações entre as personagens, nas motivações para o desenvolvimento de ações. Isso porque Machado de Assis, como bom observador, conseguia transformar em arte aquilo que via, sentia e vivia. Seriam esses aspectos também de destaque aos olhos estrangeiros? Que papel tem a língua portuguesa no cenário internacional? Vale pensar que não somente o papel da língua portuguesa no mundo contemporâneo, mas também o papel de influência e de decisão que as editoras e os editores têm sobre o que deve ou não ser traduzido e publicado em mercados internacionais. Em poucas palavras, a questão mercadológica é um fator imperativo, pois um livro traduzido é um produto comercializável que rende retorno financeiro (ou, em um cenário negativo, que causa prejuízos).

Talvez sejam perguntas para as quais não tenhamos respostas exatas. No entanto, quanto à tradução, Andre Lefevere (1992, p. 6) traz para o centro da discussão justamente esse entorno que dita a produção de literatura traduzida: a poética de uma época, a manipulação por parte daqueles que produzem uma obra, a patronagem, a política do momento, ou seja, condições extrínsecas ao texto, mas que constituem sua textualidade, uma vez que a tradução de literatura não acontece “no vácuo” e nem “é produzida sob condições laboratoriais perfeitas”⁵. Considerando as atividades literárias do jovem Machado, sua intimidade com o palco certamente lhe permitiu refletir sobre as personagens que posteriormente colocaria em cena.

Falar em tradução, neste contexto, é falar de texto literário e do que está em jogo em tudo o que está vinculado às formas como concebemos esse texto, o acontecimento textual, o que nos traz também a noção de textualidade. Para Evando Nascimento (2008, p. 112), “texto” é um termo que “aponta não mais para enunciados linguísticos estruturados, segundo determinadas regras e dotados de coesão, mas justamente para aquilo que, partindo do linguístico, vai além dele”. Esse *além*, contudo, não remeteria apenas às determinações internas – formais, estruturais – e externas – históricas, sociais, políticas. Na proposta de Nascimento, a textualidade, que inclui também os textos sobre literatura, é uma garantia de que as leituras estejam sempre em movimento. Contos como *Pai contra Mãe*, por exemplo, vão além de um enredo narrativo, de uma personagem em busca de outra; *Missa do galo* pode ser sobre um devaneio adolescente, mas pode ser muito mais do que isso; *Memórias póstumas de Brás Cubas* não se restringem às galhofas e aos piparotes de um defunto autor (o que por si só já não é

⁵ Todas as traduções não referenciadas são de nossa responsabilidade. “(...) [translations] are not produced under perfect laboratory conditions”.

pouca coisa). São inúmeros os exemplos. São *acontecimentos*⁶ na literatura. Pensando assim, “tradutoras e tradutores não traduzem somente palavras; traduzem também um universo de discurso, uma poética e uma ideologia”⁷ (LEFEVERE, 1992, p. 94).

A obra de Machado de Assis é muito vasta, *vastíssima*, portanto, qualquer pretensão de estudar todos os aspectos da obra machadiana em tradução tropeça, de saída em dois poderosos obstáculos: (a) a falta de tempo e espaço hábeis para a realização de tal ambição e, sobretudo, (b) a constatação – a que chegamos a essa altura – de que uma obra nunca está acabada em si mesma elimina a hipótese de esgotar todas as possibilidades de leitura⁸. Mesmo se quiséssemos, “um texto não é jamais esgotável porque (...) nenhum contexto é saturável, pois nenhum contexto detém o conjunto potencial das significações passíveis de se manifestarem” (NASCIMENTO, 2008, p. 128), e entendemos que entre essas significações encontram-se também as criações tradutórias. Considerando todo esse jogo de cenas, nossa forma de contracenar com essa vastidão da obra machadiana consiste em nos concentrarmos em um recorte (selecionamos/produzimos nossos dados [RAJAGOPALAN, 2014]), ou em uma cena, que considere as questões levantadas, mas tão somente segundo pontos que se revelam e desvelam nas personagens femininas.

As leituras que impulsionaram a presente investigação se pautam, em especial, nas na recepção da obra machadiana ao longo do tempo, principalmente estudos como os de Hellen Caldwell (visão de um tribunal em *Dom Casmurro*) ou Roberto Schwarz (visão sociológica da composição dos romances de Machado de Assis), apenas para ilustrar. Nossa hipótese inicial era a de que diferentes leituras também apareceriam nos paratextos das traduções para o espanhol, e o que queremos é justamente trazer à baila essas visões presentes nos paratextos, ampliando, assim, o entendimento da recepção machadiana em língua espanhola.

Que estas páginas possam tornar-se *lunetas* e *convites* à (re)leitura dos textos machadianos, assim como os paratextos das traduções nos convidam a passar pelo limiar e entrar na ficção tão burilada de Machado de Assis.

⁶ “Convém lembrar que um acontecimento supõe a surpresa, a exposição, o inantecipável” (DERRIDA, 2012, p. 232).

⁷ “Translators do not just translate words; they also translate a universe of discourse, a poetics, and an ideology”.

I-) PERGUNTAS DE PESQUISA

As perguntas gerais que nos guiaram durante as leituras e durante o desenvolvimento da pesquisa foram: 1. Seria possível identificar de que formas as tradutoras e os tradutores interpretam o texto machadiano? 2. Como as personagens femininas são percebidas nos processos de tradução para a língua espanhola a que tivemos acesso? Podemos dizer que são as mesmas e são outras ao mesmo tempo? 3. E, ainda, o que nós, brasileiras e brasileiros, podemos aprender sobre Machado de Assis e sobre as personagens machadianas a partir do olhar íntimo estrangeiro? O que reconhecemos como familiar e o que estranhamos?

As perguntas específicas, formuladas a partir de nosso *corpus* de pesquisa, foram: 1. O que se diz explícita e textualmente sobre as personagens femininas nos paratextos das traduções? 2. O que o projeto editorial do produto lançado no mercado nos fornece sobre o trabalho de tradução, em geral, e sobre as personagens femininas, em particular?

Entre as diversas figurações atribuídas ao ato de traduzir destacam-se as passagens, pontes, navegações, hospedagens, fidelidades e traições, testemunhos que, de uma forma ou de outra, apontam sempre o lugar da tradução na trama entre línguas, culturas e literaturas e, portanto, também no campo transdisciplinar do que entendemos hoje por Linguística Aplicada. A partir de perspectivas situadas em estudos sobre literatura e história do Brasil, e de questões levantadas pelas desconstruções, este trabalho se oferece como uma espécie de *luneta* para a problematização de aspectos de nossa sociedade e seus modelos de comportamentos, tendo como ponto de destaque o olhar do Outro, o estrangeiro que nos lê e nos traduz. Essas trocas culturais deixam transparecer as relações de poder exercidas na e pela linguagem, e permitem problematizar a questão das identidades fixas e fluidas, de uma visão mais ou menos essencialista da linguagem e da ideologia dominante na época retratada nos romances. Como resultado dessas reflexões, pensamos indicar alguns avanços que tivemos e o muito que ainda precisa ser feito no sentido de que haja igualdade e equidade entre as mulheres e justiça em suas lutas. São razões paraliterárias que, ao mesmo tempo, constituem o fazer literário; possibilidades – não as únicas, certamente – de discussões que levem a novas leituras críticas tanto de uma obra literária, como de um autor, ou de um período histórico. Se, como diz Benjamin ([1923] 2008), a linguagem (bem como a tradução) vai muito além de ser um veículo

de comunicação, que esse além possa incluir um pensamento crítico que não tome o texto fora de seu movimento, que se transporte com ele e deixe abertas outras trilhas.

É nosso interesse de pesquisa examinar em que medida as falas (ou a ausência das falas, suas lacunas e interrupções) das tradutoras e dos tradutores nos paratextos revelam (ou silenciam, interrogam, põem em dúvida) as realidades do mercado editorial em diálogo com as pesquisas teóricas em tradução, e entender como se organizam os interesses e as políticas das editoras dos países envolvidos nas traduções.

II-) TRAJETOS

Agora que expliquei o título, passo a escrever o livro. Antes disso, porém, digamos os motivos que me põem a pena na mão.

Dom Casmurro

Kanavillil Rajagopalan (2014) discute a formação de *corpus* e “a dadidade dos ditos dados” em ciências humanas. Tal discussão nos é pertinente, porque, de certa forma, também construímos nossos “dados de pesquisa” em tradução. Essa construção, portanto, não só não está imune à manipulação, mas é mesmo fruto dela. A tradução, porém, em função de sua necessidade de acolher o outro, de passar pela prova do estrangeiro, como propõe Antoine Berman (2002), não se deixa categorizar como uma ciência positivista, não pelo menos quando pensamos a tradução como experiência do limiar (NOUSS, 2012a).

O caminho percorrido aqui depende fundamentalmente da experiência da autora com esse conjunto de traduções em específico. Outros pontos de vista, no entanto, não invalidam as observações e os comentários aqui tecidos; pelo contrário, articulam-se, mostrando a riqueza das leituras e as diferentes perspectivas e metodologias de trabalho. “Certa subjetivação do objeto é fundamental para entender que a interpretação não é em hipótese alguma simples aplicação de método” (NASCIMENTO, 2008, p. 122). Mesmo porque, “método” etimologicamente nos remete a “caminho de ensino” ou simplesmente “ir” ou ainda “jornada”, “viagem”, “jeito de se fazer algo”⁹.

Digamos, então, os motivos que nos levam a este texto.

⁹ Online Etymology Dictionary [Dicionário on-line de etimologia]. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=method>. Acesso em: 21 jun. 2021.

O que faz um dado ser especial? Ou ainda, o que faz um dado ser um dado (relevante)? E como sabemos que outro dado pode ser descartado ou menos interessante? Por que essa discussão nesta tese? Tais perguntas nos dão o poder de colocar em dúvida a tendência de achar que existam “dados” que sejam intrinsecamente “dados”, comprovando nossas hipóteses, sem considerar que nossa “busca por dados”, como observa Rajagopalan (2014, p. 69), já é um recorte e, mais ainda, pode até ser uma “busca viciada por nossos interesses”. Isso significa, por um lado, que, quando perguntamos “o que se diz sobre as personagens femininas de Machado de Assis?”, não tivemos uma resposta pronta, ou paratextos que nos entregassem exatamente aquilo que estávamos procurando. Pelo contrário, selecionamos/ recortamos aquelas traduções cujos paratextos nos indicassem *caminhos* de leituras para as personagens femininas. Quase como o ditado popular “Quem procura, acha”, mas também como o “Eu não procuro, acho”, dito por Pablo Picasso. Por outro lado, de um modo mais extremo, os paratextos das traduções não foram escritos com a finalidade de se tornarem dados acadêmicos.

Com relação à busca e à geração de dados (indicadas em seu devido momento no decorrer deste texto), contamos com o acesso virtual a algumas obras de Machado de Assis, além da aquisição física de outras obras – o que foi possibilitado, sem sombra de dúvidas, pelo estágio Sanduíche na Espanha¹⁰. Trata-se de uma amostra das traduções, pois são muitos os materiais e estão espalhados por várias bibliotecas em diversos países (e não só de língua espanhola), o que torna o acesso a tais documentos bem mais restrito. Seria interessante ter esse olhar amplo, mas a quantidade não seria uma garantia da qualidade das análises. No capítulo IV – *As Personagens femininas de Machado de Assis* –, estão elencadas as traduções que estamos analisando.

Por isso, reconhecemos que estamos também influenciando na formação do *corpus* de dados a serem analisados. Os paratextos que estamos estudando aqui se revelam como dados, uma vez que recortamos/manipulamos os textos que vislumbramos como possíveis elementos textuais (verbais e/ou não verbais) que nos teriam algo a dizer sobre as personagens femininas. Segundo Rajagopalan (2014), atuamos nesses textos e passamos a lê-los como *acontecimentos*, como *eventos* no universo editorial e literário. Mesmo que os paratextos das traduções não tenham sido confeccionados com a finalidade de se prestarem a estudos literários de Capitu,

¹⁰ Bolsista do Programa PDSE, edital nº47/2017 referente ao ano letivo de 2018, financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), sob a orientação do professor Dr. Antonio Bueno García, da *Universidad de Valladolid*, Campus "Duques de Soria", com período de duração de 01 de setembro de 2018 a 28 de fevereiro de 2019.

Virgília, Conceição entre outras, fizemos que essas análises pudessem *acontecer* e ganhar estas páginas.

O recorte que pudemos fazer dos paratextos de obras machadianas traduzidas para o espanhol de alguma forma moldou nosso “objeto” de estudo. Entendemos que essa amostra nos tem possibilitado lançar luz aos estudos de tradução literária e do próprio conhecimento sobre Machado de Assis, mas, longe de ser uma reflexão que completa seu caminho orientada pelo seu “fim”, permanece uma proposta de leitura, um movimento iterativo que constitui a *différance* derridiana, o diferir e o adiar da tradução, um rastro que aponta para a exterioridade do texto e põe o fim em suspensão. Em suma, a despeito do desassossego que essa indeterminação possa trazer, é preciso admitir que não há passeios únicos nesse bosque da interpretação.

Esta pesquisa visa entender o processo tradutório de literatura a partir dos paratextos editoriais de traduções lançadas efetivamente no mercado de países de língua espanhola; então, lidamos com objetos interdisciplinares que extrapolam – sem deixar de constituir – o linguístico e o textual, e que mesclam diversas áreas do conhecimento. Esses diálogos transdisciplinares permitem pôr em evidência a travessia da margem/do limiar das disciplinas. Casimiro e Siscar (2018, p. 9) destacam que:

Pensamos a interdisciplinaridade como possibilidade de lidar com as margens tradicionais das disciplinas, na linha do que Derrida (2003) argumenta como tarefa desconstrutivista das Humanidades (...) produzindo a travessia de fronteiras entre comunidades disciplinares.

Seguindo essa noção de paratextos como dados que atravessam as fronteiras disciplinares, acrescentamos também a discussão de Adriana Pagano (2001, p. 127), que toma os paratextos e as reescritas de novos contextos de recepção de produção como documentação historiográfica; uma documentação que revela “levantamento de dados historiográficos em fontes diversas, depoimentos, críticas, resenhas e comentários”, isto é, como fontes de materiais que “[têm] como eixo principal a palavra e o comportamento do tradutor e de todos aqueles que participam do processo de reescrita de um texto”.

Pagano (2001, p. 128), sobre a tradução de ficção e romances especificamente, afirma que estudar o que as tradutoras e os tradutores dizem a respeito do que traduzem é uma forma de entender também o processo tradutório. Trata-se, assim, de uma “fonte inestimável de teorização sobre tradução por parte de escritores e tradutores” (p. 128). Nossos “dados” aqui reunidos visam compreender esse posicionamento e essa visibilidade das tradutoras e dos

tradutores machadianos quanto ao texto que traduzem, bem como a contextualização das (re)criações de imagens (gráficas e mentais) e valores reproduzidos e/ou ressaltados em língua espanhola. Mesmo que de maneira não tão consciente, quem traduz, edita, revisa entre outros deixam marcas de suas teorizações sobre o processo tradutório, o que a pesquisadora chama de “metalinguagem dos tradutores e editores” (PAGANO, 2011, p. 138), ou seja, formas discursivas que se relacionam com as estratégias de tradução. Justificamos, assim, a composição de nossos dados.

III-) ORGANIZAÇÃO DA TESE

Em *Apresentação: mostrar e tornar presente*, capítulo I, discutimos as perspectivas teóricas que nos acompanham durante a elaboração das análises aqui propostas. São discutidos não só a noção de paratextos e de paratradução, mas também o tratamento dado à noção de fronteira/limiar/umbral, noção tão cara à visibilidade de quem traduz como agente produtor de sentidos.

O capítulo II, *Machado de Assis e a recepção em língua espanhola*, lança algumas problematizações sobre Machado de Assis ser “muito” ou “pouco” lido/estudado em língua espanhola. Para entender essa situação, valemo-nos de Cardellino Soto (2012), Espinosa Domínguez (2010), Rocca (2009), Costa (2016), Granja (2018) em diálogo com Jauss ([1979] 2002), Iser (1996) e Zilberman (2008). A chamada *Teoria da Recepção* nos fornece ideias para discutir “o que significa dizer que é pouco lido?”, bem como algumas características relativas aos mercados editoriais em língua espanhola.

Literatura e personagem de ficção, o capítulo III, é dedicado à discussão sobre alguns aspectos da literatura e sobre a personagem de ficção, discussão significativa para esta tese, já que dizemos que as personagens femininas machadianas representam e nos revelam aspectos da sociedade brasileira da época em que os romances se ambientam.

No capítulo IV, *Personagens femininas de Machado de Assis*, nos deparamos com o universo das personagens femininas de Machado de Assis, algumas considerações sobre o Brasil na segunda metade do século XIX e seus desdobramentos para a tradução. Discutimos, então, o *corpus* de pesquisa, levando em consideração as construções das personagens femininas nos paratextos e as hipóteses de leitura que podemos fazer pensando em leitoras e leitores de língua espanhola.

Por fim, em *Atando as pontas...*, fazemos um breve traçado do caminho percorrido até aqui e alguns apontamentos sobre o que nossas escolhas sempre nos obrigam a deixar de lado... rastros e restos.

CAPÍTULO I

APRESENTAÇÃO: MOSTRAR E TORNAR PRESENTE

*Don't skip an introductory essay written by a translator; read it first, as a statement of the interpretation that guides the translation and contributes to what is unique about it.*¹¹

Lawrence Venuti

Neste capítulo discutimos *paratexto* e *paratradução*. Iniciamos com Gérard Genette (2009), que sistematizou o conceito de paratexto no universo da literatura e o relacionou especialmente com o mercado editorial. Em diálogo com Genette – paratextos como elementos marginais – passamos à noção de *limiar* proposta por Alexis Nouss (2012b). Em seguida, dialogamos com Xoán Manuel Garrido Vilariño (2005) e José Yuste Frías (2015) sobre a paratradução. Metalinguisticamente, apresentamos os textos que apresentam e tornam presentes as personagens femininas de Machado de Assis nas traduções em espanhol.

1.1 PARATEXTOS

O interesse pelos paratextos não é recente, sempre foi um lugar de pesquisas e reflexões principalmente para a crítica e para a teoria literária. Mesmo que o termo *paratradução* não tivesse sido (e ainda não seja em muitos lugares) utilizado, o que se faz hoje nos Estudos de Tradução com os paratextos já vinha sendo feito de alguma maneira, afinal de contas, as capas, as notas de rodapé, os prefácios e outros elementos paratextuais em publicações de livros, em especial traduzidos, são frutos de pesquisas e análises da obra, ou seja, elementos que introduzem e tornam a obra presente. Contudo, é preciso que se registre que esse tipo de texto era considerado, na maioria das vezes, algo marginal, com o caráter de testemunho da experiência tradutória. Se por um lado esse caráter testimonial era visto como marginal; por outro, dava a esses textos o tom da sinceridade de quem relata suas experiências pelas trilhas da tradução.

A paratradução de literatura pode ser um dos espaços em que as pessoas que traduzem se expressam de maneira mais aberta, ainda distante da sistematicidade das teorias prescritivas. Se a crítica literária considera esse lugar um ambiente de discussão de ideias que

¹¹ “Não pule uma introdução escrita por uma tradutora ou tradutor; leia-a primeiro, como uma declaração da interpretação que guia a tradução e contribui para o que é único nela”.

podem ampliar a compreensão global de uma obra ou de um autor, nada mais coerente, então, que a Tradução – hoje reconhecida como uma área do conhecimento – venha a debruçar-se sobre esse ambiente e, a partir daí, refletir sobre o processo de tradução como um todo, desde as escolhas textuais até as implicações no mundo real de quem aprecia e/ou consome os livros, passando pelas leis e regras do mercado editorial.

De imediato pode ser muito comum pensar a paratradução como uma forma de tradução de paratextos. Pode ser também isso, mas não se limita a essa prática. Gérard Genette (2009, p. 9) trabalha com o termo *paratextos* para desenvolver a ideia de que os textos que circulam socialmente não se apresentam “nus”, mas que o objeto que conhecemos como “livro” é um trabalho conjunto de vários profissionais de várias áreas do conhecimento. Sem que ele o mencione literalmente, já temos aí a noção de transdisciplinaridade. Os paratextos são as capas, as orelhas, as apresentações, os prólogos, os índices, os sumários, as imagens, as notas de rodapé, ou seja, tudo aquilo que acompanha, que anda junto, que exerce a função do prefixo “para-” é que constitui um “livro”. Para Genette (1989, p. 11), em nota de rodapé, o termo “paratexto” pode “ser entendido no sentido ambíguo, ou até mesmo hipócrita, que funciona em adjetivos como ‘parafiscal’ ou ‘paramilitar’”¹².

O interesse de Genette por paratextos já havia sido exposto em 1989 com *Palimpsestes*, obra na qual o autor trabalha as relações entre os textos. Em sua proposta de classificação de tipos de relações, destacamos a segunda: paratextos¹³. Nesse momento, o autor se refere aos paratextos como “um dos lugares privilegiados da dimensão pragmática da obra, ou seja, de sua ação sobre o leitor”¹⁴ (p. 12).

Ao considerar esses três pilares (tradução – leitura – mercado), reforçamos que o texto como entidade pura não existe. O que hoje consideramos livro, e, por conseguinte, livro traduzido, é o resultado de um longo processo de decisões e uma constante luta de forças (sociais, ideológicas, poéticas, políticas e culturais) que estão sempre presentes. Em outras

¹² “[entenderlo] en el sentido ambíguo, o incluso hipócrita, que funciona como ‘parafiscal’ o ‘paramilitar’”.

¹³ As outras relações de transtextualidade que certamente se entrelaçam são, na ordem apresentada, do menos abstrato ao mais abstrato, segundo o autor: (a) intertextualidade, quando há uma presença física da citação (marcada) ou plágio (não marcada); (b) paratextos, como mencionado acima, lugar de contrato com o leitor; (c) metatextualidade, trata-se de um comentário que une um texto a outro sem que haja a menção, uma espécie de crítica; (e) arquitextualidade, uma relação muda entre os textos que determina e orienta a recepção da obra pelo público, mas que não está explícita na obra, por exemplo, uma narrativa não se apresenta como narrativa, mas o público assim a recebe; e (d) hipertextualidade, quando ocorre uma relação de um texto B (hipertexto) com um texto A (hipotexto), um tipo de enxerto, diferente do comentário, uma transformação textual. A inversão dos dois últimos tipos é intencional, dado que Genette (1989) se deterá neste último. Mantivemos a ordem apenas por uma questão de paralelismo com a fonte consultada.

¹⁴ “uno de los lugares privilegiados de la dimensión pragmática de la obra, es decir, de su acción sobre el lector”.

palavras, os paratextos podem ser entendidos como “ritos sociais” por que passam os textos (BRANDÃO, 2006, p. 12).

Se o que conhecemos como livro só se configura como tal porque traz consigo outros textos que o constroem, então Genette (2009) parte da premissa de que não existe texto sem paratexto. Seria até um exercício interessante pensar em chegar a uma livraria e comprar “só” o texto de um romance, sem a capa, sem até mesmo o título, uma vez que o próprio título de uma obra já é um guia de leitura. Impossível! “Reduzidos apenas ao texto e sem o auxílio de nenhum modo de usar, como leríamos o *Ulysses* de Joyce se não se intitulasse *Ulysses*?”¹⁵ (GENETTE, 2009, p. 10).

Os paratextos, então, são consequências de trabalhos que envolvem esforços, atitudes e decisões que farão do objeto resultante um *livro*. Esse trabalho tem a finalidade de apresentar a obra, e, de acordo com Genette, *apresentar* nos dois sentidos possíveis, isto é, (a) mostrar, no sentido corrente de exhibir/expor, e também (b) tornar presente (p. 9). Os esforços, as atitudes e as decisões referem-se a um conjunto de práticas e a discursos que funcionam como um lugar de “*transação*: lugar privilegiado de uma pragmática e de uma estratégia, de uma ação sobre o público” (2009, p. 10, destaques do original). Essa condição pragmática do paratexto pode ser entendida como diferentes interesses dependendo do público (termo muito genérico: virtualmente toda a humanidade). Em outras palavras, ainda segundo o autor, os títulos, por exemplo, seriam acordos ou responsabilidades assumidas entre quem escreve (ou quem edita) e o público mais geral; já o prefácio, entre quem tece o prefácio e quem lê o livro; enquanto o *release*¹⁶ seria para quem elabora a crítica literária e outros paratextos específicos para quem trabalha com a venda do produto e assim por diante.

Cada um desses paratextos desempenha papéis diferentes no universo do livro e a distribuição deles pode variar de um gênero para outro, como a introdução de um livro de literatura infantil e a introdução de um livro sobre economia, por exemplo¹⁷. Além disso, nem

¹⁵ Um outro exercício interessante sobre os títulos de obras literárias seria, no caso de Machado de Assis, para ficar no âmbito desta pesquisa, por exemplo, tentar entender os diferentes caminhos que percorrem as leitoras e os leitores de *Memórias póstumas de Brás Cubas* na tradução para o inglês com o título *Epitaph of a Small Winner*, de William L. Grossman, 1952; ou para o italiano *Memorie dall'Aldilà*, de Laura Marchiori, 1953; ou *Memorial de Aires* em francês, *Ce que les hommes appellent amour*, de Jean-Paul Bruyas, 1995; ou ainda, para *Quincas Borba*, em inglês, *Philosopher or Dog?*, de Clotilde Wilson, 1954. Não se trata, nesses exemplos, de produções paratextuais que envolvem um certo esforço e trabalho com o “texto propriamente dito” além de uma “ação sobre quem lê”?

¹⁶ Segundo a nota explicativa da edição brasileira de Genette (2009, p. 97), em português utiliza-se “release” como forma reduzida de “press-release” para o termo francês “*prière d’insérer*”.

¹⁷ Isso sem contar o próprio aspecto literário de tais paratextos. Por exemplo a “dedicatória ao verme que primeiro roeu as carnes frias [do] cadáver” de Brás Cubas em suas *Memórias póstumas* ou o conto de Moacyr Scliar, *Notas ao pé da página*. Nesses e em outros casos semelhantes, a análise de tais elementos seria um pouco diferente da que estamos fazendo aqui e da que propôs Genette.

todos os paratextos necessariamente aparecem em todas as publicações. Quais e como vão aparecer são escolhas que fazem parte dos critérios, das decisões que as pessoas responsáveis pela edição assumem com o livro. Os paratextos também podem ser retirados e depois inseridos novamente dependendo do propósito da edição, independente, em muitos casos, da vontade ou não de quem escreve (tanto o livro como o próprio paratexto). Isso fica claro quando observamos as reedições ou relançamentos que visam atingir novas (ou específicas) leitoras e leitores, como são os casos de edições de uma mesma obra, porém uma edição de luxo e outra, de bolso, geralmente bem mais barata; ou uma edição com tradução comentada e outra sem esses comentários.

Dessa forma, os paratextos ocupam um lugar na composição do livro, e Genette os divide em duas classes: (a) os peritextos e (b) os epitextos¹⁸. O primeiro tipo compreende os textos (verbais e/ou não verbais) materializados no mesmo espaço físico do “texto propriamente dito”, ou seja, trata-se da capa, das orelhas, do prefácio, do posfácio, do índice, do índice onomástico, das notas de rodapé, das ilustrações, da epígrafe, da dedicatória, dos agradecimentos, entre outros elementos que se apresentam “sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) do editor, ou talvez, de maneira mais abstrata porém com mais exatidão, da *edição* (...)” (2009, p. 21, destaques do original). O segundo tipo, os epitextos, são todos aqueles materiais que espacialmente “não se encontra[m] anexado[s] materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula[m] de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado” e, continua o autor, “o lugar do epitexto é, pois, *anywhere out of the book*, em qualquer lugar fora do livro (...)” (2009, p. 303, destaques do original).

Como estamos lidando com a noção de responsabilidade, Genette (2009) ainda faz um outro esclarecimento sobre a natureza dos paratextos, que podem ser “oficiais” ou “oficiosos”. Trata-se de um paratexto oficial quando o autor e/ou o editor assumem deliberadamente a responsabilidade pela produção do paratexto; já o oficioso, quando há possibilidades de não assumir deliberadamente as responsabilidades. São situações como as das entrevistas, nas quais se pode alegar que “não era bem isso que se queria dizer” ou qualquer outra forma de “distorção da mensagem”.

Ainda sobre a condição pragmática dos paratextos, é preciso ressaltar a força ilocucionária da mensagem que se transmite. Essa força ilocucionária¹⁹ se faz muito importante

¹⁸ De acordo com o próprio autor, usa-se esse termo por falta de outro melhor (GENETTE, 2009, p. 12).

¹⁹ Relembremos Austin (1962): essa força ilocucionária como algo que tem a intenção de provocar uma mudança no estado das coisas. O exemplo reiterado uma e outra vez é quando alguém diz “que calor!”, esperando que outra pessoa abra as janelas. A força ilocucionária dos paratextos, então, poderia ser vista como uma intenção – com

para nossas análises, pois um elemento paratextual pode transmitir uma informação, como, o ano de publicação – 2008, por exemplo –, e ao mesmo tempo indicar uma outra função – ano do centenário de morte de Machado de Assis –, e com isso, entendemos como essa informação como: “recebam a edição de 2008 como uma edição especial, em homenagem a Machado de Assis”. Isso é o que acontece, por exemplo, com a tradução de *Dom Casmurro*, feita por Nicolás Extremara Tapia, publicada pela Fundação Alexandre de Gusmão no ano de 2008. Trata-se não apenas de mais uma tradução de *Dom Casmurro* no mercado editorial de língua espanhola, mas de uma tradução-homenagem ou, como estamos pensando aqui, uma tradução-convite à leitura de Machado de Assis, “destinada especialmente aos países do Mercosul”²⁰ (p.21), como se lê na apresentação.

Desse modo, percebemos que os paratextos apresentam certas funções cujos resultados são a constituição do texto. Seja qual for o trabalho que se faça com os paratextos, Genette (2009, p. 17) ressalta que “um elemento de paratexto está sempre subordinado a ‘seu’ texto”, isto é, são textos que dão vida a outro texto.

1.2. PARATEXTO: TRADUÇÃO NA/DA MARGEM

A noção de tradução como experiência do limiar também está presente em Genette (2009). Uma vez lido, a experiência com o texto nunca mais será a mesma. Temos, assim, uma “zona indecisa” de negociações, de possibilidades.

Trata-se aqui de um limiar, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar ou de retroceder. “Zona indecisa” entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), borda, ou, como dizia Philippe Lejeune, “franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura”. (GENETTE, 2009, p. 9-10)

É interessante observar que já o título da obra de Genette, *Seuils* (Figura 1)²¹, em francês, significa justamente “limiar”, “umbral”, e vemos uma criança na beira de uma porta aberta, prestes a atravessar o limiar ou a se deter diante dele. Essa que se manteve na tradução

todos os cuidados que a palavra “intenção” exige – de transformação, de alteração de uma realidade, ou seja, os paratextos promovem uma modificação na realidade do “texto nu” e este passa a ser outra coisa: o livro.

²⁰ “(...) destinada especialmente a los países del Mercosur”.

²¹ Imagem disponível em: <https://www.amazon.com.br/Seuils-G%C3%A9rard-Genette/dp/2020526417>. Acesso em: 24 jun. 2021.

para o espanhol, *Umbralles*²² (Figura 2)²³, com uma pessoa lendo um livro. Há um jogo de luz e sombra notável (uma certa luz que sai do livro...).

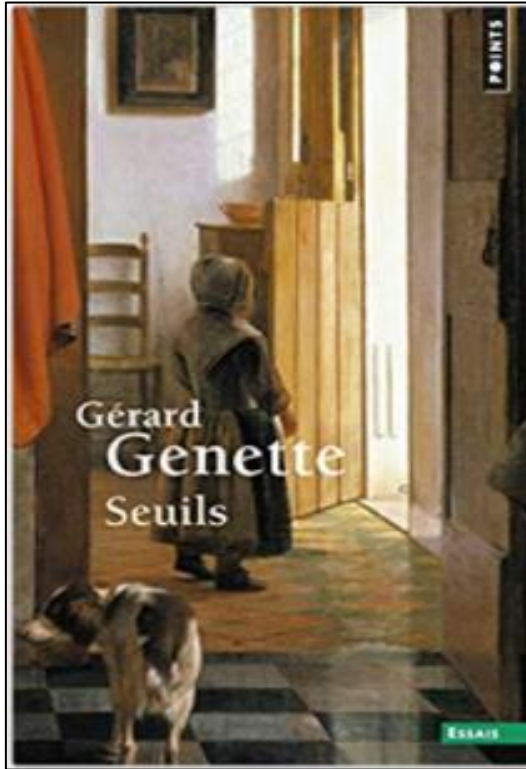


Figura 1: Capa de *Seuils*, Gérard Genette, 1987.

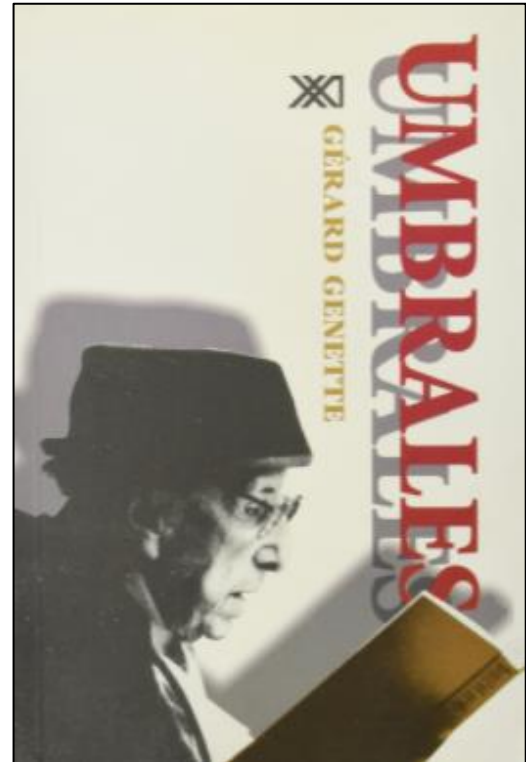


Figura 2: Capa de *Umbralles*, tradução para o espanhol de Susana Lage, 2001

Já a tradução para o inglês, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*²⁴ (Figura 3)²⁵, com o que poderia indicar linhas de uma página escrita com algumas marcas de revisão. Mais explicitamente ainda – devido ao desenho de um livro aberto na capa com todas as partes que o compõem indicadas por linhas, à maneira de um gráfico esquemático – a tradução para o português do Brasil, *Paratextos editoriais*²⁶ (Figura 4)²⁷, deixa mais marcado um certo

²² Tradução de Susana Lage, Siglo Vientiuno Editores, México, 2001.

²³ Imagem disponível em: <https://www.amazon.com.br/Umbralles-G%C3%A9rard-Genette/dp/9682323223>. Acesso em: 24 jun. 2021.

²⁴ Tradução de Jane E. Levin, Cambridge/New York: Cambridge, University Press, 1997.

²⁵ Imagem disponível em: <https://www.amazon.com.br/Paratexts-Thresholds-Interpretation-Gerard-Genette/dp/0521413508?asin=B00IE6MRX0&revisionId=82910cdb&format=1&depth=1>. Acesso em: 24 jun. 2021.

²⁶ É interessante apontar, como destaca Elisa Oliveira Câmara (2014, p. 26) em sua dissertação de mestrado, que o próprio tradutor para o português brasileiro, Álvaro Faleiros, não teve voz ativa na tradução do título e que, se pudesse, teria escolhido “Limiaries”, o que reforça nossa visão de que o tradutor, neste caso, teria muito a contribuir para o projeto editorial como um todo. Teria sido um agente paratradutor que contribui positivamente para a obra.

²⁷ Imagem disponível em: https://www.amazon.com.br/Paratextos-editoriais-G%C3%A9rard-Genette/dp/8574804584/ref=pd_sbs_1/135-2848078-7669257?pd_rd_w=UGB5x&pf_rd_p=b8ebb482-bd5c-44c7-897d-f2af788c8343&pf_rd_r=TYWV6B7DNAS7DVK5SQPT&pd_rd_r=ae4e7831-f48a-43b9-b465-bb5167854823&pd_rd_wg=k0vLy&pd_rd_i=8574804584&psc=1. Acesso em: 24 jun. 2021.

direcionamento de público leitor – não apenas aqueles interessados em literatura, mas no mercado editorial – relegando a um segundo plano – ou a um plano mais apagado – a noção de limiar, essa zona imprecisa de discussão e troca.

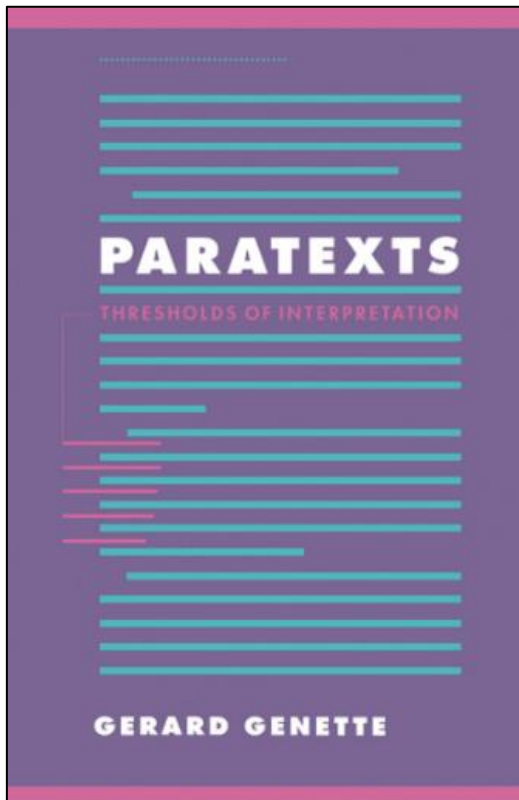


Figura 3: Capa de *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, tradução par o inglês de Jane E. Levin, 1997.

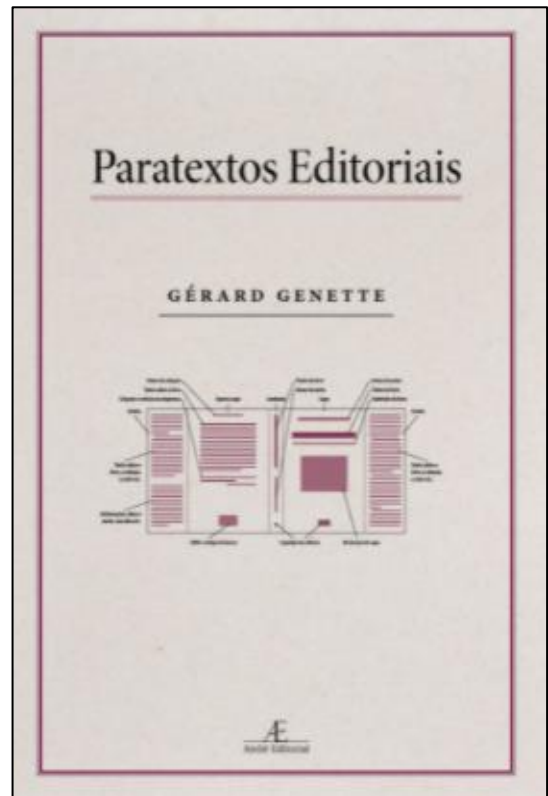


Figura 4: Capa de *Paratextos editoriais*, tradução para o português do Brasil de Álvaro Faleiros, 2009.

Sendo o título um paratexto, as leituras das quatro obras apontadas aqui são guiadas por interpretações diferentes. Embora o limiar seja uma zona imprecisa, marginal, vemos que não tem um caráter secundário, nem inferior, mas um lugar de possibilidades de interpretações, de caminhos de leitura, de guia. Pensar a experiência do limiar, então, é pensar nas diferentes possibilidades de algo que ainda não se encerrou, de um sentido ainda por vir: a tradução é a “ciência do devir” (NOUSS, 2012a, p. 6).

Entender a paratradução como limiar é pensar também a referência à pessoa que traduz; ideia compartilhada por Yuste Frías (2011b, 2015), pois trata-se de uma referência simbólica ao lugar ocupado por quem traduz, ao mesmo tempo em que se refere a um lugar aberto para a ambiguidade, para as negociações, já que a pessoa que traduz se encontra nas duas margens ao mesmo tempo, está nas duas (ou mais) línguas simultaneamente. Nas palavras de Nouss (2014, p. 24),

[O] limiar seria a melhor metáfora espacial para ilustrar esse fenômeno ético e tradutório. Um limiar é o lugar ético por excelência, o local da ética, uma vez que ética implica tanto o *status* de indecisão como uma situação singular. Em frente de uma porta, por exemplo, eu posso entrar ou não no cômodo adiante. A razão para minha escolha se aplica somente a essa porta específica. Ter outra motivação diante de outra porta induz a outra decisão. Em cada caso, minha subjetividade toda está envolvida²⁸.

Para Nouss (2012b), o pensamento do limiar invalida a noção de fidelidade e/ou de equivalência, uma vez que não se concebe mais a tradução como transferência ou substituição de uma língua por outra, como peças de um jogo infantil, mas uma tarefa dinâmica, pois trata-se do encontro, de trocas, de negociações (consequentemente de jogos de poderes) que levam a transformações em ambos os lados da fronteira, em ambas as línguas. A própria fronteira é vista aqui como algo menos rígido e mais fluido, ou ainda: quando “acaba” uma língua e quando “começa” outra? No fundo, o que se põe em xeque aqui é a própria noção de língua. O que é língua? Em que língua se traduz? O que é traduzir, então? Para Nouss (2012a, p. 10), essas questões surgem, uma vez que lidamos com “polissemia na partida, polissemia na chegada, o sentido não é incerto, mas inencontrável”. São as relações existentes no limiar que possibilitam a construção de significados e não que existam significados dados *a priori*.

A potência da dinamicidade do limiar é importante para pensar que não existe texto autônomo, cuja tradução seja definitiva; “a tradução desafia qualquer fundação” (NOUSS, 2012a, p. 7). Até mesmo a própria noção de original e tradução não são permanentes – o que seria uma redução –, na medida em que “o original é produzido pela tradução”, logo, não se trata de um texto que permanece “o mesmo”, imune à passagem do tempo a que estaria sujeita a tradução. Além disso, é “a tradução [que] permanece sempre no limiar. E, de lá, faz com que o original exista” (NOUSS, 2012b, p. 30); quando não estão no limiar, são dois textos independentes; no limiar, no entanto, deixam de ser autônomos, estáveis (já que “autonomia”/“estabilidade” são contestáveis em qualquer texto), e lançam novas interpretações.

O pensamento do limiar na tradução possibilita que aquilo que estava (está) à margem – o paratexto – ganhe um novo olhar e passe a ser visto como algo relevante – um modo específico de leitura –, sem o qual a tradução não seria o que é. Não há mais como encarar a fronteira como algo limitante e excludente, mas justamente o contrário, isto é, uma entrada, um convite, um local adequado para possibilidades. A margem passa a ganhar maior

²⁸ “The threshold would be the best spatial metaphor to illustrate this ethical and translatable phenomenon. A threshold is the quintessential ethical place, the site of ethics since ethics implies both a status of indecision and a singular situation. In front of a door, for example, I may either enter or not the room beyond. The reason for my choice will only apply to this particular door. Holding another motivation in front of another door will induce another decision. In each case, my whole subjectivity is involved”.

visibilidade, deixa de ocupar um espaço secundário para se manifestar em primeiro plano. A importância da margem se manifesta para Nouss (2012b, p. 27) ao afirmar que “toda chegada se faz pela margem” e “o estrangeiro não surge do exterior, mas da margem”.

A entrada no estrangeiro provoca modificações no ambiente também. A paratradução, da mesma forma, ocupa também esse local de chegada, de entrada. É pelas margens, pela paratradução, que podemos conhecer o estrangeiro e o texto do outro. Nouss (2012b, p. 32) destaca que no limiar “não há passagem direta, e sim respeito pela resistência de cada idioma”. Margens, como o prefácio de Benjamin em *A tarefa-renúncia do tradutor*, têm a potencialidade de mudar os rumos dos estudos de qualquer área do conhecimento. Retirado dessa margem, deixa de ser um prefácio a suas traduções de poemas de Baudelaire, e torna-se o que poderíamos chamar de um ensaio filosófico sobre a tarefa do tradutor como um saber *sui generis*. Além de transformar a recepção da obra que apresenta e torna presente, passa, o próprio paratexto, a ser lido não mais como apenas uma experiência da tradução, mas como uma espécie de modelo para pensar a tradução.

Ainda de acordo com Nouss (2012b), trata-se, na tradução, da experiência do limiar e não da experiência da passagem, o que revela um modo de aproximação e reunião do outro no mesmo espaço que possibilita a criação. Tal postura paratradutológica, como concebida pelo autor, juntamente com o Grupo T&P (do qual também faz parte)²⁹, ultrapassa as fronteiras textuais, dá lugar à possibilidade de interpretar outras formas. Além disso, a passagem implica um deslocamento do corpo, e o corpo carrega com ele um contexto. A metáfora visual para esse movimento seria o padrão *moiré*³⁰ (p. 22), sem que haja perdas ou apagamentos. O que acontece é justamente o contrário: criação e construção. Assim, na tradução, o corpo de uma língua permaneceria no limiar do corpo da outra língua, criando uma terceira, composta pelas duas em diálogo, com seu contexto, suas manipulações e seus domínios. Portanto, “o limiar é justamente o lugar do risco” (NOUSS, 2012b, p. 32), em que se pode arriscar.

²⁹ Essa noção de paratradução vem sendo desenvolvida pelo Grupo Tradução & Interpretação – Grupo T&P –, da Universidade de Vigo, Espanha, que tem se dedicado a entender a paratradução nos mais variados contextos. Para mais informações, cf. <http://paratraduccion.com/doctorado/>. Acesso em: 26 fev. 2020.

³⁰ As imagens a seguir que ilustram o padrão *moiré* estão disponíveis em: http://www.support.xerox.com/docu/Xerox120_cd/Nuvera_7_0_ugta/portuguese/psg_iq10.htm. Acesso em: 14 abr. 2020. Vale observar que se trata de uma página sobre impressão gráfica, da Xerox, ou seja, o padrão *moiré* também é transdisciplinar.

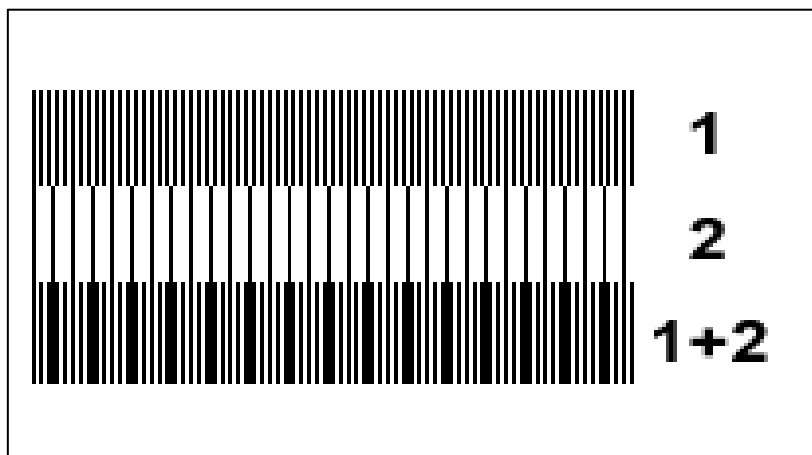


Figura 5: Padrão Moiré – sobreposição de dois modelos de linhas

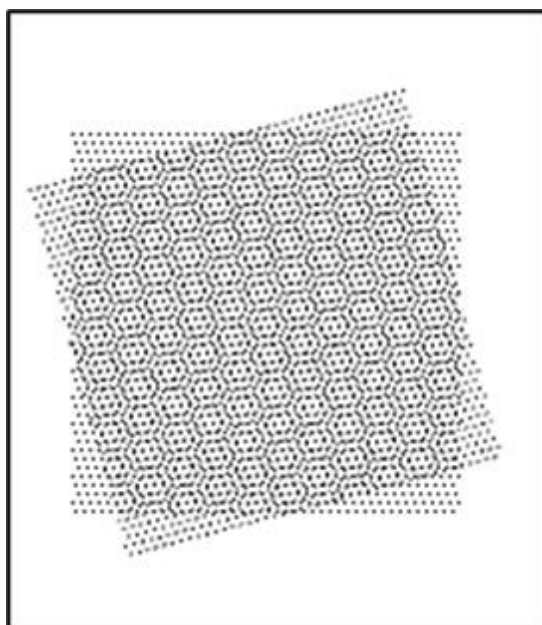


Figura 6: Padrão Moiré –sobreposição de ângulos distintos de um plano

Tendo em consideração que tradução é recriação e construção, compartilhamos a ideia de Nouss (2012b, p. 31) de considerar “a tradução como investigação mais do que como uma busca, seja ela de um sentido ou de uma mensagem”. Queremos, com esta tese, investigar o que se diz sobre as personagens femininas de Machado de Assis em espanhol nesses espaços limiares, muito mais do que buscar um fim para os paratextos, seguimos as pistas indicadas pelas negociações que nos são reveladas nas margens e que transformam a leitura.

