

RIVISTA DI STUDI PORTOGHESI E BRASILIANI

*Direzione*

ETTORE FINAZZI AGRÒ · SILVANO PELOSO

*Redazione*

SIMONE CELANI · FRANCESCO GENOVESI · MARIA CATERINA PINCHERLE  
CLAUDIA DARIO · LUCA BACCHINI

*Comitato scientifico*

RAUL ANTELO · CLEONICE BERARDINELLI · ALFREDO BOSI · HELENA CARVALHÃO BUESCU  
FRANCISCO FOOT HARDMAN · JOSÉ LUÍS JOBIM · PEDRO MEIRA MONTEIRO  
HELDER MACEDO · ANTÔNIO CELSO ALVES PEREIRA · CARLOS REIS · BEATRIZ RESENDE  
CLARA CRABBÉ ROCHA · ARNALDO SARAIVA

*Direzione*

ETTORE FINAZZI AGRÒ · SILVANO PELOSO

Facoltà di Lettere e Filosofia  
Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali  
'La Sapienza', Università di Roma  
Piazzale Aldo Moro 5, 00185 Roma

«Rivista di studi portoghesi e brasiliani» is an International Peer Reviewed Journal.  
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A.

RIVISTA DI STUDI  
PORTOGHESI E BRASILIANI

XIII · 2011



PISA · ROMA  
FABRIZIO SERRA EDITORE  
MMXIII

Autorizzazione del Tribunale di Pisa n. 28 del 30.12.1999  
Direttore responsabile: ALBERTO PIZZIGATI

★

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione, l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm, la memorizzazione elettronica, ecc., senza la preventiva autorizzazione scritta della *Fabrizio Serra editore*<sup>®</sup>, Pisa · Roma.  
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

★

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2013 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.  
*Fabrizio Serra editore* incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,  
*Edizioni dell'Ateneo*, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,  
*Gruppo editoriale internazionale* and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

Stampato in Italia · Printed in Italy

[www.libraweb.net](http://www.libraweb.net)

★

ISSN 1129-4205  
ISSN ELETTRONICO 1724-1529

## SOMMARIO

<i>Nota della redazione</i>	9
SILVANO PELOSO, <i>Il Brasile-Utopia di Amerigo Vespucci (1454-1512) nell'inedito scenario del Mundus Novus. In occasione del v centenario della morte</i>	11
ETTORE FINAZZI-AGRÒ, <i>Raízes do Brasil ou da (im)possibilidade do Comum</i>	21
SONIA NETTO SALOMÃO, <i>Machado de Assis em tradução italiana: sistema retórico e códigos de época entre duas línguas e duas culturas</i>	25
GIORGIO DE MARCHIS, «Fado». <i>La risposta di José Régio alla critica neorealista</i>	37
ANTÔNIO CELSO ALVES PEREIRA, <i>O diplomata Antônio Vieira e sua exposição chamada Papel Forte</i>	47
JOSÉ LUÍS JOBIM, <i>Modos de ver o passado na história literária</i>	57
RAUL ANTELO, <i>Nachleben, que subsiste</i>	65
SIMONE CELANI, <i>Identità linguistica e canone culturale nella letteratura portoghese del Cinquecento: l'esempio di Antônio Ferreira</i>	75
FRANCESCO GENOVESI, <i>Le traduzioni di Eugénio de Andrade: la poetica delle scelte</i>	81

# MACHADO DE ASSIS EM TRADUÇÃO ITALIANA: SISTEMA RETÓRICO E CÓDIGOS DE ÉPOCA ENTRE DUAS LÍNGUAS E DUAS CULTURAS

SONIA NETTO SALOMÃO

**D**ATA de 1963 um pioneiro artigo de Italo Calvino, *Sul tradurre*,<sup>1</sup> destinado ao diretor da revista «Paragone», em defesa da tradução italiana de *Passage to India*, de Edward Morgan Foster, realizada por Adriana Motti, então colaboradora da editora Einaudi. Na função de