Não vamos pular uma introdução escrita por uma tradutora ou tradutor, vamos ler essa tradução como uma declaração da interpretação que guia e contribui para o que é único nela.

1.3. PARATRADUÇÃO

O termo *paratradução* surgiu de uma necessidade de chamar a atenção para um novo modo de pensar a tradução – não só literária e editorial, mas também em outros meios e suportes –, e que pudesse oferecer um outro olhar que não aquele que dá à tradução um estatuto secundário ou marginal em relação a outros textos que não são reconhecidos como partes, e portanto como integrando “o texto propriamente dito”. Há aqui uma desestabilização da hierarquia centro-periferia na atenção recebida pelos diferentes materiais textuais (verbais e/ou não verbais) nas traduções. Xoán Manuel Garrido Vilariño (2005) provoca ao dizer que a paratradução é uma atividade de ler e interpretar na margem dos textos, mas que isso não significa que seja uma atividade marginal, nem um estudo menor, mas uma atividade que marca um espaço (físico, no livro; virtual, de construção de conhecimento) de explicação sociológica, política e cultural da obra em questão, que revela mais ou menos os discursos ideológicos³¹ por trás da produção editorial.

Assim como não existem “textos nus”, não existem traduções “puras”, no sentido de serem apresentadas ao público isoladamente de quaisquer outros materiais verbais ou não verbais que acompanham, rodeiam, apresentam, expandem “a tradução propriamente dita”. A paratradução, então, não é um “conceito” ou um “paradigma”, mas uma possibilidade outra de lidar com a tradução como algo mais abrangente (YUSTE FRÍAS, 2015).

No mesmo sentido, Madeleine Stratford e Louis Jolicoeur (2014) chamam a atenção para o modo como a paratradução, em especial a paratradução literária, permite uma avaliação qualitativa do trabalho de tradução, uma vez que torna possível verificar quais informações são selecionadas em vista de outras tantas que são deixadas de lado. É nos paratextos que percebemos mais facilmente a troca de capital simbólico (a partir de uma leitura sociológica, sobretudo, de Pierre Bourdieu), entre as duas (ou mais) culturas envolvidas na tradução, bem como notamos mais facilmente alguns dos jogos de poder envolvendo as diferentes línguas no projeto de tradução no mercado editorial. Entram também, nesse jogo de poderes, o *status* e o reconhecimento do nome de quem escreve e de quem traduz.

³¹ Sobre ideologia, o autor se baseia em Althusser para apresentar a definição de um conjunto de crenças e valores que transcendem a consciência, ou seja, nem sempre notamos essa força. Recupera a citação do filósofo francês quando “definimos ideologia (...) como o conjunto de valores ou crenças, tanto conscientes como inconscientes, que são compartilhados por uma comunidade dada (ou por um indivíduo) e que conformam interpretações e representações do mundo de cada indivíduo. Quando relacionamos isso com a tradução, dizemos que a ideologia é o prisma, a perspectiva ou ponto de vista com a qual as pessoas interpretam os pressupostos da realidade” (GARRIDO VILARIÑO, 2005, p. 36).

Garrido Vilariño (2005) também reforça essa ideia de que a paratradução é um espaço de análise da adaptação ideológica e dos valores envolvidos na tradução, porém não se trata de crítica literária – muito embora a crítica literária se utilize da paratradução em seus estudos –, mas de análise de tradução como um processo, como construção. Para o autor, o campo de atuação da paratradução são as causas sociais, políticas, culturais e ideológicas que produzem mudanças na tradução, uma vez que “as mudanças radicais se realizam com mais ‘naturalidade’ nos paratextos que nos textos”³² (GARRIDO VILARIÑO, 2005, p. 33). Isso porque há um número maior de agentes paratradutores³³ intervindo nos paratextos e modificando-os do que no “texto propriamente dito”, já que este fica a cargo, sobretudo, de quem traduz e revisa. É por isso que o autor diz que a tradução é uma tarefa solitária e, no entanto, nada autônoma.

Se pensarmos em quem escreve, em quem traduz, como, com que objetivo, vemos o funcionamento dessa troca de bens simbólicos apontados por Stratford e Jolicoeur (2014) *acontecendo*, já que estamos lidando com valores atribuídos a certos autores e certas obras, o que certamente difere de um lugar para outro, de um contexto para outro. Interessa-nos aqui pensar em quem são os grupos editoriais que decidiram traduzir Machado de Assis, quem são as tradutoras e tradutores, em que circunstâncias as traduções foram lançadas, em que meios circulam e quais os discursos presentes nos paratextos que acompanham essas traduções.

Os textos que se apresentam como paratraduzidos também expressam um esforço e uma produção discursiva que, em muitos casos, não necessariamente refletem os desejos de quem escreveu o original, mas que foram construídos pelos agentes paratradutores, isto é, atendendo aos desejos de quem traduz, de quem edita, de quem cria as capas, de quem revisa e demais profissionais que tornam possível a existência de um livro traduzido. “Sem paratextualidade a leitura é impossível”³⁴ (YUSTE FRÍAS, 2015, p. 338). Os paratextos que analisamos neste trabalho não são textos escritos por Machado de Assis e nem temos como saber se são discursos que buscam refletir a visão do escritor, mas são esses paratextos que fizeram e ainda fazem o Bruxo do Cosme Velho circular por países de língua espanhola.

Jolicoeur (2017) aponta que a tradução literária lida com orientações ideológicas e decisões de ordem editorial que ultrapassam o âmbito da obra literária. Isso tem um impacto

³² “os cambios radicais realizanse con mais ‘naturalidade’ nos paratextos ca nos textos”.

³³ Para Nouss (2012a, p. 8, destaque do original), a noção de agente realizador de tradução como processo de decisões dialoga diretamente com a etimologia da palavra *traductio*, “fazer passar”. Nesse sentido, “tradução (...) designa o processo e não o seu produto, contém e ultrapassa a *translation*”, e continua, “a (tra)ductio, ela, lei de uma dinâmica dos corpos (...) não implica a parada do processo”.

³⁴ “Sin paratextualidad la lectura es imposible”.

diretamente sobre a recepção que se tem da imagem de um autor ou de uma obra em países estrangeiros, ou seja, um impacto sobre como as forças de interesses entre diferentes grupos sociais lidam com os imaginários veiculados em diferentes países em um constante exercício de hospitalidade. O trabalho que se faz com aquilo que é diferente, pode gerar estereótipos, reforçá-los ou (re)criá-los em outros lugares. No caso do Brasil retratado na obra de Machado de Assis, quais são os estereótipos das mulheres que se mantêm ou são reforçados nos diferentes países de língua espanhola? A tradução pode promover um espaço para uma reflexão crítica sobre a diversidade cultural, e muitas das imagens que se (re)criam são projetadas justamente nos paratextos; “a tradução não existe no abstrato, e que ela não poderá se definir numa perspectiva puramente linguística e absoluta” (JOLICOEUR, 2017, p. 134).

Por imagens, estamos considerando tanto imagens visuais – tais como desenhos, gráficos e ilustrações, quanto imagens mentais; da mesma forma, Yuste Frías (2011c, p. 68) faz a seguinte observação:

Com a palavra “imaginário” faço referência ao conjunto de imagens “materiais” de natureza não verbal (imagens visuais tais como desenhos, ilustrações, fotografias) e imagens “mentais” de natureza verbal (imagens mentais implícitas em todo signo linguístico) que chegam a construir estruturas coerentes e dinâmicas fornecedoras sempre de um sentido simbólico para ler, interpretar e (para)traduzir pelo sujeito que traduz³⁵.

Geralmente os paratextos não são encomendados às tradutoras e aos tradutores, ficando sob responsabilidade de outras pessoas dentro do mercado editorial, em especial, de quem edita. Embora Garrido Vilariño (2005) chame a atenção para o fato de que, de modo geral, os paratextos *stricto sensu* presentes nas traduções são escritos especialmente para a referida tradução, não é o que acontece – para citar apenas alguns – com os prefácios de Lúcia Miguel Pereira (*Memorias póstumas de Blas Cubas*, tradução de Antonio Alatorre, *Fondo de Cultura Económica*, México, 2006) ou de Roberto Schwarz (*Quincas Borba*, tradução de Juan García Gayo, *Biblioteca Ayacucho*, Venezuela, 1979).

Se durante muito tempo tais elementos ficaram em segundo plano, à margem dos estudos literários e de tradução também, hoje assumimos os paratextos como portas de entrada para a leitura. Dentro dessa nova perspectiva, aceitamos que os paratextos são maneiras de regular os sentidos de um texto, tornando-se importantes também para a difusão e para a

³⁵ “Con la palabra ‘imaginario’ hago referencia al conjunto de imágenes ‘materiales’ de naturaleza no verbal (imágenes visuales tales como dibujos, ilustraciones, fotografías) e imágenes ‘mentales’ de naturaleza verbal (imágenes mentales implícitas en todo signo lingüístico) que llegan a construir estructuras coherentes y dinámicas proveedoras siempre de un sentido simbólico a leer, interpretar y (para) traducir por el sujeto que traduce”.

recepção da obra em outra língua/cultura, já que ajudam quem lê a “se munir” e a criar certas expectativas sobre o texto que lerá. Nesse contexto de projetar um público e uma recepção da obra, Yuste Frías (2011a, p. 261) afirma que

a paratradução convida o tradutor (sujeito que traduz e primeiro agente paratradutor) a ler, interpretar e paratraduzir todo símbolo e toda imagem que rodeia, acompanha, prolonga, introduz e apresenta o texto nas margens do papel ou da tela, nos limiares da tradução³⁶.

Dessa forma, a paratradução se desenvolve em função de atividades de leitura, compreensão e recriação; logo, são fenômenos de natureza social, política, ideológica e cultural que atuam na construção de sentidos e que podem variar com o passar do tempo e com a mudança de localização espacial. Assim, os textos que acompanham, envolvem, introduzem e apresentam a tradução funcionam como uma espécie de “reguladores de sentido”, ou seja,

(...) [o] sentido de qualquer texto varia em função de seus paratextos, isto é, em função de um determinado conjunto de unidades verbais, icônicas, entidades icono-textuais ou diferentes produções materiais que, dentro do espaço material do texto, o rodeiam, envolvem ou acompanham (os peritextos) e, fora do espaço material do texto, fazem referência a ele prolongando-o em outros espaços externos físicos e sociais virtualmente ilimitados (os epitextos)³⁷. (YUSTE FRÍAS, 2011b, p. 996-997)

Esse contato com quem lê especificamente e a recepção da obra de modo geral está intimamente relacionado aos interesses de venda que movimentam o mercado de livros. Ainda para o professor de Vigo, a paratradução tem um caráter também de publicidade, uma vez que “se a tradução não é vendida, ela nunca poderá existir porque ninguém a comprará e, por conseguinte, ninguém a lerá” (YUSTE FRÍAS, 2011a, p. 261)³⁸, e continua: é preciso “paratraduzir bem os paratextos para traduzir melhor o texto!”³⁹ (YUSTE FRÍAS, 2011b, p. 988).

³⁶ “La paratraducción invita al traductor (sujeto que traduce y primer agente paratraductor) a leer, interpretar y paratraducir todo símbolo y toda imagen que rodea, envuelve, acompaña, prolonga, introduce y presenta al texto en los márgenes del papel o de la pantalla, en los umbrales de la traducción”.

³⁷ “(...) [el] sentido de cualquier texto varía en función de sus paratextos, es decir, en función de un determinado conjunto de unidades verbales, icónicas, entidades iconotextuales o diferentes producciones materiales que dentro del espacio material del texto lo rodean, envuelven o acompañan (lo peritextos) y, fuera del espacio material del texto, hacen referencia a él prolongándolo en otros espacios externos físicos y sociales virtualmente ilimitados (los epitextos)”.

³⁸ “Si la traducción no se vende, nunca podrá existir porque nadie la comprará y, por consiguiente, nadie la leerá”.

³⁹ “¡Paratraducir bien los paratextos para traducir mejor el texto!”

Tomar o livro como produto de venda nos faz evocar a imagem do editor como alguém que também ocupa a posição do limiar, isto é, está entre dois universos que se mesclam: o dinheiro e o amor à literatura. Em outras palavras:

(...) o livro, objeto de dupla face, econômica e simbólica, é ao mesmo tempo mercadoria e significado, o editor também é um *personnage double*, que deve saber conciliar a arte e o dinheiro, o amor à literatura e a busca do lucro, em estratégias que se situam em algum lugar entre dois extremos (...). A competência do editor – e de todos aqueles relacionados ao livro, na função que for – é formada por duas partes antagônicas além da aptidão para associá-las harmoniosamente, as aptidões propriamente literárias daqueles que sabem “ler” e as aptidões técnico-comerciais daqueles que sabem “contar” (...) na estrutura da distribuição do capital econômico e do capital simbólico⁴⁰. (BOURDIEU, 1999, p. 16, destaque do original)

Fica evidente, portanto, a existência de relações de poder estabelecidas por ideologias que permeiam o trabalho de tradução, divulgação e recepção. Mesmo que cada etapa da produção envolva agentes paratradutores diferentes, a noção de paratradução permite que quem traduz tome consciência e possa participar mais ativamente do processo como um todo, não como uma forma de tornar o trabalho mais oneroso, mas, justamente o contrário, como uma visão mais ampla da manipulação das imagens, dos símbolos e dos sentidos reconstruídos em outras língua(s)-cultura(s). Trata-se de um modo de tomar consciência de que todo esse trabalho da margem pode, na verdade, empobrecer ou enriquecer os conteúdos traduzidos, reivindicando, então, um maior reconhecimento da sabedoria e da contribuição específica da tarefa da tradutora ou do tradutor; em outras palavras, um reconhecimento da singularidade desse trabalho.

Isso é possível, uma vez que quem traduz é quem tem a leitura mais íntima de um texto; assim, quem traduz tem uma relação de leitura, compreensão e construção de sentidos muito mais aprofundada do que qualquer outro agente paratradutor, tendo como consequência, então, a possibilidade de aportar conhecimentos relevantes para a confecção do produto livro, é ele ou ela, no fim, a coautora ou coautor do texto traduzido (LEFEVERE, 2007; YUSTE FRÍAS, 2015). Além disso, “contemplar a ideologia como um conjunto de relações de poder

⁴⁰ “(...) le livre, objet à double face, économique et symbolique, est à la fois marchandise et signification, l'éditeur est aussi un *personnage double*, qui doit savoir concilier l'art et l'argent, l'amour de la littérature et la recherche du profit, dans des stratégies qui se situent quelque part entre les deux extrêmes (...) La compétence de l'éditeur - et de tous ceux qui ont affaire au livre, dans quelque fonction que ce soit - est faite de deux parts antagonistes et de l'aptitude à les associer harmonieusement, les aptitudes proprement littéraires de celui qui sait « lire » et les aptitudes technico-commerciales de celui qui sait « compter » (...) dans la structure de la distribution du capital économique et du capital symbolique.”

alheias ao tradutor é como deixar o agente mediador e o próprio processo fora do intercâmbio cultural”⁴¹ (GARRIDO VILARIÑO, 2005, p. 37).

Assim, tradução e paratradução são elementos indissociáveis, já que “se, como dizia Gérard Genette, não pode existir texto sem seus paratextos, também não pode existir tradução sem sua correspondente paratradução. Tradução e paratradução são sempre inseparáveis (...)”⁴² (YUSTE FRÍAS, 2011a, p. 260).

As implicações de uma concepção de tradução como uma prática social, política e cultural nos mostram transformações textuais complexas, nada uniformes, muito menos aleatórias, ou seja, acontecem de acordo com o contexto temporal e espacial em que estão inseridas. Trata-se de relações intrínsecas entre diferentes textos, e pensar a paratradução como uma atividade que se restringe à tradução de paratextos não basta. A paratradução, portanto, é a instauração da possibilidade de pensar tanto a tradução como a tarefa de quem traduz como um pensamento do/no limiar.

⁴¹ “Contemplan a ideoloxía como un conxunto de relacións de poder alleas ao tradutor semella deixar ao axente mediador e ao propio proceso fóra do intercambio cultural”.

⁴² “Si, como decía Gérard Genette, no puede existir texto sin paratextos, tampoco puede existir traducción sin su correspondiente paratraducción. Traducción y paratraducción son siempre inseparables (...)”.

CAPÍTULO II

MACHADO DE ASSIS E A RECEPÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA

A MACHADO D'ASSIS

*Dulce anciano que vi, en su Brasil de fuego
y de vida y de amor, todo modestia y gracia.
Moreno que de la India tuvo su aristocracia;
aspecto mandarino, lengua de sabio griego.*

*Acepta este recuerdo de quien oyó una tarde
en tu divino Río tu palabra salubre,
dando al orgullo todos los harapos en que arde,
y a la envidia ruin lo que apenas cubre.*

Rubén Darío, Rio de Janeiro, 1906⁴³

“Também já fui a Petrópolis”

Machado de Assis em resposta ao amigo Ramos Paz

Machado de Assis nunca saiu do Rio de Janeiro. O mais longe que se afastou foi para Petrópolis (cerca de 150km), para tratamento médico. João Cezar de Castro Rocha recupera a anedota em que a fala citada em epígrafe teria sido dita.

Ramos Paz, há tempos fora do país, voltara e dedicava-se a contar aventuras e descrever maravilhas, ouvidas com interesse por todos, inclusive um atento Machado de Assis. Até que, concluída a narrativa de viagem do amigo cheio de pose, um comentário agridoce machadiano lhe teria servido de arremate inesperadamente desapaixonado. (SÜSSEKIND, 1990, p. 260-261, *apud* CASTRO, 2008, p. 317)

Quanto aos versos magníficos do poeta nicaraguense, deles não temos notícias na obra de Machado, como expõe com precisão o ensaio de Pablo Rocca (2006).

Nesta seção, nos dedicamos a estudar os lugares para os quais Machado de Assis se deslocou; se não em carne e osso, por meio de suas traduções. Vemos como sua obra tem sido apresentada nos países de língua espanhola, bem como o que se diz de suas personagens femininas.

⁴³ Além do registro no trabalho de Pablo Rocca, o manuscrito dessa poesia pode ser consultado no acervo digital da Biblioteca Nacional do Chile. Disponível em: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/623/w3-article-134214.html>. Acesso em: 07 jun. 2021.

Discutimos, neste momento, a noção que circula no senso comum de que Machado de Assis é pouco estudado no exterior. Provocamos: é pouco estudado em comparação a quê ou a quem? O que é ser “pouco” estudado? Para lançar luz a essa provocação, pensando em termos de recepção, tomamos dois caminhos: (a) partimos de declarações da crítica sobre Machado de Assis traduzido e (b) levantamos a problematização, por meio de números, sobre o que significa ser Machado de Assis “muito” ou “pouco” estudado no mercado editorial.

2.1. PRIMEIRAS TRADUÇÕES DE MACHADO DE ASSIS

A primeira tradução de uma obra de Machado de Assis foi justamente para o espanhol – *Memórias póstumas de Brás Cubas* –, a qual agradou muito nosso autor (ROCCA, 2009). A tradução, feita pelo jornalista e tradutor Julio Piquet, começou a circular em Montevideú, Uruguai, em 1902, em forma de folhetim – tal qual a circulação de *Memórias póstumas* antes da publicação em livro no Brasil (1881) – no jornal *La Razón*. Machado de Assis teve acesso a essa tradução e expressa sua visão:

(...) Recebi a sua⁴⁴ cartinha com notícias que me dá, e o exemplo da tradução das *Memórias póstumas de Bras* [sic] *Cubas*. Agradeço-lhe muito a diligência, e a lembrança que me teve ainda de longe. Quando aqui falamos da publicação de Montevideú, já aqui tinha o número de 2 de janeiro (...) A tradução só agora a pude ler completamente, e digo-lhe que a achei tão fiel como elegante, merecendo Júlio [sic] Piquet ainda mais por isso os meus agradecimentos (...). (apud ROCCA, 2009, p. 41)

Machado de Assis era um entusiasta da tradução, e reconhecia o poder de expansão que essa prática traria a seus textos. Isso, contudo, não resultou em tantos frutos como seria o desejo de Machado, pois quem poderia decidir a liberação dos direitos autorais era seu editor Garnier. Quais teriam sido, então, os motivos que fizeram Garnier demorar tanto tempo para autorizar uma tradução de Machado de Assis?

De acordo com Lúcia Granja (2018), uma primeira explicação para a demora nas traduções de Machado de Assis se deve ao fato de nosso escritor ter tido que lidar, na realidade, não com um, mas com três editores diferentes: os irmãos Garnier. Baptiste-Louis, François-Hippolyte e Auguste Garnier trabalhavam de forma diferente e essas diferenças – ou fases de acordos – tiveram consequências editoriais para o escritor Machado de Assis. Enquanto

⁴⁴ A carta está dirigida ao escritor Luís Guimarães Filho, diplomata brasileiro a serviço em Montevideú, “discípulo de Machado de Assis, e aliás muito próximo a Julio Piquet” (ROCCA, 2009, p. 40). Para Rocca, não restam dúvidas de que Luís Guimarães Filho foi o intermediário entre *Memórias póstumas* e a tradução de Julio Piquet.

Baptiste-Louis se mudou para o Rio de Janeiro na década de 1840 aproximadamente, os outros dois irmãos continuaram na França. Baptiste-Louis Garnier, que trabalhava como livreiro e comerciante, tendo iniciado na carreira de editor apenas em 1860, passou a ser reconhecido como “o editor dos textos brasileiros do século XIX”⁴⁵, pois buscava compor um novo catálogo, ao passo que os outros dois irmãos seguiam apostando na edição de clássicos latinos, gramáticas e livros escolares. Após a ruptura com os irmãos na França, Baptiste-Louis Garnier se lançou como editor autônomo, mais ou menos na mesma época em que Machado de Assis precisava de um editor.

Embora as questões envolvendo direitos autorais e de reprodução fossem um pouco diferentes do que temos hoje, Granja (2018, p. 25) demonstra que “Machado funcionou como editor de si mesmo e apresentava uma consciência editorial”, bem como participava de muito perto das negociações com seus textos, mudando cláusulas contratuais inclusive. Quando Baptiste-Louis falece no Rio de Janeiro (1893), as negociações passam a ser feitas com François-Hyppolyte na França (o outro irmão, Auguste também já havia falecido) e, ao que tudo indica, este não tinha muito conhecimento do que se passava na editora carioca. Quando François-Hyppolyte morre (1911), quem assume a empresa é o herdeiro dos três tios-avós, Auguste-Pierre. Em 1966 seus dois filhos a vendem para outro grupo, *Presses de la Cité* (GRANJA, 2018, p. 29).

Com Baptiste-Louis houve duas tentativas por parte do próprio Machado de Assis de traduzir *Memórias póstumas* para o alemão; com Hippolyte, a terceira. Machado estava até mesmo disposto a não exigir nada em troca da tradução, ou seja, chegou a propor que não houvesse nenhuma “condição pecuniária”⁴⁶, ao que Hippolyte lhe responde:

(...) O senhor não ignora que um autor, mesmo bem traduzido, perde sempre sua originalidade numa outra língua; os admiradores de um escritor preferem lê-lo na sua língua materna. O Senhor não teria ganho algum se traduzido para o alemão. Lamento não poder conceder gratuitamente o direito de tradução solicitado – Os alemães sabem muito bem como pagar por sua parte (...). (*apud* GRANJA, 2018, p. 27)

Se houvesse as tais “condições pecuniárias”, será que Hippolyte teria aceitado? Ao que parece, sim, pois já havia negociações entre o editor e Machado sobre a obra publicada até

⁴⁵ Uma anedota desse editor é que, dadas suas estratégias de negociação, Baptiste-Louis Garnier, ou B. L. Garnier, era conhecido entre os seus como “Bom Ladrão” Garnier Disponível em: <http://machadodeassis-memorialdobruzo.blogspot.com/2009/07/baptiste-louis-garnier-um-editor-de.html>. Acesso em 25 mai. 2021.

⁴⁶ A carta completa pode ser lida nesse mesmo artigo de Granja (2018, p. 26).

aquele momento em relação ao francês. Isso sem mencionar o desequilíbrio entre a noção de “original” e de “tradução” expressa na fala de Garnier.

Não se sabe ao certo que fim teve a comunicação entre Machado de Assis e a “ex-futura-primeira” tradutora⁴⁷ para o alemão. As primeiras traduções para o francês só aconteceram em 1910 (*Várias histórias*) e 1911 (*Memórias póstumas de Brás Cubas*), ambas de Adrien Delpech. Para o espanhol, Rafael Mesa López traduziu *Várias histórias* e *Dom Casmurro*, lançados em 1911. Em 1909, Machado de Assis foi escolhido por Anatole France para ser o escritor representante do Brasil. Mas, como aponta Granja (2018, p. 30), “nessa sua hora e vez, Machado de Assis já não vivia”.

No entanto, mesmo com certas dificuldades para que as traduções acontecessem, como podemos ver pela poesia que serve de epígrafe para esta seção, Machado de Assis começava a conquistar admiradores pela América Latina. Em uma conferência no Rio de Janeiro, em setembro de 1906, o poeta nicaraguense Rubén Darío – figura importante para a poesia latino-americana – dedica ao escritor carioca que tanto admirava o poema posto aqui em epígrafe (ROCCA, 2006).

2.2. MACHADO DE ASSIS TRADUZIDO... EM NÚMEROS

De acordo com a base de dados da Unesco *Index Translationun*, uma biblioteca de livros traduzidos, encontramos o registo de 99 traduções de Machado de Assis, sendo 18 destas para a língua espanhola⁴⁸.

O *Ministerio de Cultura y Deporte* [Ministério da Cultura e do Esporte], da Espanha, divulga por meio de sua base de dados os livros publicados no país. O nome de *Machado de Assis* aparece em 45 entradas de ISBN⁴⁹ registrados⁵⁰. Desses registros, alguns não são necessariamente traduções, mas contribuem para a fortuna crítica da obra machadiana ou sobre o próprio autor, tais como biografias, crítica literária (o que vimos anteriormente como

⁴⁷ “Senhora Alexandra Highland de (...)” (apud GRANJA, 2018, p. 27).

⁴⁸ Atualmente a página do *Index Translationun* encontra-se em manutenção. Disponível em: <https://maintenance.unesco.org/>. Acesso em 12 set. 2021. Os dados aqui apresentados são de Gimenes (2017). Além disso, é válido mencionar que, embora reconheçamos a importância dessa catalogação, sabemos que se trata de um registo incompleto.

⁴⁹ ISBN, *International Standard Book Number*, é um sistema que “administra e outorga os identificadores dos títulos, registra a produção editorial dos países, dos autores e das características temáticas e físicas dos livros. Seu trabalho é essencial para o conhecimento do setor e para ter atualizada a oferta editorial, o que se torna um processo fundamental para promover a circulação do livro” (ORTEGA CERRA; SÁNCHEZ DEL COLLADO, 2009, p. 59). Além disso, de acordo com as autoras, a comunicação entre bibliotecas e agências de ISBN de cada país favorece a difusão de informação e o controle da produção bibliográfica.

⁵⁰ Disponível em: <http://www.mcu.es/webISBN>. Acesso em: 24 mai. 2021.

epitextos) e até mesmo uma edição publicada em português – *Trio em lá menor*, publicação de 2012, *Ediciones Ambulantes*.

Em outra plataforma de comércio *on-line* de livros, que conecta editoras independentes e que está hospedada no site da *Agencia del ISBN* espanhol – *Todostuslibros.com* – a busca por “Machado de Assis” fornece 144 resultados⁵¹. Vale ressaltar que esse mecanismo de busca traz não apenas as traduções de Machado de Assis, mas outros textos relacionados ao autor. A busca por “Joaquim Maria Machado de Assis” é mais restrita e recupera 39 entradas⁵².

A título de melhor visualização e a fim de introduzir a discussão sobre a recepção de Machado de Assis em língua espanhola, fizemos um breve levantamento comparativo entre os *sites* mencionados. A busca pelos nomes forneceu os seguintes dados relativos à publicação de livros de: “Machado de Assis”, “Eça de Queirós” (contemporâneo de Machado e autor em língua portuguesa), “Clarice Lispector” (expoente da literatura brasileira reconhecida no exterior) e “Paulo Coelho” (autor, em atividade, de *best sellers* ou da chamada “literatura de massa”).

Tabela 1 – Número de entradas relacionadas ao nome da escritora e dos escritores em sites de busca por ISBN⁵³.

	Machado de Assis	Eça de Queiroz	Clarice Lispector	Paulo Coelho
<i>Index Translationum</i> (Unesco)	99	---	---	---
<i>Ministerio de Cultura y Deporte</i> (Espanha)	45	153	93	407
<i>Agencia del ISBN/ Todos tus libros</i> (Espanha)	144	341	209	806
<i>Agencia Argentina de ISBN</i> (Argentina) ⁵⁴	16	8	66	187

⁵¹ Disponível em: <https://www.todostuslibros.com/búsquedas?keyword=machado+de+assis>. Acesso em: 24 mai. 2021.

⁵² Disponível em: <https://www.todostuslibros.com/búsquedas?keyword=joaquim+maria+machado+de+assis>. Acesso em 24 mai. 2021.

⁵³ Estes são números absolutos, tais como aparecem nas buscas, ou seja, não foram descontadas as republicações.

⁵⁴ Disponível em: <https://www.isbn.org.ar/web/index.html>. Acesso em: 25 mai. 2021.

Agencia ISBN – Cámara Chilena del Libro ⁵⁵ (Chile)	8	0	1	37
Agencia ISBN – Cámara Colombiana del Libro ⁵⁶ (Colômbia)	2	0	3 ⁵⁷	1
Agencia Cubana ISBN ⁵⁸ (Cuba)	2	0	0	0

Fonte: elaboração da autora

Algumas considerações podem ser feitas a partir desse levantamento. Notamos, de imediato, a presença expressiva de Machado de Assis nesses ambientes⁵⁹, o que nos faz começar a questionar a afirmação repetida acriticamente de que Machado não é conhecido ou estudado no mundo hispânico. Notamos, por meio desses números, que não faz mais sentido dizer que Machado de Assis é desconhecido. Talvez a pergunta a ser feita não seja mais sobre um “por que” Machado é um desconhecido do público em geral, mas sobre como o conhecimento, o acesso ao autor e às obras tem se dado, o que nos conduz à reflexão levantada anteriormente: tentar entender como o mercado editorial de língua espanhola tem apresentado Machado de Assis para o público contemporâneo.

Alguns números chamam a atenção:

- (a) Em Cuba, Machado de Assis apresenta dois registros de ISBN e Paulo Coelho nenhum;
- (b) Na Espanha, Machado de Assis chega a apresentar 144 registros e Paulo Coelho, 806, indicando-nos como este autor tem uma presença que não pode ser negligenciada;

⁵⁵ Disponível em: http://www.isbnchile.cl/site_isbn/buscador.php. Acesso em: 25 mai. 2021.

⁵⁶ Disponível em: <https://isbn.camlibro.com.co/catalogo.php>. Acesso em: 25 mai. 2021.

⁵⁷ Não se trata de traduções, mas obras sobre Clarice Lispector.

⁵⁸ Disponível em: <http://www.isbncuba.cult.cu/buscador.php>. Acesso em: 25 mai. 2021.

⁵⁹ Nem todos os países da América Latina consultados têm uma base de dados disponível ou facilmente navegável, como é o caso da Venezuela ou do México, por exemplo, dos quais não obtivemos resultado em nossas buscas até o presente momento.

(c) Ainda na Espanha, Eça de Queirós circula com números expressivos pelo mercado editorial, enquanto na Argentina, sua circulação é a metade da de Machado de Assis, ou nula como na Colômbia ou no Chile.

Esses dados nos levam a pensar que existem outros fatores que influenciam na escolha de uma obra a ser traduzida, e não apenas a língua de origem.

Devemos reconhecer que são números e fontes importantes para o mercado editorial e, por conseguinte, para a circulação de traduções. Certamente há outras formas de “medir” a circulação de um autor, bem como os modos e mostrar como ele é apropriado por uma comunidade leitora, mas o que queremos destacar aqui é o fato de Machado de Assis ter conquistado, de alguma maneira, seu espaço internacionalmente e não deixar de ser um nome consolidado no cânone literário ocidental.

Como apontam Dayse H. V. A. Gouveia e Marta Pragana Dantas (2017, p. 433), a literatura brasileira ocupa uma posição periférica na Espanha – a língua portuguesa ocupa a 8ª posição na proporção de línguas de origem entre os livros traduzidos na Espanha no ano de 2015 –, mas, ao mesmo tempo, é este um país que serve que porta de entrada para que autores brasileiros comecem a circular pela Europa. Luciana Guedes (2013) vai mais além, indicando que o mercado editorial espanhol é a porta de acesso até mesmo para a circulação de autores brasileiros na América Latina. Claro que nesse caso estão envolvidas questões de ordem econômica e cultural, por exemplo, dado que o mercado editorial espanhol ocuparia uma posição central e os mercados latino-americanos, uma posição periférica.

O ano de 2008 foi um ano importante para o aumento do número de tradução de literatura brasileira para a língua espanhola (GOUVEIA & DANTAS, 2017): trata-se do ano em que se comemorou o centenário de morte de Machado de Assis, quando o autor ganhou novas traduções e retraduções, como é o caso de, por exemplo, *Don Casmurro*, de Nicolás Extremera Tapia, pela Fundação Alexandre de Gusmão.

Gouveia e Dantas (2017) ainda chamam a atenção para o fato de que os autores contemporâneos, no caso de sua pesquisa, não contam com uma publicação consistente, ou seja, são, na realidade, traduções isoladas de uma ou duas obras e logo ocorre uma interrupção na parceria entre quem escreve-quem traduz-quem edita. Embora seja uma tendência observada na literatura contemporânea, esse mesmo fenômeno aconteceu e acontece com Machado de Assis. São inúmeros tradutores e tradutoras trabalhando com diferentes textos, em diferentes épocas e lançamentos esparsos. Não que isso seja um demérito, pelo contrário, podemos enxergar uma maior diversidade de olhares para a obra machadiana, mas, diferentemente do

que tem acontecido com Jorge Amado ou Clarice Lispector, que ganharam coleções específicas, o que lança visibilidade para a obra, Machado ainda fica na espera de uma tradução completa de sua obra para a língua espanhola⁶⁰, situação dos inúmeros contos ainda sem tradução. Mesmo com esse cenário de inconsistência na tradução, Machado de Assis figurou entre os 10 mais traduzidos entre os anos de 2000 e 2016 (GOUVEIA & DANTAS, 2017), um dado significativo.

Já que estamos falando de comparação, outra *ideia pendurada no nosso trapézio* é a própria circulação de Machado de Assis no Brasil. Aqui, estudamos Machado no ensino médio e seus contos e romances são invariavelmente selecionados para exames vestibulares: se não fosse o sistema escolar, seria Machado de Assis um *best seller* das grandes massas? Não temos como saber, pode ser que não fosse. Por outro lado, não podemos fechar os olhos, por exemplo, para acontecimentos como o da recente tradução de *Memórias póstumas* para o inglês de Flora Thomsom-DeVeaux⁶¹ (2020), que esgotou, no site da *Amazon*, em seus primeiros dias de lançamento. Embora não tenhamos acesso aos números dessa edição, a predisposição dos leitores, nesse caso, não é algo menor⁶². Não só a predisposição de leitoras e leitores contribuem para o sucesso de venda de obra, mas também é preciso levar em consideração o trabalho de *marketing*, extremamente importante para a divulgação de um produto.

2.3. CONSIDERAÇÕES SOBRE A RECEPÇÃO MACHADIANA

A literatura de um país está intimamente ligada ao poder geopolítico que tal país desempenha (CASANOVA, 2002). Antonio Candido ([1968] 2017, p. 17) atribui a “obscuridade internacional” da recepção machadiana basicamente a dois fatores: (a) influência do poder político na difusão da literatura e (b) a língua. Tanto a língua portuguesa como o Brasil

⁶⁰ Paula Abramo, poeta e tradutora mexicana, em um grande trabalho de fôlego, está preparando a tradução dos contos de Machado de Assis para o espanhol. Informação disponível em: <https://quatrocincoum.folha.uol.com.br/br/artigos/l/como-dar-vida-a-um-defunto-autor>. Acesso em: 31 out. 2021.

⁶¹ A tradução de *Memórias póstumas de Brás Cubas* para o inglês foi publicada pela *Penguin Classics*, em 2020. Para a tradutora Flora DeVeaux “isso [o lançamento esgotado] só aconteceu porque subestimamos o tamanho do interesse que o público teria” (entrevista para a *Folha de S. Paulo*, 01/07/2020). Disponível em: <https://quatrocincoum.folha.uol.com.br/br/artigos/f/flora-thomson-deveaux?fbclid=IwAR2VhZrj7OysS9Rldo7ejNLITESWnsQr5qqhDdzbLxYEwji8M1TW%E2%80%A6>. Acesso em 28 mai. 2021.

⁶² Em entrevista a Cynthia Beatrice Costa (2021), Flora Thomsom-DeVeaux revela que houve quatro tiragens da nova tradução de *Memórias póstumas* para o inglês apenas no primeiro mês de lançamento (junho de 2020). Mesmo sem saber os números reais envolvidos na operação, podemos fazer uma ideia do enorme sucesso da edição.

ocupavam, até meados do século XX, um espaço marginal na sociedade ocidental⁶³. A recepção estrangeira da obra de Machado de Assis é uma questão que está para além de um brilhantismo literário e um talento individual: trata-se do posicionamento do Brasil em um contexto geopolítico maior e do modo como o país recebe normas culturais e estéticas artísticas de países líderes na economia e como lida com tais normas. Isso se vê refletido também na importância da língua portuguesa no cenário mundial. Embora seja uma das línguas mais faladas no mundo⁶⁴, até que ponto o número de falantes é determinante para o prestígio cultural e o reconhecimento da literatura brasileira? No fundo são dois fatores que se influenciam e são influenciados mutuamente⁶⁵.

Machado de Assis, na França do final do século XIX e primeira metade do século XX, por exemplo, representa um Brasil pouco latino, e os romances machadianos são pouco exóticos (na visão estrangeira) (BARROS, 2012). A literatura machadiana se aproximava muito mais da literatura francesa – especialmente a produção durante o Romantismo, o Realismo e o Naturalismo – e isso não reflete o imaginário de Brasil (país tropical, com natureza exuberante e modo de vida peculiar) que se tinha (que se construía) na Europa principalmente. Nessa perspectiva, Machado de Assis não encontrou o horizonte de expectativa do público francês e, consequentemente, de outros públicos que acessavam os meios culturais via França.

João Cezar de Castro Rocha, por outro lado, levanta uma hipótese que põe em xeque essa visão de um Machado “europeu” ou “afrancesado”. Para Rocha (2008, p. 328), “talvez seja essa obsessão com o aspecto nacional o fator que mais tem prejudicado a recepção internacional da obra de Machado, uma vez que tal debate somente pode interessar a especialistas em cultura brasileira”, o que faz eco com o que vimos no começo deste texto, quando falamos do *Instinto de Nacionalidade*: essa busca excessiva e obcecada pelo exclusivamente nacional empobrece a literatura, uma vez que se perde a possibilidade de abordar temas e contextos mais amplos, mais gerais – sem que com isso estejamos afirmando que seriam temas *universais*.

⁶³ “Das línguas do Ocidente, a nossa é a menos conhecida, e se os países onde é falada pouco representam hoje, em 1900 representavam muito menos no jogo político” (CANDIDO, [1968] 2017, p. 17).

⁶⁴ Segundo o *site* do Instituto Camões, são 261 milhões de falantes, 3,8% da população mundial, espalhados pelos cinco continentes, e a quarta língua mais falada no mundo. Disponível em: <https://www.instituto-camoes.pt/>. Acesso em: 18 jun. 2020. Valeria a pena, até mesmo, problematizar o poder político e institucional de grupos como esse, ou seja, quais valores ideológicos estariam atrelados ao Instituto Camões? Por que uma tese desenvolvida no Brasil recorre a dados de um instituto europeu?

⁶⁵ Diniz (2016, p. 101) aponta que há uma visão, principalmente no que se refere ao Mercosul, de um “fortalecimento (...) de discursos que significam o Brasil como um país de aspirações neoimperialistas”, além de representar um movimento neocolonizador. Isso se deve sobretudo à representatividade numérica dos falantes de português e da relativamente forte economia do Brasil em relação aos países vizinhos. No entanto, seria um tema muito interessante a ser investigado o modo como essa visão pode estar sendo modificada após as eleições presidenciais de 2018 no Brasil.

Entender, então, a história da tradução de literatura brasileira é, em certo ponto, entender a ideologia dominante na França daquele momento: a França era a responsável pelo aval de consumo para outros leitores do mundo inteiro, além do epicentro difusor da cultura ocidental; para Pascale Casanova (2002), a França seria a capital dessa *República Literária*. Vale mencionar que o próprio Machado de Assis traduziu poesia chinesa via francês⁶⁶.

Pablo del Barco, um dos tradutores renomadíssimos de Machado de Assis para o espanhol, no estudo que faz na *Introducción de Don Casmurro* (1991), aponta que, muito embora seja esse um livro celebrado pela crítica, as edições de *Dom Casmurro* são muito raras na Europa, além de terem pouco sucesso⁶⁷. De acordo com o tradutor, “o estímulo que algumas editoras espanholas e alguns críticos estão dando à literatura brasileira não acabam com a injustiça de desconhecer uma das mais prósperas narrativas da América”⁶⁸ (*Introducción*, p. 74). Em outras palavras, para del Barco, “a Europa não cumpriu bem o frustrado desejo de Machado de Assis de conhecer este continente”⁶⁹ (p. 74). No entanto, o tradutor encerra sua apresentação com uma visão bastante positiva, ou seja, termina dizendo que está havendo “nas nossas livrarias o resgate da obra de Machado de Assis”⁷⁰ (p. 75) com obras como *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Quincas Borba*.

Espinosa Domínguez (2010), em consonância com Susan Sontag⁷¹, argumenta no sentido de que Machado de Assis é um autor com tamanha magnitude, mas que ainda não ocupa o lugar que merece. Para o crítico, “trata-se de um escasso conhecimento de sua obra fora de

⁶⁶ No livro de poesias *Phalenas*, Machado de Assis incluiu oito poesias – *Lyra chinesa* – que são traduções ou, como o próprio escritor chama, “imitações”, do francês, que, por sua vez, são traduções de poesias chinesas. Em nota, Machado de Assis (1870, p. 215, ortografia da publicação) explica: “os poetas imitados n’esta collecção são todos contemporâneos. Encontrei-os no livro publicado em 1868 pela Sra. Judith Walter, distinta viajante que dizem conhecer profundamente a lingua chinesa, e que traduzio em simples e corrente prosa”.

⁶⁷ Novamente aqui não temos como definir o que seria esse “pouco” na fala do tradutor, já que não temos acesso aos números de saída das editoras. Contudo, como del Barco é tradutor e editor, muito provavelmente tenha uma visão “de dentro” do mercado editorial espanhol.

⁶⁸ “El empuje que algunas editoriales españolas y algunos críticos y traductores estamos dedicando a la literatura brasileña no acaban con la injusticia de desconocer una de las más prósperas narrativas de América”.

⁶⁹ “(...) mal le ha pagado Europa a Machado de Assis su frustrado deseo de conocer este continente”.

⁷⁰ “(...) en nuestras librerías el rescate de la obra de Machado de Assis”.

⁷¹ Para Sontag (2005, p. 58-59) “Sem dúvida, Machado seria mais conhecido se não fosse brasileiro e se não tivesse passado toda sua vida no Rio de Janeiro — se, digamos, fosse italiano ou russo, ou mesmo português. Mas o embargo não reside apenas no fato de Machado não ter sido um escritor europeu. Mais notável do que sua ausência no palco da literatura mundial é ter sido ele muito pouco conhecido e lido no resto da América Latina — como se ainda fosse difícil digerir o fato de que o maior romancista produzido pela América Latina tenha escrito em português e não em espanhol”. Mas, como se diz, “a história não é feita de ‘se’”. Machado não é italiano, nem russo, nem mesmo português. Além disso, Sontag ainda é mais categórica ao dizer que “*Memórias póstumas de Brás Cubas* só foi traduzido para o espanhol na década de 1960, oitenta anos depois de ter sido escrito e uma década depois de ter sido traduzido (duas vezes) para o inglês”. Vimos, no entanto, que *Memórias póstumas* foi traduzido para o espanhol com Machado ainda em vida.

seu país”⁷² (p. 66), acrescenta que é também “pouco difundido e valorizado fora de seu país”⁷³ (p. 67) e arremata: “Machado de Assis (...) continua sendo um famoso escritor que só alguns conhecem”⁷⁴ (p. 68), o que é, na realidade, uma grande ironia para Machado de Assis, “um escritor que sempre quis ser popular (...) [e] amava ser lido”⁷⁵.

No entanto, para balancear essa visão pessimista de Machado em língua espanhola, o crítico literário aponta que as traduções e as publicações de Machado de Assis seguem um ritmo “intermitente e irregular” tanto na Espanha como na América espanhola, o que não é um dado menor, pois, se se está traduzindo e publicando, é porque há quem os está comprando e lendo. E como vimos na seção anterior, com a literatura contemporânea brasileira esta também é a tendência: tradução intermitente.

Para o jornalista Ubiratan Machado (2005), na segunda metade do século XX, parece que houve uma mudança de cenário, pois não se trata de uma “descoberta” de Machado de Assis pelos olhos estrangeiros, mas de uma “maturação”. Isso porque:

A *descoberta* (termo que empregamos apenas como divisor de águas, já que não houve eclosão, mas um processo gradual de maturação) de Machado a partir dos anos de 1960, sobretudo pela crítica e pelos *scholars* norte-americanos – caixa de ressonância universal –, aliciou o interesse de estudiosos de todo o mundo e o consequente incremento das obras machadianas. (MACHADO, 2005, *apud* BARROS, 2012, p. 21, destaques do original)

Um artigo muito importante para o levantamento das traduções de Machado de Assis para a língua espanhola é, sem dúvidas, o de Cardellino Soto (2012). O pesquisador – e também tradutor – de Machado faz sua pesquisa, sobretudo nas *Bibliotecas Nacionales* de vários países da América Latina, da Espanha e dos Estados Unidos, em busca das obras já traduzidas e dos nomes das tradutoras e dos tradutores machadianos. Entre as consultas nas *Bibliotecas Nacionales*, no *Index Translationum*, da Unesco, e no próprio *Espaço Machado de Assis*, o autor pôde coletar 145 versões em língua espanhola publicadas (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 135) e uma lista com 56 tradutoras e tradutores (p. 141-142). Diferentemente da visão um tanto negativa de Espinosa Domínguez, Cardellino Soto vê com bons olhos a situação machadiana no mundo hispânico: “Se continuar o aumento de edições à disposição do público que se

⁷² “(...) se trata de un escaso conocimiento de su obra fuera de su país”.

⁷³ “(...) poco difundido y valorado fuera de su país”.

⁷⁴ “(...) Machado (...) sigue siendo un famoso escritor que sólo unos cuantos conocen”.

⁷⁵ “un escritor que siempre quiso ser popular (...) amaba ser leído”.

registrou na última década, Machado de Assis poderá começar a encontrar, também no mundo hispânico, o lugar que merece”⁷⁶ (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 143).

Essas discussões são, no fundo, maneiras de tentar entender como tem acontecido a recepção de Machado de Machado de Assis em língua espanhola. Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, ambos pertencentes à Escola de Constança (Alemanha), são, de certa forma, revisores do triângulo formado por autor-texto-leitor, tanto no contexto da história como no da teoria literária. Em linhas gerais, a partir da década de 1960, passa-se a levar em consideração a história pessoal de cada leitor e sua bagagem cultural mobilizada no ato da leitura, tirando do foco da discussão a relação autor-texto, bem como a questão da “intenção do autor”. São perspectivas teóricas que passam a se debruçar sobre a repercussão da obra literária tanto para o público como para novas autoras e autores. São questões, enfim, de cunho social.

Jauss ([1979] 2000), interessado em saber com que fim se estuda a história da literatura, desenvolve a ideia da *imprevisibilidade do ato de leitura*, ou seja, o texto está para além de uma função de agradar ou não quem lê, dado que esse agrado ou gosto não está localizado no texto, mas na relação que ocorre entre texto-leitor. O que interessa nesse momento é a interação que acontece entre o texto e quem lê. Há aqui um deslocamento em direção ao leitor, em direção a quem recebe o texto literário, mas não em termos de uma recepção passiva de um “decodificador”, pelo contrário, agora no centro das pesquisas com literatura, alguém que “produz sentidos”. O autor não é mais a autoridade máxima sobre o que o produziu. É como se, antes dessa proposta, Machado de Assis pudesse saber se Capitu traiu ou não Bentinho. Com o deslocamento de poderes, nem mesmo Machado de Assis saberia a resposta, já que deixou de ser a autoridade sobre o texto.

Segundo Jauss ([1979] 2000, p. 102),

Quando o leitor contemporâneo ou as gerações posteriores recebem o texto, revelar-se-á o hiato quanto à *poiesis*⁷⁷, pois o autor não pode subordinar a recepção ao propósito com que compusera a obra: a obra realizada desdobra, na *aisthesis*⁷⁸ e na interpretação sucessivas, uma multiplicidade de significados que, de muito, ultrapassa o horizonte de sua origem. A relação entre *poiesis* e *katharsis*⁷⁹ tanto pode se dirigir ao destinatário, que deve ser persuadido ou ensinado pela retórica do texto, quanto remeter ao próprio produtor: o autor pode tematizar expressamente o “poeta do poetar”, como se a liberação de sua psique fosse um efeito da *poiesis* (...).

⁷⁶ “Si continua el aumento de ediciones a disposición del público que se registró en la última década, Machado de Assis podrá comenzar a encontrar, también en el mundo hispano, el lugar que merece”.

⁷⁷ “O prazer ante a obra” (JAUSS, [1979] 2000, p. 100).

⁷⁸ “O prazer estético da percepção reconhecedora e do reconhecimento perceptivo” (Ibid., p. 101).

⁷⁹ “Aquele prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique” (Ibid., p. 101).

Sobre a interação texto-quem lê, Jauss (1979] 2000, p. 102-103) sinaliza que “o observador pode considerar o objeto estético como incompleto, sair de sua atitude contemplativa e converter-se em co-criador da obra, à medida que conclui a concretização de sua forma e de seu significado”. E conclui que “a importância do texto não advém da autoridade de seu autor, não importa como ela se legitime, mas sim da confrontação com a nossa biografia. O autor somos nós, pois cada um é o autor de sua biografia” (JAUSS [1979] 2000, p. 103). Dessa forma, o leitor sai da posição de contemplação do texto literário para ocupar a posição de co-criador, ou seja, para a experiência da obra artística.

Regina Zilberman (2008, p. 92), sobre o caso de Machado de Assis, complementa:

O leitor incorpora a leitura de *Dom Casmurro*, com todos os elementos que o romance traz consigo, à sua própria história; *Dom Casmurro*, por sua vez, agrega à sua identidade de obra literária a leitura desse leitor, que fará uma decodificação específica do texto a partir de sua matriz pessoal e cultural.

Essa visão corrobora a ideia de que “as obras, quando aparecem, não caem em um vazio: ao serem publicadas, deparam-se com códigos vigentes, normas estéticas e sociais, formas de comunicação consideradas cultas ou populares, preconceitos e ideologias” (ZILBERMAN, 2008, p. 93).

O contato com o diferente proporciona a expansão do horizonte de expectativa de uma época. Mais do que o acúmulo de leituras que se sobrepõem, temos, então, uma atualização histórica da obra. Para Jauss (1994, p. 38),

[o] “juízo dos séculos” acerca de uma obra literária é mais do que apenas “o juízo acumulado de outros leitores, críticos, espectadores e até mesmo professores”; ele é o desdobramento de um potencial de sentido virtualmente presente na obra, historicamente atualizado em sua recepção e concretizado na história do efeito, potencial este que se descortina ao juízo que compreende na medida em que, no encontro com a tradição, ele realize a “fusão dos horizontes” de forma controlada.

Tal desdobramento e tal atualização impedem a cristalização do texto, logo, a leitura única, o que empobreceria qualquer obra artística, pois, uma vez lida, suas possibilidades se esgotariam e todas as perguntas seriam respondidas, encerrando as discussões.

A atuação de quem lê na produção de sentidos é o que permite, além da atualização, que a obra de arte seja livre da ideia de uma mera “apresentação” (ISER, 1996, p. 121). Jauss também aponta essa visão limitada. “A literatura não se esgota na função de uma arte da representação” (JAUSS, 1994, p. 57). Iser atribui um papel muito mais importante ao leitor do

que apenas aquele que recebe passivamente o texto. O leitor tem um papel de constituição do texto literário. Nesse sentido, o teórico converge para a impossibilidade da “percepção pura, pois resultam de interpretações” (ISER, 1996, p. 100), novamente porque a percepção não se localiza no texto.

Essa discussão torna-se mais interessante ainda quando pensamos essa leitora ou leitor como tradutora ou tradutor, o que evoca novamente a ideia de co-criação, de uma participação ativa e construtiva (LEFEVERE, 2007; YUSTE FRÍAS, 2015). É por isso que nos interessa discutir as traduções de Machado de Assis em espanhol em termos de números de publicação, uma vez que, por um lado, temos uma ideia de que o público consumidor tem uma predisposição a ler o livro; por outro, as editoras responsáveis pela tradução e circulação de Machado no mundo hispânico pressupõem um público receptor para seus lançamentos. Zilberman (2008) ressalta que a importância da recepção, já que a partir dela temos a construção dos valores de uma obra. Para a pesquisadora, essas são formas de atualizações permanentes de uma obra.

Vimos nesta seção que Machado de Assis tem leitoras e leitores muito além de Petrópolis e são essas pessoas, ao longo das décadas, que têm atualizado sua obra.

CAPÍTULO III

LITERATURA E PERSONAGEM DE FICÇÃO

Então ele disse que era o retrato da mulher dele, e que as pessoas que a conheceram diziam a mesma coisa. Também achava que as feições eram semelhantes (...) Quanto ao gênio, era um; pareciam irmãs. (...) Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas.

Dom Casmurro

Este capítulo está pensado com a finalidade de discutir um pouco mais profundamente questões envolvendo a literatura (a partir da escrita por Machado de Assis) e sua relação com a sociedade. Se, por um lado, já foi dito que Machado tinha um “estilo muito francês de escrever”, por outro, encontramos quem diga que seja um autêntico escritor do Rio de Janeiro e do Brasil. Trata-se, no fundo, de uma discussão que perpassa a complexa relação literatura-representação do mundo.

Tecemos aqui algumas considerações sobre literatura, *essa estranha instituição que pode dizer tudo*. Dado que estamos estudando, sobretudo, as personagens femininas dentro da literatura machadiana, acreditamos valer a pena dizer algumas palavras sobre *essas semelhanças assim esquisitas* entre a personagem ficcional e o mundo ao nosso redor.

3.1. SOBRE LITERATURA, ESSA ESTRANHA INSTITUIÇÃO

Em linhas gerais, literatura se refere à arte com as palavras. Esta, no entanto, é uma construção muito vaga. Quando pensamos em literatura como “belas letras”, porém, diz Anatol Rosenfeld (2011), estamos contemplando apenas uma parcela dessa arte, deixando de lado muitas manifestações que também se valem das letras. Nas palavras de Antonio Candido ([1988] 2017, p. 176):

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações.

Estudar as personagens femininas na obra de Machado de Assis nos permite problematizar, em vários momentos, a questão (a) do “retrato” que o autor fez da sociedade em

que viveu, (b) do “poder” que a literatura tem de despertar em nós questões e sentimentos com relação ao que estamos lendo, e (c) da “verdade” ficcional. Nesta seção, discutimos em que medida podemos assumir as personagens machadianas como retratos de uma sociedade e como os valores atribuídos a elas são representantes de uma ideologia mais abrangente.

Estamos assumindo, neste momento, o texto literário machadiano como um *convite* (DERRIDA, 1995) a uma discussão mais ampla e mais profunda de questões com cunho social, político e histórico. Isto porque a ambientação das personagens femininas de Machado de Assis é tão variada quanto são variadas as situações sociais, permitindo-nos a apropriação do texto literário em função de questões extraliterárias, que expandem o texto. Rosenfeld (2011) chama a atenção para o fato de que o texto literário é um convite para que a leitora e o leitor permaneçam na camada imaginária superposta à realidade, uma vez que não há o compromisso com a (suposta) objetividade científica. Tal superposição, no entanto, esbarra na porosidade do limite entre o que é ou não considerado literatura, ou, de uma forma mais ampla ainda, do que é ou não considerado arte, dado que não existe (caso seja necessário existir) uma definição fechada e única sobre o que sejam essas áreas. Temos novamente um *limiar*. Em paralelo a essa ideia, Jacques Derrida ([1992] 2014, p. 69) nos desafia a pensar que o texto literário brinca com a “suspensão da ingenuidade referencial”, ou seja, a relação com o sentido e com a referência no mundo – que entendemos como real – é suspensão, posta em xeque (DERRIDA [1992] 2014, p. 70).

Essas discussões ganharam contornos mais claros a partir do estudo da obra *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida* (DERRIDA, [1992] 2014). Mesmo que o debate sobre qual seria a essência da literatura não tenha uma solução – e talvez nem precise ter –, o que entendemos é o fato de que as relações entre literatura e filosofia (ou qualquer outro tipo de discurso) não são neutras, ideia central que permeia os outros capítulos desta tese: seja qual for o trabalho com o texto, esse trabalho nunca é neutro, pois o sujeito que lida com esse texto é atravessado por questões históricas, psicológicas, sociais, políticas, éticas, educacionais etc., e os sentidos dessa “estranha instituição chamada literatura” são sempre *à-venir*, nunca prontos, estão projetados para um futuro, um *por vir*, dialogando, nesse sentido com Zilberman (2008), em constante atualização, uma leitura que adia. Daí pensarmos na relação entre literatura e outros discursos, sejam eles de que natureza forem, como diversas maneiras de se ler os textos machadianos, justamente porque há um jogo de suspensão de uma realidade.

Magalhães (2018, p. 217) aponta que a literatura tem a propriedade de “hospedar outros discursos”; logo, a literatura de Machado de Assis hospeda outros discursos: o papel das

mulheres, a questão da escravidão, a política de transição do Império para a República, a religião, a ciência, entre outros. De nossa parte, afirmamos que os paratextos das traduções, por sua vez, também hospedam outros discursos, entre eles, o discurso de quem traduz.

Derrida ([1992] 2014, p. 64, destaques do original), como uma forma de reflexão, como uma atitude histórica, observa que:

Não há nenhum texto que seja literário *em si*. A literariedade não é uma essência natural, uma propriedade intrínseca do texto. É o correlato de uma relação intencional com o texto, relação esta que integra em si, como um componente ou uma camada intencional, a consciência mais ou menos implícita de regras convencionais ou institucionais – sociais, em todo caso.

“A” literatura não existe, pois não se trata de algo interno ao texto – texto literário e essência da literatura são socialmente construídos, performados e não um fato a constatar. De modo semelhante, o que entendemos por mulher(es), no geral, e personagens femininas, em particular, também são construtos sociais, uma vez que não há uma “essência” no sentido transcendental da palavra.

(...) em nenhum momento se trata de propor um conceito estabilizado de literatura. Isso ocorre porque não há nenhum conceito que possa *a priori* ou *a posteriori* definir como especificamente literário (...) a literatura não tem nem função específica, nem uma essência. Sua especificidade é extremamente relativa, tendo se definido de modo progressivo, na passagem do século XVIII para o XIX, como um termo que reunia práticas distintas entre si: romance, biografia, poesia, ensaio, teatro etc. As disciplinas se constituíram ao longo do século XIX, a história e a crítica literárias, a literatura comparada, bem como a teoria da literatura já no século XX, visaram a delimitar e sistematizar um campo conceitual, sem jamais obter pleno êxito. Pois, desde suas origens remotas na antiguidade clássica ocidental, o que hoje se chama de texto literário sempre dialogou explicitamente com outras formas culturais e artísticas: o teatro, a dança, a música, a pintura, a escultura, a filosofia e as diversas formações sociais. A literatura jamais foi pura, jamais pôde se identificar plenamente a si mesma, abrindo-se por conseguinte permanentemente para a alteridade. (NASCIMENTO, 2015, p. 18)

É dessa pureza que nos fala Alexis Nouss (2012b) quando traz a noção de limiar. Fazendo uma verdadeira écfrase da tela *A virgem e o menino entre São Jerônimo e Santo Agostinho*, de Pietro Vanucci, chama a atenção para a cena, e para o que ela dá a ver: ambos os santos têm em mãos um livro: a Bíblia e as Confissões. A partir dos conhecimentos literários, históricos, sociais dos espectadores/leitores, Nouss encena uma relação com a tradução. O sentido não tem mais sua *origem* na semântica de um texto original, escrito, mas em tudo que se dá a ver nesse teatro de criações, de circulação de conhecimentos, e, enfim, de traduções.

O que há são experiências de leituras e de convenções relativas às artes, que, como tais, sofrem alterações com a mudança do tempo e do espaço. A mudança na leitura e na recepção não só das personagens, mas também de obras literárias, se dá porque são as pessoas que leem, traduzem, contemplam, interferem... e não as personagens propriamente ditas. Embora seja algo aparentemente óbvio, esta é uma condição importante para as transformações pelas quais as obras literárias passam: o que se transforma são as interpretações. Helen Caldwell, por exemplo, propôs uma transformação em *Dom Casmurro*, já que o texto escrito continua sendo o “mesmo”. O “mesmo”, porém “outro” ao mesmo tempo, pois são leituras que vão modificando a leitura de uma obra do ponto de vista dessa “estranha instituição”. Sem mencionar que muitas dessas modificações ocorrem justamente nos limiares, nos paratextos (GARRIDO VILARIÑO, 2005). As intervenções que podem ser feitas no texto “propriamente dito”, em geral, visam fazer pequenas correções tipográficas, atualização ortográfica, edição comentada etc., mas o “conteúdo”, se podemos dizer assim, se mantém.

Essa noção importa àquilo que a literatura pode fazer no mundo, isto é, a performatividade⁸⁰ das leituras. Leituras performáticas (no sentido de produzir um efeito, inventar, (re)criar um novo arranjo de mundo) existem, sempre no plural, já que “nenhum texto pode ser considerado como *já lido* de maneira absoluta” (NASCIMENTO, 2015, p. 50, destaque do original). Mesmo [ainda mais] quando se trata de um clássico – e talvez por isso mesmo –, são sempre múltiplas. As interpretações são passíveis de transformações e os textos são performáticos também porque, “ao mudar a língua, mudam mais do que a língua” (DERRIDA [1992] 2014, p. 83). Há uma transformação no mundo. Isso pensado, então, no texto traduzido é mais fácil de se perceber, já que as traduções mudam não só a língua, mas concretamente fazem “coisas no mundo”⁸¹.

Os textos ditos literários conversam com outras produções artísticas e culturais, por esse motivo podemos ler os textos machadianos a partir de perspectivas diferentes, a partir da abertura para a alteridade, para ter a chance de criar novas formas de pensar sobre o mundo. O estudo dos paratextos das traduções machadianas para o espanhol nos mostra exatamente essa percepção de (re)construção, pois as introduções, as notas de rodapé e até mesmo as imagens

⁸⁰ O que também se relaciona com *How to do things with words*, de Austin (1962), quando a leitura produz algo no mundo, há uma transformação. Brevemente, Austin pensou três atos de fala: (1) ato locucionário (ou locutório): quando falamos, dizemos, proferimos enunciados de uma determinada língua; (2) ato ilocucionário (ou ilocutório): quando dizer algo provoca a realiza de uma ação, como *prometer*, *comandar*, *pedir*, *apelar*; (3) ato perlocucionário (ou perlocutório): quando dizer algo provoca um efeito como *persuadir*, *convencer*. Para complementar a discussão, ver também nota 19 desta tese.

⁸¹ Um dos exemplos explorados *ad nauseam* nesse sentido são as transformações sociais ocorridas no ocidente devido às traduções da Bíblia. Há cisões nos fundamentos religiosos que permitem a fundação de novas seitas e novas crenças graças às várias leituras/interpretações do “mesmo” texto a partir da tradução.

escolhidas para configurarem o livro traduzido são maneiras de voltar ao escritor e à sua obra propondo um certo tipo de (outra) interpretação.

Nascimento, revisor da tradução para o português de *Essa estranha instituição chamada literatura*, reitera na introdução da obra – em um paratexto que guia a leitura da tradução – o caráter fluido daquilo que se considera literário. Para o escritor, essa falta de estabilidade tanto temporal como espacial da legitimação do texto literário se dá justamente pela falta de uma essência⁸², de algo transcendente e intrinsecamente literário, mas por convenções entre quem escreve e quem lê. Tais convenções são tão pouco permanentes que, mesmo os gêneros mais ou menos estabelecidos, estão em constante transformação, e suas regras de composição em constante desconstrução e atualização. O próprio Machado de Assis, enquanto escritor, pode-se dizer, foi um reinventor dos gêneros romance e conto. Leitor de Stern, Shakespeare, Dante entre outros autores da tradição clássica (ocidental), soube apropriar-se desses autores, e recompor, com seu trabalho pessoal, uma *assinatura*⁸³ – uma singularidade – única em suas produções.

A literatura *pode* (tem o poder de, potencialmente) fazer referência à realidade, mobilizar significados, de alguma forma, reais (ou que sejam associados ao mundo que conhecemos), mas esta não é sua finalidade última. Da mesma forma, a literatura não tem uma funcionalidade, ou seja, não lemos “para algo” (ROSENFELD, 2011); a literatura não é instrumental. Sem deixar de insistir no que afirma Benjamin em *A tarefa-renúncia do tradutor* (2008, p. 66) sobre o que “diz” uma obra poética: “aquilo que está numa obra literária, para além do que é comunicado (e mesmo o mau tradutor admite que isso é o essencial) não será isto aquilo que se reconhece em geral como o inaferrável, o misterioso, o “poético”?

Para Derrida ([1992] 2014), a literatura está historicamente dissociada da verdade, da política, da ética, por isso não pode ser nem julgada nem acusada; para Candido (2012, p. 85, grifos do original), “ela [a literatura] não *corrompe* nem *edifica*, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver”. Justamente por ser dissociada da verdade, a literatura pode dizer tudo, pensar o impensável, é a possibilidade infinita. Dessa liberdade máxima de dizer tudo vem também a responsabilidade⁸⁴, isto é, a responsabilidade de dizer tudo, bem como a

⁸² Nascimento, ainda na introdução ao texto de Derrida, afirma que “a essência da literatura é mesmo não ter essência alguma, rasurando e deslocando a pergunta metafísica ‘o que é?’” ([1992] 2014, p. 11).

⁸³ Para Derrida, “assinatura” também é uma operação de escritura. Abel Barros Baptista (2003), em *A formação do nome: duas interrogações sobre Machado de Assis*, aprofunda a questão da assinatura, a partir de Derrida, de Machado de Assis e alguns de seus narradores, em especial Dom Casmurro, Aires e Brás Cubas.

⁸⁴ Magalhães (2018) também aponta para o fato de que, junto com a responsabilidade, vem também a irresponsabilidade, no sentido de permitir ao escritor a irresponsabilidade de não precisar se justificar diante do

responsabilidade de transbordar os limites criados pela história do pensamento ocidental e pela própria instituição da literatura. A literatura pode, então, dizer tudo: “exaurir a totalidade suposta de um assunto (em inglês, *say everything*); quanto (...) no sentido de falar sem constrangimento sobre qualquer assunto, isto é, dizer qualquer coisa que se pense, sem censura⁸⁵ (em inglês, *say anything*) (NASCIMENTO, 2015, p. 305). Nesse sentido, Derrida ([1992] 2014, p. 49) afirma que “a lei da literatura, tende, em princípio, a desafiar ou a suspender a lei”.

Pensando ainda na relação entre o discurso da verdade e a literatura, Derrida (2012) fala em *acontecimento*⁸⁶ – surpresa, exposição, inantecipável, não predito, nem programado ou decidido – da literatura, daquilo que acontece apenas uma vez. Essa singularidade insubstituível nunca é acabada, da mesma forma como não se trata de um mero objeto; também não é, como seria possível pensar, uma leitura única, pelo contrário, “a pluralidade das leituras de obras [são] sempre singulares” (DERRIDA, [1992] 2014, p. 90). *Dom Casmurro* seria, apenas para ilustrar, um acontecimento, algo da ordem do que terá acontecido – nem passado que guardaria uma origem, nem futuro que garantiria o fechamento do sentido – de uma singularidade que permanece sendo; sendo (re)trabalhada em inúmeras outras leituras.

As interpretações da obra são várias, mas o acontecimento *Dom Casmurro* é singular. A tradução, por sua vez, é uma forma de reiterar essa singularidade; esse trabalho íntimo com o texto permite voltar ao acontecimento do texto literário⁸⁷. Nascimento (*apud* DERRIDA, [1992] 2004, p. 34) e Derrida ([1992] 2004, p. 98) reúnem a ideia de que a iterabilidade, a repetição, a volta ao texto, são ações capazes de “finca[r] raízes”, pois reforçam

público leitor sobre suas escolhas de escrita, de produção literária e de liberdade criativa. Para a estudiosa, “a produção da obra não está à parte no jogo de forças que envolve o autor e o leitor” (MAGALHÃES, 2018, p. 204). Daí a noção de que para ser responsável (e poder dizer tudo), é preciso ser irresponsável. Nascimento (2015, p. 320) lê essa *irresponsabilidade* em Derrida tanto no sentido de ser “transgressora perante figuras de autoridade” como no sentido de não se comprometer “com ideologias específicas, reduzindo-se a mera reprodução de conteúdo”.

⁸⁵ E é interessante pensar que em qualquer Estado autoritário, ditatorial, a literatura seja tão censurada quanto outras manifestações artísticas, talvez justamente por poderem dizer tudo e, assim, desencadear reflexões e ações sociais que problematizem as instituições. “Não há democracia sem literatura, nem há literatura sem democracia” (DERRIDA, 1995, p. 47). Da mesma forma “nas mãos do leitor o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco. Daí a ambivalência da sociedade em face dele, suscitando por vezes condenações violentas quando ele veicula noções ou oferece sugestões que a visão convencional gostaria de proscrever” e isso acontece porque, segundo o crítico brasileiro, “[a literatura] humaniza em sentido profundo, porque faz viver” (CANDIDO, [1988] 2017, p. 178).

⁸⁶ “O acontecimento único cujo rastro gostaríamos de conservar – é também o próprio desejo de que o que não acontece deva acontecer, sendo, portanto, uma ‘história’ na qual o acontecimento já intercepta, dentro dele próprio, o arquivo do ‘real’ e o da ‘ficção’” (DERRIDA, [1992] 2014, p. 47). Ou ainda “dizer o acontecimento é também dizer o que chega” (DERRIDA, 2012, p. 235). Em ambos os casos, entendemos a ideia de um futuro, de um por vir. Ver também nota 6 desta tese.

⁸⁷ Como detalhado em Cardellino Soto (2012, p. 154-155), *Dom Casmurro* tem até agora nove traduções para o espanhol.

uma outra vez o texto literário, “abre[m] contextos não saturáveis”: trazem novos ares para o “mesmo” texto, que deixa de ser o “mesmo” para ser “outro” e o “mesmo” simultaneamente. Nesse sentido, “nunca há o mesmo texto, a despeito de todas as aparências de preservação da estrutura original (...) mas um devir texto do texto que ganha sua materialidade no diálogo com outros textos” (NASCIMENTO, 2008, p. 127). Para o autor, então, não existe um “texto em si”, mas uma organização de signos, de marcas e de vestígios que estão historicamente vinculados a um determinado contexto. Como as leitoras e os leitores mudam com o tempo, logo, o texto também mudará, apesar de ainda ser o *mesmo* texto, assim como vimos acima.

Ser o “mesmo” e o “outro” ao mesmo tempo nos remete à noção de *double-bind*, uma operação de escrita que lida com o dilema, com a tomada de decisão – de um corte. Tomemos como exemplo a *Fita de Möbius* (figura 7)⁸⁸. Uma estreita fita (ou tira) de papel retangular tem dois lados – ou seja, é um objeto bidimensional; uma vez unidas as duas pontas, temos um anel cilíndrico, no qual dois lados podem ser distinguidos. Para fazer desse objeto uma *fita de Möbius*, precisamos torcer a fita de papel em 180° e unir as duas pontas, fazendo com que a fita seja agora um ciclo fechado, no qual ainda temos os dois lados, mas não é mais possível distinguir onde se inicia a parte externa e onde se inicia a parte interna: são dois e são um. Ela permanece aparentemente com duas faces, mas as duas ao mesmo tempo – o que significa que, agora, tem apenas um lado. Se percorrermos a fita, nunca chegamos a um fim; apenas cortando (interrompendo o ciclo) voltamos a ter os dois lados.

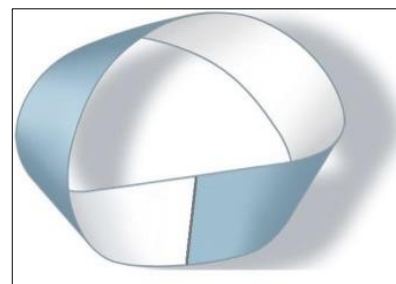


Figura 7: Fita de Möbius

Com base nesse objeto tão desconcertante, podemos pensar uma nota de rodapé em um texto traduzido como uma operação de escrita que instaura um *double bind*. Uma vez acrescentada, passa a fazer parte da tradução. Ao mesmo tempo, contudo, não faz parte do texto, ou seja, a nota está dentro e fora do texto ao mesmo tempo. A tomada de decisão – a interrupção do texto – torna-se um dilema seja para quem edita a tradução, seja para quem lê. Independente da decisão a ser tomada, o sujeito que lida com o texto é impelido a uma ação, seja ela qual for: ignorar a nota, incorporar a nota, marginalizar a nota, etc.

Esse duplo caráter da literatura de, ao mesmo tempo, revelar o mundo às pessoas e guardar um segredo que jamais será revelado traz uma aparente contradição que nos convida ao estudo do texto; trata-se de um pedido de desvelamento do rastro, do resto, daquilo que sobra

⁸⁸ Fita criada pelo matemático e astrônomo alemão August Ferdinand Möbius em 1858. Figura 7 disponível em: <https://appoa.org.br/correio/imgs/galeria/444.jpg>. Acesso em: 18 out. 2021.

no texto literário. Não basta a leitura – e consequentemente a tradução – da superfície textual, uma decodificação.

Segundo Nascimento (2015, p. 110, grifos do original),

double bind seria uma situação psicológica difícil em que o indivíduo recebe de uma única fonte mensagens conflitantes entre si, não permitindo a formulação de uma resposta apropriada; em sentido amplo, trata-se de um dilema (...) [que] impõe uma decisão impossível entre duas solicitações que aparentemente se excluem.

Nesse sentido, a própria literatura já é um movimento do *double bind*, já é uma atitude histórica, uma vez que põe em movimento os limites entre o que se mostra e o que se guarda. Ao revelar uma história – as histórias das diferentes personagens femininas –, outras também podem ser silenciadas – quais outras histórias, que não estão na superfície textual, as personagens femininas podem nos revelar? Ou ainda, quais segredos cada tradutora e tradutor de Machado de Assis pôde (ou não) desvelar? Algumas possíveis respostas a essas perguntas são desenhadas no capítulo seguinte.

Tal desvelamento, como comentado, não é uma decodificação, pois o sentido não está fixado no texto, pelo contrário, vai se construindo e reconstruindo com as transformações pelas quais os contextos vão passando, num movimento da *différance* – diferir (ser outro) e diferir (adiar).

(...) o que chamamos de sentido só emerge como de fato novo, na diferença, no diferimento e na dilatação do conteúdo primeiro de outro texto. Sentido nunca é o que já está lá (...) mas se torna aquilo que emerge na articulação contextual, a que apenas a leitura intensiva dá vez e lugar. (NASCIMENTO, 2008, p. 129)

A tradução também é o *double bind* da língua: ao mesmo tempo que revela uma língua estranha, do Outro, revela algo que até então se fazia desconhecido na/da própria língua, enquanto guarda um outro segredo. Sempre restarão rastros da língua “original” no texto traduzido, muito embora a própria língua dita original também seja fluida e traga rastros de outras línguas, “um idioma nunca é puro” (DERRIDA [1992] 2014, p. 95), não existe um monolinguismo (DERRIDA, 2001). Cruzam-se as fronteiras, ou ainda, as fronteiras entre as línguas se fazem menos fixas e mais porosas – o que é de fato de uma língua? Evocamos a discussão acima (seção 1.3) do limiar. Isso que resta torna-se de interesse para tradutoras e tradutores em geral, mas especificamente também para quem traduz literatura, já que se trabalha a todo instante com o poder dizer tudo em outra língua, a partir do *texto do outro* (DERRIDA

[1992] 2014, p. 104, destaques do original). Os paratextos são, então, um lugar propício para que quem traduz possa falar mais abertamente dessa situação de *double bind*, desse duplo e incômodo movimento em que se encontra no momento de traduzir, no momento de fazer escolhas que são impossíveis e, também, necessárias.

A partir da noção do *double bind*, a oposição entre forma e conteúdo, entre significado e significante, se desfaz (os poetas concretistas, Mallarmé, e o próprio Machado de Assis⁸⁹ – figura 8 – são exemplos de artistas que brincam com essas fronteiras dicotômicas, jogando com a participação de quem lê). Nesse momento, o espaço da letra e o significado da palavra se confundem, bem como os espaços em branco e a disposição do traço na folha.

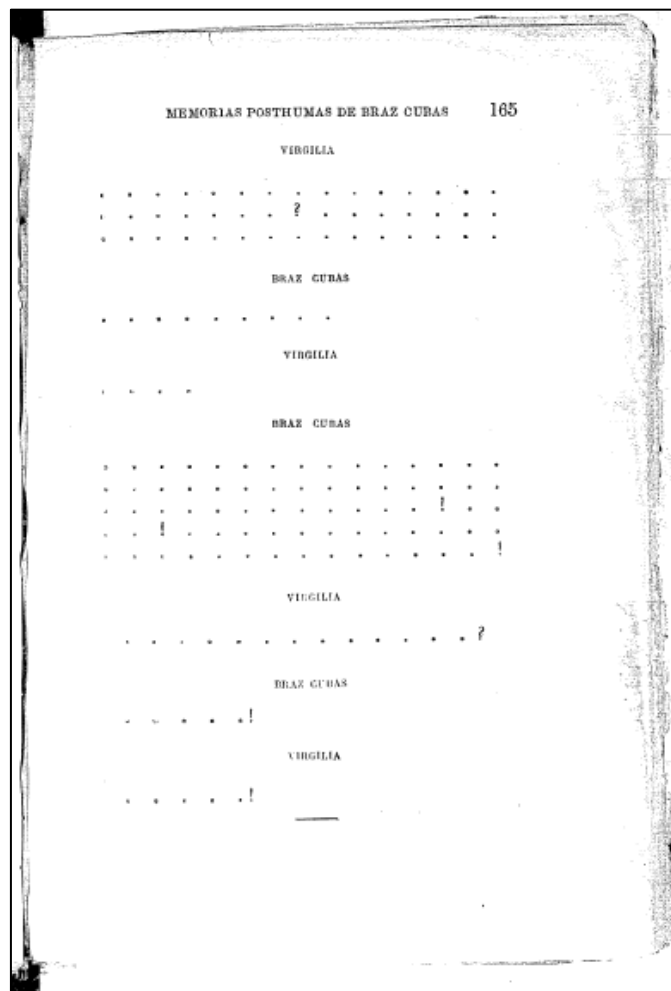


Figura 8: Cap. LV - "O velho diálogo de Adão e Eva", *Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1881, acervo digital da Biblioteca Nacional

⁸⁹ Capítulo LV "O velho diálogo de Adão e Eva", *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Rio de Janeiro, Tipografia Nacional, 1881, versão digitalizada e disponibilizada pelo Acervo Digital, Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/or60426/or60426.pdf. Acesso em: 27 jun. 2021. Vale chamar a atenção para o aspecto inovador para a época da disposição gráfica dos sinais de pontuação, assumindo e criando um novo efeito literário.

Entendemos, então, que não é possível ler um texto da mesma forma que o seria quando foi escrito pela primeira vez. Se quem lê não permanece o mesmo e vai mudando, os espaços a serem preenchidos no horizonte de leitura também vão se modificando. Pluralidade de leituras. Não é possível ler *Dom Casmurro* hoje da mesma forma como foi lido em 1900, sem desconsiderar as outras leituras feitas no decorrer do século. São situações causadas pela distância de tempo e de cultura, além da necessidade de pensar a “mesma” história a partir do processo de iterabilidade, ou seja, cada vez que se volta para o “mesmo” texto há uma repetição com uma nova carga de leitura, uma nova recontextualização, uma “alteração na repetição” (DERRIDA [1992] 2014, p. 98). Fica mais fácil assim de perceber que cada retorno ao mesmo é sempre uma possibilidade de um novo texto, de uma atualização. Da mesma forma, os diferentes paratextos possibilitam diferentes formas de recepção do texto literário; são o *double bind* da literatura traduzida. Uma apresentação da tradução não se encerra nela mesma, mas continua no texto traduzido.

3.2. A PERSONAGEM DE FICÇÃO

“Em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente ‘constitui’ a ficção” (ROSENFELD, 2011, p. 31). Partindo desse pensamento, discutimos nesta seção alguns aspectos da personagem de ficção que nos ajudam a elaborar algumas considerações sobre as personagens femininas que compõem o universo literário machadiano, bem como suas (possíveis) relações com aquilo que chamamos de *realidade* ao nosso redor.

Inicialmente, Rosenfeld (2011, p. 17) debate a noção de que o “não há fora texto” pode ser pensado também como uma forma em que mundos e seres são “puramente intencionais”, ou seja, foram, de alguma forma, planejados para serem como são e podem se referir direta ou indiretamente a seres autônomos e reais; pertencem ao *mundo objectual*, pois foram construídos por orações previamente elaboradas. Há uma espécie de esforço de criação, de preparação dentro do texto⁹⁰.

Na obra de Machado de Assis vemos personagens que interagem com personalidades do chamado “mundo real”, como é o caso de Dom Pedro II, imperador do Brasil,

⁹⁰ O próprio Machado de Assis levava alguns anos para a composição de seus romances. Em 1896, por exemplo, Machado publica no jornal *A República* o texto *Um Agregado (Capítulo de um livro inédito)*, que continha alguns capítulos do romance, mais precisamente o capítulo III, IV e V. *Dom Casmurro*, romance, só foi impresso em 1899 (MAURA, 2010, p. 55), o que nos mostra um autor metódico, cujos textos eram muito trabalhados.

por exemplo, que aparece em mais de um texto. Embora Dom Pedro II seja uma personalidade que de fato existiu, dentro da ficção é também uma personagem projetada para aquele mundo ficcional, contribuindo para a verossimilhança, ou seja, é uma força de manipulação da narrativa que suspende a camada da realidade, mas que “não alcança a determinação completa da realidade” (ROSENFELD, 2011, p. 32). A realidade ontológica – do ser, da existência do ser – é muito mais complexa do que a projetada como real, muito embora não saibamos exatamente quando termina uma e começa a outra – Dom Pedro II não era única e exclusivamente imperador do Brasil, era marido, pai, irmão, ou seja, assume outros papéis em diferentes momentos, muitos dos quais, se misturam. Ainda para o mesmo autor, “é (...) a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza” (p. 21). Internamente à obra, Dom Pedro II tem uma força de convicção que convida quem está lendo a permanecer nessa realidade, e que deixa o mundo criado pela literatura mais consistente e crível. Por outro lado, porém, não é a simples referência a seres e a experiências reais que tornam um texto *literário*, mas como essa referência é construída.

José Luiz Passos (2014, p. 63) pensa a relação entre personagem e pessoa a partir da ideia de profundidade, ou seja, “a noção de parença com o humano traz consigo a verossimilhança na representação de fenômenos de ordem moral”. Para o estudioso, as personagens têm traços que podemos associar a nós mesmas, por exemplo: “(1) são centro de decisões, (2) suas vidas são inteligíveis como processos e, conseqüentemente, (3) a responsabilidade se coloca para eles como resultado de suas próprias intenções” (p. 63). São modos, portanto, de uma “representação da complexidade da pessoa humana” (p. 63).

Para Rosenfeld (2011), um traço relevante dessas personagens que suspendem a realidade é o fato de serem mais transparentes que as pessoas reais, além de estarem em situações mais decisivas e definidas do que as situações do mundo dito real, uma vez que fazem parte de uma “configuração esquemática”, isto é, previamente planejada e projetada. Com relação às situações, são situações exemplares – o que não quer dizer moralistas ou moralizantes – mas, sim, situações que nos permitem uma contemplação maior, diferentemente da realidade, que não se apresenta com contornos tão definidos nem tão claros; “o próprio cotidiano, quando se torna tema da ficção, adquire outra relevância e condensa-se na situação-limite do tédio, da angústia e da náusea” (p. 46).

Retomando o que vimos acima com Derrida ([1992] 2014, p. 69),

se não há essência da literatura, ou seja, identidade a si da coisa literária, se o que se anuncia ou se promete como literatura nunca se apresenta como tal,

isso quer dizer, entre outras coisas, que uma literatura que falasse apenas da literatura ou uma obra que fosse puramente autorreferencial se anularia de imediato.

O que Evando Nascimento (2015, p. 304) interpreta como:

a experiência que a literatura proporciona pode parecer a coisa mais interessante no mundo, mais interessante mesmo do que o próprio mundo, talvez seja porque permita redimensionar nossa experiência de mundo, abrindo-a para um espaço totalmente diferente (*tout autre*), irreduzível à historicidade da letra, como esta tem sido interpretada até aqui.

Nessa configuração encontra-se uma das ideias centrais que queremos debater aqui: como a experiência de leitura das personagens femininas machadianas pode expandir, redimensionar nossas experiências de mundo, e como essa experiência de leitura se molda também por meio dos paratextos das traduções.

O afastamento daquilo que chamamos de realidade que está ao nosso redor se faz importante para a contemplação da obra, pois “afastando-se da realidade e elevando-se a um mundo simbólico o homem, ao voltar à realidade, lhe apreende melhor a riqueza e profundidade. A através da arte, (...) distanciamo-nos e ao mesmo tempo aproximamo-nos da realidade” (ROSENFELD, 2011, p. 49). Ou, como destaca Passos (2014, p. 76), “o espaço ficcional é palco de ações particularizadas, em grande medida comuns à conduta humana em geral”.

Sobre a vivência e a contemplação,

Quem realmente vivesse esses momentos extremos, não poderia contemplá-los por estar demasiado envolvido neles. E se os contemplasse à distância (...), não os viveria. É precisamente a ficção que possibilita viver e contemplar tais possibilidades, graças ao modo de ser irreal de suas camadas profundas, graças aos quase-juízes que fingem referir-se a realidades sem realmente se referirem a seres reais; e graças ao modo de aparecer concreto e quase-sensível deste mundo imaginário nas camadas exteriores. (ROSENFELD, 2011, p. 46)

Candido (2011) enfatiza que os esquemas preparados nos romances apresentam, como visto, internamente uma verossimilhança, uma unidade, um sentimento de verdade, que o torna crível, por mais fantasioso que seja, além de aumentar a força de concentração. Em contraponto, nossa vida é fragmentária e não escolhemos necessariamente nossas experiências, diferentemente de personagens que, por mais que sejam insondáveis, foram, de alguma forma, elaboradas, selecionadas e dadas por escritoras e escritores. Para o crítico literário, quando a personagem é criada a partir de um modelo real, o autor acrescenta à personagem uma

interpretação dentre muitas outras possíveis. Se fosse realmente a pessoa na personagem, diríamos que não se trata mais de um romance, mas de um outro gênero como, talvez, uma biografia, ou um texto do universo jornalístico. A personagem na ficção, por sua vez, mesmo “inspirada” por um ser humano real, é, no fundo, uma experiência, uma interpretação e uma observação, dentre outras possíveis, do autor.

Para Passos (2014, p. 125), a narrativa de ficção é mais do que veiculação de informação. Atribuímos valor a ela “pela perspectiva que nos oferece diante de mundos que somos convidados a imaginar”, e continua, “pessoas que foram concebidas para evocarem um sentido de semelhança *interior* com aquilo que acreditamos”, dessa forma, “eles nos compadecem e nos dão prazer, precisamente porque reconhecemos neles aspectos daquilo que poderia ser outro indivíduo, neste caso, alguém como o leitor”.

Quando dizemos que Machado de Assis foi um exímio observador que soube transformar o que via e vivia em situações e personagens da ficção, estamos enfatizando justamente essa capacidade de dar forma a uma interpretação, um tipo de leitura do mundo e das pessoas com quem convivia. Reconhecemo-nos (fora da ficção) em suas personagens (dentro da ficção). Trata-se, então, muito mais de uma organização, de uma coerência interna do que uma correspondência ou equivalência com o mundo exterior. Em resumo,

a personagem é um ser fictício, – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção ser? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. (CANDIDO, 2011, p. 55)

Quando analisamos as personagens femininas de Machado de Assis, fazemos suposições sobre uma classe social, sobre as condições em que determinadas mulheres viviam e, a partir daí, levantamos hipóteses sobre como o escritor observava, interpretava e criava uma personagem, podendo “dizer tudo” por meio delas e de suas experiências. Transformá-las, porém, em personagens históricas seria uma maneira de apagar a criação artística dos romances e contos. Segundo o crítico brasileiro, se um escritor “na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade” (CANDIDO, 2011, p. 67). Nesse sentido, continua, “o nosso ponto de partida foi o conceito de que a personagem é um *ser* fictício; logo, quando se fala em *cópia* do real, não se deve ter em mente uma personagem que fosse igual a um ser vivo, o que seria a negação do romance” (CANDIDO,

2011, p. 69, destaques do original). Trata-se, portanto, de um espaço de (re)interpretação, que suspende as instituições⁹¹.

Sobre a questão do fictício e do real em Machado de Assis, João Cezar de Castro Rocha (2008, p. 327) ressalta que John Gledson aponta para uma leitura em que

Os romances, a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, incluindo a coleção de contos *Relíquias de casa velha* (1885), compõem um vasto painel que acompanha as transformações da sociedade brasileira de 1840 à passagem para o século seguinte – nesse caso, Machado teria abraçado o ideal alencariano de apresentação da história brasileira através da ficção, embora de forma menos ambiciosa, pois não se tratava da totalidade dessa história, mas de acontecimentos relativos ao Segundo Reinado e à Proclamação da República.

Rocha (2008), porém, pondera essa afirmação: “a escrita de Machado não representa a história, mas a apresenta de acordo com protocolos linguísticos próprios” (p. 327). Esse esclarecimento, embora pareça óbvio, afeta até mesmo a recepção, pois, por um lado, estamos diante de uma narrativa ficcional e não diante de um desvelamento de fatos históricos, por outro, “somente os textos ficcionais costumam exercitar o ato de fingir que estabelece a distinção básica entre a narrativa do historiador e a do ficcionista” (p. 330).

Encerramos esta seção retomando a ideia de que quisemos discutir que a literatura é muito mais do que uma forma ou um meio para aprender algo, seja vocabulário novo, seja um período histórico, pois isso seria reduzir drasticamente o papel e a importância da literatura na nossa sociedade e na nossa formação individual. O texto literário nos leva a refletir sobre

⁹¹ Candido (2011, p. 71-73) elabora um esquema com sete tipos de personagens: (1) personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados do romancista por experiência direta; (2) personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente, – por documentação ou testemunho, sobre os quais a imaginação trabalha; (3) personagens construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida. O trabalho do criador desfigura o modelo, que todavia se pode identificar; (4) personagens construídas em torno de um modelo, direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, que explora ao máximo as suas virtualidades por meio da fantasia, quando não as inventa de maneira que os traços da personagem resultante não poderiam, logicamente, convir ao modelo; (5) personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo, ao qual vêm juntar-se outros modelos secundários, tudo refeito e construído pela imaginação; (6) personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de uns sobre outros, resultando uma personalidade nova; e (7) ao lado de tais tipos de personagens, cuja origem pode ser traçada mais ou menos na realidade, é preciso assinalar aquelas cujas raízes desaparecem de tal modo na personalidade fictícia resultante, que, ou não têm qualquer modelo consciente, ou os elementos eventualmente tomados à realidade não podem ser traçados pelo próprio autor. Para o crítico literário, as personagens de Machado de Assis, no geral, se enquadrariam no tipo 7, “homens feridos pela realidade e encarando-a com desencanto” (p. 73).

situações outras, vividas por nós, vividas por outros e igualmente não vividas. “O princípio do texto literário pode se dar *a priori de qualquer lugar*” (NASCIMENTO, 2015, p. 97, destaque do original). O que fica da leitura é a experiência vivida/expandida.

Essa discussão está intimamente relacionada à discussão que fazemos a seguir: como são criadas e recriadas as personagens femininas, como o contexto histórico e o local de tradução trabalham nessas (re)construções, revelando (ou guardando um segredo) sobre a obra de nosso Bruxo do Cosme Velho, obra essa que tem *semelhanças assim esquisitas...*

CAPÍTULO IV

AS PERSONAGENS FEMININAS DE MACHADO DE ASSIS

(...) uma gravura representando seis damas turcas (...) Eram seis damas de Constantinopla, – modernas, – em trajes de rua, cara tapada, não com um espesso pano que as cobrisse deveras, mas com um véu tenuíssimo, que simulava descobrir somente os olhos, e na realidade descobria a cara inteira. E eu achei graça a essa esperteza da faceirice muçulmana, que assim esconde o rosto, – e cumpre o uso, – mas não o esconde, – e divulga a beleza.

Memórias póstumas de Brás Cubas

Entre “passos mansinhos”, “olhos de ressaca” e uma possível viagem (ao inferno?) guiada por Virgília, encontramos desvendando algumas das personagens femininas mais singulares da literatura brasileira. Neste capítulo vemos a construção de algumas das personagens femininas de Machado de Assis. A escolha por tais personagens ficcionais se deve ao fato de serem criações complexas que continuam até hoje seduzindo leitoras e leitores, estudantes e pesquisadoras e pesquisadores de Machado de Assis, no Brasil e no exterior. Somos levados a pensar que são personagens (e, por extensão, obras) atemporais, constituindo-se, assim, em leituras sem prazo (XAVIER, 1986; SCHWARZ, [1990] 2012), passíveis de serem romances que desvelam tanto os tempos atuais como os de outra época e outro local – em um *double bind* temporal –, pois, como se sabe, são ambientados na segunda metade do século XIX⁹². Esse tempo transcorrido entre a publicação e a atualidade também nos permite pensar que a construção da visão do feminino não é estável, e vai se modificando juntamente com o curso da história.

O presente capítulo está pensado de modo a nos introduzir ao universo feminino de Machado de Assis como um todo, passando por diferentes obras e diferentes aspectos do Brasil da segunda metade do século XIX. Posteriormente, em um primeiro momento, analisamos mais detidamente as cenas em que se projetam Virgília e Capitu, duas personagens de dois romances, e, em seguida, em um segundo momento, algumas personagens marcantes de alguns contos. À medida que as personagens femininas forem sendo apresentadas, trazemos as análises

⁹² Nos dias 17, 18 e 19 de junho de 2019 ocorreu o *Simpósio Machado de Assis, 180 anos – Trabalhos em Andamento, Autor em Construção*, na Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin (BBM) da Universidade de São Paulo (USP). O título – bastante sugestivo – dialoga exatamente com o tema para o qual chamamos atenção aqui: há algo de contemporâneo, ou pelo menos, de não datado nas obras de Machado, um escritor ainda em construção e com algo (novo) a nos dizer, isto é, um escritor que difere e adia as possibilidades de leituras. Informações disponíveis em: <https://sites.google.com/view/machadodeassis180anos/página-inicial>. Acesso em: 17 jun. 2019.

paratextuais das traduções – nesse caso, além de espectadores na plateia, podemos também estar nos bastidores, os limiares do teatro que seduziu o jovem Machado.

4.1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

De início, mencionemos que as personagens femininas de Machado de Assis já despertavam interesses diversos da crítica contemporaneamente ao escritor. Em um artigo de Araripe Júnior, publicado na *Gazeta de Notícias*, em 16 de janeiro de 1892, o crítico destila suas impressões, não só às personagens femininas, mas, como podemos notar, também a Machado de Assis:

As mulheres do auctor de *Quincas Borba* são em regra incolores, sem expressão (...) Para bem retratar mulheres, é indispensavel sentil-as ao pé de si e cheirar-lhes o pescoço, ou brigar com ellas, intervindo e perturbando os seus negocios.

Machado de Assis, asceta dos livros e retrahido ao gabinete, não as invadiu por nenhum d'estes aspectos; e por isso as suas heroínas não despedem de si esse *odôr de femina*, que se aspira ainda nos typos mais angelicos de Shakespeare, como por exemplo, Desdemona (...)

Machado de Assis é incapaz de entregar uma heroína sua á logica brutal da respectiva organização (...) elle põe um grito de nobreza e um pudor illogico de mulher perversa e mal casada (...). (*apud* GUIMARÃES, 2012a, p. 334-336, destaques e ortografia do original)

Se pensamos as personagens femininas de Machado de Assis como fruto de uma criação estética e literária, o que nos interessa agora é refletir sobre essa criação dentro da narrativa, ou seja, a função narrativa que tal personagem desempenha, seja dentro do romance, seja na obra como um todo, seja na tradução e paratradução.

Se a literatura nos permite “dizer tudo” (DERRIDA, [1992] 2014), o que os paratextos e os estudos sobre as personagens femininas estão nos dizendo sobre a realidade tanto da época em que as obras são ambientadas, em que foram publicadas, como do modo de recepção nas sociedades em que estão circulando?

Uma vasta crítica literária, bem como diversos materiais que compõem os paratextos são formas que ampliam e refiguram as personagens machadianas. Isso também se projeta no ato de tradução. São várias as recriações e reescritas em outras línguas, em outras situações de leitura e, podemos ousar afirmar: são várias, também, as formas como traduções e paratraduções recriam, reinventam o autor que leem.

Há um entrecruzamento da literatura com várias outras áreas do conhecimento, como vimos acima; encontramos outros domínios do saber nas representações literárias.

Machado de Assis, como vemos muito frequentemente em sua crítica, foi um grande observador e um homem que soube transformar essas observações, juntamente com o espírito crítico do cidadão Machado de Assis, e criar obras que atravessam o tempo. Embora seja possível perceber aspectos do Brasil oitocentista (transição da Monarquia para a República, fim legal da escravidão etc.), a produção machadiana trata de enredos que ultrapassam esse período histórico e falam, entre outros assuntos e sobretudo, de relações humanas. Machado de Assis não se propunha a fazer ensaios sociológicos, documentais, históricos sobre o que escrevia, a despeito de ser possível ler seus romances, contos e crônicas com um olhar voltado para as relações sociais, como fez, por exemplo, Roberto Schwarz ([1977] 2012; [1990] 2012). Trata-se de uma realidade ficcional que “busca uma verdade que sempre escapa, nunca se deixando apreender” (BRANDÃO, 2006, p. 12). Lemos, assim, as diversas faces que uma personagem pode assumir e, principalmente, interessa-nos aqui como essas faces são pensadas na tradução.

O que buscamos em nosso *corpus* é entender as representações e as refigurações das personagens femininas a partir das traduções para a língua espanhola e em que medida essas representações circulam socialmente como verdadeiras e transmitem juízos de valor (BRANDÃO, 2006). Queremos entender quais valores, então, são representados nos países da América Latina e na Espanha, bem como a circulação desse imaginário por meio, sobretudo, dos paratextos. Discutimos não só a formação e transformação desses valores, mas também sua transmissão, legitimação e contestação, dado que as pessoas envolvidas na tradução como um processo editorial mais amplo são sujeitos histórica e socialmente construídos.

O tipo de estudo que aqui empreendemos nos permite a formação de estereótipos em relação à figura feminina e o modo como esses engessamentos circulam socialmente e contribuem para a produção de efeitos de leitura. Se levarmos em conta que sempre haverá a produção de efeitos, seja de que natureza forem, uma vez que não existe neutralidade ou isenção, a compreensão da presença na tradução de estereótipos sujeitos à ideologia de uma determinada época com uma determinada finalidade se torna mais clara e temos mais chance de atentarmos para a maneira como se registra a presença do Outro, como vemos o Outro e como aceitamos (se aceitamos) esse Outro. Trata-se, nesse caso, de um constante exercício de hospitalidade, de certa hostilidade, ou de *hostipitalidade*, como propõe Derrida (2003). Esse exercício de hostipitalidade se faz visível na tradução e recriação de Machado de Assis em língua espanhola.

As inquietações sobre o estereótipo do feminino nos romances machadianos nos abrem caminhos para pensar nas construções que formam os grupos sociais e como se distinguem de outros. Quando se cristaliza (usualmente pela repetição, pela reiteração do

discurso normativo dominante⁹³), porém, alguma característica, temos uma redução grave das mais diversas possibilidades do ser, da possibilidade da diversidade. Tudo que foge a essa normatividade, em uma sociedade marcada pelo binarismo, pela dicotomia, é deslegitimado ou tido como “incorreto”. A própria problematização do que é ser “natural” já seria um passo em direção à noção de categorias provisórias. É nessas cristalizações, nessa rigidez, que se fixam os estereótipos, por exemplo, do que era ser uma mulher burguesa-cristã ou uma mulher negra escravizada e posteriormente alforriada no Brasil no século XIX e o que é ser mulher atualmente, permitindo ir além dessas binaridades, dessas categorias provisórias, isto é, problematizar a “categoria” mulher, universal⁹⁴, como se houvesse uma única forma de ser mulher, como se todas fossem iguais e como se não houvesse disputas e interesses diferentes entre as próprias mulheres. São deixadas de lado, então, as perspectivas de mobilidade, de constante renovação, já que nada nem ninguém é imutável, mas justamente o contrário, por sermos sujeitos históricos, somos incompletos e, ao mesmo tempo, plurais, estamos em constante formação e transformação. E é no discurso, e na repetição, no performático de um discurso dominante, de prestígio, que essa fixidez do estereótipo se forma e se assume como verdade, uma manifestação da *hostilidade*, já que não se permite ao Outro ser algo diferente do que faz dele um “exemplo” de *outro*. Além disso, é imprescindível aqui discutir que não existe uma maneira de ser mulher hoje, nem na época dos romances de Machado de Assis. Não existe, portanto, um único feminismo (BUTLER, [1990] 2003; SCHÄFFER, 2010), justamente pelo fato de a construção da identidade não ser algo acabado, mas sim constantemente ressignificado na produção discursiva. É isso também que acontece na tradução, nunca acabada, em constante ressignificação, em constante revisão. Se essa construção acontece no e pelo discurso, então a identidade de qualquer grupo não é algo dado *a priori*.

“Estereótipo” é um termo derivado do campo da editoração gráfica (do grego “stereo”, sólido, rígido, e “tupo”, molde, marca) (SCHÄFFER, 2010, p. 67). Trata-se de um instrumento usado para a tiragem de impressões gráficas. O estereótipo, portanto, faz impressões idênticas de um determinado material, de um determinado texto. Ainda segundo a autora, a primeira vez que “estereótipo” foi usado nas Ciências Sociais foi em 1922, pelo

⁹³ Judith Butler ([1990] 2003) defende que o discurso de poder cria a normatividade, o padrão correto, estabelece e legitima as desigualdades. Vale ressaltar neste momento que não se trata de “aplicar” os conceitos de Butler às personagens femininas de Machado de Assis, mas, a partir das discussões levantadas pela filósofa, podemos tentar entender a visão predominante da época em que os romances se ambientavam. Não se trata, certamente, do mesmo horizonte de ideias entre Butler e Machado de Assis, no entanto, as condições de vida e as (faltas de) oportunidades de suas personagens femininas retratadas nos romances nos permitem aproximá-los de alguma maneira.

⁹⁴ A própria ideia de “mulher universal” seria um produto dos mesmos poderes que se tenta combater. Cria-se uma categoria e tudo aquilo que foge dessa categoria, não é o dito “normal” e as desigualdades socialmente estabelecidas e construídas se mantêm.

psicólogo Walter Lippmann, na obra *Public Opinion* (SCHÄFFER, 2010, p. 67). A analogia com a tipografia seria uma referência ao modo como aplicamos o “mesmo tipo” aos grupos de indivíduos. Esta seria, então, uma forma de organizar, de estruturar, de codificar e decodificar a realidade. Atualmente, “estereótipo” é usado no sentido de apresentar “1. visão ou compreensão (de algo ou alguém) muito generalizada, formada somente na comparação com padrões fixos e preconcebidos, sem nuances, sem distinção de característica próprias, mais sutis” ou “2. Esse padrão, formado a partir de uma imagem alimentada mais por conceitos fixos e preconcebidos do que pela própria realidade”, como encontrado no *Dicionário Aulete Online*⁹⁵. Há, assim, um apagamento da diversidade, – uma forma de hostilidade –, e não necessariamente hospitalidade, do Outro. Não é apenas uma não aceitação do Outro como ele é, mas uma prescrição de como deve ser, daí a estruturação das desigualdades social e historicamente construídas⁹⁶.

Por meio da escrita machadiana – falas de personagens, descrições feitas por seus narradores – podemos ter uma ideia de como funcionavam os discursos dominantes da época em que as obras se ambientam e como se tornam impostas sobre o que as mulheres (e quais) poderiam ou não fazer, era ou não socialmente aceito e esperado. Muitas dessas imposições foram e são ainda repetidas uma e outra vez, de modo que acabam se tornando “naturais” e estão introjetadas inclusive nas falas e nas atitudes das próprias mulheres. Olhar, então, criticamente para essas personagens femininas é uma forma de entender os mecanismos sociais daquela época e entender também como alguns dos paradigmas já foram superados ou, pelo menos, desestabilizados, e outros ainda se resistem.

Tendo como horizonte de leitura, para esta discussão, o que as traduções *revelam*, é imprescindível que as análises extrapolem o elemento linguístico. Além disso, não poderia passar despercebido que esse debate encontra uma via de exposição pelo fato de tais personagens femininas colocarem no centro das discussões questões relacionadas, por exemplo, ao casamento, à fidelidade, ao trabalho e à vida doméstica, entre outros temas. É esse mundo

⁹⁵ Disponível em: <http://www.aulete.com.br/estere%C3%B3tipo>. Acesso em: 11 jun. 2019.

⁹⁶ Essa hostilidade, levada ao extremo, torna-se violência. Rajagopalan (2000, p. 124) discute a relação entre tradução e violência. Para o autor, a tradução sempre exerce uma forma de violência, sobretudo em uma concepção logocêntrica da linguagem, naquela em que a tradução é tida como transporte de conteúdos. Uma outra visão de tradução, a partir de concepções pós-modernas, procura entender “a violência como um dos próprios traços definidores da tradução”, uma vez que “toda tradução, e, por que não dizer, todo ato de compreender, passa por um ato de violência. Em outras palavras, a violência não é um mal que (infelizmente) atinge a tradução em muitos casos, que, portanto, pode e deve ter sido evitada a qualquer custo. Traduzir seria apropriar-se do texto dito ‘original’. E toda apropriação, por sua vez, se processaria mediante exercício de violência”. É interessante pontuar que a obra de Machado de Assis retrata cenas de violência, sobretudo em relação à população escravizada (por exemplo, a cena em *Memórias póstumas* em que Brás Cubas faz do menino Prudêncio seu cavalo, ou mesmo a violência física e psicológica do conto *Pai contra mãe*, entre outros).

da literatura que está ligado, como afirma Derrida ([1992] 2014, p. 51), “à autorização para dizer tudo” e considera que essa “liberdade de dizer tudo é uma arma política muito poderosa, mas que pode imediatamente se deixar neutralizar como ficção” (p. 53), que faz emergir outros discursos. Em outras palavras, não é simplesmente a literatura (passivamente) que reflete as situações do cotidiano, mas é a literatura que propicia (ativamente) o surgimento desses discursos outros, e, como consequência, promovem discussões que não ficam restritas ao mundo do romance (nem criadas pelos romances, porém provocadas, potencializadas a partir deles), e reverberam na sociedade, e podem provocar efeitos em quem lê (e obviamente em quem traduz, considerando seu grau de intimidade com o texto).

Um texto não está à parte na sociedade que o veicula; a literatura é parte da sociedade. Poder falar sobre esses temas é poder ter consciência das desigualdades, logo, uma possibilidade de deslocamento, ou, pelo menos, problematização dessa lógica a partir de um enredo narrativo ficcional.

4.2. PERSONAGENS FEMININAS NOS ROMANCES

Tomamos como horizonte de leitura o trabalho de Ingrid Stein (1984), *Personagens Femininas em Machado de Assis*, bem como o de Therezinha Mucci Xavier (1986), *A personagem feminina no romance de Machado de Assis*, além de outros igualmente importantes para a fortuna crítica de nosso escritor. Tais autoras especificamente, no entanto, merecem destaque porque nos proporcionaram uma volta aos romances machadianos sobretudo a partir da relação entre mulher e sociedade.

Antes, porém, de iniciarmos o diálogo com Stein (1984) e Xavier (1986), precisamos apresentar a principal diferença entre os trabalhos das duas estudiosas de Machado de Assis e o nosso. Em ambos os trabalhos, tanto Stein como Xavier deixam claro que vão se dedicar exclusivamente às personagens femininas dos nove romances e vão deixar os contos, as crônicas e as outras produções de lado, não por não serem interessantes, obviamente, mas porque fogem do escopo de seus trabalhos: o trabalho de criação justamente desenvolvido nos romances, o que, certamente, já não é pouco. Stein (1984) dedica-se a analisar as personagens principais e as secundárias de cada romance, enquanto Xavier (1986), a verossimilhança e a caracterização social e intelectual das principais personagens femininas, pensando nos desdobramentos do projeto ficcional de Machado de Assis. Ambos os textos estão inseridos, o primeiro, no campo da Literatura Comparada, e o segundo, na Teoria Literária. Nosso trabalho,

então, parte de um diálogo com tais áreas a partir da transdisciplinaridade da Linguística Aplicada e dos Estudos de Tradução.

Há ainda uma outra diferença entre nossos trabalhos: a questão dos contos. Uma vez que fugia a seus propósitos, nenhuma das duas autoras tratou de personagens femininas nos contos, nas crônicas ou em outras produções literárias de Machado de Assis. No nosso caso, tivemos acesso a alguns contos em língua espanhola e consideramos esse material importante para nosso estudo. Formam nosso *corpus* romances e contos, o que pode dar a nossa pesquisa um caráter de ineditismo e um olhar inovador para a tradução de Machado de Assis em língua espanhola. Há, sim, um tom de “ambição”, já que, além de estarmos lidando com uma temática ampla e pouco explorada, é nesse “andar em torno” dessa obra que podemos também percorrer seus limiares.

Isto posto, vemos como Stein (1984) nos apresenta uma breve, porém substancial, contextualização do Rio de Janeiro da segunda metade do século XIX, sobretudo, das relações sociais. O que, por um lado, se esperava de uma mulher dessa época em termos de comportamento, moral, instrução e religião, bem como o que se impunha a ela, por outro. Essa contextualização se mostra importante porque é nesse período histórico que as personagens femininas, em sua grande maioria, se ambientam⁹⁷. Assim, é possível refletir sobre aspectos ideológicos e políticos dominantes acerca da relação de poder da época para que possamos compreender os desdobramentos das personagens tanto aqui no Brasil, com o passar do tempo, como no exterior.

Concordamos com Stein (1984, nos *Agradecimentos*, um paratexto) em mais um ponto: revisitar a história do Brasil e seus desdobramentos na vida das mulheres daquela época é “saber um pouco mais da ‘história’ de nós mulheres”. Conhecer, então, as mulheres da segunda metade do século XIX é um primeiro passo para que possamos reconhecer e entender comportamentos que as formaram e aqueles que se transformaram e/ou se perpetuaram até nossos dias. Em outras palavras: compreender os ritos de uma sociedade – ao mesmo tempo distante dos nossos dias e tão presente no nosso cotidiano, como é o caso do reconhecimento da mulher na política, na ciência e na família – é uma tarefa diária.

A sociedade carioca, sede da Coroa Portuguesa, servia de modelo para as outras sociedades brasileiras. Nessa época, muitas mudanças – tanto sociais como na organização da cidade, arquitetonicamente inclusive – começaram a se acentuar, sobretudo com a chegada da Família Real ao Brasil em 1808. Destacamos, por exemplo, a mudança de grandes massas

⁹⁷ Os romances se passam entre aproximadamente 1853 e 1889, sendo diferente do tempo das publicações (*Memorial de Aires*, por exemplo, foi publicado em 1908, mas ambientado por volta de 1888).

populacionais do campo para a cidade, afetando a forma como estas se constituíam e promovendo um ambiente de transformações. O Rio de Janeiro passaria, então, a ser a sede da Coroa Portuguesa, simbolizando o que havia de moderno (segundo o padrão fortemente influenciado pela Europa).

A modernização do Rio de Janeiro era, de fato, uma modernização superficial, para “causar impressão”, “para inglês ver” (SOUZA, 2000, p. 87), isto é, era uma forma de reproduzir (de usar os mesmos “tipos”, como na editoração) os costumes, a alimentação, as vestimentas (nada adequadas para o clima tropical) em voga na Europa, sobretudo na França e na Inglaterra. Em poucas palavras, tratava-se de consumir e absorver uma modernidade europeia, mas uma modernidade rasa, já que as condições que levaram o velho continente à situação em que estavam eram bem diferentes das condições históricas daqui (lá: guerras napoleônicas, Estados consolidados, presença de universidades, desenvolvimento de tipografias etc.; aqui: sociedade escravocrata, latifúndio de exploração e exportação, população analfabeta etc.). Não basta vestir-se (ou alimentar-se, ou ter os hábitos de consumo) como um europeu para ser um europeu! Em *Ideias fora de lugar*, Roberto Schwarz aprofunda mais essa discussão quando nos mostra que a sociedade brasileira, que começava a primar pelo liberalismo⁹⁸, ainda tinha como base o trabalho escravo e a economia monocultora de exportação (SCHWARZ, [1977] 2012).

Para ilustrar, temos um Machado de Assis que nos apresenta Brás Cubas, vindo de família abastada, mas que tinha, quando criança, um escravo como brinquedo, o menino Prudêncio; Dona Glória, mãe de Bentinho, era proprietária de escravos; a Europa como desejo de viagem de José Dias, entre tantos outros.

O núcleo dessa sociedade se caracterizava pelo patriarcalismo, isto é, um acordo tácito que regia “a moral e os bons costumes da época”. Nessa sociedade, imperava a noção de que o lugar da mulher era em casa, cuidando dos afazeres domésticos e dos filhos, enquanto o homem – o *pater familias* – era o provedor de bens materiais e o símbolo de poder, disciplina e autoridade, em torno do qual gravitavam toda a família e suas posses.

Mary Del Priore (2000, p. 9) destaca como o patriarcalismo na colônia brasileira encontrou grande apoio da Igreja Católica “que via as mulheres como indivíduos submissos e

⁹⁸ Entende-se por liberalismo, desenvolvido na Europa, um meio em “que todo governo surge de um pacto ou contrato revogável entre indivíduos, com o propósito de proteger a vida, a liberdade e a propriedade das pessoas, tendo os signatários o direito de retirar sua confiança no governante e se rebelar quando este não cumprir com sua função. (...). Recordemos que o liberalismo surge como consequência da luta da burguesia contra a nobreza e a Igreja, aspirando a ter acesso ao controle político do Estado e procurando superar os obstáculos que a ordem jurídica feudal opunha ao livre desenvolvimento da economia. Trata-se de um processo que durou séculos, afirmando a liberdade do indivíduo e defendendo a limitação dos poderes do Estado” (VÁRNAGY, 2006, P. 45).

inferiores”. Jessé Souza (2000) afirma que a família patriarcal reunia em si toda a sociedade, o que implicava poderes máximos para o *pater familias*, ou seja, não existiam instituições intermediárias ou lei superior ao patriarca, nem mesmo os padres, pois a “capela era uma extensão da casa-grande” (SOUZA, 2000, p. 75). Esse tipo de formação nuclear da família principal dividia-se com a formação de um núcleo secundário ou periférico, na concepção de Stein (1984). Nesse caso, eram as pessoas que se constituíam como posses, na figura dos escravizados, dos agregados, nos dependentes sem vínculo sanguíneo e nos filhos ilegítimos, aqueles de fora do casamento tradicional⁹⁹. Nesse contexto, imperava a obrigação de a mulher ser procriadora, administradora do lar e a responsável pela transmissão de valores e da religião para as filhas e filhos, além de incentivar o sucesso do marido: vivia para e através dele, sempre uma sombra e nunca a protagonista¹⁰⁰. Em suma, era uma forma de apresentar a mulher como um ser sem individualidade própria e sem realização pessoal e autônoma no casamento.

Essa divisão se baseava em tratados pseudocientíficos sobre a natureza distinta entre homens e mulheres: enquanto eles eram mais ativos e agiam por instinto, elas eram puras, frágeis, incapazes física e mentalmente para questões mais sérias. Tal concepção, no fundo, reiterava e legitimava a subalternidade feminina. “A maioria das mulheres era analfabeta, subordinada juridicamente aos homens e politicamente inexistente” (DEL PRIORE, 2000, p. 90). A Igreja Católica reforçava essa ideologia ao pregar o discurso da pureza, da castidade e da obediência, ou seja, um único *tipo* de ser mulher. Além disso, essa instituição se apropriou do discurso médico da época visando combater “os excessos da carne” (DEL PRIORE, 2000, p. 37).

Machado de Assis, em linhas gerais, retrata mulheres ambiciosas, que desejam, de alguma forma, ter uma posição social melhor, porém, mesmo sendo ambiciosas, estão dentro do círculo vicioso que imperava na sociedade. Para Passos (2014, p. 143), “em Machado as heroínas não lutam para mudar o mundo, elas se esforçam para se conformar, aderindo-se a ele em busca de uma vitória, que depende do reconhecimento das regras de conduta e da dissimulação de suas origens”. É nesse sentido que, para o mesmo autor, “são mulheres que se definem pela força de vontade em meio a heróis cuja inércia ou debilidade moral ameaça arrastá-las à ruína” (PASSOS, 2014, p. 90).

⁹⁹ É curioso pensar na instituição “família” antes e depois de 1808, ano da vinda da Família Real para o Brasil. Antes dessa data, a união estável entre as pessoas não era algo comum. Depois, com o objetivo de modernizar a sede da Coroa, além do fato de, nessa época, Estado e Igreja (con)fundirem os papéis, o casamento religioso formal passou a ser regra, pelo menos para as famílias burguesas (STEIN, 1984).

¹⁰⁰ Beauvoir (1967, p. 22) chama a atenção para o fato de que, desde o início, ensina-se às mulheres a agradar o outro, a satisfazer o outro, e, assim, perde-se a autonomia.

Em *A mão e a luva*, Guiomar quer saber o que o marido poderá lhe oferecer, e Luís Alves responde que seria “o lustre do meu nome” (ASSIS, [1874] 2011, cap. XIX, s/p)¹⁰¹ isto é, Luís Alves sendo famoso, a esposa também seria, e isso era o máximo que uma mulher estava autorizada a almejar. É um exemplo claro da perda de autonomia e subjetivação diante da figura do marido.

Claro que essa divisão de posições se via mais enfraquecida nas classes sociais mais baixas, uma vez que, por uma questão de sobrevivência, muitas mulheres eram obrigadas a trabalhar fora para manter o sustento da casa. Certamente os postos ocupados por essas mulheres não eram cargos de prestígio social. Em sua grande maioria, os trabalhos se concentravam em certos tipos do que hoje chamamos de “prestação de serviços”, isto é, as mulheres da base da pirâmide social – quando não eram escravas, pois, neste caso, eram posses, um objeto do senhor, uma condição mais inferior ainda, ou não entravam para o convento – se ocupam de trabalhos como os de lavadeiras, doceiras, arrumadeiras, cuidadoras de crianças etc. O que há de comum entre elas é que não se tratava de uma “ambição profissional”, ou de um “desejo de construir uma carreira”, mas, sim, “[d]o que dava para ser feito”¹⁰². Eram e ainda são profissões, no geral, sem perspectivas de crescimento ou de ascensão social e, sobretudo, invisibilizadas.

Em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, encontramos-nos com D. Plácida, filha de um sacristão da Sé, cuja função, além de vigiar a casa em que Brás Cubas e Virgília se encontravam, veio a este mundo para, segundo nos conta o narrador (ASSIS, [1881] 2011, cap. LXXV, s/p):

queimar os dedos nos tachos, os olhos na costura, comer mal, ou não comer, andar de um lado para outro, na faina, adoecendo e sarando, com o fim de tornar a adoecer e sarar outra vez, triste agora, logo desesperada, amanhã resignada, mas sempre com as mãos no tacho e os olhos na costura, até acabar um dia na lama ou no hospital; foi para isso que te chamamos, num momento de simpatia.

¹⁰¹ Todas as citações diretas à obra de Machado de Assis foram retiradas da versão em *hiperlink* disponível em: http://machadodeassis.net/hiperTx_romances/index.asp. Acesso em: 09 abr. 2021. As referências indicam o ano de publicação do original, o ano de revisão pelos criadores da página web e o capítulo, quando houver.

¹⁰² Beauvoir (1967) refere-se aos limites e às oportunidades dadas às mulheres. Se as mulheres de classes mais baixas eram lavadeiras ou doceiras, não se trata de uma vontade de ser lavadeiras ou doceiras, mas de limitações a acessos educacionais e profissionalizantes e de oportunidades para trabalhos que precisam ser feitos por alguém. Ainda para a filósofa, para haver mudanças nesse tipo de pensamento, é preciso um esforço coletivo e institucional, que vise melhorias nos setores econômicos, de qualificação profissional e na mentalidade geral das pessoas. Nem sempre um esforço individual poderá dar conta das transformações mais profundas e arraigadas.

Tanto uma como outra atividade exercida por Dona Plácida não tinham prestígio social, seja como costureira, como cozinheira, seja, muito menos, como cuidadora da casa em que os encontros de Virgília e Brás Cubas aconteciam. No entanto, é preciso destacar que a personagem não apresenta um tom moralizante sobre o que acontecia ou deixava de acontecer na casa, pelo contrário, tirava vantagens financeiras da situação e cumpria sua atividade *placidamente*.

Ainda no mesmo romance, temos Marcela, primeiro amor de Brás Cubas na juventude. Na vida adulta, agora que a beleza física não era mais um atributo “negociável”, e não tinha mais os encantos que o haviam seduzido, Marcela tem uma loja de joias, herdada de um ex-amor¹⁰³, mas é uma casa pouco procurada, talvez justamente por ser dirigida por uma mulher, algo pouco usual para a época. Segundo a descrição (ASSIS, [1881] 2011, cap. XXXVIII, s/p, destaque nosso):

(...) Vendera tudo, quase tudo; um homem, que a amara outrora, e lhe morreu nos braços, deixara-lhe aquela loja de ourivesaria, mas, para que a desgraça fosse completa, era agora pouco buscada a loja — talvez pela *singularidade* de a dirigir uma mulher (...)

Um caso particular chama nossa atenção para a profissionalização feminina: o caso das professoras primárias. Embora não se esperasse que uma mulher assumisse um posto de relevância social, ser professora primária não era tão condenável, apesar de ainda ser limitado a mulheres de classes sociais não tão abastadas, mas era, até certo ponto, uma profissão legitimada e moderada e moralmente aceita pela sociedade. Vale destacar que era o caso de professoras primárias apenas, uma vez que os anos mais avançados da escolaridade ficavam sob a responsabilidade de professores homens¹⁰⁴. Isso se explica talvez pelo fato de que a escolarização também era restrita para as meninas, pois, enquanto os meninos tinham uma instrução mais aprofundada e por muitos anos a mais, as meninas eram educadas com noções

¹⁰³ É importante observar a ambivalência da situação das prostitutas, pois, como aponta Simone de Beauvoir (1967), elas tinham mais liberdade para agirem por conta própria, mas, ao mesmo tempo, não contavam com a proteção ou tutela de um homem (*status quo* da época). Por outro lado, a condição marginal delas tornava-se mais presente na sociedade uma vez que o casamento monogâmico havia se tornado algo mais rígido. Em outras palavras, se existiam (e existem) prostitutas, e como elas chegaram a essa situação são resultados de situações tão variada quanto às relações humanas. Del Priore (2000, p. 32) destaca que a imagem da prostituta também foi usada ideologicamente pela Igreja pelo seu oposto: “a mulher pura, identificada com a Virgem Maria e distante da sexualidade transgressora”.

¹⁰⁴ Talvez isso tenha gerado para brasileiras e brasileiros a noção de pouco valor ou de uma importância diminuída do magistério, como uma carreira predominantemente feminina e relegada a segundo plano nos grandes projetos nacionais de educação e na visibilidade dessa classe, como é vista até hoje em dia. Ensino primário, no princípio, era tido como uma continuação/extensão dos cuidados maternos (STEIN, 1984). Essa discussão também é mais bem aprofundada em Freire (1997), *Professora sim, tia não: cartas a quem ousa ensinar*.

básicas usadas no cuidado com a casa, ou seja, bordados e pequenos afazeres domésticos e leitura, aritmética, algo de música e línguas estrangeiras (francês sobretudo) para a apresentação social¹⁰⁵. Por questões morais, as escolas de meninos e de meninas eram separadas. Segundo Stein (1984), as escolas mistas só foram possíveis a partir de 1879, o que não significa que tenham se popularizado de imediato. Além disso, professores homens não eram permitidos nas escolas femininas – igualmente por questões morais e também porque costumavam ser mais bem remunerados em escolas masculinas. Observamos, então, uma estrutura que reforçava um ciclo vicioso quanto à participação da mulher na educação, tanto como profissional quanto como estudante.

Guiomar, em *A mão e a luva*, cogitava ser professora; Iaiá, em *Iaiá Garcia*, queria ser professora de piano; são personagens que pensam na possibilidade de um dia viverem sem favores (caso não se casassem), sendo sustentadas pelo esforço de profissões honestas e legitimadas socialmente.

Além dessas, Capitu, em *Dom Casmurro*, também é uma personagem importante para a discussão sobre a educação feminina. Ela frequentou a escola, mas a menina curiosa “gostava de saber tudo”. Sua educação é descrita no capítulo *As curiosidades de Capitu* (ASSIS, [1900] 2011, cap. XXXI, s/p):

No colégio onde, desde os sete anos, aprendera a ler, escrever e contar, francês, doutrina e obras de agulha, não aprendeu, por exemplo, a fazer renda; por isso mesmo, quis que prima Justina lhe ensinasse. Se não estudou latim com o Padre Cabral foi porque o padre, depois de lhe propor gracejando, acabou dizendo que latim não era língua de meninas. Capitu confessou-me um dia que esta razão acendeu nela o desejo de o saber. Em compensação, quis aprender inglês com um velho professor amigo do pai e parceiro deste ao solo, mas não foi adiante. Tio Cosme ensinou-lhe gamão.

Capitu só não avançou mais na educação formal por imposição externa a seus desejos, por uma moral social que regia quem poderia estudar ou não. No entanto, mesmo tudo sendo contra sua vontade, isso só intensificava sua vontade de aprender, pois tomou a recusa

¹⁰⁵ Stein (1984) nos informa que a primeira mulher a ingressar no curso superior na Faculdade de Medicina só ocorreu em 1881. Segundo Xavier (1986), Rita Lobato Velho Lopes é considerada a primeira médica brasileira, tendo obtido o título em 1887, pela Faculdade de Medicina da Universidade Federal da Bahia. Lembrando que em 1808, com a chegada de D. João VI, fundou-se a escola médico-cirúrgica no Rio de Janeiro, que, em 1832, foi transformada em Faculdade Nacional de Medicina do Rio de Janeiro, ou seja, 73 anos após a fundação, aceitou-se a matrícula de uma mulher. É de se imaginar que tal situação tenha se repetido em outras das poucas faculdades existentes no período. Essa situação se complicava ainda mais, pois, além das questões morais envolvendo a educação de mulheres, o número de escolas preparatórias que aceitassem mulheres para o ensino superior era bem mais reduzido.

do Padre Cabral como pólvora para suas curiosidades. A ironia da passagem fica por conta, entre outros aspectos, de Tio Cosme, que ensina a menina (que queria estudar) a jogar gamão.

Xavier (1986) ainda destaca que, somada a isso, existe também uma valoração insuficiente de iniciativas culturais, o que é retratado nos romances, por exemplo, pelos momentos de leitura de romances apenas. A pesquisadora levanta a questão de que as mulheres não têm uma participação ativa na vida cultural do Rio de Janeiro da época, não escrevem, não atuam, não têm inclinação para as artes em geral. Talvez isso seja um modo de revelar a observação aguda de Machado de Assis para uma sociedade tipicamente conservadora, em que prevaleciam as figuras da mulher frágil, dócil “e o amor era o ponto fundamental e único de sua vida” (XAVIER, 1986, p. 18), ao passo que a figura dos homens estava envolta por um espírito de conquistas sociais, mais o amor.

Nessa linha de raciocínio, Xavier (1986) afirma que Machado de Assis trouxe para a literatura uma sociedade que desencorajava o trabalho feminino, restrito aos trabalhos domésticos, enquanto o homem tinha uma vida pública mais movimentada. No entanto, a pesquisadora aponta um contraste fundamental para essa discussão: enquanto o retrato era de uma sociedade que divide o trabalho de homens e mulheres, sendo aqueles ativos e estas passivas, as personagens femininas nos romances não são necessariamente assim, ou seja, o tom da narração aponta para o domínio feminino, assim como dissemos de Capitu e Conceição, por exemplo, que, mesmo em uma narrativa apresentada pela voz masculina, são elas que tomam as rédeas das ações e do desenrolar da trama. Ainda de acordo com a autora, as personagens femininas de Machado de Assis não apresentam uma docilidade ou um espírito de sacrifícios, como eram caracterizadas as personagens tipicamente românticas, pelo contrário são personagens que

(...) sabem o que querem e onde pisam. Suas vozes não constituem o eco das vozes de seus maridos, nem elas se tornam em suas fotocópias (...) as heroínas machadianas não são mulheres oprimidas, castradas, cabisbaixas, sem o poder de emitir suas opiniões, deixando que pertença ao marido a palavra final (...) são apresentadas com características mais marcantes que as masculinas, sendo mais seguras de si, dotadas de maior força moral. (XAVIER, 1986, p. 33)

As mulheres de classes mais abastadas, por outro lado, ficavam à mercê das vontades e ordens dos pais, irmãos e maridos. Como não tinham a possibilidade de se manterem por conta própria, já que não tinham uma profissão, acabavam ficando subjugadas a decisões alheias. Nessas classes sociais mais altas, valia o costume do “dote”, ou seja, uma espécie de

pagamento para o marido, arriscamos a dizer em termos atuais, praticamente um tipo de “indenização” à família do marido.

Nesse contexto, o casamento acaba tornando-se, por um lado, um ideal de possibilidade de aceitação e ascensão social, o que implicava, por outro, uma pressão para encontrar relativamente cedo (se comparado a hoje em dia) um marido e um fardo para aquelas que não o encontravam.

Passos (2014, p. 149-150) destaca que

nenhum dos personagens masculinos compartilhava da tensão da insegurança das heroínas, esforçadas para pertencerem a um mundo que parecia não ter sido feito para elas. Por isso mesmo, precisavam primeiro criar uma negação de si, para somente depois encontrar a possibilidade de se integrar. Os personagens masculinos, ao contrário, gozam de uma enorme estabilidade, suas existências reiteram qualidades inabaláveis, eles celebram convenções e normas.

Para Stein (1984), há uma divisão entre os 4 primeiros romances e os 5 últimos em relação à concepção do casamento. Para a autora, no começo o casamento é retratado como um mito de pureza, de tradição, de encontro de felicidade, além de reforçar a ideia de realização pessoal. Há aqui um certo tom de conformismo e até mesmo a introjeção desse ideário por parte das mulheres que acreditavam na superioridade do homem no casamento, pois como visto acima, a reiteração de uma situação acaba transformando-a em “verdade”. Embora as mulheres, em muitos casos, fossem submissas aos maridos, nem sempre se davam conta dessa submissão justamente por estarem envolvidas e sem o distanciamento necessário para que pudessem ter uma visão crítica da situação. Essa falta de consciência de seu papel ajudava na manutenção das características culturais dominantes. Isso se concretizava porque, como vimos, a educação não era amplamente acessível, a Igreja e a moral reforçavam esse *status quo* da mulher submissa.

Já após *Memórias póstumas de Brás Cubas* (exceto talvez com *Memorial de Aires*) isso muda, e as personagens do primeiro plano se mostram presas em casamentos infelizes, impostos e manipulados. A questão da realização pessoal por meio do casamento parece contraditória para as mulheres, pois, ao mesmo tempo que o casamento lhes garante uma certa estabilidade financeira e social, a mulher não chega a se desvencilhar da imagem do marido – passa de posse do pai para a posse do marido, mas o aspecto de “objeto” ainda é muito forte. Sem dúvida, os casamentos que mais se destacam são os da trilogia machadiana e são retratados como uma ausência de correspondência entre amor e realidade. Vemos em *Dom Casmurro* o

casamento entre Bento e Capitu, marcado por ciúmes; Sofia e Palha, casados por conveniência em *Quincas Borba*; assim como o de Virgília e Lobo Neves, em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. No entanto, existem retratos de casamentos felizes, como é o de Dona Glória e o marido (*Dom Casmurro*), Dona Matilde e o coronel, Raquel e Meneses (*Ressurreição*), Guiomar e Luís Alves (*A mão e a luva*) ou Natividade e Santos (*Esaú e Jacó*). Talvez o olhar observador de Machado de Assis tenha percebido as diferenças do casamento e tenha recriado mais uma visão sobre essa instituição, tentando mostrar mais de uma faceta e não se prendendo aos estereótipos.

Ainda relacionado ao casamento – ou à não realização do casamento – temos o retrato das personagens que já passaram dos 40 anos e não encontraram um marido. Para a época em que os romances se ambientavam, essa idade já era “tardia”, era algo complicado em termos práticos: uma mulher que foi educada a vida inteira para cuidar da casa, do marido e dos filhos, que não se casava, não tinha uma profissão com que se sustentar, tornava-se um fardo (nas palavras de Beauvoir [1967, p. 167], “tornavam-se socialmente resíduos”), uma dependente e vivia de favores na casa de outros parentes, além de ter que conviver com o estigma e com o estereótipo de “solteirona” perante a sociedade. As mulheres que não se casavam não tinham poder de opinião nem de decisão na casa dos parentes ao mesmo tempo em que não tinham o *status* de uma viúva, que, de certo modo, tinham independência, liberdade e autonomia. Sobre a autonomia, os homens usufruíam dessa condição, pois podiam escolher entre casar-se ou não, além de poderem também escolher com quem casar-se, diferentemente das mulheres, já que o casamento, muitas vezes, acontecia por conveniência, e não por amor, ou seja, eram dadas ao casamento, reforçando mais uma vez o *status* de objeto.

Um exemplo típico dessa situação é o de Dona Tonica, em *Quincas Borba*. Essa personagem, que “já estava” com 39 anos, perdia pouco a pouco as esperanças de encontrar um marido, ao ponto de declarar que desejava mais casar-se do que amar. Durante a descrição de seu cansaço, o narrador nos apresenta “Dona Tonica mal podia ouvi-lo [o pai], metida em si mesma, ia roendo o pão da solitude moral, ao passo que se arrependia dos últimos esforços empregados na busca de um marido. Quarenta anos; era tempo de parar (ASSIS, [1891] 2014, cap. LXXXII, s/p)”. Com isso, Stein (1984) ressalta a ideia de que o estado civil não estava necessariamente relacionado à situação afetiva: não era o amor que guiava à união.

Contudo, é preciso ressaltar que, como dissemos, há personagens femininas que, de alguma forma, tentam problematizar essas imposições. No mesmo *Quincas Borba*, Maria Benedita, que também pensa em estudar e em se casar, não “compra” a ideia de Dona Fernanda de que “um marido, ainda mau, é sempre melhor que o melhor dos sonhos” e contesta (ASSIS, [1981] 2014, cap. CXVIII, s/p):

A máxima não era idealista; Maria Benedita protestou contra ela. Pois não era melhor sonhar que chorar? Os sonhos acabam ou alteram-se, enquanto que os maus maridos podem viver muito. – A senhora diz isso, concluiu Maria Benedita, porque Deus lhe destinou um anjo... Olhe, lá vem ele.

Já para os homens, a situação era bastante diferente: o casamento era aconselhável, mas não vital. Essa situação, como dito, era condizente com a oferta de educação e de profissionalização diferenciados para meninos e meninas.

Ainda relacionado, de certa forma, com a temática do casamento, não podemos nos esquecer da questão do adultério, que também recebia sanções diferentes para homens e mulheres. Stein (1984) ressalta que havia “dois pesos e duas medidas” com relação ao adultério. Enquanto imperava a norma de que às mulheres cabia manter o decoro e não podiam nem mesmo estar na presença de um homem sozinhas, para os homens essas regras não eram tão fortes ou simplesmente nem existiam. Um homem poderia matar a esposa em nome da “honra”, ao passo que as mulheres mantinham a discrição e nenhum ato de protesto se descobrissem que o marido a estivesse traindo. O dever da mulher era amar apenas um único homem, enquanto não era considerado escandaloso ou visto de uma perspectiva negativa o fato de um homem casado relacionar-se com outras mulheres, pois, como vimos, existia a noção, fortemente ancorada em conclusões pseudocientíficas, de que os homens tinham um instinto sexual mais forte que o das mulheres.

Tendo em vista a vida social da mulher como uma das poucas oportunidades de conhecer pessoas fora de seu círculo familiar, os bailes, os saraus, os passeios ao teatro têm uma dupla função: (a) para as solteiras, possibilidades de serem vistas e (b) para as casadas, exibição da condição social do marido. Nesse sentido, a ideia de mulher-objeto ou mulher-vitrine, como ilustra Stein (1984), destaca o papel social desempenhado pela mulher das classes mais altas, uma vez que elas serviam para exibir as posses materiais do marido ou do pai por meio das vestimentas e das joias. Isso reiterava a objetificação da mulher, uma vez que era usada para ostentar socialmente o *status* da família. Mantinha-se, então, a submissão da mulher. Por outro lado, podemos pensar que os bailes e os saraus eram, até certo ponto, uma válvula de escape, pois era nesse ambiente que muitos “namoricos” e conversas mais soltas poderiam acontecer.

Novamente vemos uma ambivalência de valores sociais. Ao mesmo tempo em que se pregava a manutenção do decoro feminino, da ideologia da castidade e da pureza feminina,

as mulheres, por meio da moda, tornaram-se objeto de desejo¹⁰⁶, pois o corpo da mulher passa a ser um objeto a ser olhado e admirado. Ocorre a perda da autonomia da mulher sobre seu próprio corpo, ou seja, seu corpo torna-se algo público. Nesse contexto, nos lembramos de Sofia, em *Quincas Borba*, cujo marido, Palha, desfrutava da vaidade e do gosto da esposa por exhibir-se e ser vista:

Em outubro, Sofia inaugurou os seus salões de Botafogo, com um baile, que foi o mais célebre do tempo. Estava deslumbrante. Ostentava, sem orgulho, todos os seus braços e espáduas. Ricas joias; o colar era ainda um dos primeiros presentes do Rubião, tão certo é que, neste gênero de atavios, as modas conservam-se mais. Toda a gente admirava a gentileza daquela trintona fresca e robusta; alguns homens falavam (com pena) das suas virtudes conjugais, da profunda adoração que ela tinha ao marido¹⁰⁷. (ASSIS, [1891] 2011, cap. CXCI, s/p)

Na segunda metade do século XIX, a moral católica teve muita importância para a formação dos costumes e da cultura como um todo. Primeiramente por legitimar o papel da mulher como uma espécie de espelho da Virgem Maria, reforçando os estereótipos de pureza, santidade, fragilidade, cuidadora dos filhos, casta¹⁰⁸ e destinada à maternidade. Enquanto isso, pregava-se que os homens agiam por instinto e tinham a sexualidade mais explorada. Nesse sentido, a única união reconhecida era a da Igreja Católica e qualquer outra forma de união não era sancionada.

Para Del Priore (2000), o fato de a Igreja “elogiar” a pureza e a castidade femininas, permitia que essa instituição entrasse no âmbito mais íntimo de uma família e, ao ter acesso a

¹⁰⁶ Beauvoir (1967, p. 296) também destaca a desigualdade de tratamento quanto às roupas masculinas, que “como seu corpo, devem indicar sua transcendência e não deter o olhar” e as funções das roupas femininas, uma vez que “a própria sociedade pede à mulher que se faça objeto erótico. O objetivo das modas, às quais está escravizada, não é revelá-la como um indivíduo autônomo, mas ao contrário privá-la de sua transcendência para oferecê-la como uma presa aos desejos masculinos; não se procura servir seus projetos, mas, ao contrário, entravá-los. A saia é menos cômoda do que as calças, os sapatos de salto alto atrapalham o andar; os vestidos e os escarpins menos práticos, os chapéus e as meias mais frágeis é que são os mais elegantes; o vestido, quer fantasie, deforme ou modele o corpo, em todo caso o expõe aos olhares.”

¹⁰⁷ É interessante apresentar o destaque que Stein (1984) faz dessa passagem. Para a autora, é forçoso constatar o paralelismo entre Machado de Assis e Freud quanto ao comportamento narcisista de Sofia, bem como a realização de seus desejos através de sonhos e devaneios, uma vez que não temos evidências de que Machado conhecesse as primeiras obras de Freud. A argumentação da pesquisadora é no sentido de exaltar a agudeza de Machado na “observação psicológica humana” e o adiantamento dessas questões pelo escritor nesse momento (STEIN, 1984, p. 99). Indo mais além, podemos até pensar que, de alguma maneira, Machado de Assis contribuiu para o florescimento da psicanálise no Brasil. A psicanálise se desenvolveria no Brasil de qualquer modo, como aconteceu em outros países, mas a literatura de Machado de Assis, nas palavras de Pedro Meira Monteiro, “(...) já andava sondando a borra do fundo da constituição psíquica” (2008, p. 47).

¹⁰⁸ Beauvoir (1967, p. 234) ainda enfatiza que “a castidade é imposta à mulher por motivos de ordem econômica e religiosa, devendo cada cidadão ser autenticado como filho de seu pai”. O que reforça, mais uma vez, a perda da autonomia do corpo pela mulher e pela imposição de um comportamento com base em expectativas masculinas.

essa intimidade, criava-se mais um instrumento de dominação, pois aquilo que não se conhece não se pode dominar, muito menos, punir.

No entanto, um contraste importante com essa moral vigente eram as relações extraconjugais. Como visto, imperava a conduta católica sobre o comportamento da mulher, dessa forma, era impensável um relacionamento extraconjugal. Caso o marido descobrisse uma traição, a lei e a moral amparavam o homem que cometesse assassinato, uma vez que se entendia tratar da “defesa da honra”, e nem era necessário *provar* o adultério; bastavam *convicções*. Por outro lado, aos homens era permitido tacitamente manter relações fora do casamento por questões pseudocientíficas. Um aliado do homem nessas situações é o fato de não engravidar, haja vista que na época à qual estamos nos referindo, não havia métodos contraceptivos, logo, o risco de gravidez indesejada fora do casamento era uma constante ameaça às mulheres. Assim, as condições da medicina e a moral burguesa-cristã condicionavam a conduta social feminina e contribuíam para a opressão dos homens sobre o comportamento das mulheres.

Stein (1984) ainda nos apresenta outro ponto de discussão sobre as mulheres machadianas: a maternidade. Para a autora, há uma certa frequência no número de famílias pequenas, ou até mesmo sem filhos. As mães representadas são as “modelares”, ou seja, aquelas menos romantizadas e idealizadas. É preciso ressaltar, no entanto, que na época em que se passam os romances machadianos, as famílias burguesas contavam com a ajuda de amas, portanto, são essas mulheres que estão mais diretamente relacionadas aos cuidados da criança. Isso se verifica também pelo fato de essas mães burguesas frequentarem bailes e teatros, ou seja, ambientes onde não circulavam crianças. E é justamente essa classe social retratada com mais frequência nos romances machadianos. Xavier (1986), por outro lado, apresenta a visão de que a ausência de filhos não significa necessariamente uma desventura. Um exemplo seria Dona Carmo, em *Memorial de Aires*, que é a representação de uma companheira e uma influência para o marido, em completa harmonia do casal. Novamente, temos um escritor que consegue retratar diferentes nuances dos relacionamentos de sua época.

Embora esse tema seja tratado com menos frequência na obra de Machado de Assis, reconhecemos que, quando aparece, são casos que merecem destaque. Por exemplo, a única personagem que retrata todos os estágios da maternidade é Natividade (o que novamente nos remete também ao trabalho cuidadoso de Machado de Assis ao nomear suas personagens), em *Esau e Jacó*, e expressa seus sentimentos em relação aos filhos Pedro e Paulo na infância e na vida adulta. Stein (1984) levanta ademais a discussão de que não significa que Machado de Assis tivesse uma visão pessimista sobre a maternidade (diferentemente de Brás Cubas que não

deseja colocar mais um ser no mundo para se desapontar), mas que a maternidade traria problemas para o ritmo de vida, por exemplo, de Virgília. Mais tarde na narrativa, descobrimos que Virgília fala de sua segunda gravidez sem entusiasmo, talvez por não saber quem era o pai da criança, o marido Lobo Neves ou o amante Brás Cubas. Para a pesquisadora, “para o tipo de vida que a personagem [Virgília] leva, a gravidez seria um estorvo” (STEIN, 1986, p. 71), o que reforça o contraste com a mulher e a maternidade sob um olhar romântico.

Fizemos aqui um recorrido sobre algumas das personagens dos romances de Machado de Assis, a fim de contextualizar de modo geral a grande produção de nosso autor. A seguir, entramos no universo de algumas dessas personagens específicas e analisamos o que os paratextos das traduções nos têm a dizer sobre elas.

4.2.1. VIRGÍLIA

(...) era talvez a mais atrevida criatura da nossa raça, e, com certeza, a mais voluntariosa. Não digo que já lhe coubesse a primazia da beleza, entre as mocinhas do tempo (...) Era bonita, fresca, saía das mãos da natureza, cheia daquele feitiço, precário e eterno, que o indivíduo passa a outro indivíduo, para os fins secretos da criação. Era isto Virgília, e era clara, muito clara, faceira, ignorante, pueril, cheia de uns ímpetos misteriosos; muita preguiça e alguma devoção - devoção, ou talvez medo; creio que medo.

Memórias póstumas de Brás Cubas, Cap. XXVII, “Virgília”

Começamos com Virgília, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Este romance foi publicado em forma de livro em 1881; havia sido publicado no ano anterior em forma de folhetim na *Revista Brasileira*. Trata-se do quinto romance de Machado de Assis e é considerado um marco tanto na carreira do escritor – já nessa época reconhecido pela crítica, autor de livro de poesias e contos – como para a literatura brasileira (SENNA; DIEGO, [2009] 2011, s/p).

Virgília, que desiste do casamento com Brás Cubas, se casa com Lobos Neves e, posteriormente, já casada com Lobo Neves, tem um relacionamento com Brás Cubas, deseja ser baronesa, ao passo que Brás Cubas lhe responde: “Marquesa, porque eu serei marquês” (ASSIS, [1881] 2011, cap. XLIII, s/p). Virgília, assim como outras as mulheres de sua classe,

a burguesa, só poderia ser aquilo que o marido fosse, por isso, há a indicação de um constante esforço pela carreira do homem; se ele ascendesse, ela ascenderia também. De modo geral, tinham suas movimentações limitadas ao ambiente doméstico e familiar, ficando à sombra do marido ou do pai. Por isso, a opção por se casar com Lobos Neves se apresentava mais vantajosa para Virgília do que a opção por Brás Cubas. Além disso, nessa época, o casamento era muito mais próximo a um acordo comercial do que a uma união pelo amor (STEIN, 1984; XAVIER, 1986).

Não sabemos exatamente como terminam os dias de Virgília, mas Brás Cubas nos oferece a ideia:

Com esta reflexão me despedi eu da mulher, não direi mais discreta, mas com certeza mais formosa entre as contemporâneas suas, a anônima do primeiro capítulo, a tal, cuja imaginação à semelhança das cegonhas do Ilisso... Tinha então cinquenta e quatro anos, era uma ruína, uma imponente ruína. Imagine o leitor que nos amamos, ela e eu, muitos anos antes, e que um dia, já enfermo, vejo-a assomar à porta da alcova... (ASSIS, [1881], 2011, cap. V, s/p)

4.2.1.1. MEMORIAS PÓSTUMAS DE BLAS CUBAS (2006)

Passamos a analisar a tradução de *Memorias póstumas de Blas Cubas*, feita pelo tradutor Antonio Alatorre¹⁰⁹, com notas do próprio Antonio Alatorre em parceria com Pero de Botelho e introdução de Lúcia Miguel Pereira. Foi lançada pelo *Fondo de Cultura Económica (FCE)*, do México, em 2006. Em 2006, o FCE lançou a terceira edição, em comemoração ao seu 70º Aniversário. A primeira edição ocorreu em 1951.

O prestigioso *Fondo de Cultura Económico (FCE)*¹¹⁰ foi criado em 1934 e tinha o objetivo inicial de publicar textos de economia para estudantes do ensino superior. Com o passar do tempo começou a publicar filosofia, história e letras em diferentes coleções. Atualmente o FCE tem filiais na Argentina, Chile, Colômbia, Equador, Guatemala, Peru, Espanha e Estados Unidos. Segundo Stratford e Jolicoeur (2014), o FCE é financiado pelo Estado mexicano e é uma das principais casas editoriais não só do México, mas também da América Latina.

De início destacamos o fato de o texto de introdução ser de Lúcia Miguel Pereira, autoridade nos estudos machadianos e uma das primeiras biógrafas do autor. Não temos

¹⁰⁹ Antonio Alatorre Chávez (1922-2010), filólogo, ensaísta, crítico literário e tradutor mexicano com um profundo conhecimento de latim, grego, espanhol, português, francês e inglês. Foi professor no “El Colegio Nacional”, instituição que visa fornecer conhecimentos culturais, científicos, artísticos e humanísticos gratuitamente à população. Informações disponíveis em: <https://colnal.mx/integrantes/antonio-alatorre/> e <https://www.gob.mx/sep/acciones-y-programas/antonio-alatorre-chavez>. Acesso em: 12 mai. 2020.

¹¹⁰ Informações disponíveis em <https://www.fondodeculturaeconomica.com/Historia>. Acesso em: 12 mai. 2020.

informações sobre quem teria traduzido esse texto (o próprio Alatorre talvez?), apenas sabemos que foi escrito em agosto de 1948 no Rio de Janeiro (p. 27). Trata-se de um daqueles casos apontados por Genette (2009) de paratexto póstumo (feito após a morte do autor), e alógrafo (“por uma outra [terceira] pessoa” [GENETTE, 2009, p. 159], ou seja, escrito por outra pessoa que não o próprio Machado de Assis).

Essa introdução de 15 páginas tem como uma de suas funções apresentar o autor Machado de Assis. Pereira começa sua apresentação com uma breve biografia de Machado de Assis. É importante ressaltar que aqui a biógrafa tece comentários sobre sua infância, sua vida de homem negro – no texto aparecem as palavras “mulato” e “mestizo”¹¹¹ – até a chegada à Academia Brasileira de Letras¹¹². Em um primeiro momento, temos contato com uma contextualização geral da obra de Machado de Assis, ou seja, um escritor que estuda o ser humano por meio da “pluralidade e irresponsabilidade das criaturas, do egoísmo, da vaidade, da ambição, da hipocrisia, da avareza, dos vacilos de consciência, das ânsias de uma perfeição irrealizável e da vitória da aparência sobre a realidade” (p. 20)¹¹³. Destaca-se também a análise minuciosa de eventos que poderiam passar despercebidos a outras pessoas, ou seja, há comentários que ocupam um capítulo todo e há frases ou simples olhares que revelam segredos, sem contar os “falsos” desvios, isto é, aqueles escritos em um estilo que se parece com os ébrios, “guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam, urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem...” (p. 21)¹¹⁴.

Por volta da metade do texto da introdução, Lúcia Miguel Pereira entra com mais afinco no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas* de fato, elencando o valor literário de tal obra. Inicia sua análise pela infância do menino Brás Cubas, passando pelo regime de escravidão no Brasil, pela juventude, quando conhece o tédio, o aborrecimento e o ceticismo, traços que fazem o personagem querer “[debruçar-se] sobre o abismo do inexplicável” (p. 22)¹¹⁵. Pereira assume, nesse momento, que, com essa ideia, Machado e Cubas se (con)fundem

¹¹¹ Liliam Ramos da Silva problematiza o uso desses termos – tanto em português como em espanhol – no artigo “Não me chame de mulata: uma reflexão sobre a tradução em literatura afrodescendente no Brasil no par de línguas espanhol-português”, publicado pela *Trabalhos em Linguística Aplicada*. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/tla/v57n1/0103-1813-tla-57-01-0071.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2021.

¹¹² Analisamos mais detidamente os aspectos biográficos de Machado de Assis presentes nessa tradução em um outro trabalho. Cf.: GIMENES, 2020.

¹¹³ “(...) la pluralidad e irresponsabilidad de las criaturas, el egoísmo, la vanidad, la ambición, la hipocresía, la avaricia, las vacilaciones de la conciencia, las ansias de una perfección irrealizable y la victoria de la apariencia sobre la realidad”.

¹¹⁴ “se tambalean de derecha a izquierda, andan y se paran, refunfuñan, rugen, rien a carcajadas, amenazan al cielo, resbalan y caen...”

¹¹⁵ “lanzarse al abismo de lo inexplicable”.

– análise não pouco frequente quando tentamos entender mais da biografia de Machado de Assis –, ou seja, há uma tentativa de encontrar traços biográficos do escritor na sua obra.

Sobre as personagens femininas, Pereira se detém em alguns momentos para falar de Dona Plácida, Virgília, Marcela e Eugênia. Sobre a amante de Brás Cubas, a biógrafa de Machado de Assis diz que, mesmo Virgília tendo “uns braços tentadores”, com ou sem ela, Brás teria sido o mesmo ser extravagante, pois tudo lhe era secundário, tudo lhe terminava em aborrecimento e chateação. Sobre o papel secundário, surge Dona Plácida, para expor a visão de Machado de Assis sobre o conceito da vida (e aqui novamente a visão de Machado por meio das palavras de Brás Cubas). Filha de um sacristão e sem muitos recursos, Dona Plácida ganha “utilidade na vida” ao tornar-se vigia na casa onde Brás e Virgília, já casada, se encontravam.

Com relação a Virgília, Pereira (p. 24) aponta que:

Virgilia nació, sin duda, para ser bella en su juventud, traicionar al primer novio con el futuro marido, y a éste, después del casamiento, con aquél, casi sin darse cuenta de lo que hacía, con un amoralismo ingenuo; y más tarde envejecer y morir sin haber sospechado siquiera que existe, para clasificar las acciones humanas, un código del bien y del mal.

Virgília nasceu, sem dúvidas, para ser linda na juventude, trair o primeiro namorado com o futuro marido, e este, depois do casamento, com aquele, quase sem perceber o que fazia, com um amoralismo ingênuo; e mais tarde envelhecer e morrer sem ter suspeitado sequer de que existe, para classificar as ações humanas, um código do bem e do mal (tradução nossa).

Nesse breve excerto, Lúcia Miguel Pereira encaminha a leitura de Virgília para uma personagem que é retratada sem julgamentos moralizantes, pois, se traiu o namorado e depois o marido, foi sem perceber o que fazia, uma vez que não conhecia nem o bem nem o mal. Não se trata, porém, de uma personagem caricata, muito pelo contrário, trata-se de uma construção que revela um trabalho meticuloso de um escritor que pensava cada palavra de sua narrativa.

A seguir, Pereira (p. 24) faz um breve resumo da vida de Brás Cubas:

¿Y Blas Cubas? Éste, si hubiese hecho a sus padres la misma pregunta que doña Plácida, hubiera oído decir seguramente que había venido al mundo para atormentar a los esclavos, ser *sonsacado* por Marcela, hacer sufrir a la pobre Eugenia, traicionar al marido de Virgilia, rumiar algunas reflexiones cínicas y retirarse “tarde y aborrecido del espectáculo”. (destaque nosso)

E Brás Cubas? Este, se tivesse feito a seus pais a mesma pergunta que Dona Plácida, teria escutado que tinha vindo ao mundo para atormentar os escravos, ser *seduzido/surrujado* por Marcela, fazer a pobre Eugênia sofrer, trair o

marido de Virgília, ruminar algumas reflexões cínicas e retirar-se “tarde e aborrecido com o espetáculo”. (destaque e tradução nossas)

Merece atenção o verbo “sonsacar”, em espanhol, que pode significar tanto “surrupiar”, “obter”, “deduzir”, “inferir”, “conseguir”, “arrancar”, “seduzir”, “persuadir”¹¹⁶, como “1. Retirar sorrateiramente algo do local onde está”, “2. Procurar manhosamente fazer com que alguém diga ou descubra o que sabe e guarda” e “3. Solicitar secreta e cautelosamente alguém para que deixe o serviço ou ocupação que tem em alguma parte e passe a outra para exercer o mesmo ou trabalho diferente”¹¹⁷. Ou ainda, “1. Tirar alguma coisa do lugar onde está, com habilidade”, “2. Obter alguma coisa de uma pessoa com habilidade” e “3. Fazer com que uma pessoa diga uma coisa que mantinha em segredo”¹¹⁸. São sentidos, portanto, que nos fazem pensar em alguém com artimanha para conseguir o que se deseja; assim, devemos ter em mente que o jovem Brás se lembra de que “Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis; nada menos”. Por isso, o verbo que aparece em espanhol dá essa variedade de possibilidade de interpretação de acordo com o que é descrito na narrativa. Uma leitora ou leitor atenta, talvez, não deixasse passar em branco esse tipo de informação.

A fim de ir encaminhando o texto para o final, Pereira (p. 25) aponta como Machado de Assis, com seus traços de sátira, fantasia, realidade da vida das famílias e os costumes da época, “pode ser considerado o romancista do Rio de Janeiro de seu tempo”¹¹⁹. Para a biógrafa, *Memórias póstumas* é uma coleção de contos costurados a partir do fio das lembranças de Brás Cubas e “um dos livros mais ricos de pensamento que já foi escrito em português”¹²⁰.

Em linhas gerais, esse prefácio alógrafo é uma introdução para aspectos da vida de Machado de Assis e serve como caminhos de interpretação para o romance especificamente e guia para a recepção do livro em língua espanhola. Como se trata de um texto de Lúcia Miguel Pereira traduzido para o espanhol, obviamente não é uma introdução que vise comentar o trabalho de tradução, a relação entre as línguas nem qualquer outra tarefa/renúncia (*Aufgabe*) da tradução do romance. Aspectos da tradução são comentados pontualmente em algumas notas de rodapé, como veremos logo a seguir, e estas, sim, feitas com a participação do tradutor.

Com relação à edição do *Fondo de Cultura Económica* (FCE), como vimos anteriormente, trata-se de uma editora de grande importância para a América Latina, com filiais em diversos países como Argentina, Chile, Colômbia, Equador, Estados Unidos, Espanha,

¹¹⁶ Cf. <https://www.wordreference.com/espt/sonsacar>. Acesso em: 20 out. 2020.

¹¹⁷ Cf. <https://dle.rae.es/sonsacar>. Acesso em: 20 out. 2020.

¹¹⁸ Cf. <https://es.thefreedictionary.com/sonsacar>. Acesso em: 20 out. 2020.

¹¹⁹ “(...) puede ser considerado como el novelista del Rio de Janeiro de su tiempo”.

¹²⁰ “(...) uno de los libros más ricos de pensamientos que se han escrito en portugués”.

Guatemala e Peru. A edição de *Memorias póstumas de Blas Cubas* pertence a uma publicação comemorativa de 70 anos do FCE.

Nessa coleção, Machado de Assis está ao lado de nomes como Adam Smith, Jean-Jacques Rousseau, Alexis de Tocqueville entre outros filósofos, escritores de literatura, economistas etc. Todas as capas dessa edição comemorativa seguem o mesmo padrão de cores, de fontes tipográficas, de disposição dos espaços em branco. Percebemos, dessa forma, que o projeto editorial segue o mesmo *design* para todas as obras, independente do tema da obra, do autor ou da área do conhecimento.

Neste momento chamamos a atenção para o fato de que esse estilo de capa¹²¹ da coleção do FCE evoca as primeiras capas das obras de Machado de Assis, quando as impressões aconteciam na França ainda (Figura 9)¹²². Basicamente, o que aparecia nas capas eram as informações essenciais para o reconhecimento do livro, isto é, nome da obra, nome do autor, nome e logo da editora, cidade e ano de publicação (GASPAR, ANDRETTA, 2001). Nesses casos, a capa mais sóbria ainda não fazia um apelo comercial ou publicitário tão comum como é nos dias de hoje, mas era algo que funcionava mais como um invólucro do livro, uma proteção, do que propriamente um espaço para o *marketing* (Figura 10)¹²³. Reforçamos, no entanto, que não significa que a edição do FCE não tenha um apelo comercial, mas é de outra natureza, já que não faz menção, por exemplo, ao enredo do romance. Mesmo sendo Antonio Alatorre um tradutor de renome, vemos ainda a ausência de seu nome na capa.

¹²¹ A capa dessa tradução, em comparação com outra de *Memórias póstumas de Brás Cubas* e outras de *O alienista*, foram analisadas em outro trabalho. Cf. GIMENES, 2019.

¹²² Imagem disponível em: <https://portadas.fondodeculturaeconomica.com/FEP/8000/FM8319.jpg>. Acesso em: 20 out. 2020.

¹²³ Imagem disponível em: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_obrasraras/or60426/or60426_item1/or60426_JPG/or60426_002.jpg. Acesso em: 20 out. 2020.

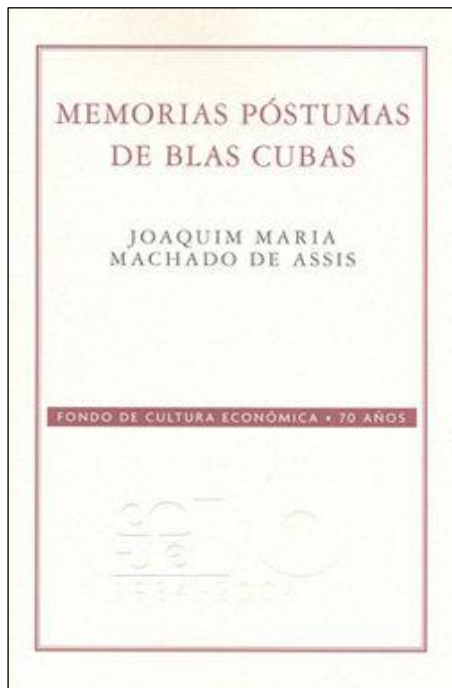


Figura 9: Capa de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, tradução de Antonio Alatorre, FCE, 2006.

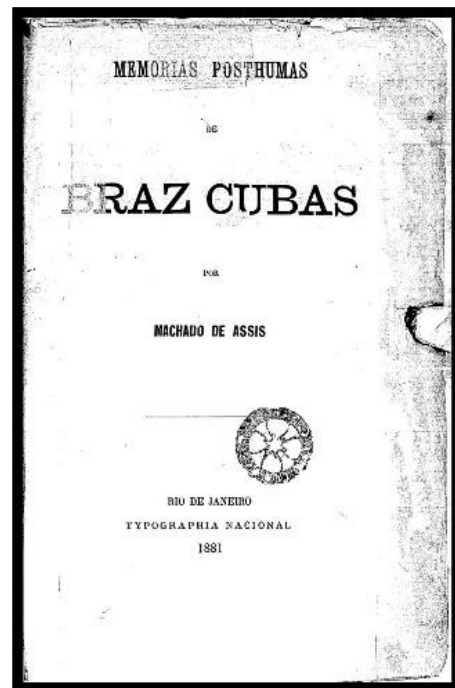


Figura 10: Capa de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, Edição de 1881. Imagem do Acervo Digital da Biblioteca Nacional.

Com relação às notas de rodapé, há 72 notas no total e podemos inferir que o objetivo é esclarecer algumas questões sobre possíveis dúvidas quanto ao vocabulário, expressões idiomáticas, informar sobre personalidades referidas no romance e localizações na cidade do Rio de Janeiro, como vemos em:

- Nota 1 (p. 37): “Chácara de Catumbi”: “na época, lugar nas imediações do Rio de Janeiro; atualmente, bairro da cidade”¹²⁴;

¹²⁴ “Quinta de Catumby”: “en la época, lugar en las inmediaciones de Rio de Janeiro; actualmente, barrio de la ciudad”.

- Nota 7 (p. 45): “Nhonhô”¹²⁵: “Nhonhô e ioiô era o tratamento que os escravos negros do Brasil davam ao amo ou ao filho do amo: *(se)nhô, nhô chico*. Depois veio a significar “a criança da casa”, “o patrãozinho”¹²⁶;
- Nota 57^{bis} (p. 150): “Iaiá”: “tratamento familiar das filhas dos senhores da casa (em português *iaiá*), sobretudo na boca dos escravos ou criados; hoje está em desuso”¹²⁷;
- Nota 35 (p. 88): “jururu”: “palavra brasileira (pronunciar ‘*yururú*’) que significa ‘triste, melancólico, abatido’”¹²⁸.

Vale destacar neste ponto a nota de rodapé nº10, que traz uma breve explicação do termo “mucama”:

- Nota 10 (p. 55): “mucama”: “a *mucama* era uma escrava negra e jovem que era escolhida para ajudar nos serviços domésticos ou acompanhar as pessoas da família”¹²⁹.

Carmen Toledano Buendía (2013, p. 157), pesquisadora espanhola, aponta didaticamente duas funções para as notas de rodapé. A primeira delas – suplementar – parte do pressuposto de que a leitora ou o leitor precisam de informações adicionais para a compreensão global do texto. As notas se mostram explicativas e descritivas, seja em relação a vocabulário, aspectos gramaticais ou linguísticos, que a tradutora ou o tradutor julgue importantes para quem lê. Nota-se aqui um tom de erudição. A segunda função das notas – comentar – tem a função de evitar “más” interpretações, ou seja, trata-se de uma característica mais discursiva e

¹²⁵ Com relação à forma de tratamento “nhonhô” (de “sinhô”) ou “nhanhá” (de “sinhá”), três outras tradutoras de Machado de Assis comentam suas dificuldades com esse vocabulário. Flora Thomson De-Veux (tradutora estadunidense de *Memórias póstumas de Brás Cubas* para o inglês), Paula Abramo (mexicana cujo objetivo é traduzir todos os contos para o espanhol) e Tine Lykke Prado (tradutora dinamarquesa de *Memórias póstumas de Brás Cubas* para o dinamarquês), comentam que “nhonhô” e suas variações exigiram grandes esforços para compreender o período do Brasil em que tais expressões eram usadas, ou seja, a forma como os escravizados se dirigiam ao dono. No caso da tradutora dinamarquesa, a situação ainda envolve o fato de a Dinamarca, e os países escandinavos, não terem passado por processos de escravidão como os que aconteceram aqui no Brasil, então, exigindo um delicado trabalho de recriação. A entrevista com as três tradutoras pode ser lida na íntegra no link a seguir: <https://quatrocinco.fofha.uol.com.br/br/artigos/l/como-dar-vida-a-um-defunto-autor>. Acesso em: 31 de out. 2021.

¹²⁶ “Ñoñó”: “‘Ñoñó’ (*nhonhô*) y yoyó’ (*ioiô*) era el tratamiento que daban los esclavos negros de Brasil al amo o al hijo del amo: *(se)nhô, nhô chico*. Después vino a significar ‘el niño de la casa’, ‘el señorito’”.

¹²⁷ “Yayá”: “tratamento familiar de las señoritas de la casa (en portugués *iaiá*), sobre todo en boca de esclavos o criados; hoy está en desuso”. Sobre o índice “bis” na nota, não encontramos explicações na presente edição, mas acreditamos ser algum acréscimo de nota entre da segunda para a terceira edição.

¹²⁸ “Jururú”: “palabra brasileña (pronunciar *yururú*) que significa ‘triste, melancólico, abatido’”.

¹²⁹ “Mucama”: “La *mucama* era una esclava negra y joven a quien se escogía para que ayudase en los servicios domésticos o acompañase a las personas de la familia”.

performativa da nota, isto é, a leitora ou o leitor vão “aprendendo”, vão criando uma compreensão dos fatos históricos, por exemplo, presentes no texto à medida que avançam a leitura. Embora os dois grupos visem um entendimento maior das notas de rodapé, sabemos, na prática da leitura, que as duas funções se misturam, uma vez que, quando estamos explicando uma expressão idiomática ou um vocabulário específico, estamos pressupondo um desconhecimento por parte de nosso público.

Vemos, com esses exemplos, que houve por parte do tradutor um trabalho de tentar esclarecer (ou evitar mal-entendidos) pressupondo um desconhecimento desse vocabulário por parte das leitoras e leitores. Esse trabalho de tradução é valorizado pela crítica, posto que Espinosa Domínguez (2010) afirma, sobre essa tradução de Alatorre, que se trata de um trabalho de uma qualidade muito boa.

A seguir, vemos dois pequenos fragmentos que descrevem Virgília na tradução de Alatorre aqui estudada. O primeiro excerto é o mesmo que serve de epígrafe ao introduzir a personagem e o segundo, a última vez que Brás Cubas, ainda em vida, vê Virgília, também apresentado anteriormente.

(...) era quizá la criatura más atrevida de nuestra raza, y, con certeza, la más voluntariosa. No digo que ya le correspondiese la primacía de la belleza, entre las jovencitas de su tiempo (...) Era bonita, fresca, salía de las manos de la naturaleza llena de aquel hechizo, precario y eterno, que el individuo pasa a otro individuo, para fines secretos de la creación. Era esto Virgilia, y era de color blanco, muy blanco, coqueta, ignorante, pueril, llena de unos ímpetus misteriosos, mucha pereza y alguna devoción –devoción, o tal vez miedo; creo que miedo–. (Cap. XXVII, *Virgilia*, tradução de Antonio Alatorre, p. 92)¹³⁰

Con estas palabras me despedí yo de la mujer, no diré más discreta, pero sí con certeza más hermosa entre las contemporáneas suyas, la mujer anónima del capítulo primero, aquella cuya imaginación, a semejanza de las cigüeñas de Iliso... Tenía entonces cincuenta y cuatro años; era una ruina, una imponente ruina. Imagine el lector que nos amamos, ella y yo, muchos años antes, y que un día, ya enfermo, la veo asomar a la puerta de la alcoba... (Cap. V, En que se asoma la oreja de una señora, tradução de Antonio Alatorre, p. 43)¹³¹

¹³⁰ Texto que serve como epígrafe da seção 4.2.1. *Virgília*.

¹³¹ Cena de despedida entre Brás Cubas e Virgília, apresentado mais acima no corpo do texto, também na seção 4.2.1. *Virgília*.

4.2.2. CAPITU

Sem dúvidas, uma das personagens mais marcantes da literatura brasileira. *Dom Casmurro* é o sétimo livro de Machado de Assis, sendo lançado em 1900 (mas impresso em 1899) diretamente em formato de livro, sem ser publicado em folhetins, como aconteceu com vários outros romances.

Dom Casmurro é um romance narrado em primeira pessoa, por um narrador-personagem manipulador e que tenta nos convencer sobre seu ponto de vista.

Assim, *Dom Casmurro* é um romance permanentemente aberto, deixando ao leitor mais dúvidas do que certezas, mais perplexidades do que convicções. E talvez seja esse o seu maior encanto, que se reencena a cada leitura, para além da questão que vem ocupando a mente de muitas gerações: Capitu traiu ou não traiu o marido? (SENNA; HERINGER, [2010] 2011, s/p)

Para Sánchez-Godoy (2013), a tentativa de responder a essa pergunta tem possibilitado um debate que ainda está aberto. No entanto, algumas respostas podem ser “agrupadas”. Vejamos sucintamente três desses “grupos de leituras” segundo o pesquisador.

Há aqueles que consideram a traição de Capitu como algo certo. Dentre eles, encontramos José Veríssimo, para quem *Dom Casmurro* é um relato de um homem traído. Interessante pensar aqui que José Veríssimo foi contemporâneo de Machado de Assis e que poderia ser o representante de um grupo que nos revela o indício de uma sociedade patriarcal, haja vista que no romance, não temos, de fato, “uma prova”, nem uma “confissão”, muito embora, durante muito tempo, essa foi a leitura aceita, sem questionamentos nem suspeitas. Que problematização podemos tirar desse fato? Uma sociedade pré-disposta a julgar e a condenar a figura da mulher sem nem mesmo antes buscar entender o contexto mais geral. Além da imediata compreensão das ações realizadas por um homem traído.

Em contraposição a essa leitura, temos a virada interpretativa proposta por Helen Caldwell (não menos interessante por ter sido justamente a tradutora de *Dom Casmurro* para o inglês e ser também uma mulher). Na proposta de uma leitura de tribunal, Caldwell tenta inocentar Capitu. Mostrando a intertextualidade com o *Otelo*, de Shakespeare, mostra que Bento, advogado habilidoso com as palavras, constrói um relato de traição fundado basicamente em ciúmes. Para a tradutora, “(...) mesmo se aceitarmos o argumento de Santiago, para nós Capitu não perdeu seu encanto, assim como não perde seu encanto para Santiago. Por quê? Porque não acreditamos realmente em sua culpa, ou pelo menos não da forma como explicada (...)” (CALDWELL, 2008, p. 103). E nós, leitoras e leitores acreditamos em Bento Santiago,

porque “nós, do júri, caímos na lábia de um advogado persuasivo. Fizemos pior: demos rédeas às nossas naturezas desconfiadas, pois todos carregamos conosco algo de ‘casmurro’” (CALDWELL, 2008, p. 118).

Sánchez-Godoy (2013, p. 11) argumenta no sentido de que tanto Veríssimo como Caldwell, embora sejam nomes importantes para a fortuna crítica de Machado de Assis, “fizeram dos fatos a instância a partir da qual seria possível julgar a pretensão de verdade do narrador”. Nesse sentido, para o pesquisador, ambos pertencem a um mesmo grupo, seja em acusação ou em defesa de Capitu, buscando a verdade ou não na fala de Dom Casmurro.

Um segundo grupo de leitores parte da questão da “verossimilhança”, ou seja, partem dos argumentos construídos pelo narrador para manter seu relato. São representantes desse grupo Eugênio Gomes e Silviano Santiago. Nesse grupo, a questão da traição é posta em segundo plano, ou seja, o foco é na forma como a narração é construída e apresentada às leitoras e aos leitores, independentemente se ter havido ou não traição, mas como os fatos são elaborados e apresentados. Segundo Sánchez-Godoy (2013), as estratégias utilizadas no texto de Bento Santiago podem nos enganar, nos fazer tomar posições previamente planejadas, como aceitar sua versão e, assim, acreditar nele.

O terceiro grupo é aquele em que nos encontramos com Roberto Schwarz e John Gledson. John Gledson, leitor de Schwarz, também é crítico de Caldwell, justamente por esta tentar inocentar Capitu a partir de uma narrativa que não nos permite afirmar conclusivamente se houve ou não traição; “Capitu poderia ser culpada, a despeito da ausência de prova conclusiva de que ela o seja” (GLEDSON, 1991, p. 8). Para Gledson, o romance é mais do que um caso de traição não resolvido, mas um relato produzido por uma mente doentia, em que os ciúmes cegaram a capacidade de discernimento de Bento Santiago; “seja qual for a ‘verdade’ acerca do adultério, podemos considerar que o romance é um estudo sobre o ciúme de Bento e as condições que o produzem” (p. 12). Para o tradutor, *Dom Casmurro* “nos [proporciona] um panorama da sociedade brasileira do século XIX” (p. 7), e vai além, ao afirmar que “*Dom Casmurro* é um relato do Segundo Reinado” (p. 14).

Schwarz lê os romances machadianos na chave das relações de classe e dos preconceitos de uma sociedade marcada por desigualdades e injustiças, em que vigorava o regime escravagista. Temos outro olhar se mantivermos no horizonte de leitura a figura do “agregado” e da “sociedade do favor”, ao mesmo tempo em que começava a imperar a lógica liberal em vigor na Europa, ou seja, uma sociedade profundamente marcada por contradições (SCHWARZ, 2012a, 2012b).

Independentemente da forma como organizamos a fortuna crítica de Machado de Assis, não podemos negar que Capitu ainda permanece uma personagem misteriosa e enigmática.

Os elementos que um romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força indicativos. Que coisa sabemos de Capitu, além dos “olhos de ressaca”, dos cabelos, de “certo ar de cigana, oblíqua e dissimulada”? O resto decorre da sua inserção nas diversas partes de *Dom Casmurro*; e embora não possamos ter a imagem nítida da fisionomia, temos uma intuição profunda do seu modo-de-ser, – pois o autor *convencionalizou* bem os elementos, organizando-os de maneira adequada. Por isso, a despeito do caráter fragmentário dos traços constitutivos, ela *existe*, com maior integridade e nitidez do que um ser vivo. A composição estabelecida atua como uma espécie de destino, que determina e sobrevoa, na sua totalidade, a vida de um ser; os contextos adequados asseguram o traçado convincente da personagem, enquanto os nexos frouxos a comprometem, reduzindo-a à inexpressividade dos fragmentos. (CANDIDO, 2011, p. 78-79)

Encerramos esta seção com as palavras de Antonio Candido. Pensar que Capitu existe nos faz revivê-la em cada nova leitura.

4.2.2.1. *DON CASMURRO* (1991)

Não podia tirar os olhos daquela criatura de quatorze anos, alta, forte e cheia, apertada em um vestido de chita, meio desbotado. Os cabelos grossos, feitos em duas tranças, com as pontas atadas uma à outra, à moda do tempo, desciam-lhe pelas costas. Morena, olhos claros e grandes, nariz reto e comprido, tinha a boca fina e o queixo largo. As mãos, a despeito de alguns ofícios rudes, eram curadas com amor; não cheiravam a sabões finos nem águas de toucador, mas com água do poço e sabão comum trazia-as sem mácula. Calçava sapatos de duraque, rasos e velhos, a que ela mesma dera alguns pontos.

Dom Casmurro, cap. XIII, “Capitu”

Aqui estudamos a tradução de *Don Casmurro* feita por Pablo del Barco¹³², lançada em 1991, por *Cátedra*, Madri, na coleção *Letras Universales*. Começamos pelo fato de Pablo del Barco ser o tradutor e o editor desse livro. Pensando, a partir das considerações de Yuste Frías (2011b) vistas acima, trata-se de uma edição em que o profissional da tradução está

¹³² Pablo del Barco, espanhol, tradutor, editor e poeta, nascido em 1943, morou alguns anos no Brasil e já traduziu outros nomes da literatura brasileira para o espanhol. Outros dados mais específicos tanto da biografia de Pablo del Barco como da editora *Cátedra* foram desenvolvidos com mais profundidade em nossa dissertação de mestrado, nas seções 2.6.1 e 2.6.2. Cf.: Gimenes (2017).

envolvido em outros processos de elaboração do livro além da tradução do texto machadiano propriamente dito. Por ser também o editor, levantamos a hipótese de que muitas decisões puderam ser tomadas sem que houvesse (tantos) outros intermediários.

Antes de iniciarmos a análise paratextual, vale a menção de que se trata de uma tradução muito elogiada pela crítica. Rivas Máximus (2014, p. 211) afirma tratar-se de uma “tradução magistral”¹³³, com notas esclarecedoras importantes tanto sobre personagens como sobre fatos históricos desconhecidos da leitora e do leitor em espanhol. Além disso, a pesquisadora ressalta como o tradutor se manteve atento ao trabalho com a língua portuguesa e à poética de Machado de Assis recriando aspectos do Brasil oitocentista na tradução. Outro crítico que também elogia a tradução de Pablo del Barco é Espinosa Domínguez (2010, p. 76), ao dizer que se trata de uma tradução “de qualidade muito boa”¹³⁴.

A edição de 1991 de *Don Casmurro* não traz o nome de Pablo del Barco como tradutor da obra na capa, mas sim, seu nome como editor, um caso curioso, como vemos na imagem 11¹³⁵ a seguir:

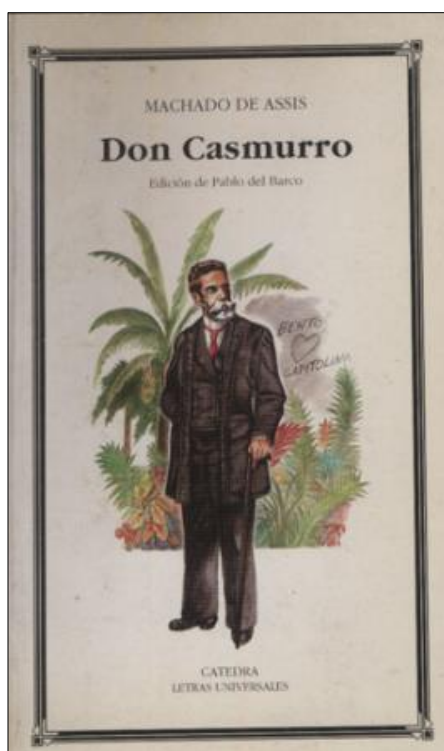


Figura 11: Capa de *Don Casmurro*, Tradução de Pablo del Barco, Cátedra, Madri, 1991.

¹³³ “Traducción magistral”.

¹³⁴ “De muy buena calidad”.

¹³⁵ Imagem disponível em: <https://sebodomessias.com.br/livro/literatura-brasileira/dom-casmurro-em-espanhol.aspx>. Acesso em: 31 out. 2021.

Com relação aos paratextos que acompanham e apresentam o romance *Don Casmurro*, contamos com os seguintes elementos: *Introducción*, *Sobre esta edición* e *Bibliografía*, além de notas de rodapé em vários momentos da narrativa propriamente dita.

Na seção *Sobre esta edición*, estão presentes algumas observações sobre as tomadas de decisão com o texto usado para a tradução. Utilizou-se o texto estabelecido pela *Comissão Machado de Assis*, publicado por Civilização Brasileira (Brasília, 1975) em parceria com o Instituto Nacional do Livro (p. 76). Desse texto, foi retirado o Apêndice, algumas modificações quanto à numeração dos parágrafos e não se incluiu a introdução crítico-filológica sobre os critérios usados para a elaboração do texto final em português, “por não nos parecer de excessivo interesse para uma edição em espanhol” (p. 77)¹³⁶, já que, na maioria dos casos, trata-se de anotações de natureza tipográfica. A sessão *Bibliografía* reúne as obras da crítica machadiana consultadas na elaboração da *Introducción*. Temos informações sobre as edições brasileiras e outras traduções de *Dom Casmurro* para o espanhol consultadas para o estabelecimento do texto que serviu de base para a presente tradução. Vale destacar a consulta a Helen Caldwell, John Gledson, Ingrid Stein, entre outros.

Com relação à *Introducción*, é preciso dizer que é um texto com 75 páginas¹³⁷: um verdadeiro estudo do universo machadiano. Aquelas leitoras e leitores que já tiveram a oportunidade de ter algum contato com Machado de Assis poderão aprofundar seus conhecimentos sobre o autor; aquelas que nunca tomaram conhecimento do Bruxo do Cosme Velho terão uma iniciação bastante detalhada, que passa por momentos-chave na biobibliografia de Machado de Assis, bem como uma visão panorâmica de *Dom Casmurro* antes mesmo de entrar no enredo do romance. Trata-se, sem dúvidas, de um estudo bastante embasado tanto na vida de Machado de Assis como em sua obra¹³⁸.

Sobre as personagens femininas, Del Barco começa chamando a atenção para Guiomar, de *A mão e a luva*, que “tem a graça e a vontade de Capitu” (p. 25)¹³⁹ – que em outro momento também é comparada com Iaiá, sendo esta antecedente daquela –, destaca as origens humildes da personagem, mas que, com força e graça, consegue ascender socialmente,

¹³⁶ “por no parecernos de excesivo interés para una edición en español”.

¹³⁷ Soma-se a essa *Introducción* mais três de *Sobre esta edición* e mais cinco da *Bibliografía*, temos um total de 83 páginas de paratextos de apresentação, em uma edição com 227 páginas do romance, isto é, trata-se de um trabalho de bastante fôlego.

¹³⁸ Como nosso objetivo, no entanto, é dar um enfoque maior às personagens femininas, outros temas (infância, relacionamentos familiares, trabalhos, casamento, amizade com José de Alencar e Mário de Alencar, fundação da Academia Brasileira de Letras etc.) serão deixados em um segundo plano, muito embora reconheçamos sua importância para a construção paratextual da presente edição. Fica este comentário, então, como um convite para a leitura futura desse estudo machadiano.

¹³⁹ “tiene l agracia y la voluntad de Capitu”.

remetendo à ideia da “fenda” (BOSI, 1982). Somos apresentados aqui a Guiomar, filha de Valéria, uma viúva, e, na sequência, há um comentário bastante curioso: de que as viúvas – cuja presença é expressiva na obra de Machado de Assis –, permanecem viúvas por um sentimento de fidelidade ao marido, como acontece com Dona Glória, mãe de Bentinho. Sobre Flora, de *Esaú e Jacó*, há um breve comentário informando quem lê de que é uma personagem confusa que morre sem saber quem amava. Outra visão sobre Flora não é a de que ela não sabia quem amava; de fato, amava os dois gêmeos.

Páginas à frente, o autor começa a mostrar a potência de Capitu, já que a menina tem mais força do que Dona Glória em relação ao futuro de Bentinho que vira bacharel em direito e se casa com ela, abandonando o seminário. Ainda com relação à presença de Capitu, Pablo del Barco demonstra haver uma disparidade da presença entre Bentinho e Capitu, pois “quando a presença de Bentinho é mais evidente, mais opera a ausência-presença de Capitu”¹⁴⁰ (p. 42), sendo essa ausência, na verdade, uma presença constante, já que “nas últimas páginas da obra, o desterro e o desaparecimento de Capitu nos dão uma Capitu viva em uma presença imaterial”¹⁴¹ (p. 42). Em poucas palavras: mesmo ausente fisicamente, Capitu se faz mais presente ainda, sendo esta presença uma forma de “controlar” a trama. Uma espécie de *double-bind*: ausência-presença.

Uma leitura interessante que o autor faz é com relação ao número de personagens masculinas e femininas em *Dom Casmurro*: são quatro personagens femininas (Dona Glória, Prima Justina, Sancha e Capitu) contra oito masculinas (Tio Cosme, José Dias, Pádua, Gurgel, Escobar, Padre Cabral, Manduca e Bentinho). No entanto, a quantidade numérica não deve receber tanto peso, porque, de fato, trata-se de “um romance profundamente feminino em que, desde o título, parece nos obrigar a acreditar na prioridade do masculino que Dom Casmurro representa” (p. 43)¹⁴² e que avaliar o romance pela quantidade numérica seria um erro. O universo de Bentinho é composto por mulheres: é criado por uma mãe viúva (que promete enviá-lo ao seminário – e para o tradutor-editor, “não há promessa mais feminina que a que faz ao pedir ser mãe quando o perigo ameaça” [p. 43]¹⁴³), vive cercado por prima Justina, caracterizada pela desconfiança em relação a Capitu, e a própria influência de Capitu, vinda de um nível social inferior ao da família de Bentinho. Tal influência se manifesta quando “a

¹⁴⁰ “Cuando la presencia de Bentinho es más evidente, más opera la ausencia-presencia de Capitu”.

¹⁴¹ “En las últimas páginas de la obra el destierro y la desaparición de Capitu nos la hacen viva en una presencia imaterial”.

¹⁴² “una novela profundamente femenina en la que, desde el título, parece obligárenos a creer en la prioridad de lo masculino que representa Don Casmurro”.

¹⁴³ “no hay más femenina promesa que la que se adquiere pidiendo ser madre cuando el peligro amenaza”.

encantadora adolescente põe em marcha e coordena todas as condutas do romance. É, sem dúvida, uma personagem prodigiosa em astúcia e desejo”¹⁴⁴ (p. 44). Todos se rendem aos encantos de Capitu, personagem muito mais coerente em suas ações, e a opinião sobre ela só é alterada a partir do comportamento de Bentinho. Ao aceitar o exílio, Capitu sai mais fortalecida ainda da narrativa, pois, na visão do tradutor,

(...) a ella no puede imputársele el fracaso personal. Se le impone el fracaso, mientras que Don Casmurro es plenamente responsable del suyo y, aunque no lo confiese, parece sentir ciertos remordimientos por el que él genera en su amada Capitu; la obsesión por el adulterio de ella lo confirma. (p. 44)

[Dom Casmurro] não pode imputar a Capitu o fracasso pessoal. O fracasso lhe é imposto, enquanto Dom Casmurro é plenamente responsável pelo seu fracasso e, embora não confesse, parece sentir certos remorsos pelo que causa a sua amada Capitu; a obsessão pelo adultério confirma isso. (tradução nossa)

O tradutor apresenta a ideia de a personalidade de Dom Casmurro não ser tão forte quanto a de Capitu, pois precisa se prender à ideia de adultério – nunca confessado por ela – para manter seu castigo/exílio. Sobre o adultério, é interessante reparar que Pablo del Barco se posiciona expressamente dizendo que “eu acredito menos no adultério dela do que na perturbação de Santiago, culpado por ciúmes ou por consciência”¹⁴⁵. Nesse ponto, del Barco destaca como Machado de Assis tomou para si e fortaleceu o papel de criador literário, uma vez que domina a capacidade de manipulação, e faz uma relação com o conto “o Espelho”, no qual há a elaboração da teoria das duas almas, sobre as quais afirma que a segunda alma de Capitu traria o possível adultério, mas que as duas almas não se misturariam, pelo contrário, convivem, e, o mais interessante é que “aflorará uma ou outra segundo a perspectiva moralizante de cada leitor” (p. 47).¹⁴⁶ Com isso, vemos como a leitora ou o leitor dessa tradução poderá já iniciar a leitura tendo noção de que poderá cair nas armadilhas de um escritor que cria um narrador manipulador e que, sobre o adultério, o tradutor afirma que tanto aceitar como negar veementemente o adultério é ir contra a intenção do autor, já que *Dom Casmurro* é um livro de possibilidades. E mais ainda, a decisão sobre o adultério depende das inclinações de cada pessoa que experiencia a leitura do romance, ou seja, um julgamento totalmente subjetivo.

Em uma das seções dessa *Introducción* é intitulada *Mujer, malicia, hipocresía, verdad*, o tradutor e editor vai desvelando as construções machadianas das personagens

¹⁴⁴ “La graciosa adolescente pone en marcha y coordina todas las conductas de la novela. Es, sin duda, un personaje prodigioso en astucia y voluntad”.

¹⁴⁵ “Yo creo menos en el adulterio de ella que en la perturbación de Santiago, por celos o por conciencia culpable”.

¹⁴⁶ “aflorará una u otra según la perspectiva moralizante de cada lector”.

femininas, por exemplo, o ardil de prima Justina contra os agrados de Capitu e principalmente a construção negativa que se faz de Capitu desde o começo do romance. Para o tradutor, as insinuações negativas sobre Capitu estão desde o começo do romance, mas só notamos quando chegamos ao final da leitura e voltamos ao início. Aí percebemos que todos esses traços já estavam lá, ditos na voz do narrador. Acreditamos que essa é uma estratégia de leitura muito produtiva para a compreensão global do romance. Aquele leitor ou leitora que aceitar esse convite de Pablo del Barco de voltar ao início do romance assim que acabar de ler terá tido uma experiência de leitura um pouco mais intimista com o texto, e será, sem dúvidas, uma experiência motivada/guiada pela experiência de leitura do próprio tradutor. Em linhas gerais, esse prefácio também oferece caminhos de compreensão da obra.

Pablo del Barco também ressalta como Dom Casmurro, já no final de suas reflexões, aborda as personagens femininas de uma perspectiva um pouco pejorativa, quando diz que não lhe faltaram “amigas” já no final de sua vida, mas, ainda assim, a “medida” continua sendo Capitu, já que “nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada” ([1900] 2010, cap. CXLVIII, s/p).

A tradução dessa edição de 1991 foi publicada posteriormente em 2000, para uma edição especial para assinantes do *Círculo de Lectores*. Aqui o nome do tradutor, como conferimos abaixo, não aparece na capa. Embora se trate de uma edição de circulação reduzida, é possível encontrar na internet sites e/ou sebos que revendem esse livro de segunda mão. O que nos chama a atenção nessa publicação é a imagem escolhida para compor a capa, como a que vemos a seguir, na figura 12¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Imagem disponível em: <https://www.amazon.es/CASMURRO-Traducci%C3%B3n-pr%C3%B3logo-Pablo-Barco/dp/B00QPH1PAG>. Acesso: 11 mar. 2021.

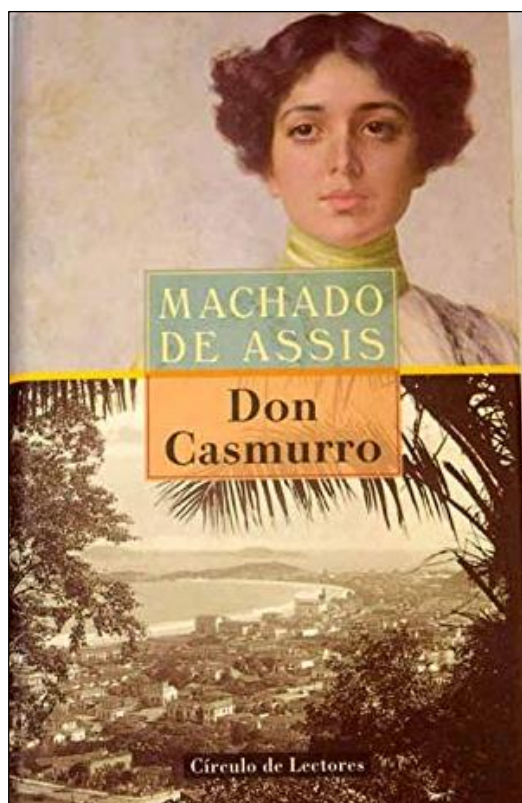


Figura 12: Capa de *Don Casmurro*, tradução de Pablo del Barco, Círculo de Lectores, 2000.

Imaginamos que a moça na capa seja uma “tradução” de Capitu. O fato de ter uma personagem feminina representada na capa nos remete à ideia do próprio tradutor, quando este afirma que *Dom Casmurro* é um romance muito mais feminino do que o título nos faz crer. Embora o narrador seja uma personagem masculina que tem a intenção de atar as duas pontas de sua vida, no fundo, trata-se de um romance em que se desvelam os traços marcantes de uma personagem feminina. Seriam esses, então, a tradução intersemiótica dos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”, dos “olhos de ressaca”?

Como vimos acima, para Candido (2011) Capitu “existe”. Para o crítico literário não sabemos muito mais sobre Capitu a não ser dos “‘olhos de ressaca’, dos cabelos, de ‘certo ar de cigana, oblíqua e dissimulada’ (...) embora não possamos ter a imagem nítida da fisionomia, temos uma intuição profunda do seu modo-de-ser (...)”. (CANDIDO, 2011, p. 78-79).

Vale destacar também a imagem na parte inferior da capa: um Rio de Janeiro no final do século XIX, com poucas construções e muita vegetação, se comparada à atualidade. Seria essa imagem uma forma de retratar o ambiente em que o enredo do romance acontece ou talvez também uma forma de atrair um outro público consumidor?

4.2.2.2. LA IGLESIA DEL DIABLO Y OTROS CUENTOS (2007)

Embora seja um livro de contos, a introdução à tradução trata mais de Capitu e da obra machadiana como um todo do que das personagens que estão presentes nos contos que compõem a coletânea. Tal concessiva, que poderia nos levar a uma crítica negativa (“embora seja um livro de contos, não temos uma introdução aos contos”), nos aproxima muito mais da criação machadiana (afinal Capitu é Capitu!). Assim, esse paratexto, de fato, amplia a leitura para um público leitor que tem uma seleção de contos em mãos.

La Iglesia del Diablo y otros cuentos, de Remi Gorga Filho¹⁴⁸, é editado por Libresa¹⁴⁹, Quito, Equador, em 2007. Remi Gorga Filho é responsável tanto pela tradução dos contos de fato como pelo estudo introdutório e elaboração da cronologia presentes na edição.

O texto *Estudio introductorio o nota preliminar*, que conta com 32 páginas no total, tem início com o tradutor, em tom fortemente subjetivo, recordando-se de começar a ler Machado de Assis ainda na infância, por volta dos 10-11 anos de idade, o que retoma no encerramento, em tom de felicidade em poder, na vida adulta, traduzir para o espanhol um autor que o acompanha desde muito cedo. Faz-se um recorrido sobre alguns aspectos importantes sobre o Brasil para a contextualização da leitura, como o fato de Machado ser contemporâneo ao império de D. Pedro II, suas personagens serem figuras do Rio de Janeiro dessa época e como é possível colocá-lo no mesmo nível de grandes autores mundiais como Xavier de Maistre, Lawrence Stern e outros. Destaca-se, também, o fato de sua obra permanecer atual, ideia compartilhada por muitos estudiosos de Machado de Assis, como vimos anteriormente.

Além disso, temos alguns breves parágrafos com informações-chave de sua biografia de menino pobre nos morros do Rio de Janeiro de então e o início de sua vida literária. A seguir, temos uma lista com datas de publicação de todas as obras Machadianas, incluindo as edições póstumas de correspondências pessoais, crítica literária e crônicas, por exemplo.

¹⁴⁸ Remi Figueireli Gorga, também é conhecido como Remy Gorga, filho (ou Remi Gorga Filho [sem vírgula e com “F” maiúscula]), é brasileiro, nascido em 1933, no Rio Grande do Sul. Formado em direito pela PUC-RS, iniciou os estudos em jornalismo na UFRGS, mas não concluiu. Este tradutor estudou espanhol de forma autodidata e, embora a maioria de suas traduções seja do espanhol para o português (Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, entre outros), traduziu também do português para o espanhol (Machado de Assis e Clarice Lispector). Segundo Cardellino e Costa (2008, s/p), “Remy Gorga, filho, foi um dos primeiros tradutores do país a pedir, e ter, o nome na capa da sua tradução”. Na época em que traduziu os contos para essa coletânea, era diretor executivo do Instituto Brasileiro-Equatoriano de Cultura (IBEC), além de exercer função de adjunto na Embaixada do Brasil em Quito (GORGA FILHO, 2007, p. 22). Informações disponíveis em: <https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/RemyGorgafilho.htm>. Acesso em: 14 mai. 2020.

¹⁴⁹ Libresa é uma editora localizada em Quito, no Equador, com mais de 1000 títulos e 200 autores, tem o objetivo de desenvolver a educação e a cultura equatoriana. Informações disponíveis em: <https://libresa.com/index.php/contacto>. Acesso em: 14 mai. 2020.

Na seção seguinte, Remi Gorga Filho se detém mais especificamente na produção de contos de Machado de Assis, ressaltando o fato de que muito do reconhecimento de sua produção continua acontecendo ainda hoje.

Tal como observamos em outro momento (GIMENES, 2020), aqui Machado de Assis também é retratado como um homem tímido e que evitava a exposição por ser gago e epilético – fatos que vão se sedimentando, dada a repetição, no imaginário sobre o autor brasileiro. No entanto, essa timidez ressaltada aqui se faz instrumento de observação, já que, por ser tímido, era um excelente observador. É a observação de um traço marcante de Machado de Assis, pois, por meio dela, compõe as melhores narrações e a melhor galeria de personagens.

Sobre as personagens femininas, Remi Gorga Filho destaca, sem dúvida, Capitu, “uma de suas personagens mais deslumbrantes”¹⁵⁰ (p. 16). Segundo o tradutor, Machado de Assis nos ensina que “um par de olhos semicerrados (...) também podem captar uma visão fiel das coisas”¹⁵¹ (p. 16). Essa noção se confirma “em suas mulheres, coleção preciosa de olhos insinuantes e perspicazes, como os de ressaca, de cigana oblíqua, olhos que convidam e são sagazes”¹⁵² (p. 16). Um exemplo desses olhos são os de Dona Conceição, de *Missa do Galo*, “personagem que encanta a todos, por sugerir e fazer imaginar uma atração que a leva a demonstrar um interesse sensual pelo narrador do conto”¹⁵³ (p. 16). Para o autor desse estudo, Machado de Assis via o mundo ao seu redor pelos olhos das mulheres, as quais descrevia, inteligentes, donas de um *savoir-faire* para conviver com os homens, e que surpreendem quem lê. De acordo com sua análise, “as mulheres de Machado de Assis, segundo seus estudiosos, são verdadeiras mulheres, ao contrário de seus personagens masculinos, tão pouco homens”¹⁵⁴ (p. 16). Com essa fala, retomamos o que vimos acima na seção 4.2, que muitos dos personagens masculinos acabam sendo diminuídos diante da presença de personagens femininas fortes. Além disso, essa fala de Bentinho sobre Capitu é transportada, por meio do tradutor, a todas as personagens femininas, muito mais mulheres do que as personagens masculinas são homens.

A seção seguinte passa brevemente pela crítica machadiana contemporânea tendo John Gledson e Roberto Schwarz como representantes. Destaca-se além disso a última seção desse prefácio intitulada *Machado en el aula* [*Machado na sala de aula*]. Fundamentando suas

¹⁵⁰ “uno de sus personajes más deslumbrantes”.

¹⁵¹ “un par de ojos semicerrados (...) también pueden captar una visión fiel de las cosas”.

¹⁵² “en sus mujeres, preciosa colección de insinuantes y perspicaces ojos, como los de resaca, de gitana oblicua, ojos que invitan y resultan sagaces”.

¹⁵³ “personaje que a todos encanta, por sugerir y hacer imaginar una atracción que la lleva a demostrar un interés sensual por el narrador del cuento”.

¹⁵⁴ “Las mujeres de Machado de Assis, según sus estudiosos, son verdaderas mujeres, al contrario de sus personajes masculinos, tan poco hombres”.

considerações em Roberto Schwarz e no historiador Nicolau Sevcenko, Remi Gorga Filho reforça a ideia de que o brilhantismo de Machado se deve muito, sem dúvidas, à produção contista, pois é aí que encontramos formas, estilos e temas variados, segundo os quais podemos ter uma visão panorâmica da sociedade brasileira e de suas gentes.

O tradutor recompila trechos de críticas e de outras publicações, como de enciclopédias de literatura, nas quais, ao mesmo tempo, se reafirma que o nome de Machado de Assis não é muito conhecido em países de língua espanhola, mas um escritor como uma espécie de “bandeira brasileira” e representante da “língua portuguesa”. Após a cronologia e antes de iniciar a leitura dos contos propriamente ditos, temos uma página bastante curiosa, intitulada *Temas para trabajos de los estudiantes* (p. 32). As perguntas que se seguem são:

1. É possível definir o conto?
 - a) Pelo estilo do autor?
 - b) Por seu enfoque?
 - c) O romance só se diferencia do conto por sua extensão ou por apresentar dificuldades menores em sua elaboração?
2. O conto é uma arte menor?
3. Como é possível definir o humor em escritores como Cervantes, Xavier de Maistre e Machado de Assis?
4. De qual conto desta antologia você gostou? Por quê?
5. Será possível mudar um final de história em contos como *Missa do Galo* ou *Uns braços*? Então, como você faria?¹⁵⁵

Por se tratar de uma editora com objetivos de divulgação cultural, é possível inferir que seja um projeto, nesse caso especificamente, de uma publicação escolar, ou, no mínimo, voltado para estudantes ou docentes, uma espécie talvez de material paradidático (*para-* que acompanha, caminha ao lado do material didático). No entanto, não temos informações sobre a faixa etária ou o nível de escolarização ao qual essa coleção está destinada, o que nos deixa uma variedade de questionamentos a respeito das perguntas propostas, tanto a respeito da fruição do texto literário como pela didática e execução das atividades em sala de aula.

Novamente neste caso, o prefácio serve como uma apresentação de caminhos de leitura da obra literária, mas não se comentam questões específicas de tradução, de escolhas ou qualquer outro tripo de reflexão de natureza tradutológica. Essa discussão, quando ocorre, se

¹⁵⁵ “1. ¿Es posible definir el cuento?, a) ¿Por el estilo del autor?, b) ¿Por el enfoque?, c) ¿La novela solo se diferencia del cuento por su extensión o por presentar menores dificultades en su elaboración?; 2. ¿El cuento es un arte menor?; 3. ¿Cómo de (sic) puede definir el humor en escritores como Cervantes, Xavier de Maistre y Machado de Assis?; 4. ¿Cuál de los cuentos de esta antología le gustó, y por qué?; 5. ¿Será posible cambiar un final de historia en cuentos como Misa de Gallo o Unos brazos? Entonces, ¿cómo lo haría usted?”

dá nas notas de rodapé, que trazem explicações sobre termos e expressões da língua portuguesa, bem como sobre referências culturais e da cidade do Rio de Janeiro.

4.2.2.3. *CAPITU: RETRATO DE UNA GIOCONDA BRASILEÑA*, POR ANTONIO MAURA (2010)

Neste artigo¹⁵⁶, publicado em 2010, temos o exemplo daquilo que Genette (2009) chamou de epitexto, ou seja, não se encontra materialmente no livro, mas igualmente amplia a leitura que fazemos da obra. Trata-se de um estudo publicado em função das atividades acadêmicas do *Centro de Estudios Brasileños (CEB)*¹⁵⁷, da Universidade de Salamanca, na Espanha, cujo objetivo era aproximar a obra de Machado de Assis das leitoras e leitores de língua espanhola (RIVAS HERNÁNDEZ, 2010b, p. 9). As jornadas sobre Machado resultaram na publicação *Un clásico fuera de casa: nuevas miradas sobre Machado de Assis*, com 11 artigos dedicados a nosso escritor.

Nesse texto, Antonio Maura faz uma análise de várias das personagens femininas da obra de Machado de Assis, comparando-as entre si e com outras grandes personagens femininas da literatura mundial, como Emma Bovary (de Gustave Flaubert) ou Ana Karenina (de Liev Tolstói). Para o professor, Machado de Assis estava buscando uma personagem que pudesse superar a capacidade de sedução da própria Sofia, de *Quincas Borba*, já que o próprio autor se recusou a dar continuidade a essa personagem, como vemos no prólogo da terceira edição: “A Sofia está aqui toda. Continué-la seria repeti-la, e acaso repetir o mesmo seria pecado” (ASSIS, [1899] 2011, s/p). Nas palavras do professor espanhol, “nesse sentido, Capitu poderia ser considerada (...) o ápice de uma personagem feminina na obra de Machado de Assis”¹⁵⁸ (MAURA, 2010, p. 56).

Capitu, cujo nome Capitolina tem ressonâncias romanas (tal como Lívía, de *Ressurreição*), “é comparada com a titânide que se uniu a Oceano para dar à luz a todos os rios do mundo”¹⁵⁹ (p. 58). As personagens femininas de Machado de Assis têm algumas características em comum, entre elas, podemos citar o fato de “todas essas mulheres [Helena, Estela, Lalau], como acontecerá de algum modo com Capitu, desejam ascensão social por meio do casamento”¹⁶⁰ (p. 59).

¹⁵⁶ Uma tradução para o português está sendo feita por mim. Em breve será publicada.

¹⁵⁷ A página inicial do CEB se encontra em: <https://cebusal.es/?lang=pt-br>. Acesso em: 09 ago. 2021.

¹⁵⁸ “En este sentido, podría considerarse a Capitu (...) la culminación de un personaje femenino en la obra de Machado de Assis”.

¹⁵⁹ “(...) es comparada a la titánide que se unió a Océano para dar a luz a todos los ríos del mundo”.

¹⁶⁰ “Todas estas mujeres, como le sucederá de algún modo a Capitu, desean ascender de nivel social mediante el matrimonio”

Quando Maura entra no universo dos contos, ao comentar sobre *A cartomante*, faz uma especulativa intrigante.

Quizás si Machado no hubiese escrito este cuento, Casmurro se hubiese visto en la obligación de matar a Capitu. Pero entonces la novela no habría existido, rota por un gesto dramático que todo lector de la época esperaba. Era un lógico final de la infidelidad de una mujer legítima y algo natural en un hombre herido en su orgullo. Sin embargo, Casmurro opta por encerrarse en su rabia interior y dar vueltas a los mismos recuerdos queriendo encontrar las pruebas de un delito al que ya ha dado su castigo. Los hombres podían satisfacer sus deseos donde fueran capaces de hacerlo, pero no así las mujeres, que debían ocultarlo, incluso a sí mismas. (MAURA, 2010, p. 59)

Talvez, se Machado não tivesse escrito esse conto, Casmurro se visse na obrigação de matar Capitu. Mas, então, o romance não teria existido, *desgastado por um gesto dramático que todo leitor da época esperava*. Era *um final lógico da infidelidade* de uma mulher legítima e *algo natural para um homem com orgulho ferido*. No entanto, Casmurro opta por se fechar em sua raiva interior e dar voltas nas mesmas recordações querendo encontrar provas de um delito para o qual já deu seu castigo. *Os homens podiam satisfazer seus desejos onde fossem capazes de fazê-lo, mas não era assim para as mulheres, que deviam ocultá-los, até de si mesmas (...)*. (destaques nossos)

Nesse excerto, recuperamos o foi visto com Stein (1984) e Xavier (1986) sobre a dupla moralidade da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro: por um lado, em caso de adultério por parte da mulher, o homem se via “no direito” de matá-la para “limpar sua honra”. Tanto que, se o final de *Dom Casmurro*, e precisamente de Capitu, fosse um assassinato passionai, o romance teria um final previsível e desgastado, já acostumado daquele público leitor. É certo que Capitu morre no exílio, mas não é o mesmo final de Rita e Camilo, mortos pela mão de Vilela. Por outro lado, as penalidades para os homens em caso de adultério simplesmente não existiam.

Por esse motivo, afirma o professor que “Capitu, portanto, é produto de seu tempo e de seu país (...) mas também (...) é um dos mais significativos retratos da mulher que o romance do século XIX deu”¹⁶¹ (p. 63).

Outro argumento de que o crítico se vale para explorar a ideia de que Capitu é o “ápice de uma personagem feminina na obra de Machado de Assis” (p. 56) é o fato de Capitu ter herdado um traço de cada uma de suas antecessoras:

¹⁶¹ “Capitu, por tanto, es producto de su tiempo y de su país (...) pero también (...) es uno de los más significativos retratos que la novela del siglo XIX ha dado de la mujer.”

en el nombre se parece a Livia y Virgilia, en sus deseos de ascender socialmente a Helena y Sofía, en la belleza de sus brazos a Severina del cuento *Unos brazos*, en su sensualidad, que se presiente inmensa como un océano, a Concepción, de *Misa de gallo*. Capitu tiene algo de ellas, pero las supera en su capacidad de seducción y en su misterio. (MAURA, 2010, p. 60)

no nome se parece com Livia e Virgília, em seus desejos de ascensão social com Helena e Sofia, na beleza de seus braços com Severina do conto *Uns braços*, em sensualidade, que a torna imensa como um oceano, com Conceição, de *Missa do galo*. Capitu tem algo delas, mas as supera na capacidade de sedução e em mistério.

Ao passear pela composição machadiana, Maura faz uma leitura de Capitu em paralelo com a pintura de uma das mulheres mais enigmáticas da história da arte.

(...) la novela *Don Casmurro* retrata el Brasil de finales del Segundo Reinado, de Pedro II. Un mundo de contradicciones y ambigüedades que solo una mujer como Capitu podría representar: sincera y mentirosa a un tiempo, seductora, enigmática, sensual, inalcanzable. Quizás sean estos mismos adjetivos los que nos provoquen el retrato de Lisa Gherardini, de Leonardo de Vinci: la Mona Lisa (...) La impresión que nos produce esta dama renacentista se parece a la que nos inspira Capitu: real, pero inaprensible, distante en su proximidad, incierta, tan verdadera como un símbolo, como una sombra que nos escapa, como la vida. ¿Acaso no es ésta última dual en cada una de las situaciones en las que se presenta? ¿No acepta la vida infinidad de visiones y pareceres? Así pues, a esta dama carioca, a la que supo pintar con paciencia y dignidad el brujo o sabio que fue Machado de Assis, la podríamos denominar, ¿por qué no?, la Gioconda brasileña. (MAURA, 2010, p. 65).

(...) o romance *Dom Casmurro* retrata o Brasil dos finais do Segundo Reinado, de D. Pedro II. Um mundo de contradições e ambiguidades que apenas uma mulher como Capitu poderia representar: sincera e mentirosa ao mesmo tempo, sedutora, enigmática, sensual, inalcançável. Talvez sejam esses mesmos adjetivos os que o retrato de Lisa Gherardini, de Leonardo da Vinci nos provoca: a Mona Lisa (...) A impressão que nos produz essa dama renascentista se parece aquela que Capitu nos inspira: real, mas inapreensível, distante na proximidade, incerta, tão verdadeira como um símbolo, como uma sombra que nos escapa, como a vida. Por acaso não é esta última duas partes, uma em cada uma das situações nas quais se apresenta? A vida não aceita uma infinidade de visões e pareceres? Pois, então, essa dama carioca, a que Machado de Assis soube pintar com paciência e dignidade de bruxo ou sábio que foi, poderíamos denominar, por que não?, a Gioconda brasileira.

Os olhos de ressaca de Capitu e o sorriso de Mona Lisa sintetizam os mistérios dessas duas personagens femininas que têm intrigado seus admiradores desde longa data.

4.3. PERSONAGENS FEMININAS NOS CONTOS

Nossa referência para analisar as personagens femininas nos contos de Machado de Assis teve início com o artigo *As mulheres no conto de Machado de Assis*, de Denise Bergamini (2010). Trata-se de um artigo sucinto, porém que dialoga com a discussão que estamos propondo, uma vez que, para a autora, os contos de Machado de Assis podem ser vistos como um novo convite à obra geral do escritor; “seus contos [são] um outro caminho, uma nova via de acesso a essa obra singular no panorama de nossa literatura” (BERGAMINI, 2010, p. 1). Seriam os contos uma nova via de acesso à obra machadiana também para as leitoras e leitores de espanhol? Há muito ainda por se descobrir em relação aos contos, pois muito mais da metade deles ainda não foram traduzidos para essa língua. Fica, então, o convite para futuras tradutores e tradutores se aventurarem nesse universo machadiano.

Diferentemente dos romances, os contos são mais curtos e muito mais numerosos, o que nos permite encontrar com uma grande variedade de temas, tais como casamento, adultério, maternidade, relações sociais, familiares etc. As descrições das personagens femininas, nesse sentido, não se restringem às descrições físicas, mas também à densidade psicológica. Para além dos clichês como “os olhos como o espelho da alma”, as descrições sugerem mulheres “que sabem o que querem e onde pisam” (BERGAMINI, 2010, p. 2), argumento que também já foi defendido por Stein (1984) e Xavier (1986).

As personagens femininas nos contos são aquelas que conseguem enredar as personagens masculinas e fazer com que estas não passem de “um aprendiz desajeitado e inseguro” (BERGAMINI, 2010, p. 3). Um dos recursos usados por essas personagens que não poderia passar despercebido nos contos é o silêncio de palavras e as sugestões do não dito pelo olhar, traços também encontrados nos romances.

Dessa forma, as personagens femininas de Machado de Assis vão se desvelando diante de nós, leitores e leitoras, trazendo uma parte importante da formação histórica e social do Brasil.

4.3.1. MARIA REGINA, *TRIO EM LÁ MENOR*

Trio em lá menor foi publicado originalmente em 20/01/1886 no jornal *Gazeta de Notícias* e posteriormente publicado em forma de livro em *Várias histórias*, 1896¹⁶².

¹⁶² Informações disponíveis em: http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/variashistorias.htm. Acesso em: 18 ago. 2021.

O artigo que analisamos aqui é *Machado de Assis en la búsqueda de la nota de lo absoluto*, da tradutora de Machado de Assis no Peru e também professora universitária Patricia Vilcapuma Vines. Nesse artigo, publicado em 2007, na revista *Cuadernos Literarios*, a autora propõe uma interpretação para o conto *Trio em lá menor*, a partir do paralelo com a música, bem como sua própria tradução para o texto. Tal artigo funciona como um espaço em que a tradutora pode expressar suas considerações sobre o conto, ou seja, um espaço de maior visibilidade. Trata-se de outro epitexto que amplia a fortuna crítica de Machado de Assis em língua espanhola.

Cardellino Soto (2012) organiza essa tradução no grupo de *Antologias*. Nesse mesmo artigo de Soto, não encontramos outros comentários necessariamente sobre traduções de *Trio em lá menor* em outras publicações. O que, sim, encontramos são referências para traduções de *Várias histórias*. Considerando que o livro tenha sido traduzido integralmente, as traduções nas quais encontramos Maria Regina são:

- i. *Varias historias*. Paris: Garnier Hnos. [1911]. Traducción: Rafael Mesa López. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 149)
- ii. *Varias historias*. Publicación: La Habana: Casa de las Américas, 1972, 162 p. Sin traductor. Prólogo de Antonio Benítez Rojo. Colección Literatura latinoamericana. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 150)
- iii. *Varias historias*. [s.l.]: Nabu Press, 2010. Sin traductor. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 150)

Não podemos esgotar as possibilidades de outras traduções para o mesmo conto, ou para a mesma seleção de contos, que estejam reunidos em outras coletâneas que, por casualidade, não mencionam o nome *Várias histórias* no título. Isso acontece, por exemplo, com *Cuentos*, tradução de Santiago Kovadloff (1978), que, além de vários outros livros de contos, traduz também *Varias historias*, incluindo *Trio em lá menor*. Então, acrescentamos essa informação à seleção anterior:

- iv. *Varias historias*. In *Cuentos*. Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela, 1978. Tradução de Santiago Kovadloff. Prólogo de Alfredo Bosi. Cronologia de Neusa Pinsard Caccese.

Na base de dados da *Agência de ISBN* da Espanha, da Argentina, do Chile, da Colômbia e de Cuba não encontramos nenhuma entrada nem para *Varias historias*, nem para *Trio en la menor*.

No artigo aqui comentado, Vilcapuma Vines (2007, p. 160, destaques do original) inicia sua análise a partir da apresentação de Machado de Assis como um autor que “pode *brasileiramente* tornar *possível* a universalidade, a modernidade, a atualidade de sua prosa graças à exploração de temas essenciais”¹⁶³. Na visão da tradutora, citando García Márquez, com a “bendita mania de contar”, “esse dom natural dos latino-americanos que apaga as linhas dos mapas, que nos une desde sempre e que torna possível a América Latina” (p. 160). Para além de técnicas narrativas, o conto machadiano tem esse poder – *o poder de dizer tudo* – que trata de questões que estão acima de fronteiras regionais, pois lida com o que é essencial do ser humano.

Com essa visão em mente – de que Machado de Assis fala de assuntos que extrapolam as fronteiras entre os países, ou seja, que fala de temas humanos – passamos a conhecer Maria Regina, protagonista de *Trio em lá menor*, cuja característica é a “insatisfação” (p. 160). Maria Regina é uma personagem feminina que, em busca da perfeição, está condenada “a oscilar por toda a eternidade entre dous astros incompletos, ao som desta velha sonata do absoluto: lá, lá, lá...” (ASSIS, [1896] 2013, cap. IV, s/p). A análise de Vilcapuma Vince (2007) nos apresenta uma personagem que, na impossibilidade de obter seu ideal absoluto – um terceiro homem, combinação daquilo que é perfeito de dois outros, Miranda (50 anos) e Maciel (27 anos) –, se vê condenada na eterna indecisão. A condenação é pior ainda se considerarmos que a indecisão é o fato de que “não lhe [a Maria Regina] permite realizar-se como indivíduo”¹⁶⁴ (p. 161), logo não “[alcança] a totalidade de sua existência”¹⁶⁵ (p. 161). *Regina*, a rainha que não reina, padece as consequências de sua indecisão.

No entanto, o que se percebe nesse conto é um desenvolvimento daquilo que Machado faria com maestria em seus romances: o triângulo amoroso, sendo que aqui as duas personagens masculinas acabam aborrecendo Maria Regina e se cansando de sua indecisão. Embora pareça um final trágico para a personagem feminina, a tradutora lê esse acontecimento como:

a pesar de sus dilemas y contradicciones, actitud muy humana por cierto, representa al humano que aun con una genialidad creadora reconoce y necesita algo más que sobrepasa su propia humanidad. Reconocer esto ya es un gran paso para que María Regina pueda abrazar la realidad toda y no sufra la autocondena de su soledad. (VILCAPUMA VINCE, 2007, p. 162)

¹⁶³ “puede *brasileñamente* hacer *posible* la universalidad, la modernidad, la actualidad de su prosa gracias a la exploración de temas esenciales”.

¹⁶⁴ “no le permite realizarse como individuo”.

¹⁶⁵ “(...) [alcanza] la totalidad de su existencia”.

apesar de seus dilemas e contradições, atitude muito humana, seguramente, ele [o narrador] representa o ser humano que, ainda com uma genialidade criadora, reconhece e necessita algo além, que sobrepassa a própria humanidade. Reconhecer isso já é um grande passo para que Maria Regina possa abraçar a realidade toda e não sofra a autocondenação da solidão.

Em poucas palavras, Maria Regina buscava algo além do meramente humano, juventude ou beleza, mas, ao contrário, algo que sobrepassasse a própria humanidade, que nenhum dos dois poderia lhe dar. Ao reconhecer essa impossibilidade e ao entender a realidade, a solidão deixaria de ser um sofrimento de autocondenação. Aos olhos da sociedade, no entanto, o comportamento de Maria Regina a leva à condenação.

La verdad pide que diga que esta moza pensaba amorosamente en dos hombres al mismo tiempo, uno de veintisiete años, Maciel; otro de cincuenta, Miranda (...) no puedo negar que si los dos hombres están enamorados de ella, ella no está menos de ambos. Una exquisita, en suma; o, para hablar como las amigas de colegio, una insensata. (tradução de Patricia Vilcapuma Vincés, 2007, p. 165)

A verdade pede que diga que esta moça pensava amorosamente em dous homens ao mesmo tempo, um de vinte e sete anos, Maciel, outro de cinquenta, Miranda (...) não posso negar que, se os dous homens estão namorados dela, ela não o está menos de ambos. Uma esquisita, em suma; ou, para falar como as suas amigas de colégio, uma desmiolada. (ASSIS, [1896] 2013, cap. I, s/p)

Em suma: o caminho que a tradutora abre para quem ler esse conto é o de que uma mulher sozinha não significa condena, nem castigo, nem sofrimento, mas uma escolha. Aquela ideia de condenação passiva se transforma em uma escolha ativa da personagem. Se para a época em que o conto se ambienta uma mulher ficar solteira, mesmo quando teve a oportunidade de “escolher” entre dois possíveis pretendentes, era uma condenação, hoje, a leitura da tradutora nos permite pensar que essa realidade não se faz mais tão imperativa.

Maria Regina vio dentro de sí la estrella doble y única. Separadas, valían bastante; juntas, daban un astro espléndido. Y ella quería el astro espléndido. Cuando abrió los ojos y vio que el firmamento quedaba tan alto, concluyó que la creación era un libro fallado e incorrecto, y se desesperó. (p. 170, tradução de Patricia Vilcapuma Vincés)

Maria Regina viu dentro de si a estrela dupla e única. Separadas, valiam bastante; juntas, davam um astro esplêndido. E ela queria o astro esplêndido. Quando abriu os olhos e viu que o firmamento ficava tão alto, concluiu que a criação era um livro falho e incorreto, e desesperou. (ASSIS, [1896] 2013, cap. IV, s/p)

O motivo do desespero de Maria Regina é saber que não poderia ter o “astro esplêndido”; logo, a “criação era um livro falho e incorreto”.

Nesse artigo ainda, a tradutora não comenta aspectos da tradução em termos de dificuldades, pesquisas linguísticas etc., mas se concentra na apresentação do conto, na composição machadiana e na forma como o conto é construído em diálogo muito próximo com a música¹⁶⁶.

4.3.2. MARIA LUÍSA, *A CAUSA SECRETA*

O conto *A causa secreta* foi publicado em 01/08/1885, na *Gazeta de Notícias*, em 1896, em *Várias histórias*¹⁶⁷.

Como vimos acima, localizamos quatro traduções de *Várias histórias* (1911, 1972, 1978 e 2010). Além dessas publicações, *A causa secreta* teve traduções independentes da tradução da coletânea de contos, pois além daqueles temos:

- i. *La causa secreta y otros cuentos*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1979, 130 p. Selección, traducción y estudio preliminar: Santiago Kovadloff. Colección Biblioteca Básica Universal. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 147);
- ii. *La causa secreta y otros cuentos de almas enfermas*. Madrid: Celeste, 2000, 55 p. Traducción: Juan Martín Ruiz. Colección Letra Celeste. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 147);
- iii. Machado de Assis, Joaquim Maria *et al. Relatos de outro milenio*. Madrid: Popular / [Paris]: Unesco, [2000], 108 p. Colección: Letra Grande, v. 56. Contiene: “La causa secreta”. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 152)

¹⁶⁶ Maria Inês Werlang Ghisleni, em um estudo de 2008, aponta algumas reflexões sobre a teoria musical em *Trio em lá menor*. A partir de uma compreensão da teoria musical, a autora mostra como Machado de Assis experimentou uma tradução em música dos sentimentos das personagens no conto. A primeira parte, *Adagio contabile*, quando temos um primeiro contato com as personagens e com o enredo, faz referência “à velocidade com que um trecho musical é tocado” (p. 90). *Allegro ma non troppo*, título da segunda parte, quando conhecemos a história dos dois homens, Maciel e Miranda, faz referência, em linguagem musical, ao desenvolvimento “rápido, mas não muito” (p. 92). Há aqui um certo encantamento de Maria Regina pelos dois homens, porém esse encantamento não se sustenta por muito tempo: “passa rápido”. Em *Allegro Appassionato*, terceira parte do conto, “é um andamento de certa velocidade, mas com claro tom apaixonado” (p. 93). É nesse trecho em que Maria Regina senta-se ao piano para tocar uma música enquanto pensa nas qualidades positivas dos dois homens por quem está apaixonada. *Minueto*, quarta e última parte, é quando temos o desfecho da indecisão da protagonista e a perda das esperanças. Musicalmente, trata-se de “uma peça composta em compasso de três por quatro” (p. 94) e referem-se a fatos ocorridos entre três personagens.

¹⁶⁷ Informações disponíveis em: http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/variashistorias.htm. Acesso em: 18 ago. 2021.

- iv. *Papeles sueltos: antología de cuentos de J. M. Machado de Assis*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae, Fondo Editorial, [2004]. Sin traductor. Edición comentada por Juracy Assmann Saraiva y Biagio D'Angelo. Contiene: "El alienista", "Cláusula testamentaria", "Anécdota pecuniaria", "La causa secreta", "La cartomante", "Misa de gallo", "Un hombre célebre", "Noche de almirante" y "Unos brazos". (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 149);
- v. *Padre contra madre*. Santiago, Chile: La Copa Rota, 2008, 93 p. Sin traductor. Contiene: La causa secreta, Un hombre célebre, La bandurria. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 148)

Na *Agência de ISBN*¹⁶⁸ da Espanha, a única entrada que encontramos é a mesma apontada por Cerdellino Soto (2012), *La causa secreta y otros cuentos de almas enfermas*, de Juan Martín Ruiz, 2000. Na *Agência de ISBN*¹⁶⁹ da Colômbia, encontramos duas entradas (com dois ISBN diferentes), correspondendo a:

- vi. *La causa secreta*, Editorial Caja de Compensación Familiar de Caldas, 2018, sem nome de quem traduziu.

Na *Agência de ISBN* da Argentina, do Chile e de Cuba não tivemos resultado algum em nossa busca.

Os comentários sobre Maria Luísa, de *A causa secreta*, provêm da análise de Ascensión Rivas Hernández (2010a), *Amores imposibles (o retrato del alma humana) en tres cuentos de Machado de Assis*. Trata-se de um epitexto, ou seja, um material que está fora da publicação da tradução, mas que amplia a leitura da obra. Além disso, vale a menção de que Rivas Hernández não traduz o conto, mas fornece uma leitura dele.

Para a autora, entre as diversas características que fazem de Machado de Assis um exímio escritor de contos, estão as narrativas que misturam ficção e realidade, ou seja, sonhos que parecem que, de fato, aconteceram, imaginação e ambiguidades múltiplas que revelam diversas faces de uma mesma realidade. Como discutimos acima, nos contos, Machado de Assis planeja muito bem sua escrita, e suas personagens são complexas e profundas, podendo revelar aspectos da alma humana.

¹⁶⁸ Informações disponíveis em:

http://www.mcu.es/webISBN/tituloDetalle.do?sidTitul=1029195&action=busquedaInicial&noValidating=true&POS=0&MAX=50&TOTAL=0&layout=busquedaisbn&language=es&prev_layout=busquedaisbn. Acesso em: 19 ago. 2021.

¹⁶⁹ Informações disponíveis em: <https://isbn.camlibro.com.co/catalogo.php?mode=detalle&nt=303475> e <https://isbn.camlibro.com.co/catalogo.php?mode=detalle&nt=303474>. Acesso em: 19 ago. 2021.

Em *A causa secreta*, o adultério não chega a se concretizar fisicamente, ficando no plano das ideias. Aqui se revelam comportamentos humanos que extrapolam as ações apenas do triângulo amoroso formado por Fortunato, Maria Luísa e Garcia, ou seja, amor, ressentimento, vaidade. Maria Luísa, casada com Fortunato, desperta sentimentos de amor em Garcia, que, por respeito ao amigo, não demonstra todo seu amor até o momento em que Maria Luísa está morta.

María Luisa, en cambio, tenía ambos atractivos, personalidad y modales. Era esbelta, graciosa, ojos tiernos y sumisos; tenía veinticinco años pero no aparentaba más de diecinueve. Cuando allí volvió por segunda vez, García advirtió que entre ellos había alguna disonancia de carácter, poca o ninguna afinidad moral, y por parte de la mujer hacia su marido ciertas actitudes que transcendían el respeto y confinaban en la resignación y el temor. (*Cuentos*, 1978, p. 209, tradução de Santiago Kovadloff)

Maria Luísa é que possuía ambos os feitiços, pessoa e modos. Era esbelta, airoso, olhos meigos e submissos; tinha vinte e cinco anos e parecia não passar de dezenove. Garcia, à segunda vez que lá foi, percebeu que entre eles havia alguma dissonância de caracteres, pouca ou nenhuma afinidade moral, e da parte da mulher para com o marido uns modos que transcendiam o respeito e confinavam na resignação e no temor. (ASSIS, [1896] 2013, s/p)

A personagem feminina, que começa a desenvolver certo temor de seu marido, recorre ao amigo Garcia e, por fim, opta pelo silêncio diante das “experiências científicas” que Fortunato realiza em casa. Maria Luísa, rejeita a ideia de que suas aflições são coisas de criança.

Quando María Luisa volvió al laboratorio, poco después, el marido se le acercó riendo, la tomó de las manos y le habló tiernamente:

- ¡Flojona!

Y volviéndose hacia el médico:

- ¿Puedes creer que casi se desmaya?

María Luisa se defendió diciendo que era muy nerviosa y que además era mujer (...). (*Cuentos*, 1978, p. 212, tradução de Santiago Kovadloff)

Quando Maria Luísa voltou ao gabinete, daí a pouco, o marido foi ter com ela, rindo, pegou-lhe nas mãos e falou-lhe mansamente:

- Fracalhona!

E voltando-se para o médico:

- Há de crer que quase desmaiou?

Maria Luísa defendeu-se a medo, disse que era nervosa e mulher (...). (ASSIS, [1896] 2013, s/p)

Nesse casamento infeliz, sobretudo por parte da mulher, Maria Luísa fez o que pôde como representante de sua classe social: pediu ajuda ao amigo da família e se calou. Quando, por fim, morre, e Garcia chorando sobre seu corpo revela seu sentimento de amor, Fortunato,

não demonstra ciúmes nem ressentimento, mas uma pura vaidade, e desfruta daquele momento de tristeza alheia.

4.3.3. SEVERINA, *UNS BRAÇOS*

A publicação de *Uns braços* ocorreu em 05/11/1885, na *Gazeta de Notícias*, e em 1886, em *Várias histórias*¹⁷⁰. Além das já mencionadas traduções de *Várias histórias*, *Uns braços* também foi traduzido em:

- i. *Don Casmurro / Tres cuentos*. Buenos Aires: W. M. Jackson, 1945 [reimpressão em 1946 e 1957]. xxxiii, 347 p. Prólogo: Lúcia Miguel Pereira. Traducción: J. Natalicio González. Contiene: *Don Casmurro*, “Un apólogo”, “Unos brazos” y “Misa de gallo”. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 154);
- ii. *Ficción*, nº 11, enero-febrero, 1958. Revista-libro bimestral. Buenos Aires: Goyanarte. Contiene: “Unos brazos”. Traducción: Valentina Bastos. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 151);
- iii. *Unos brazos*. Santiago: Editorial Universitaria, S.A., 1962. 20 p. Traducción: Jorge Edwards. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 149);
- iv. *El alienista: Relatos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1981. Prólogo: Heber Raviolo. [Traducción: Santiago Kovadloff]. Contiene: “El alienista”, “Unos brazos”, “Un hombre célebre”, “Misa de gallo”, “Ideas de canario” y “Padre contra madre” (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 145).
- v. Sant’anna, Affonso Romano de (Org.). *Cuentos brasileños*. Santiago de Chile: Andrés Bello, 1994. Contiene: “Unos brazos” (Traducción: Jorge Edwards) y “La quiromántica” (Sin traductor). (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 153);
- vi. *Papeles sueltos: antología de cuentos de J. M. Machado de Assis*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae, Fondo Editorial, [2004]. Sin traductor. Edición comentada por Juracy Assmann Saraiva y Biagio D’Angelo. Contiene: “El alienista”, “Cláusula testamentaria”, “Anécdota pecuniaria”, “La causa secreta”, “La cartomante”, “Misa de gallo”, “Un hombre célebre”, “Noche de almirante” y “Unos brazos”. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 149);
- vii. *La iglesia del diablo y otros cuentos*. Quito: Libresa, 2005. Sin traductor. Contiene, entre otros: “Misa de gallo”, “La iglesia del diablo”, “La chinela turca”, “La cartomante”, “Unos brazos” y “Una señora”. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 148)

¹⁷⁰ Informações disponíveis em: http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/variashistorias.htm. Acesso em: 18 ago. 2021.

Ainda pudemos localizar a seguinte tradução de *Uns brazos*:

viii. *Unos brazos*. In *La iglesia del diablo y otros cuentos*. Quito: Libresa, 2007, tradução de Remi Gorga, filho;

Nas páginas das *Agência de ISBN* não foi encontrada nenhuma entrada para *Unos brazos*.

Analizamos a personagem Severina, do conto *Uns brazos*, a partir do mesmo estudo do item anterior, de Rivas Hernández (2010a). Aqui novamente temos outro triângulo amoroso formado por Severina, de 27 anos, seu marido Borges, e o jovem Inácio, com “quinze anos feitos e bem feitos” (ASSIS, [1896] 2013, s/p), que trabalha para Borges. Inácio aguenta o mau humor de Borges no trabalho, pois, quando chega de volta à casa, esquece tudo e todos por causa dos braços de dona Severina. Para Rivas Hernández (2010a), os braços de dona Severina se transformam em uma espécie de fetiche, um símbolo de amor para o jovem rapaz. Além disso, a pesquisadora reforça a capacidade de Machado de Assis de representar os sentimentos das personagens, sendo estes uma forma de entender a alma humana e suas contradições.

Com relação à personagem feminina, dona Severina nos é apresentada como uma mulher que suspeita dos sentimentos do jovem Inácio, mas que não se atreve a aceitá-lo. No entanto, a atmosfera do conto é construída de modo que Severina se mostre com certo receio e até mesmo assombro diante da situação em que se encontra. Surge nesse ínterim a dúvida se deve ou não contar ao marido, mas não o faz. Dona Severina, após observar Inácio durante algum tempo, chega à conclusão de que, sim, ele a ama. Rivas Hernández (2010a) chama a atenção para o fato de que, nesse amor, Machado de Assis faz notar a diferença social, de classe e de idade entre eles. Para a época em que a narrativa acontece, 27 anos faz de Dona Severina uma mulher bem mais velha do que, por exemplo, consideramos hoje uma mulher com essa mesma idade. Inácio era um adolescente, mas a distância de idade entre 16-27 anos era muito mais acentuada do que seria hoje em dia.

Pero lo cierto era que la culpa de que ello ocurriese la tenía doña Severina, que siempre los [brazos] llevaba desnudos. Usaba mangas cortas en todos los vestidos de entrecasa medio palmo bajo el hombro; a partir de allí los brazos quedaban a la vista. La verdad es que eran bellos y carnosos, en armonía con la dueña, que era más robusta que delgada, y no perdían el color ni la tersura por vivir en contacto con el aire; pero cabe aclarar que ella no los traía así por seductora, sino porque ya había gastado todos los de mangas largas. De pie era muy atractiva; al caminar, sabía cantonearse con gracia (...) no se puede decir que era bonita; pero tampoco que era fea. Ningún adorno; hasta el peinado constaba de muy poco; alisó sus cabellos, los recogió, los ató y los

fijó en lo alto de la cabeza con el peine de carey que la madre le dejó. En el cuello un pañuelo oscuro; nada en las orejas. Todo ello en los veintisiete años floridos y sólidos. (*Cuentos*, tradução de Santiago Kovadloff, 1978, p. 190)

La culpa era principalmente de doña Severina, por traerlos [los brazos] así desnudos, constantemente. Usaba mangas cortas en todos los vestidos caseros, medio palmo abajo del hombro; de ahí en adelante, sus brazos quedaban a la vista. De verdad, eran bellos y llenos, en armonía con la dueña, que era más bien gruesa y no perdían el color ni la suavidad por vivir al aire; pero es justo explicar que ella no los traía así por vanidosa, sino porque ya se habían gastado todos los vestidos de mangas largas. De pie, era muy vistosa; caminando, tenía graciosos requiebros; (...) No se podía decir que era bonita; pero tampoco que era fea. Ningún adorno; hasta el peinado representaba muy poco; alisó los cabellos, los recogió, los ató y los fijó en lo alto de la cabeza con la peineta de carey que la madre le dejó. En el cuello, un pañuelo oscuro; en las orejas, nada. Todo ello a sus floridos y sólidos veintisiete años. (*La Iglesia del Diablo y otros cuentos*, Tradução de Remi Gorga Filho, 2007, p. 45-46).

Também a culpa era antes de D. Severina em trazê-los assim nus, constantemente. Usava mangas curtas em todos os vestidos de casa, meio palmo abaixo do ombro; dali em diante ficavam-lhe os braços à mostra. Na verdade, eram belos e cheios, em harmonia com a dona, que era antes grossa que fina, e não perdiam a cor nem a maciez por viverem ao ar; mas é justo explicar que ela os não trazia assim por faceira, senão porque já gastara todos os vestidos de mangas compridas. De pé, era muito vistosa; andando, tinha meneios engraçados; (...) Não se pode dizer que era bonita; mas também não era feia. Nenhum adorno; o próprio penteado consta de mui pouco; alisou os cabelos, apanhou-os, atou-os e fixou-os no alto da cabeça com o pente de tartaruga que a mãe lhe deixou. Ao pescoço, um lenço escuro; nas orelhas, nada. Tudo isso com vinte e sete anos floridos e sólidos. (ASSIS, [1885] 2013, s/p)

Nesse conto, dona Severina mantém o controle da situação: quando se descobre motivo de amor de Inácio, primeiramente se sente, de certo modo, feliz e se vê como uma mulher bonita. Em seguida, passa a dispensar a ele um tratamento mais familiar. É ela quem toma a atitude de dar um beijo em Inácio (mesmo que seja enquanto este dorme). Inácio sonha com esse beijo; Severina, de fato, o beija, com uma atitude mais ativa. Sua consciência dessa atitude, no entanto, faz com que mude de atitude diante do rapaz, ao ponto de fazê-lo pensar que ele mesmo tenha cometido alguma indiscrição ou tenha lhe dado algum olhar inapropriado. De certo modo, é o comportamento dela que produz o pensamento de Inácio, de que ele teria cometido uma indiscrição. Isto é, mostra-se uma personagem feminina que mantém o curso dos acontecimentos.

Enquanto para o resto da vida Inácio vai se repetir a si mesmo que não foi nada além de um sonho, Severina é a única que saberá a verdade sobre o que aconteceu, a detentora do segredo.

(...) Y volviendo, se inclinaba sobre él, lo tomaba nuevamente de las manos y cruzaba sobre el pecho los brazos, hasta que, inclinándose aún más, cerró sus labios y le dejó un beso en la boca.

Aquí el sueño coincidió con la realidad, y las mismas bocas se unieron en la imaginación y fuera de ella. La diferencia consistió en que mientras la visión no se apartó, la persona real, apenas consumado el acto, huyó hacia la puerta, avergonzada y temerosa (...) Doña Severina no terminaba de creer en lo que había hecho (...) Fuese como fuese, estaba confundida, irritada, disgustada, mal consigo mismo y mal con él (...). (*Cuentos*, tradução de Santiago Kovadloff, 1978, p. 195).

(...) De nuevo, se inclinaba, le cogía otra vez las manos y cruzaba sobre el pecho los brazos, hasta que, inclinándose todavía más, mucho más, unió los labios y le dejó un beso en la boca.

Aquí el sueño coincidió con la realidad y las mismas bocas se unieron en la imaginación y fuera de ella. La diferencia es que la visión no retrocedió, y la persona real, tan de prisa como dio el beso huyó hacia la puerta, avergonzada y temerosa (...) Doña Severina no terminaba de creer que hubiera hecho aquello (...) Fuese como fuese, estaba confusa, irritada, arrepentida, mal consigo misma y con él (...). (*La Iglesia del Diablo y otros cuentos*, tradução de Remi Gorga Filho, 2007, p. 54).

(...) E tornando, inclinava-se, pegava-lhe outra vez das mãos e cruzava ao peito os braços, até que, inclinando-se, ainda mais, muito mais, abrochou os lábios e deixou-lhe um beijo na boca.

Aqui o sonho coincidiu com a realidade, e as mesmas bocas uniram-se na imaginação e fora dela. A diferença é que a visão não recuou, e a pessoa real tão depressa cumpria o gesto, como fugiu até à porta, vexada e medrosa. (...) Dona Severina não acabava de crer que fizesse aquilo (...) Fosse como fosse, estava confusa, irritada, aborrecida, mal consigo e mal com ele. (ASSIS, [1885] 2013, s/p)

4.3.4. CONCEIÇÃO, *MISSA DO GALO*

O conto *Missa do galo* foi publicado originalmente no jornal *A Semana*, em 12/05/1894, e posteriormente em forma de livro, em *Páginas Recolhidas*, em 1899¹⁷¹.

As traduções de *Missa do galo* para o espanhol constam de:

- i. *Don Casmurro / Tres cuentos*. Buenos Aires: W. M. Jackson, 1945. xxxiii, 347 p. Prólogo: Lúcia Miguel Pereira. Traducción: J. Natalicio González. Contiene: *Don Casmurro*, “Un apólogo”, “Unos brazos” y “Misa de gallo”. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 154)
- ii. Marques Rebelo (Org.). *Pequeña antología de cuentos brasileños*. Buenos Aires: Nova, 1946. Colección: Mar Dulce. Traducción: Raúl Navarro. Contiene: “Misa del gallo”. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 152)

¹⁷¹ Informações disponíveis em: http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/paginasrecolhidas.htm. Acesso em: 18 ago. 2021.

- iii. Machado de Assis, Joaquim Maria *et al.* *Antología del cuento brasileiro*. Lima: Instituto Latino americano de Vinculación Cultural, 1962, 215 p. Introducción, selección, traducción y notas: Abelardo Gómez Benoit. Contiene “Misa de gallo”. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 151)
- iv. *Cuentos brasileiros*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1972. Sin traductor. Contiene: “Misa de gallo”. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 151)
- v. *El alienista: Relatos*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 1981. Prólogo: Heber Raviolo. [Traducción: Santiago Kovadloff]. Contiene: “El alienista”, “Unos brazos”, “Un hombre célebre”, “Misa de gallo”, “Ideas de canario” y “Padre contra madre” (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 145)
- vi. Emmerich, Fernando (comp.). *Cuentos iberoamericanos*. Santiago: Andrés Bello, 1987. Contiene “La misa del gallo”. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 151)
- vii. *Misa de gallo y otros cuentos*. Barcelona, Bogotá, Buenos Aires, Santiago: Norma, 1990, 226 p. Traducción: Elkin Obregón Sanín. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 148)
- viii. Benedetti, Mario *et al.* *Cuentos de mujeres infieles: antología*. Barcelona / Santiago: Andrés Bello, 1996, 167 p. Prólogo de Fernando Emmerich. Sin traductor. Contiene: “La misa de gallo”, de Joaquín María Machado de Assis. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 150)
- ix. Tomayo Sánchez, Guido Leonardo (Sel.). *Cuentos de la primera vez*. Santafé de Bogotá: Panamericana, 1999. Contiene: “Misa de gallo”. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 153)
- x. Benedetti, Mario *et al.* *Cuentos de pasión: historia de seducción*. Santiago: Andrés Bello, 2001, 62 p. Sin traductor. Contiene: “Misa de gallo”, de Joaquín María Machado de Assis. Cuentos de Pasión es una selección del libro *Cuentos de Mujeres Infieles: Antología*, de Andrés Bello. Circulación gratuita con la Revista ELLE, septiembre de 2001, n. 89. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 150)
- xi. *Papeles sueltos: antología de cuentos de J. M. Machado de Assis*. Lima: Universidad Católica Sedes Sapientiae, Fondo Editorial, [2004]. Sin traductor. Edición comentada por Juracy Assmann Saraiva y Biagio D’Angelo. Contiene: “El alienista”, “Cláusula testamentaria”, “Anécdota pecuniaria”, “La causa secreta”, “La cartomante”, “Misa de gallo”, “Un hombre célebre”, “Noche de almirante” y “Unos brazos”. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 149)
- xii. *La iglesia del diablo y otros cuentos*. Quito: Libresa, 2005. Sin traductor. Contiene, entre otros: “Misa de gallo”, “La iglesia del diablo”, “La chinela turca”, “La cartomante”, “Unos brazos” y “Una señora”. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 148)

Temos ainda:

xiii. *Misa de gallo*. In *La iglesia del diablo y otros cuentos*. Tradução de Remi Gorga, filho. Quito: Libresa, 2007.

xiv. *Misa de gallo*. In *Cuentos*. Tradução de Santiago Kovadloff. Prólogo de Alfredo Bosi. Cronologia de Neusa Pinsard Caccese Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela, 1978.

Não foram registradas entradas para *Misa de gallo* nas páginas das Agências de ISBN consultadas.

No conto *Missa do galo*, sabemos que Meneses, uma vez por semana, “ia ao teatro” – eufemismo conhecido por todos da casa, familiares e criados, ou seja, não era um segredo – para encontrar-se com outra mulher.

Nunca tinha ido ao teatro, e mais de uma vez, ouvindo dizer ao Meneses que ia ao teatro, pedi-lhe que me levasse consigo. Nessas ocasiões, a *sogra fazia uma careta, e as escravas riam à socapa*; ele não respondia, vestia-se, saía e só tornava na manhã seguinte. Mais tarde é que eu soube que *o teatro era um eufemismo em ação*. Meneses trazia amores com uma *senhora, separada do marido*, e dormia fora de casa uma vez por semana. Conceição padecera, a princípio, com a existência da comborça; mas afinal, resignara-se, acostumara-se, e acabou achando que era muito direito. (ASSIS, [1899] 2013, s/p, destaques nossos)

Conceição, nome igual ao da Virgem, que havia se casado tarde para os padrões da época, prefere manter as aparências e a paz doméstica a enfrentar um escândalo do qual tinha consciência de que sairia prejudicada. Ao acabar “achando justo”, é a manifestação da introjeção de certos valores, isto é, as liberdades diferentes para homens e mulheres justificadas por questões sociais. Capitu, da mesma forma, também age assim, pois prefere não enfrentar Bentinho, e, pela voz do narrador, “confiei a Deus todas as minhas amarguras, disse-me Capitu ao voltar da igreja; ouvi dentro de mim que a nossa separação é indispensável, e estou às suas ordens” (ASSIS, [1990] 2010, cap. CXL, s/p). Capitu entrega a decisão da separação para Bento. É Bento que pode realizar a ação, mas é Capitu que o orienta.

Conceição e Capitu são retratos de mulheres de uma classe social específica. Mesmo que ambas tenham um poder de conduzir as ações da narrativa¹⁷² e sejam mulheres

¹⁷² Desenvolvemos essa ideia com mais aprofundamento em um artigo, *Olhos nos olhos: Capitu e Conceição, mulheres machadianas em tradução para o espanhol* (GIMENES [2018]), em que discutimos a força das personagens Conceição e Capitu para guiarem a narrativa e, em paralelo, a fraqueza dos narradores masculinos. Tratam-se, nesse caso, de personagens com características mais masculinas e mais viris (STEIN, 1984), que as tornam conquistadoras e os homens, os conquistados, invertendo a lógica do que se esperava para a época. De forma parecida, Marcela, de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, é pragmática com relação ao dinheiro, enquanto Brás Cubas jovem apaixonado se deixa levar pela emoção (XAVIER, 1986). Em suma, os personagens narradores masculinos são diminuídos perante as personagens femininas.

fortes, estão ainda inseridas em um contexto fortemente desigual, em que se primava pelo decoro. Para Xavier (1986), essas são representações de mulheres que se situavam a frente de seu tempo, ou seja, eram donas de uma mentalidade que extrapolava os limites da sociedade repressora.

O triângulo amoroso de *Missa do galo* é formado por Conceição, 33 anos, seu marido Meneses, e o narrador, 17 anos. Por meio do conto, temos uma visão de como funcionavam algumas casas (e casamentos) de uma família burguesa na sociedade patriarcal: um caso extraconjugal, conhecido de toda a família, inclusive da mulher. Conceição aceita passivamente, pois uma mulher de sua classe social (e na idade que tinha – ainda por cima tendo se casado tardiamente) não poderia se revoltar de outro modo nem fazer qualquer exigência, uma vez que nem a legislação do país, nem as leis da sociedade, lhe davam suporte.

Concepción había sufrido, al principio, por la existencia de la amante; pero finalmente, se había resignado y acostumbrado, y terminó pensando que después de todo no era para tanto. (*Cuentos*, tradução de Santiago Kovadloff, 1978, p. 251)

Concepción había sufrido, al principio, por la existencia de la concubina. Pero al fin se había resignado, se había acostumbrado, y terminó pensando que aquello era una cosa normal. (*Misa de Gallo y otros cuentos*, tradução de Elkin Obregón, 1990, p. 95).

Conceição padecera, a princípio, com a existência da comborça; mas, afinal, resignara-se, acostumara-se, e acabou achando que era muito direito. (ASSIS, [1899] 2013, s/p)

Rivas Hernández (2010a) reforça o fato de Conceição ser uma personagem riquíssima, com várias camadas de leitura. Inicialmente, somos apresentados a uma figura pacífica, mas que, aos poucos, vai se revelando dona da situação, com um papel bastante ativo. Se pudéssemos resumir o conto (e a desenvoltura de Conceição) em algumas palavras, poderiam ser: desejo, mistério e sensualidade. Tudo isso envolto em uma atmosfera de ditos e não ditos, que deixam o jovem de 17 anos sem *poder entender a conversação que teve com uma senhora...*

Na noite da Missa do galo, Conceição e o narrador conversam baixinho e sozinhos na sala. É nesse momento que Conceição se mostra uma mulher diferente da “santa”, “da boa Conceição” de durante o dia ou na presença de outras pessoas. Para Rivas Hernández (2010a), esse encontro entre as duas personagens é uma espécie de “baile” que, mesmo sem música, elabora um tipo de coreografia que explora a linguagem corporal.

Nesse conto, Machado de Assis mostra com toda potencialidade sua capacidade de criar ambientes e personagens de insinuação, sugestão e ambiguidade.

Missa do galo é, pois, um conto aparentemente inócuo que respeita a ordem social, embora no fundo seja subversivo porque a mulher consegue duplamente aquilo que é proibido: provocar o desejo no outro, apesar do laço matrimonial, e de fazê-lo na figura de um jovem quase adolescente¹⁷³. (RIVAS HERNÁNDEZ, 2010a, p. 54)

Para a pesquisadora, trata-se de um conto que aquilo que é mais atraente e sedutor é aquilo que se insinua.

Hay impresiones de aquella noche, que me parecen truncadas o confusas (...) Una de las que todavía tengo frescas es que ella, en un momento, ella que era apenas simpática, me pareció hermosa, hermosísima” (Cuentos, tradução de Santiago Kovadloff, 1978, p. 255).

Hay impresiones de esa noche que se me aparecen truncadas o confusas. (...) Una de las que aún tengo frescas es que, en cierto momento, ella, que era apenas simpática, se volvió linda, se volvió lindísima” (Misa de Gallo y otros cuentos, tradução de Elkin Obregón, 1990, p. 97).

Há impressões dessa noite, que me aparecem truncadas ou confusas. Contradigo-me, atrapalho-me. Uma das que ainda tenho frescas é que, em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima. (ASSIS, [1899] 2013, s/p)

4.3.5. RITA, O CASO DA VARA

Publicado em 01/02/1891 na *Gazeta de Notícias*, *O caso da vara* é reunido em forma de livro em *Páginas Recolhidas*, 1899¹⁷⁴.

Segundo Cardellino Soto (2012), encontramos:

- i. *Diez historias cortas*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental, 2006. Selección, traducción, prólogo y notas: Pablo Rocca. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 148);
- ii. *Brasil/Cultura*, junio 1977, año III, n° 21. Buenos Aires: Sector Cultural de la Embajada del Brasil en Buenos Aires. Contiene: “El episodio de la

¹⁷³ “‘Misa de Gallo’ es, pues, un cuento aparentemente inocuo que respeta el orden social, aunque en el fondo resulta subversivo porque la mujer consigue doblemente lo prohibido: provocar el deseo en otro, a pesar del lazo matrimonial, y de hacerlo en la figura de un joven casi adolescente”.

¹⁷⁴ Informações disponíveis em: http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/paginasrecolhidas.htm. Acesso em: 18 ago. 2021.

vara”. Traducción: Santiago Kovadloff. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 151);

- iii. Machado de Assis, Joaquim Maria. “El episodio de la vara”. *El Correo de los Andes*, nº 51, p. 49-54. Bogotá, may-jun 1988. (CARDELLINO SOTO, 2012, p. 152)

Há ainda:

- iv. *El episodio de la vara*. In *Cuentos*. Tradução de Santiago Kovadloff. Prólogo de Alfredo Bosi. Cronologia de Neusa Pinsard Caccese. Biblioteca Ayacucho, Caracas, Venezuela, 1978.

Não foram encontrados registros nos sites das Agências de ISBN consultadas.

O conto *O caso da vara* aparece na seleção *Diez historias cortas*, do editor e tradutor Pablo Rocca¹⁷⁵, publicado pela *Ediciones de la Banda Oriental*¹⁷⁶, Uruguai, 2006¹⁷⁷.

Há um prólogo escrito pelo tradutor em que se apresentam algumas considerações sobre o gênero “conto” em Machado de Assis. Rocca recupera o texto *Instinto de Nacionalidade* (1873), em que Machado argumenta sobre a dificuldade do gênero conto, apesar de sua aparente facilidade. Rocca aponta que a produção de contos de Machado de Assis, até o fim de sua vida, gira em torno de 200 contos, sendo a maioria deles publicados em revistas femininas, ou seja, revistas destinadas a leitoras pertencentes a uma certa burguesia. Nota-se que não é à toa um prólogo discutindo as considerações sobre o conto em Machado de Assis em um livro que reúne alguns contos machadianos.

Com relação ao universo feminino, Rocca se vale da afirmação de Brás Cubas na introdução de *Memórias póstumas* de que há “leitores frívolos” e “leitores sérios” para recordar que existia um público que Machado não poderia perder, mas que, ao mesmo tempo, era “regido” por uma dupla moral: as leitoras femininas, sobre as quais, como visto acima, recaía uma dupla moralidade, ou seja, julgamentos de valores bem diferentes da moralidade esperada pelos homens.

¹⁷⁵ Pablo Hugo Rocca Pesce (1963), doutor em Letras pela Universidade de São Paulo (USP), atualmente é professor na Universidade da República (UdelaR), Uruguai, além de crítico literário e tradutor de Lima Barreto, Aluísio Azevedo, Murilo Rubião, entre outros. Informações disponíveis em: <https://exportcvuy.anii.org.uy/cv/?148829f2d500aac415ebc86e16cb16b790dc554f68c694156b1dadbed9ef036f93fe5eba4114fe59585a6af3690b5de9998b2b22c3f2b9b752ac5c6e9e9034ed>. Acesso em: 12 mai. 2021.

¹⁷⁶ *Ediciones de la Banda Oriental* iniciou suas atividades em setembro de 1961 com um projeto editorial voltado para a problemática social e cultural do Uruguai e da América Latina. Atualmente abriga coleções de literatura contemporânea, história uruguaia, entre outros temas de relevância social. Informações disponíveis em: <https://www.bandaoriental.com.uy/nuestra-historia/>. Acesso em: 14 mai. 2020.

¹⁷⁷ Os contos aqui reunidos são: *Tres tesoros perdidos*, *Teoría del careta*, *El préstamo*, *Capítulo de los sombreros*, *Fulano*, *Noche de almirante*, *El enfermero*, *Episodio de la vara*, *Marcha fúnebre* e *Un incendio*.

Para o tradutor, Machado também foi, de certa forma, responsável por tornar visíveis “os costumes de mulheres e homens pobres que estavam a seu serviço ou com os que se cruzavam diariamente pelas ruas do Rio ou de onde quer que fosse, como Genoveva de ‘Noite de Almirante’”¹⁷⁸ (p. 9). Essas observações feitas por Machado de Assis, embora fossem reveladoras, não caíram na “tentação taxativa de um naturalista”¹⁷⁹ (p. 9). Encerra-se o prólogo com a discussão sobre o caráter modernizador do projeto literário de Machado de Assis tanto em relação aos temas como aos recursos literários.

Pablo Rocca delinea alguns comentários sobre os esforços para se traduzir Machado de Assis para o mundo hispânico, como é o caso da *Biblioteca Ayacucho* e do *Fondo de Cultura Económica*. Ademais, reforça-se a ideia do grande desconhecimento de Machado pelo público falante de espanhol. “Tudo indica que o descobrimento de Machado de Assis no mundo hispano-americano ainda não alcançou o lugar de primazia que a ele corresponde”¹⁸⁰ (ROCCA, 2006, p. 13).

Sobre o processo de tradução especificamente, Rocca destaca que procurou selecionar contos representantes de vários períodos de escrita de Machado de Assis. Além disso, o tradutor também comenta o refinado trabalho com a língua portuguesa em Machado de Assis, com uma fina escuta para os diferentes modos de falar, o que não poderia passar despercebido em uma tradução. Nessa tradução, Pablo Rocca manteve tanto a variedade padrão do castelhano rio-platense como marcas do registro local quando a ocasião era conveniente. Diferentemente dos outros prefácios que vimos até agora, este é o único que se dedicou a comentar explicitamente o trabalho de tradução, quebrando, assim, aquela falsa sensação de invisibilidade do tradutor. O mesmo acontece com as notas, como vemos a seguir, que são espaços para se discutir, entre diversos assuntos, questões de tradução entre o português do Brasil da segunda metade do século XIX e o espanhol do Uruguai contemporâneo.

Sobre as notas de rodapé, há algumas que merecem atenção. Em cada título dos contos, há uma nota indicativa de onde tal conto foi publicado pela primeira vez, o título original em português, o nome do jornal, a data de publicação e o nome da coletânea em que foi reunido posteriormente, uma espécie de contextualização da escrita. Por exemplo, a nota de *Episodio*

¹⁷⁸ “las costumbres de mujeres y hombres pobres que estaban a su servicio o con los que se cruzaban a diario por esas calles de Rio o de donde fuese, como la Genoveva de ‘Noche de almirante’”.

¹⁷⁹ “tentación taxativa de un naturalista”.

¹⁸⁰ “Todo indica que el descubrimiento de Machado de Assis en el mundo hispanoamericano todavía no ha alcanzado el lugar de primacía que le corresponde”.

de la vara: “‘O caso da vara’, publicado na *Gazeta de Notícias*, 1º de fevereiro de 1891. Reunido pelo autor em sua coleção de contos *Páginas recolhidas* (1899)”¹⁸¹.

Todos os contos trazem notas que, no geral, referem-se a aspectos culturais do Brasil da época em que as narrativas acontecem, sejam com o objetivo de esclarecer algum costume particular (por exemplo, as moedas usadas durante o Império – réis/conto de réis), seja para explicar/justificar a escolha de um determinado termo para a tradução (por exemplo, os usos do verbo português “brincar”, falso cognato com o espanhol “brincar” (saltar, pular), ou até mesmo de alguma expressão idiomática ou uso irônico feito por Machado de Assis (por exemplo, “medalhão”, em *A teoria do medalhão*, ou ainda, citações bíblicas (destorcidas), sempre embasado em dicionários importantes tanto para a língua espanhola, como é o caso do *DRAE – Diccionario de la Real Academia*, quanto para a língua portuguesa, como o dicionário Aurélio Buarque de Holanda. São 58 notas no total, distribuídas entre 10 contos.

A nota que analisamos aqui é a que trata de uma classe de personagens femininas. A nota aparece no seguinte trecho do conto *Episodio de la vara*:

(...) La señora Rita lo miraba asustada igual que todas las *crías*, de la casa y de fuera*, que estaban sentadas en semicírculo en la sala ante sus almohadillas de encaje; todas detuvieron sus tejidos y sus manos (...). (tradução de Pablo Rocca, 2006, p. 75, destaque do original)

(...) Sinhá Rita olhava para ele espantada, e todas as crias¹⁸², de casa, e de fora, que estavam sentadas em volta da sala, diante das suas almofadas de renda, todas fizeram parar os bilros e as mãos. (ASSIS, [1899] 2013, s/p)

A nota (*) traz a seguinte explicação:

A terceira acepção do Dicionário de Aurélio Buarque de Holanda indica: “*pessoa, em geral pobre, criada em casa de outro*”. Para o caso, de difícil tradução, talvez – em sentido figurado – “afilhadas”. As meninas não são escravas, apesar de a data da história remeter a quase quarenta anos antes da abolição da escravidão, ocorrida em 1888. E tudo indica que essas “crias” – ou seus donos? – até paguem algum dinheiro pelo ensino que recebem. Isto aumenta a crueldade de quem é a compreensiva e entusiasta protetora do jovem Damião.¹⁸³ (ROCCA, 2006, p. 75, destaque do original)

¹⁸¹ “‘O caso da vara’, publicado em *Gazeta de Notícias*, 1º de febrero de 1891. Reunido por el autor en su colección de cuentos *Páginas recolhidas* (1899)”.

¹⁸² Na edição online, “crias” tem um hiperlink que explica o sentido da palavra: “O substantivo ‘cria’ é aqui empregado no sentido de ‘filho de escravo que convivia com os senhores’, como era comum no Brasil na época em que se passa o conto (antes de 1850), quando ainda havia escravidão no Brasil” (ASSIS, [1899] 2013, s/p).

¹⁸³ “La tercera acepción del Diccionario de Aurelio Buarque de Holanda indica: ‘*Persona, en general pobre, criada en casa de otro*’. Para el caso, de difícil traducción, tal vez – en sentido figurado – ‘ahijadas’. Las chicas no son esclavas, aunque la fecha de la historia remita a casi cuarenta años antes de la abolición de la esclavitud, ocurrida en 1888. Y todo indica que esas ‘crias’ - ¿o sus amos? – hasta pagan algún dinero por la enseñanza que reciben.

A aparentemente simples tradução de “crias” do português para o espanhol envolve muitos outros conhecimentos dos costumes e da história do Brasil escravocrata. Trata-se de uma “classe”, se assim podemos chamar, de meninas, não necessariamente escravas perante a lei, mas que, na prática, eram tratadas *como se fossem*. Isso fica bem claro no conto, pois sabemos como a narrativa termina – uma das crias levando uma surra com a vara por não ter cumprido a cota diária de serviço com os bilros...

Tal nota de rodapé, além de explicar os sentidos da palavra “crias”, também aponta em direção a uma certa explicação ou interpretação do conto, pois, o fato de Rita ter uma cria em sua casa revela que se trata de uma mulher com poderes econômicos e sociais superiores aos das meninas e isso, como afirma Rocca, aumenta o grau de crueldade da personagem. Sabemos que Rita é procurada por Damião, ao fugir do seminário, pois, na percepção do rapaz, ela é a única pessoa que teria influências sobre o padrinho e este sobre o pai, para que aceitasse a saída do seminário. Se Rita, por um lado, é a “única salvação” para o drama de Damião, é ela também a responsável pelos maus tratos físicos a uma das “crias” de sua casa. Como aponta a nota, provavelmente os ensinamentos de costura e atividades manuais envolviam pagamento, então, além de Rita receber para ensinar “crias” que não eram escravas – logo, não eram suas propriedades – o tratamento, na prática, não se distinguia. As classes sociais entre as duas mulheres estão bem definidas aqui. Rita representava uma classe social um pouco mais abastada e livre (somos informados no começo do conto que Rita era viúva¹⁸⁴).

Na tradução do mesmo conto feita por Santiago Kovadloff (1978), também há a ocorrência de uma nota explicando o termo “crías” (grifado com as regras de acentuação do espanhol), em que lemos a seguinte explicação: “se chamavam *crias*, no Brasil do século XIX, as pessoas pobres ou de origem muito humilde que eram criadas na casa de outra de maiores recursos e sobre as que esta exercia tutela muitas vezes despótica (destaque do original)”¹⁸⁵ (p. 264).

Esto aumenta la crueldad de quien es la comprensiva y entusiasta protectora del joven Damián” (destaque do original).

¹⁸⁴ De acordo com Stein (1984), as viúvas tinham certas liberdades que lhes eram únicas: tinham a possibilidade de escolher outro pretendente, se assim o quisessem, ou poderiam optar pela vida “independente de outro homem”, sem os julgamentos sociais. Além disso, poderiam administrar os bens deixados pelo marido, inserindo-se, assim, na vida administrativa e de negócios. Mas, se fossem pobres, o simples “estado civil” não resolveria seus problemas mais imediatos. Rita, de acordo com o conto, é de uma classe intermediária, pois recebe algum dinheiro ensinando as “crias”, mas não chega a possuir bens, como Dona Glória, em *Dom Casmurro*.

¹⁸⁵ “*Crías* se llamaban, en el Brasil del siglo XIX, a las personas pobres o de origen muy humilde que eran criadas en casa de otra de mayores recursos y sobre las que ésta ejercía un tutelaje muchas veces despótico”.

4.4. MISCELÂNIA: OUTROS PARATEXTOS QUE REÚNEM PERSONAGENS FEMININAS MACHADIANAS

Nesta seção estão reunidas algumas obras que “fogem” à organização proposta anteriormente, ou seja, não tratam de uma personagem de um conto especificamente, mas o projeto editorial pode nos fornecer informações que consideramos relevantes para entender as traduções de Machado de Assis para o espanhol.

4.4.1. CUENTOS (1978)

O livro *Cuentos*¹⁸⁶, traduzido por Santiago Kovadloff¹⁸⁷ e publicado pela *Biblioteca Ayacucho*¹⁸⁸, Venezuela, em 1978, tem como prólogo um texto de Alfredo Bosi, além de uma cronologia da vida e da obra de Machado de Assis elaborada por Neusa Pinsard Caccese. Não sabemos quem é a tradutora desse prólogo, só temos três ocorrências de “N. de la T”, ou seja, “N da T”. Esse mesmo texto, tempos depois, foi revisado e traduzido para o português. Somente por meio da versão em português é que sabemos que foi o próprio Alfredo Bosi que fez a seleção dos contos para a *Biblioteca Ayacucho*. O crítico afirma que o artigo em português é, na verdade, uma produção “com alguns retoques” do texto para a publicação venezuelana (BOSI, 1982, p. 437). Trata-se aqui de uma escrita original em espanhol para a produção da tradução, sendo traduzido para o português em um momento posterior, o que vai de encontro ao que se costuma fazer no mercado editorial, pois esse tipo de material paratextual “*stricto sensu* não é fruto da tradução de nenhum texto original” (GARRIDO VILARIÑO, 2005, p. 39)¹⁸⁹. O livro em que saiu a publicação em português, intitulado *Machado de Assis: antologia e estudos*, foi organizado por Alfredo Bosi *et al.* com a participação de Antonio Candido, lançado pela Editora Ática, São Paulo, em 1982. Em português, o artigo recebeu o nome de *A máscara e a fenda*, foi

¹⁸⁶ O livro está disponível no site da *Biblioteca Ayacucho*, no seguinte endereço eletrônico:

https://www.clacso.org.ar/biblioteca_ayacucho/detalle.php?id_libro=1614. Acesso em: 11 mai. 2020.

¹⁸⁷ Argentino, nascido em 1942 e licenciado em filosofia pela Universidade de Buenos Aires, traduziu Fernando Pessoa, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Ferreira Gullar, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes, entre outros. Mais informações acadêmicas de Santiago Kovadloff disponíveis em: <https://www.asale.org/academicos/santiago-kovadloff>. Acesso em: 11 mai. 2020.

¹⁸⁸ A *Biblioteca Ayacucho* foi fundada em 1974 e, desde então, tem se dedicado à publicação de produção intelectual do continente americano. O projeto editorial da Biblioteca é “[garantir] a preservação e difusão da memória desta América” (“[que garantice] la preservación y difusión de la memoria de esta América”. Fonte: *Site da Biblioteca Ayacucho*). Trata-se, além disso, de um projeto que está submetido ao *Ministerio del Poder Popular para la Cultura*.

¹⁸⁹ “*stricto sensu* non foi froito da tradución de ningún texto orixinal”.

escrito “em memória de Lúcia Miguel Pereira”, e se destacam alguns elementos da composição machadiana.

Na coleção para a *Biblioteca Ayacucho*, estão traduzidos 30 contos no total. A obra está disponível na internet para *download* gratuito¹⁹⁰.



Figura 13: Página da *Biblioteca Ayacucho* que oferece o *download* gratuito de *Cuentos*, tradução de Santiago Kovadloff, 1978. Captura de tela em: 30 set. 2020.

A introdução do texto de Bosi, *Situaciones Machadianas*, informa que Machado de Assis tem publicados cerca de 200 contos e que muitos deles viram a luz por meio de jornais e revistas.

Sobre as personagens femininas, Bosi começa com um conto de *Histórias da Meia Noite*, *A parasita azul*, em que a personagem Isabel que, a princípio poderia ter sido “vítima” do parasita Camilo, mas, no fundo, acaba tendo um papel de protagonismo, uma vez que o que a moça queria era poder casar-se “com o melhor dos partidos possíveis”¹⁹¹ (BOSI, 1982, p. 439). A moça falava de um modo “oblíquo e disfarçado”¹⁹² (BOSI, 1982, p. 439), já que não poderia demonstrar interesse pelo pretendente, mas justamente o contrário, demonstrar frieza para, assim, conquistá-lo. O conto, aparentemente banal, trata da enganação mútua, sabendo as duas personagens trapacear com o fim de alcançar seus desejos. Embora o desejo final de Isabel

¹⁹⁰ Disponível em: https://www.clacso.org.ar/biblioteca_ayacucho/detalle.php?id_libro=1614. Acesso em: 30 set. 2020.

¹⁹¹ “casarse con el mejor de los partidos posibles” (*Biblioteca Ayacucho*, p. XII). As referências ao texto em português estão no corpo da tese e as do texto em espanhol, aqui nas notas de rodapé.

¹⁹² “oblicuo y disfrazado” (*Biblioteca Ayacucho*, p. XII).

seja casar-se com Camilo (dado que o casamento exerce uma função social importante para as mulheres, como vimos), não é ela uma personagem completamente manipulável: é também manipuladora. Tanto Isabel quanto Camilo encontram-se em uma posição de igualdade e, momentaneamente, as diferenças de gênero são deixadas de lado.

Note-se, porém, que os contos de *História da Meia Noite* não estão incluídos na seleção de *Cuentos*. Trata-se de um prólogo que visa apresentar e mostrar personagens gerais da obra machadiana e não necessariamente os contos que foram selecionados para essa coleção, ou seja, é uma introdução que pensa a recepção da obra de um modo mais amplo. Além disso, não há qualquer menção ao trabalho de tradução.

Sobre a *máscara*, um traço bem machadiano que poderá ser visto em vários outros contos, inclusive naqueles que compõem a presente edição, Bosi passa para os romances da década de 1870, *A mão e a luva* e *Iaiá Garcia*. Novamente aqui serão mencionadas *en passant* personagens e narrativas que extrapolam os limites da seleção de contos, o que nos leva a supor que talvez seja uma forma de apresentar a obra machadiana de um modo mais panorâmico, um convite para uma nova literatura (talvez desconhecida do grande público venezuelano, em especial, e leitoras e leitores de espanhol, no geral), o que dialoga com o que Bergamini (2008) diz sobre os contos serem uma das formas de entrar na obra machadiana.

O crítico literário traça um raciocínio daquilo que é o foco deste trabalho: personagens femininas que agem motivadas por cálculos, por estratégias, por desejos e vontades, audaciosas e ambiciosas, mesmo naquelas obras ditas “românticas” (classificação usada, acreditamos, mais por comodismo [para localizar a produção em uma época] do que por realmente ser uma obra “romântica” e uma obra “realista”). O que Bosi chama de *intersecção* permite-nos evocar a ideia de *limiar*, esse local propício ao encontro e à transformação. Nas palavras do crítico,

essas são obras de intersecção de dois lugares comuns: o do velho romantismo idealista e o do novo realismo utilitário, para o qual pendem as personagens femininas, capazes de sufocar os sentimentos do sangue em nome da “fria eleição do espírito”, da “segunda natureza, tão imperiosa como a primeira”¹⁹³ (BOSI, 1982, p. 439).

Conhecemos aqui Guiomar, de *A mão e a luva*, que é pobre, órfã de pai; passa grande parte do dia olhando a chácara vizinha por uma fenda no mundo; fenda esta que lhe abre

¹⁹³ “(...) obras de compromiso entre dos lugares comunes: el del romanticismo y el del nuevo realismo utilitario, hacia el cual van inclinándose los personajes femeninos, capaces de sofocar los sentimientos de la ‘sangre’ en nombre del ‘cálculo’, de la ‘fria elección del espíritu’, de la ‘segunda naturaleza tan imperiosa como la primera’” (*Biblioteca Ayacucho*, p. XIII).

a visão para condições sociais diferentes da sua. Mais adiante, Guiomar se casa com um homem ambicioso e ambos se ajustam como “a mão e a luva”. Em uma época marcada pelo patriarcalismo e pela ideologia de submissão feminina, ter a possibilidade de pensar “primeiro o patrimônio, depois o matrimônio”¹⁹⁴ (BOSI, 1982, p. 440) já seria uma forma de transgressão ou, pelo menos, de questionar as estruturas de poder da sociedade em questão. A fenda no muro permite a abertura para a consciência das personagens para mundos desiguais. Esse mesmo elemento aparece para outra personagem feminina, Capitu, que “ficava ‘esburacando o muro’”¹⁹⁵ (BOSI, 1982, p. 440) que separava sua casa da de Bentinho.

Outro ponto discutido é a questão da assimetria entre pares, principalmente no que se refere às relações entre homem e mulher de uma mesma classe social. Por exemplo, em *Noite de Almirante*, no começo há uma simetria entre Genoveva e Deolindo, em que ambos prometem fidelidade um ao outro. No final, há uma assimetria: Deolindo parte e cumpre sua promessa; Genoveva fica e é a responsável pela quebra da promessa. Genoveva reconhece que, na época da promessa, dissera a verdade, “mas que vieram outras coisas...”, e cética sobre as atitudes de Deolindo: “Qual o quê! Não se mata, não. Deolindo é assim mesmo; diz as coisas, mas não faz. Você verá que não se mata. Coitado, são ciúmes”. “O seu eixo [do conto] é a mentira, o engano, a ruptura com a palavra dada, o juramento traído”¹⁹⁶ (BOSI, 1982, p. 453), e, nós, leitoras e leitores, vemos que quem domina a mentira, o engano e a ruptura, sem culpa e sem remorso, com a palavra é justamente Genoveva.

Nesse ponto, vemos personagens femininas que não se encaixam plenamente nem no modelo romântico nem no modelo realista/naturalista, até mesmo porque Machado de Assis era crítico tanto do Romantismo como do Realismo/Naturalismo. Com isso, nos perguntamos como essas informações poderiam participar da recepção do livro no mundo hispânico: que tipo de leitura e de efeito podem ser produzidos aqui?

Uma leitora ou um leitor sem qualquer tipo de contato com Machado de Assis, caso aceite o convite de leitura e não pule as 31 páginas de introdução mais uma página de “*criterios de esta edición*” (espaço em que Alfredo Bosi aponta de quais edições/publicações fez a seleção dos contos que foram traduzidos), já terá sido guiado para um tipo de leitura, ou seja, aquela leitura atenta para os traços destacados durante o texto, isto é, o engano, a mentira, a manipulação, as diferenças entre classes sociais em um Rio de Janeiro muito particular e, quem

¹⁹⁴ “Primero el patrimonio, después el matrimonio” (*Biblioteca Ayacucho*, p. XIV).

¹⁹⁵ “Capitu se quedaba ‘agujerando el muro’” (*Biblioteca Ayacucho*, p. XIV).

¹⁹⁶ “su eje es la mentira, el engaño, la ruptura de la palabra dada, el juramento profano” (*Biblioteca Ayacucho*, p. XXXII).

sabe até quanto, desconhecido do grande público venezuelano e hispano-falante. Caso seja um universo realmente desconhecido (ou pouco familiar), esse prólogo cumpre a função de contextualização, apresentação, guia e convite.

Embora reconheçamos o valor da crítica de Alfredo Bosi para os estudos machadianos em particular e para a literatura brasileira no geral, nessa edição, a voz do tradutor Santiago Kovadloff não se faz presente na introdução, apenas em algumas notas de rodapé no decorrer dos contos. Com isso, aspectos da tradução literária, das particularidades machadianas e da língua portuguesa da segunda metade do século XIX não são abordados. A sensibilização do público leitor para a tradução passa por outros elementos.

Um elemento paratextual dessa edição que merece atenção é a capa. Trata-se do óleo sobre tela (89 x 116 cm) *Arrufos*¹⁹⁷, de Belmiro de Almeida (1858-1935), pertencente ao *Museu Nacional de Belas Artes*, no Rio de Janeiro¹⁹⁸. Essa imagem que compõe a capa de *Cuentos* é, na verdade, um recorte de uma imagem maior. Vejamos as duas imagens com mais detalhes lado a lado a seguir:

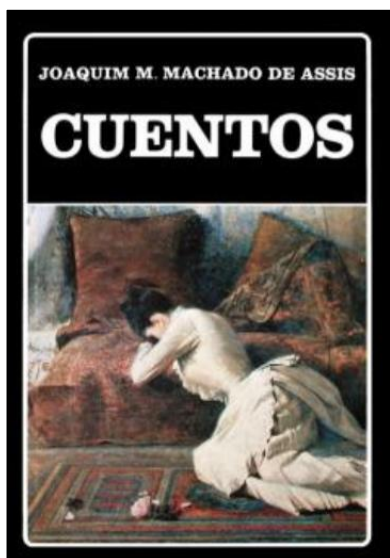


Figura 14: Capa de *Cuentos*, tradução de Santiago Kovadloff, 1978.



Figura 15: *Arrufos*, óleo sobre tela (89 x 116 cm), Belmiro de Almeida, 1887, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A capa de *Cuentos* seleciona uma parte da cena retratada no quadro. Vemos apenas uma figura feminina debruçada em cima de um sofá e algumas flores espalhadas pelo tapete.

¹⁹⁷ Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6374/arrufos>. Acesso em: 30 set. 2020.

¹⁹⁸ A imagem utilizada na figura 15 está disponível em: <https://www.hacer.com.br/arrufos>. Acesso em: 30 set. 2020.

Talvez a mulher esteja chorando ou sofrendo por alguma razão, pois seu corpo está inclinado sobre o sofá e sua cabeça baixa, apoiada nas mãos; não nos parece que esteja simplesmente descansando. Quando temos acesso à imagem total, confirmamos uma situação de caos e somos levados a pensar em uma discussão entre o homem e a mulher; as flores jogadas podem ser indicação de uma briga, ou mesmo o término do relacionamento. Segundo o dicionário on-line Aulete, “arrufo” significa: “(1) ação ou efeito de arrufar(-se); (2) zanga passageira entre namorados ou entre pessoas que se gostam e (3) aborrecimento, mau-humor”¹⁹⁹. O que aconteceu nessa cena? Quais efeitos produzidos dessa cena em uma coleção de contos de Machado de Assis?

O lado da mulher está mais iluminado, porém ela se encontra em uma posição inferior ao homem, sem contar que as telas ao fundo da cena nos mostram certa desordem. Já o lado em que o homem está mais escuro, assim como sua roupa mais alinhada e sóbria e em uma posição superior e mais fria. Enquanto a cena acontece, fuma. Pelos trajes que ambos estão vestindo, principalmente a mulher, somos levados a um outro período da nossa sociedade, àquele justamente em que as narrativas de Machado de Assis se ambientam.

Cabe-nos pensar que tipo de representação essa imagem pode dar às leitoras e aos leitores dessa obra. Bosi, na introdução, menciona que as personagens femininas de Machado de Assis não se encaixam exatamente no modelo romântico, mas a imagem da capa pode nos sugerir outra coisa. Se, ao mesmo tempo, temos uma imagem que reflete a superioridade e a frieza da figura masculina assim como a fragilidade e a inferioridade da figura feminina, essa imagem talvez não represente exatamente as personagens femininas fortes de Machado de Assis, mas não podemos negar que reflete a ideologia que se esperava e se reproduzia na sociedade do final do século XIX. Há um diálogo com o padrão de vida dessa sociedade, como foi discutido acima com Stein (1984) e Xavier (1986).

É nesse sentido que Yuste Frías (2011b) advoga a favor de um trabalho de paratradução mais transdisciplinar, ou seja, que a pessoa que traduz o texto propriamente possa participar dos outros processos editoriais, até mesmo na discussão para a seleção da capa, ou seja, de outros elementos não verbais. Dessa forma, quem traduz pode contribuir com uma visão mais íntima do texto. Não sabemos se esse foi o caso, mas, a julgar pela prática que se tem no mercado editorial, imaginamos que a escolha da capa tenha sido um processo independente da deliberação de Kovadloff. Para nós, hoje, que somos leitoras e leitores de Machado de Assis, sabemos que a mulher representada na imagem não poderia ser Capitu, nem Virgília, nem

¹⁹⁹ Disponível em: <https://aulete.com.br/arrufo>. Acesso em: 05 ago. 2021.

Genoveva, nem Sofia, nem muitas outras. Fica, então, a especulação de como as leitoras e os leitores hispano-falantes leem essa capa juntamente com essa obra.

Retomando umas das perguntas específicas apresentadas no início deste texto, o *que o projeto editorial do produto lançado no mercado nos fornece sobre o trabalho de tradução, em geral, e sobre as personagens femininas em particular?*, nos possibilita pensar a tradução dentro de um *continuum* do projeto editorial. Estamos diante de uma coleção de contos que reúne *Noite de almirante*, *Uns braços*, *A causa secreta*, *Missa do galo*, *O caso da vara*, entre outros, que, como analisados anteriormente, nos apresentam personagens femininas machadianas que conduzem a narrativa, as ações de outras personagens, que, aparentemente, manipuladas, são manipuladoras, podem ser vistas como “falsas frágeis”. A imagem da capa, no entanto, sugere uma outra direção.

Na versão impressa de *Cuentos*, há um texto de Antonio Candido na quarta capa, reafirmando a importância de Machado de Assis nos cenários das letras brasileiras. Ademais, o crítico literário também afirma sobre a atualidade e uma escrita não marcada pelo tempo. Candido encerra seu breve comentário, que funciona como um *blurb*²⁰⁰, dizendo que a obra de Machado de Assis ganha significado para aqueles que leram Proust, Kafka, Faulkner, Camus, Joyce e Borges, ou seja, é uma forma de comparar o escritor brasileiro com os grandes nomes da literatura ocidental. Nessa versão, a imagem *Arrufos*, de Belmiro de Almeida, aparece em miniatura com as devidas referências na segunda orelha.

Antes de encerrar, vale mencionar que Espinosa Domínguez (2010, p. 79) aponta que a tradução indica que Kovadloff é um profundo conhecedor tanto da língua portuguesa como da prosa machadiana, uma vez que o texto se apresenta adequado no novo idioma e “o estilo machadiano, que é muito bem recriado”²⁰¹, o que, mesmo assim, não exime o texto de uma análise problematizadora de algumas das escolhas do tradutor.

4.4.2. *QUINCAS BORBA* (1979)

Outra tradução cujos paratextos merecem aparecer aqui é a de *Quincas Borba*, por Juan García Gayo²⁰², publicada pela *Biblioteca Ayacucho*, Venezuela, em 1979. Chama nossa

²⁰⁰ Recurso editorial que se utiliza de uma fala ou um comentário, sempre elogioso, de uma pessoa famosa e/ou reconhecida dentro da área em que o livro está sendo publicado. Geralmente é publicado na quarta capa, na orelha, no *release*, ou até mesmo na capa. No caso de *Cuentos*, trazer um *blurb* de Antonio Candido, é uma estratégia que enriquece a obra e chama a atenção de quem irá comprar o livro.

²⁰¹ “[d]el estilo machadiano, que queda muy bien recreado”.

²⁰² Juan García Gayo, escritor, poeta e jornalista argentino, é tradutor do inglês e do português, tendo traduzido já Clarice Lispector, Fernando Pessoa, Ledo Ivo, Adélia Prado, Cora Coralina, entre outros. Informações disponíveis

atenção o fato de o texto introdutório ao romance ser uma tradução de um ensaio de Roberto Schwarz, *Quem me diz que este personagem não seja o Brasil?*, traduzido para o espanhol por Margara Russoto²⁰³ (um raro caso em que o nome da tradutora de um dos paratextos tem visibilidade). Em português, esse texto está reunido no livro *Que horas são? Ensaio, no ensaio Duas notas sobre Machado de Assis*. Vale a ressalva de que o texto presente na tradução não corresponde exatamente à mesma subdivisão do texto em português.

Na primeira parte, o ensaio discute o nacionalismo em/de Machado de Assis, principalmente a partir da publicação de *Instinto de Nacionalidade*, em 1873. Nesse momento, Schwarz aponta algumas linhas de debate sobre a cor local/universal e o que seria “ser nacional”: ser nacional é ser indigenista ou regionalista como Alencar? Ou ser observador das mudanças sociais, por exemplo, a passagem do Império para a República, como o fazia Machado de Assis?

A escolha por esse ensaio nos parece adequada para essa tradução, uma vez que o estudo de Schwarz se debruça exatamente sobre as relações sociais e hierárquicas em *Quincas Borba*. Seria então, uma vez mais, uma forma de apresentar a obra machadiana sem passar necessariamente pela discussão sobre a tradução, o que acontece em momentos pontuais do texto, com as notas de rodapé, nesse caso, sim, feitas pelo tradutor Juan Garcia Gayo.

Aqui, Schwarz analisa brevemente as passagens em que a personagem feminina – a comadre Angélica – aparece no romance: trata-se de uma mulher que se preocupa mais com seu pavão (a comadre tinha no quintal cães, aves, galinhas, uma vaca e um pavão) do que com os sofrimentos de seus semelhantes. Para o crítico, esse seria um tema de interesse para psicólogos, e sentencia: “A tese é universal, mas a comadre é de Barbacena” (1987, p. 170). Nas seções seguintes, Schwarz apresenta um estudo sobre questões sociais, filosóficas e de composição literária no referido romance, principalmente no que tange ao tratamento do processo da escravidão, as teorias em voga na época, positivismo, darwinismo, liberalismo, bem como questões relativas à apropriação de traços do romantismo, realismo e naturalismo na criação machadiana.

em: http://www.antoniomiranda.com.br/iberoamerica/argentina/juan_garcia_gayo.html. Acesso em: 14 mai. 2020.

²⁰³ Professora, nascida na Itália, de Literatura e Cultura Latino-Americana na Universidade de Massachusetts Amherst. Obteve o título de doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo (USP) em 1987. Já traduziu Oswald de Andrade, Antonio Candido, Cecília Meireles, além de autores italianos. Participa de comitês avaliativos em diversas universidades da Itália, dos Brasil, dos Estados Unidos e de países latino-americanos. Informações disponíveis em: <https://www.umass.edu/spanport/member/margara-russotto>. Acesso em: 29 jun. 2020.

Merece um destaque mais especial um comentário feito na seção *Nota biográfica* sobre as personagens femininas dos primeiros romances:

Salvo una excepción, la figura central de las primeras novelas de Machado son muchachas inteligentes y fuertes, nacidas en situación modesta y dependiente. ¿Cómo resolver este "equivoco de la naturaleza"? ¿Debe el protegido obediencia a su benefactor? ¿O no le debe obediencia alguna, puesto que la criatura humana y el amor nacen libres? ¿Tendrá derecho a codiciar los lujos de la gente rica? ¿No será mejor huir de ellos, ya que su acceso depende del favor y por lo tanto de la dependencia personal? (tradução de Margara Russotto, p. XXIX)

Salvo uma exceção, a figura central dos primeiros romances de Machado são moças inteligentes e fortes, nascidas em situação modesta e dependente. Como resolver esse “equivoco de nascimento”? O protegido deve obediência a seu benfeitor? Ou será que não lhe deve obediência alguma, pois a criatura humana e o amor nasceram livres? Terá direito de cobiçar os luxos da gente rica? Não será melhor fugir-lhes, já que o acesso a eles depende do favor e portanto da dependência pessoal? (SCHWARZ, 1987, p. 175-176.)

Para finalizar, um elemento que nos pareceu *interessantíssimo* dessa tradução é justamente a capa (Figura 16)²⁰⁴.

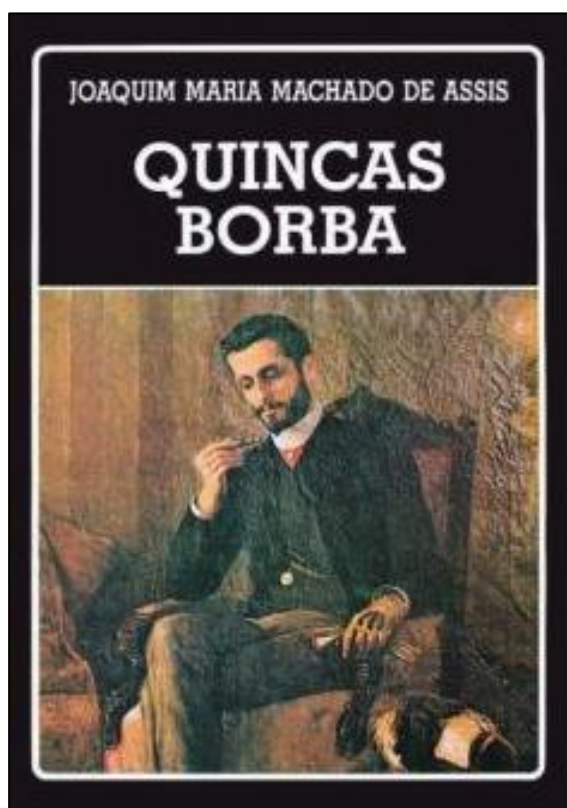


Figura 16: Capa de *Quincas Borba*, tradução de Juan García Gayo, *Biblioteca Ayacucho*, 1979.

²⁰⁴ Imagem disponível em:

https://www.clacso.org.ar/biblioteca_ayacucho/detalle.php?id_libro=1642. Acesso em: 26 mar. 2021.

Como vimos acima, trata-se ainda da tela *Arrufos*, de Belmiro de Almeida. Embora seja “a mesma” imagem já utilizada na capa de *Cuentos*, aqui, em *Quincas Borba*, temos outro enfoque. O destaque maior é o enquadramento da figura masculina do quadro. Seria uma representação de Quincas Borba, já que associamos, no senso comum, a capa ao que virá no enredo do romance? São suposições imaginando que uma leitora ou um leitor comum não necessariamente conhece o quadro e não sabemos se essa mesma pessoa conhece ou não a capa do outro livro, para completar “o quebra-cabeças” das imagens, para ler como uma tradução intersemiótica a visão de dois recortes de um “mesmo” quadro ou até mesmo contando com a possibilidade de a leitora e o leitor desconhecerem o quadro.

4.4.3. *HISTORIAS SIN FECHA* (1981)

Historia sin fecha é uma publicação peruana, do *Centro de Estudios Brasileños*, em Lima, Peru, com a primeira edição em 1981. Trata-se da tradução da coletânea de contos *História sem data*, publicada por Machado de Assis em 1884. Essa tradução pertence à coleção *Tierra Brasileña*, cujo objetivo é, conforme lemos na quarta capa, “proporcionar o conhecimento dos múltiplos aspectos do desenvolvimento cultural do Brasil”²⁰⁵. A coleção está composta por títulos que abarcam temas que vão desde cinema, história e antropologia até obras de artistas e escritores significativos. Dessa forma, espera-se que os vínculos entre os países ibero-americanos se ampliem e se fortaleçam.

A edição conta com orelhas, apresentando uma breve biografia de Machado de Assis, e destaca a grande inovação da publicação de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, em 1881. A introdução é um texto assinado por Péricles Eugênio da Silva Ramos, poeta, escritor, professor e tradutor brasileiro. Nesse texto, intitulado *Machado de Assis, el cuentista, y sus Historias sin fecha* [Machado de Assis, o contista e suas Histórias sem data], o autor destaca a grandeza da obra de Machado de Assis e recupera a ideia de Lúcia Miguel Pereira de que Machado atingiu o ápice da qualidade literária com os contos, sem que, com isso, tenha que fazer qualquer tipo de conserto nos romances “zigzagueantes” (p. 10). Ramos entra na discussão sobre Machado de Assis recusar rótulos de “romântico” ou “realista/naturalista” e afirma que nosso escritor ficaria muito ofendido se ouvisse as pessoas dizendo que seus textos têm uma abordagem de “realismo psicológico” (p. 11).

²⁰⁵ “(...) se propone a dar a conocer los múltiples aspectos del desarrollo cultural de Brasil”.

Outro comentário interessante de Ramos é que a narração machadiana “[não] pretende documentar a vida contemporânea, mas entender (...) que a arte é uma escapatória para os males do mundo”, e continua “sua matéria é então, como sempre, a essência da vida, embora às vezes, nos contos, tal matéria pode nos parecer simplesmente episódica”²⁰⁶ (p. 11).

Sobre as personagens femininas, Péricles Ramos traz à leitura Quintília, personagem de *A desejada das gentes* (conto que não está na seleção de *Historias sin fecha*). Embora seja um conto bastante curioso, a menção que se faz a ele nesse prefácio é de que talvez esse seja um dos contos mais naturalistas de Machado de Assis. Trata-se de uma moça, 33 anos, que se considera velha para o casamento, mas que, no fundo, evita casar-se por uma aversão puramente física ao casamento, como suspeita o narrador. Mas novamente aqui temos um caso de uma apresentação de uma obra que não está na edição presente, e que serve como uma espécie de visão geral da produção machadiana, um convite para leituras outras.

Há um breve resumo de um parágrafo de cada conto que compõe *Historias sin fecha*, como forma de introduzir o leitor no universo dos contos que se seguem. Para os contos em que há traição por parte da mulher, Ramos afirma que se trata daquilo que Machado sabia criar de modo inigualável: trata-se daquilo que não pode ser sondado pela alma humana, são motivos inexplicáveis. Machado mostra em suas narrativas certos eventos passíveis de acontecer com qualquer pessoa, como o adultério ou a traição. Não há, em sua literatura, uma escrita moralizante, no sentido de condenar a figura feminina e considerar aceitável para a figura masculina, como era o *status quo* da época. Situações como essa são descritas para contos como *Singular Ocurrencia* [Singular Ocorrência] e *Capítulo de los Sombreros* [Capítulo dos chapéus].

Outro movimento que percebemos nessa introdução é o de apresentação de personagens femininas capazes de agir e de tomar decisões mais corajosas e ativas do que as masculinas, como é o caso da personagem a ser conquistada em *Primas de Sapucaia*, que se revela, na verdade, aquele tipo de mulher – nas palavras de Ramos (p. 22), “mujeres fatales” – que leva o homem a perder tudo.

Um traço marcante na obra machadiana, sem dúvidas, é o relativismo. Mesmo sem se aprofundar nesse relativismo mencionado, na introdução, o crítico literário mostra como o relativismo é produtivo na criação dos contos, por exemplo, o relativismo da promessa feita por

²⁰⁶ “[no] pretende documentar la vida contemporánea, sino entender (...) que el arte es una escapatoria a los males del mundo (...) su materia es pues, como siempre, la esencia de la vida, aunque a veces, en los cuentos, tal materia pueda parecernos simplemente episódica”.

Genoveva a Deolindo, que, como vimos acima, a promessa é válida no momento em que é feita; passado um tempo, tal promessa não é mais válida. Para Ramos é justamente essa relatividade a linha que une os contos de *Historias sin fecha*, não se restringindo, porém, a ser uma característica única de Machado de Assis.

Acreditamos que essa edição se faz importante para esta análise, pois, até o momento, pudemos encontrar pouquíssimas informações sobre as tradutoras e sobre o tradutor. Encontramos o nome de Leonidas Cevallo Mesones em uma catalogação em que figura como tradutor de Carlos Drummond de Andrade, *Poemas*, edição bilingue publicada também pelo *Centro de Estudios Brasileños*, 1978²⁰⁷. Outras pesquisas com seu nome resultam em publicações mencionadas aqui nesta pesquisa, como o artigo de Cardellino Soto (2012) e Rivas Maximus (2014).

Segundo Espinosa Domínguez (2010, p. 72), é preciso reconhecer que se trata de “um esforço digno de elogiar (...) com um extenso prólogo de Pericles E. da Silva Ramos e uma boa tradução de Leonidas Cevallos Mesones y Carmen Sologuren”²⁰⁸.

Pudemos perceber que um possível fio que une as três traduções selecionadas nesta seção é o fato de terem prefácios alógrafos, ou seja, escritos não por Machado de Assis, mas por críticos literários brasileiros de renome cujos textos foram traduzidos para o espanhol (no caso de Bosi, escrito em espanhol primeiramente, para a tradução, e posteriormente para o português), mas que não comentam nenhum aspecto do processo tradutório. Em linhas gerais, apresentam a obra e o autor, mas não se valem de comentários sobre o processo tradutório. As considerações feitas visam apresentar a obra machadiana como um todo (nem sempre com exemplos da obra que estão apresentando) e tecem comentários sobre algumas das personagens femininas. Nesses casos, não se apresentam leituras inovadoras, mas reforçam aquelas já existentes na fortuna crítica de Machado de Assis no Brasil.

Tal como um véu, que simula encobrir, mas revela o olhar, os prefácios analisados encenam uma apresentação do livro em que estão inseridos, mas, no fundo, revelam um universo machadiano muito maior do que aquele da tradução, e extrapolam os limites dos livros

²⁰⁷ Informações disponíveis em: <http://www.reuniaobibliografica.com.br/catalogacao?start=2150>. Acesso em: 12 mar. 2021.

²⁰⁸ “Un esfuerzo digno de elogiar (...) con un extenso prólogo de Pericles E. da Silva Ramos y una buena traducción de Leonidas Cevallos Mesones y Carmen Sologuren”.

que apresentam. Além disso, a tradução editorial dos textos de Machado de Assis se revelou um processo que provavelmente envolveu muitas pesquisas, muitos estudos, pois se trata de edições cuidadosas que selecionaram textos fundamentais para a crítica de Machado. Não podemos julgar que nada do que foi selecionado para compor o livro seja fruto da casualidade, mas resultados de pessoas que buscaram conhecer a obra e o autor brasileiro.

ANTES DO ÚLTIMO

Antes de nos encaminharmos para o encerramento deste texto, apresentamos uma compilação das traduções e artigos consultados para compor as análises das personagens femininas do capítulo anterior.

Tabela 2: Obras que compuseram nossos “dados”

Obra	Tradução de	Meio de publicação [principais divulgações]	País	Ano
Amores imposibles (o retrato del alma humana) en tres cuentos de Machado de Assis	[escrito por] Ascensión Rivas Hernández	El oficio de escribir: entre Machado de Assis y Nélida Piñón. Ediciones Universidad de Salamanca [acadêmica]	Espanha	2010
Capitu: retrato de una Gioconda brasileña	[escrito por] Antonio Maura	Un clásico fuera de casa: nuevas miradas sobre Machado de Assis. CEB (Centro de Estudios Brasileños)	Espanha	2010
Cuentos	Santiago Kovadloff	Biblioteca Ayacucho [produção intelectual da América Latina]	Venezuela	1978
Diez historias cortas	Pablo Rocca	Ediciones de la Banda Oriental [problemática social e cultural do Uruguai e da América Latina]	Uruguai	2006
Don Casmurro	Pablo del Barco	Cátedra	Espanha	1991

		[editora universitária]		
Don Casmurro	Pablo del Barco	Círculo de Lectores [número especial para assinantes]	Espanha	2000
Historias sin fecha	Leonidas Cevallos Mesones e Carmen Sologuren	Centro de Estudios Brasileños (CEB) [divulgação de cultura brasileira]	Peru	1981
La Iglesia del Diablo y otros cuentos	Remo Gorga Filho	Libresa [publicação de obras de educação e cultura]	Equador	2007
Machado de Assis en la búsqueda de la nota de lo absoluto	Patricia Vilcapuma Vines	Cuadernos Literarios [revista acadêmica]	Peru	2007
Memorias póstumas de Blás Cubas	Antonio Alatorre	Fondo de Cultura Económica (FCE) [publicações das áreas de filosofia, letras, economia e história]	México	2006
Quincas Borba	Juan García Gayo	Biblioteca Ayacucho	Venezuela	1979

Fonte: elaboração da autora

ATANDO AS PONTAS...

Aliás as histórias do Sr. Machado de Assis perderiam muito em ser recontadas por outros. O seu principal encanto talvez esteja no contador.

José Veríssimo (1904, apud GUIMARÃES, 2012a)

Exploramos nesta tese algumas das possibilidades de reflexão sobre aspectos culturais, sociais e históricas que as personagens femininas de Machado de Assis levantam, sobretudo de uma perspectiva da tradução, uma vez que nossos objetos de estudos foram os paratextos presentes em algumas das obras traduzidas, bem como alguns estudos que compõem a fortuna crítica de Machado de Assis em espanhol.

Partimos de uma concepção de paratextos (GENETTE, 2009) visando analisar e entender o que se diz sobre as personagens femininas de Machado de Assis nas edições traduzidas a que tivemos acesso a fim de expandir um pouco mais nossos conhecimentos sobre o modo como nosso autor poderia estar sendo lido em língua espanhola. Os paratextos são lugares que dão oportunidade para que os agentes envolvidos na tradução possam se expressar com mais liberdade, especialmente quem traduz, edita e cria as capas, convidando, assim, a novas leituras.

Durante nosso trajeto, identificamos algumas características da recepção machadiana em língua espanhola, como o fato de haver traduções constantes e variadas de sua obra. Embora Machado de Assis não tenha ainda uma coletânea com toda a sua obra traduzida, vemos um interesse de diversas tradutoras e tradutores em diferentes países de língua espanhola e em diferentes momentos históricos. Em um primeiro olhar, isso poderia soar como um tom melancólico, de falta; no entanto, consideramos, de nossa parte, que essa pode ser uma das maiores riquezas da tradução de Machado de Assis: a multiplicidade de olhares e leituras para sua obra. Além disso, como a obra de Machado é vasta e extensa, sem contar que aborda temas variados em diferentes gêneros literários, seria natural pensar que são textos que despertam diferentes interesses naqueles que se propõem a traduzir.

Com relação às personagens femininas, o que se diz nesses paratextos é um certo reforço quanto à noção de que se trata de personagens femininas mais fortes e mais ativas do que as masculinas. A própria biógrafa e crítica de Machado de Assis, Lúcia Miguel Pereira, já indicava essa leitura. “Ela [Sofia] e Capitu são as mulheres mais mulheres dos romances de machado” (PEREIRA, [1936] 1988, p. 203). Essa ideia aparece nos paratextos, por exemplo,

de *Memorias póstumas de Blas Cubas* (2006, tradução de Antonio Alatorre), de *La Iglesia del Diablo y otros cuentos* (2007, tradução de Remi Gorga Filho) e de *Don Casmurro* (1991, tradução de Pablo del Barco), como visto acima.

Surpreendemo-nos com o fato de alguns dos paratextos usados como prefácio ou introdução serem estudos de personalidades importantes para a fortuna crítica de Machado de Assis no Brasil, como é o caso de Alfredo Bosi, Lúcia Miguel Pereira, Roberto Schwarz ou Péricles Eugênio da Silva Ramos. Vimos que não são casos isolados, mas sim uma prática recorrente. Trata-se, nesses casos, de paratextos alógrafos, escritos por outras pessoas que não o próprio autor da obra. Tais escolhas nos revelam um cuidado com a edição traduzida, pois nos levam a crer que são edições e traduções que resultaram de profundas pesquisas da crítica machadiana. Além disso, como visto, muitas das publicações foram levadas a cabo por editoras universitárias ou que se propõem a publicar obras literárias e de divulgação cultural, ou seja, publicar Machado de Assis por essas casas editoriais não é algo do acaso, mas justamente o contrário, são ambientes em que se preza a escolha cuidadosa dos textos. Esses contextos de publicação podem nos levar a considerar o fato, já anteriormente discutido por Espinosa Domínguez (2010), de que Machado de Assis compõe o cânone literário estrangeiro de ambientes acadêmicos.

Observamos, a partir disso, como os paratextos das traduções de Machado de Assis em espanhol estão em diálogo com a crítica literária brasileira. Esses autores invariavelmente são citados como fontes que legitimam as apresentações, os prólogos, as introduções, e, por conseguinte, a tradução. Talvez não sejam leituras que rompam com essa tradição (à maneira como Hellen Caldwell fez com *Dom Casmurro* a partir da publicação de seu *O Otelô brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*, ou mesmo, John Gledson com *Machado de Assis: impostura ou realismo*), pelo contrário, reforçam e reproduzem as leituras já consagradas tanto da obra como do autor, possibilitando ao público de língua espanhola justamente o conhecimento construído por tanto tempo e compartilhado do nosso autor.

No entanto, chamou nossa atenção o modo como esses paratextos não se valeram desse espaço para comentar sobre a tradução em si, ou seja, são testemunhos das leituras da obra machadiana, mas não testemunhos de tradução. Vimos, com Genette (2009), que os prefácios e as apresentações podem servir de lugar privilegiado para a expressão e a visibilidade de quem traduz. Contudo, essa manifestação acerca da tradução por parte da tradutora ou do tradutor aparece, mesmo que bem brevemente, em *Don Casmurro* (1991, tradução de Pablo del Barco), *Machado de Assis en la búsqueda de la nota de lo absoluto* (2007, tradução de Patricia Vilcapuma Vincés) e *Diez historias cortas* (2006, tradução de Pablo Rocca). Outras

manifestações pontuais apareceram em notas de tradução, indicando algumas palavras ou expressões tipicamente brasileiras (ou de um certo período do Brasil) ou usada com certo efeito literário por Machado de Assis, tal como a nota explicativa de “nhonhô” em *Memórias póstumas de Blas Cubas* (2006, de Antonio Alatorre).

Nesse sentido, uma das perguntas que fizemos no início desta tese, sobre como as tradutoras e os tradutores poderiam interpretar o texto machadiano na hora da tradução, apenas tivemos como saber como Pablo Rocca, Pablo del Barco e Remi Gorga Filho pensam, de fato, pois foram aqueles que expressaram sua visão sobre o trabalho de tradução com Machado de Assis, enquanto as demais traduções, como dito, aproveitaram o espaço dos paratextos para trazer estudos já consagrados na crítica literária brasileira. Talvez isso tenha relação com o projeto editorial de cada tradução.

A escolha das personagens femininas da literatura ocorreu por ser uma forma potencialmente mais interessante do que o próprio mundo (NASCIMENTO, 2015), isto é, possibilita-nos expandir nossas experiências de vida e nossa visão sobre o mundo e, assim, aprender mais sobre a realidade. Toda personagem da ficção é uma interpretação, é uma experiência, é uma observação. Com os olhos, falas, movimentos, entradas e saídas de cena de Virgília, Capitu, Maria Regina, Maria Luísa, Severina, Conceição e Rita, tivemos a chance de experimentar um período histórico brasileiro e de tentar entender como essas mulheres circulavam pelos ambientes marcados pelo patriarcalismo e quais papéis podiam desempenhar sejam papéis sociais, no mundo exterior, sejam papéis mais intimistas, dentro de casa, no âmbito familiar. Dessa forma, tivemos a oportunidade de olhar para algumas personagens femininas e refletir sobre uma parcela da sociedade brasileira do final do século XIX especificamente no Rio de Janeiro.

As personagens femininas de Machado de Assis são outras, porque foram levadas para outras regiões do planeta e para outros tempos, diferentes daqueles da publicação original feita pelo autor, mas, ao mesmo tempo, ainda são as mesmas, uma vez que a maioria das apresentações e introduções reforçam as leituras, de certo modo, já consolidadas na crítica brasileira, como é o caso de se considerar Capitu, por exemplo, uma personagem muito mais mulher do que Bentinho era homem. Como discorrido durante a apresentação das personagens, essa é uma visão recorrente nos materiais que acompanham as traduções.

Sobre o limiar ficção-realidade, discutimos principalmente a expansão da experiência vivida pela leitura, ou seja, como nossa experiência de vida pode ser enriquecida e transformada a partir da leitura de textos literários. Essa abordagem fez-se importante para as reflexões aqui levantadas justamente porque as considerações feitas foram propiciadas a partir

dos paratextos, ou seja, dessa margem, desse limiar, desses bastidores que convidam à passagem, à travessia. Em momentos pontuais do texto fizemos uma comparação entre a escrita de Machado de Assis e a tradução, porém, as análises, como visto, detiveram-se nos prólogos, nas introduções, nos artigos e nas notas de rodapé.

O que nós, brasileiras e brasileiros, podemos aprender com os estudos de tais traduções aqui analisadas? Podemos aprender a conhecer melhor a cena literária criada e a nos conhecer melhor a partir da *lengua de sabio griego* machadiana. Podemos manter na memória a história de muitas mulheres que foram, em certa medida, representadas pelas personagens femininas desse autor e, assim, expandir nossa compreensão tanto do período em que os romances se passam quanto o que ainda precisamos mudar enquanto sociedade para alcançar um lugar de mais justiça e igualdade entre os gêneros. Talvez a sociedade desse *Brasil de fuego y de vida y de amor* como um todo não seja marcada pelo mesmo “tipo” de patriarcalismo da época em que Machado de Assis viveu, mas ecos desse período ainda se fazem presentes e, portanto, conhecer o passado e a história nos permite entender o presente e fazer projeções para o futuro. Valendo-nos ainda da entrevista com a tradutora de Machado para o inglês, Thomsom-DeVeaux: “muitas vezes, quando comparamos o Brasil do Machado com o Brasil de hoje, alguns substantivos mudam, mas as preposições – isto é, as relações de poder entre as forças envolvidas – continuam, em grande medida, intactas” (COSTA, 2021, p. 4).

Não podemos dizer que fizemos mais do que *transitar* pela recepção de Machado de Assis, mas pudemos observar que talvez Machado de Assis não seja aquele “ilustre desconhecido” do mundo hispânico, pois, como vimos, tem seu reconhecimento e circulação nos países de língua espanhola há mais de um século, tendo começado contemporaneamente ao próprio escritor. O levantamento das traduções permitiu-nos constatar que os números de publicações indicam que Machado de Assis é um autor presente no mundo de língua espanhola, assim como entendido por Cardellino Soto (2012) e o del Barco (1991).

Enfim, seja em que língua for, que sorte a nossa ter conhecido o Bruxo do Cosme Velho!

REFERÊNCIAS

ARRUFOS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra6374/arrufos>. Acesso em: 30 de set. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7.

ASSIS, Machado de. **Ce que les hommes appellent Amour**. Tradução de Jean-Paul Bruyas. Paris: Métailié, 1995.

ASSIS, Machado de. **Cuentos**. Tradução de Santiago Kovadloff e prólogo de Alfredo Bosi. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978. Disponível em: https://www.clacso.org.ar/biblioteca_ayacucho/detalle.php?id_libro=1614. Acesso em: 31 out. 2021.

ASSIS, Machado de. **Diez historias cortas**. Seleção, tradução, prólogo e notas de Pablo Rocca. Montevideu: Ediciones de la Banda Oriental, 2006.

ASSIS, Machado de. **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: 26 jan. 2022.

ASSIS, Machado de. **Don Casmurro**. Tradução e edição de Pablo del Barco. Madri: Cátedra, 1991.

ASSIS, Machado de. **Don Casmurro**. Tradução e prólogo de Pablo del Barco. Barcelona: Círculo de Lectores, 2000.

ASSIS, Machado de. **Epitaph of a Small Winner**. Tradução de William L. Grossman. Nova York: Noonday Press, 1952.

ASSIS, Machado de. **Philosofer or Dog?** Tradução de Clotilde Wilson. Nova York: Noonday Press, 1954.

ASSIS, Machado de. **Historias sin fecha**. Tradução de Leonidas Cevallos Mesones e Carmen Sologuren, e prólogo de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1981.

ASSIS, Machado de. **La Iglesia del Diablo y otros cuentos**. Tradução de Remi Gorga Filho. Quito: Libresa, 2007.

ASSIS, Machado de. **Memorias póstumas de Blas Cubas**. Tradução de Antonio Alatorre, introdução de Lúcia Miguel Pereira e notas de Antonio Alatorre e Pero de Botelho. 3ª Ed. México, FCE, 2006.

ASSIS, Machado de. **Memorie dall'aldilà**. Tradução de Laura Marchiori. Milão: Rizzoli Editore, 1953.

ASSIS, Machado de. **Misa de Gallo y otros cuentos**. Tradução de Elkin Obregón. Bogotá: Editorial Norma, 1990.

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de Nacionalidade. **O Novo Mundo**, Periódico Ilustrado do Progreso da Idade, Nova York, EUA, v. 30, n. 33, 24 de março de 1878. p. 107-108. [Acervo da Hemeroteca Digital Brasileira]. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/122815/per122815_1873_00030.pdf. Acesso em: 23 jun. 2021.

ASSIS, Machado de. **Phalenas**. Rio de Janeiro. Paris: B. L. Garnier Editor, 1870. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518759>. Acesso em: 23 jun. 2020.

ASSIS, Machado de. **Quincas Borba**. Tradução de Juan García Gayo. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1979. Disponível em: https://www.clacso.org.ar/biblioteca_ayacucho/detalle.php?id_libro=1642. Acesso em: 31 out. 2021.

ASSIS, Machado de. **Romances e contos em hipertexto**. Disponível em: <http://machadodeassis.net/>. Acesso em: 09 abr. 2021.

AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words**. Oxford: Clarendon, 1962.

AZEVEDO, Sílvia Maria; DUSILEK, Adriana e CALLIPO, Daniela Mantarro (Orgs.). **Machado de Assis: crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

BARROS, Andrea de. **Machado de Assis na Rússia: estudos de recepção literária (1960-2010)**. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2012. Disponível em: https://www.academia.edu/4081970/Machado_de_Assis_na_R%C3%BAssia_estudos_de_rec_ep%C3%A7%C3%A3o_liter%C3%A1ria_1960-2010. Acesso em: 17 jun. 2020.

BAPTISTA, Abel Barros. **A formação do nome – Duas interrogações sobre Machado de Assis**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: II. A experiência vivida**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967.

BENJAMIN, Walter. 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, [1923] 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.

BERMAN, Antoine. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica – Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin**. Tradução de Maria Emília Chanut. Bauru: Edusc, 2002.

BOURDIEU, Pierre. Une révolution conservatrice dans l'édition. In: **Actes de la recherche en sciences sociales**, v. 126-127, Éditeurs, 1999, p. 3-28. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1999_num_126_1_3278. DOI: <https://doi.org/10.3406/arss.1999.3278>. Acesso em: 24 jun. 2021.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BOSI, Alfredo et al. **Machado de Assis**. São Paulo: Ática, 1982.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, [1990] 2003.

CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. **Ramate de Males**, Campinas, p. 81-90, 2012. DOI: <https://doi.org/10.20396/remate.v0i0.8635992>. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8635992/3701>. Acesso em: 05 jul. 2021.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. **A personagem de ficção**. 12º ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: CANDIDO, A. (org.). **Vários escritos**. 6 ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, [1968] 2017. p. 15-33.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, A. (org.). **Vários escritos**. 6 ed. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, [1988] 2017. p. 171-193.

CÂMARA, Elisa Oliveira. **O paratexto na tarefa do tradutor: uma análise de elementos paratextuais**. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2014. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269517/1/Camara_ElisaOliveira_M.pdf. Acesso em: 09 mar. 2020.

CARDELLINO SOTO, Pablo. 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.

CARDELLINO, Pablo e COSTA, Walter Carlos. **Dicionário de tradutores literários no Brasil**: verbete: Remy Gorga, filho. Disponível em: <https://dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/RemyGorgafilho.htm>. Acesso em: 14 mai. 2020.

CARVALHO, Paula. Como dar vida a um defunto. Três especialistas preparam novas versões de obras de Machado de Assis para o inglês, o dinamarquês e o espanhol. **Quatro cindo um**, a revista dos livros, 2019. Disponível em: <https://quatrocincoum.folha.uol.com.br/br/artigos/l/como-dar-vida-a-um-defunto-autor>. Acesso em: 31 out. 2021.

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

COSTA, Cynthia Beatrice. **Dom casmurro em inglês**: tradução e recepção de um clássico brasileiro. Tese (Doutorado em Estudos da Tradução). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/168032>. Acesso em: 18 out. 2021.

COSTA, Cynthia Beatrice. Entrevista com Flora Thomson-DeVeaux. **Revista Belas Infiéis**, Brasília, v. 10, n. 3, p. 01-15, 2021. e-ISSN: 2316-6614. DOI: <https://doi.org/10.26512/belasinfiéis.v10.n3.2021.32760>. Acesso em: 03 nov. 2021.

DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade**. Jacques Derrida [entrevistado]; Anne Dufourmantelle; tradução de Antonio Romane; revisão técnica Paulo Ottoni. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Essa estranha instituição chamada literatura**: uma entrevista com Jacques Derrida. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, [1992] 2014.

DERRIDA, Jacques. **O Monolinguismo do Outro**. Ou a prótese de origem. Tradução de Fernanda Bernardo. Porto, Portugal, Campo das Letras, Editores, S. A., 2001.

DERRIDA, Jacques. **Paixões**. Tradução de Lóris Z. Machado. Campinas: Papirus, 1995.

DERRIDA, Jacques. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. Tradução de Piero Eyben. **Cerrados**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, UnB, v. 21, n. 33, p. 229-251, 2012. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148/22967>. Acesso em: 23 jun. 2021.

DEL PRIORE, Mary. **Mulheres no Brasil colonial**. São Paulo: Contexto, 2000.

DINIZ, Leandro Rodrigues Alves. A promoção do português no espaço de enunciação do Mercosul: alguns equívocos históricos estruturantes. In: ARNOUX, Elvira Narvaja e LAURIA, Daniela (Orgs.). **Lenguas y discursos en la construcción de la ciudadanía sudamericana**. Gonnnet: UNIPE: Editorial Universitaria, 2016. p. 99-113.

ESPINOSA DOMÍNGUEZ, Carlos. Andanzas póstumas: Machado de Assis en español. **Caracol**, n° 1, p. 64-85, 2010. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/caracol/article/view/57638/60694>. Acesso em: 30 out. 2019.

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

FREIRE, Paulo. **Professora sim, tia não**: cartas a quem ousa ensinar. São Paulo: Olho d'Água, 1997.

GARRIDO VILARIÑO, Xoán Manuel. Texto e Paratexto. Tradución e Paratradución. **Viceversa**: Revista Galega de Tradución, v. 9, n° 10, p. 31-39, 2005. Disponível em: https://www.academia.edu/32380892/Texto_e_paratexto_traduci%C3%B3n_e_paratraduci%C3%B3n. Acesso em: 02 mar. 2020.

GASPAR, Nádea Regina; ANDRETTA, Pedro Ivo Silveira. Olhares enunciativos no discurso literário: uma análise das capas de “Dom Casmurro”. **Linguagem em (Dis)curso**, Tubarão, SC, v.11, n°3, p. 515-542, 2011. Disponível em:

http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/819/758

. Acesso em: 16 ago. 2021.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: La literatura en segundo grado. Tradução de Celia Fernández Prieto. Madrid, España, Altea, Taurus, Alfaguara, S. A., 1989.

GENETTE, Gérard. **Paratextos Editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.

GENETTE, Gérard. **Paratexts: Thresholds of Interpretation**. Tradução de Jane E. Levin. Cambridge/New York: Cambridge, University Press, 1997.

GENETTE, Gérard. **Seuils**. Édition du Seuil, 1987.

GENETTE, Gérard. **Umbrales**. Tradução de Susana Lage. Cidade do México: Siglo Vientiuno Editores, 2001.

GHISLENI, Maria Inês Werlang. Machado de Assis e a música: uma análise do conto “Trio em lá menor”. **Signo**, v. 33, n° especial Machado de Assis, p. 88-98, 2008.

<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/611>. Acesso em: 04 nov. 2021.

GIMENES, Juliana Aparecida. “**Você já reparou nos olhos dela?**” – Metáforas do olhar em duas traduções de Dom Casmurro para o espanhol. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2017. Disponível em:

http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/325007/1/Gimenes_JulianaAparecida_M.pdf. Acesso em: 07 ago. 2019.

GIMENES, Juliana Aparecida. Olhos nos olhos: Capitu e Conceição, mulheres machadianas em tradução para o espanhol. **Rónai** - Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios, v. 6, n. 1, p. 108-118, 2018. Disponível em:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ronai/article/view/23259>. Acesso em: 18 jul. 2019.

GIMENES, Juliana Aparecida. Machado de Assis nos umbrais da (para)tradução. **PERcursos Linguísticos**, v. 9, n. 21, p. 66-87, 2019. Disponível em:

<https://periodicos.ufes.br/percursos/article/view/23613/18390>. Acesso em: 16 ago. 2021.

GIMENES, Juliana Aparecida. Paratradução: uma prática editorial e um caso de Machado de Assis em espanhol. **Revista Hermeneus**: Revista de Traducción e Interpretación, n. 22, p. 221-242, 2020. Disponível em:

<https://revistas.uva.es/index.php/hermeneus/article/view/4254/3728>. Acesso em: 29 mar. 2021. DOI: <https://doi.org/10.24197/her.22.2020.221-242>.

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

GOUVEIA, Dayse Helena V. de A.; DANTAS, Marta Pragana. Tradução, história e desigualdades literárias: o cânone da literatura brasileira traduzida na Espanha. **Cultura e**

Tradução, v. 5, n. 1, p. 430-441, 2017. Disponível em:
<https://periodicos.ufpb.br/index.php/ct/article/view/38533/19447>. Acesso em: 03 jun. 2021.

GRANJA, Lúcia. Três é demais! (Ou por que Garnier não traduziu Machado de Assis?).
Machado de Assis em Linha, v. 11, n. 25, p. 18-32, 2018. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/mael/a/JLgs3sHTQjMR8SySTYC36Xk/?format=pdf&lang=pt>.
 Acesso em: 25 mai. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/1983-6821201811252>.

GUEDES, Luciana. Literatura brasileira em tradução: a trajetória de livros brasileiros traduzidos ao castelhano. In: V Simpósio Internacional sobre Literatura Brasileira Contemporânea, 17 a 19 de junho de 2013, Brasília. **Anais [...]**. Brasília, 2013. p. 107-117. Disponível em:
https://www.researchgate.net/publication/337398385_Literatura_brasileira_em_traducao_a_trajetoria_de_livros_brasileiros_traduzidos_ao_castelhano. Acesso em: 03 jun. 2021.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. **Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19**. 2ª ed, São Paulo: Nankin: Edusp, 2012a.

GUIMARÃES, Hélio de 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, 2012b. p. 35-43.

ISER, Wolfgang. **O ato de leitura**. Uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *asithesis* e *katharsis*. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A Literautra e o leitor: textos da estética da recepção**. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, [1979] 2000. p. 85-103.

JOLICOEUR, Louis. Tradução literária e difusão cultural: entre estética e política. Tradução de Katia Aily Franco de Camargo. **Odisseia**, Natal, RN, v. 2, nº 1, p. 133-151, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/odisseia/article/view/11063/7903>. Acesso em: 02 mar. 2020.

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

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

LOPES, Alice Casimiro; SISCAR, Marcos. Apresentação – Pensando políticas com Jacques Derrida. In: LOPES, A. C.; SISCAR, M. (Orgs.). **Pensando a política com Derrida: responsabilidade, tradução, porvir**. São Paulo: Cortez, 2018. p. 7-12.

MAURA, Antonio. Capitu: retrato de una Gioconda brasileira. In: RIVAS HERNÁNDEZ, A. (Org.). **Un clásico fuera de casa: nuevas miradas sobre Machado de Assis**. Recife: Editora

Massangana, Fundação Joaquim Nabuco/Salamanca: Centro de Estudios Brasileños, Universidad de Salamanca, 2010. p. 55-66.

MAGALHÃES, Milena. A responsabilidade paradoxal do escritor: o testemunho na literatura brasileira contemporânea. In: LOPES, A. C.; SISCAR, M. (Orgs.). **Pensando a política com Derrida**: responsabilidade, tradução, porvir. São Paulo: Cortez, 2018. p. 201-224.

MONTEIRO, Pedro Meira. O futuro abolido: anotações sobre o tempo no *Memorial de Aires*. **Machado de Assis em linha**, n. 1, p. 40-56, jun. 2008. Disponível em: <http://machadodeassis.fflch.usp.br/sites/machadodeassis.fflch.usp.br/files/u73/num01artigo05.pdf>. Acesso em: 31 mar. 2021.

NASCIMENTO, Evando. **Derrida e a literatura**: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. 3ªed. São Paulo: É Realizações, 2015.

NASCIMENTO, Evando. Texto, Textualidade, Contexto. In: SIGNORINI, Inês (Org.). **[Re]discutir texto, gênero e discurso**. São Paulo: Parábola Editorial, 2008. p. 109-131.

NOUSS, Alexis. A árvore e o texto. Tradução de Albertina Vicentini e Alice Maria Araújo Ferreira. **Traduzires 2**, p. 5-20, 2012a. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/traduzires/article/view/20797/19164>. Acesso em: 10 mar. 2020.

NOUSS, Alexis. A tradução no limiar. Tradução de Izabela Leal. **ALEA**, v. 14, n. 1, p. 13-34, 2012b. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33023299002&idp=1&cid=313059>. Acesso em: 09 mar. 2020.

NOUSS, Alexis. Translation as ethics. In: GLANET, Simone (Ed.). **Comparative Law – Engaging Translation**. Routledge, 2014. p. 23-33.

ORTEGA CERRA, Leonor Iliana; SÁNCHEZ DE COLLADO, Alicia. El ISBN en Cuba e Hispanoamérica: su importancia para las bibliotecas. **Ciencias de la Información**, v. 40, n. 1, p. 59-69, 2009. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/download/78424>. Acesso em: 28 mai. 2021.

PAGANO, Adriana. As pesquisas historiográficas em tradução. In: PAGANO, Adriana (Org.). **Metodologias de pesquisa em tradução**. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2001. p. 117-146.

PASSOS, José Luiz. **Romance com pessoas**. A imaginação em Machado de Assis. 2ª ed. revista e ampliada pelo autor. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

PEREIRA, Lúcia Miguel. **Machado de Assis**: estudo crítico e biográfico. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, [1936] 1988.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. A “dadidade” dos ditos dados na/da pragmática. In: GOLÇALVES, Adair Vieira e GOIS, Marcos Lúcio de Sousa (Orgs.). **Ciências da Linguagem**: O Fazer Científico. Vol. 2. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2014. p. 67-103.

RAJAGOPALAN, Kanavillil. Traição *versus* transgressão: reflexões acerca da tradução e pós-modernidade. **Alfa: Revista de Linguística**, n° 44 (especial), p. 123-130, 2000. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/4284/3873>. Acesso em: 04 nov. 2021.

RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión. Amores imposibles (o retratos del alma humana) en tres cuentos de Machado de Assis. In: RIVAS HERNÁNDEZ, A. (Org.). **El oficio de escribir: entre Machado de Assis y Nérida Piñón**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010a. p. 39-55. Disponível em: <https://gredos.usal.es/handle/10366/123411>. Acesso em: 02 ago. 2021.

RIVAS HERNÁNDEZ, Ascensión. Prólogo. In: RIVAS HERNÁNDEZ, A. (Org.). **Un clásico fuera de casa: nuevas miradas sobre Machado de Assis**. Recife: Editora Massangana, Fundação Joaquim Nabuco/Salamanca: Centro de Estudios Brasileños, Universidad de Salamanca, 2010b. p. 7-11.

RIVAS MÁXIMUS, Carmen. **La literatura brasileña en España: recepción, contexto cultural y traductografía**. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2014.

ROCCA, Pablo. En el “Brasil de fuego” (Encuentros y desencuentros: Rubén Darío y Machado de Assis). **Anales de Literatura Hispanoamericana**, v. 35, p. 77-82, 2006. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0606110077A/21802>. Acesso em: 07 jun. 2021.

ROCCA, Pablo. Machado de Assis, escritor do Rio da Prata: duas hipóteses contraditórias. **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Diálogos Interamericanos**, 38, p. 35-49, 2009. Disponível em: <http://www.cadernosdeletras.uff.br/joomla/images/stories/edicoes/38/artigo2.pdf>. Acesso em: 30 out. 2019.

ROCHA, João Cezar de Castro. Machado de Assis, leitor (autor) da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. In: JOBIM, José Luís (Org.). **A biblioteca de Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008. p. 315-334.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, A. *et al.* **A personagem de ficção**. 12 ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 9-50.

SÁNCHEZ-GODOY, Rubén A. Poderosa ignorancia: celos y pretensión de verdad en *Don Casmurro* de Machado de Assis. **Perífrasis**. Revista de Literatura, Teoría y Crítica, v. 4, n° 8, p. 9-27, dez., 2013. Disponível em: <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.25025/perifrasis20134801>. Acesso em: 27 jul. 2021.

SCHÄFFER, Ana Maria de Moura. **Representações de tradução de gênero no dizer de tradutoras brasileiras**. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2010. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/269712/1/Schaffer_AnaMariadeMoura_D.pdf. Acesso em: 17 jun. 2020

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, [1977] 2012a.

SCHWARZ, Roberto. Duas notas sobre Machado de Assis. In: SCHWARZ, Roberto. (Org.) **Que horas são?: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 165-178.

SCHWARZ, Roberto. **Um mestre na periferia do capitalismo**: Machado de Assis. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 5ª. ed. [1990] 2012b.

SCLIAR, Moacyr. Notas ao pé da página. In: SCLIAR, Moacyr. **Contos reunidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 371-375.

SENNA, Marta de; DIEGO, Marcelo da Rocha Lima. **Nota da edição eletrônica de Memórias póstumas de Brás Cubas**. [2009] 2011. Disponível em: http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/brascubas.htm. Acesso em: 12 set. 2021.

SENNA, Marta de; HERINGER, Victor. **Nota da edição eletrônica de Dom Casmurro**. [2010] 2011. Disponível em: http://www.machadodeassis.net/hiperTx_romances/obras/domcasmurro.htm. Acesso em: 12 set. 2021.

SILVA, Liliam Ramos da. Não me chame de mulata: uma reflexão sobre a tradução em literatura afrodescendente no Brasil no par de línguas espanhol-português. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, v. 57, n. 1, p. 71-88, jan./abr., 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/tla/v57n1/0103-1813-tla-57-01-0071.pdf>. Acesso em: 29 mar. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/010318138651618354781>.

SONTAG, Susan. **Questão de ênfase**: ensaios. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SOUZA, Jessé. Gilberto Freyre e a singularidade cultural brasileira. **Tempo Social**, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 69-100, USP, 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ts/v12n1/v12n1a05.pdf>. Acesso em: 18 jul. 2019.

STEIN, Ingrid. **Figuras femininas em Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

STRATFORD, Madeleine ; JOLICOEUR, Louis. La littérature québécoise traduite au Mexique : trois anthologies à la Foire internationale du livre de Guadalajara. **Meta: Journal des traducteurs**, v. 59, n° 1, p. 97-123, 2014. Disponível em: <https://www.erudit.org/en/journals/meta/1900-v1-n1-meta01506/1026472ar/>. Acesso em: 02 mar. 2020.

TOLEDANO BUENDÍA, Carmen. Listening to the voice of the translator: a description of translator's notes as paratextual elements. **Translation & Interpreting**, v. 5, n. 2, p. 149-162, 2013. Disponível em: <http://www.trans-int.org/index.php/transint/article/view/209/129>. Acesso em: 27 jan. 2022.

VÁRNAGY, Tomás. O pensamento político de John Locke e o surgimento do liberalismo. **Filosofia política moderna**. De Hobbes a Marx. In: BORON, Atilio A. (Org.). CLACSO,

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales; DCP-FFLCH, Departamento de Ciências Políticas, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, USP, Universidade de São Paulo. 2006. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20100603074417/04_varnagy.pdf. Acesso em: 12 set. 2021.

VILCAPUMA VINCE, Patricia. Machado de Assis en la búsqueda de la sonata de lo absoluto. **Cuadernos Literarios**, v. 4, n° 7, p. 159-171, 2007. Disponível em: <https://cuadernos.ucss.edu.pe/index.php/cl/article/view/104>. DOI: <https://doi.org/10.35626/cl.7.2007.104>. Acesso em: 30 jul. 2021.

VENUTI, Lawrence. How to read a translation. **Words without Borders**. The Online Magazine for International Literature, 2004. Disponível em: <https://www.wordswithoutborders.org/article/how-to-read-a-translation>. Acesso em: 23 jun. 2021.

XAVIER, Therezinha Mucci. **A personagem feminina no romance de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Presença, 1986.

YUSTE FRÍAS, José. Leer e interpretar la imagen para traducir. **Trabalhos em Linguística Aplicada**, Campinas, v. 50, n°2, p. 257-280, 2011a. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tla/v50n2/03.pdf>. Acesso em: 25 fev. 2020.

YUSTE FRÍAS, José. Tiempo para traducir la imagen. In: LOSADA GOYA, J. M. *et al.* (Eds.). **Tiempo: texto e imagen. Temps: texto et images**. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011b, p. 975-992. Disponível em: http://www.joseyustefrias.com/docu/publicaciones/JoseYusteFrias2011_Tiempo-para-traducir-la-imagen.pdf. Acesso em: 25 fev. 2020.

YUSTE FRÍAS, José. Traducir para la pantalla: el traductor entre el texto y la imagen. In: DI GIOVANNI, E. (Org.). **Diálogos intertextuales 5: Between Text and Receiver: Translation and Accessibility**. Entre texto y receptor: traducción y accesibilidad. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Peter Lang, 2011c. p. 57-88. Disponível em: http://www.joseyustefrias.com/docu/publicaciones/JoseYusteFrias2011_Traducir-para-la-pantalla.pdf. Acesso em: 02 mar. 2020.

YUSTE FRÍAS, José. Paratraducción: la traducción de los márgenes, al margen de la traducción. **D.E.L.T.A.**, 31-especial, p. 317-347, 2015. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/delta/article/view/22228/17990>. Acesso em: 24 set. 2020.

ZILBERMAN, Regina. Recepção e leitura no horizonte da literatura. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 10, n. 1, p. 85-97, 2008. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/alea/a/GSVPrjyVzyWZ8LBxRt95vHz/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 07 jun. 2021. DOI: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2008000100006>.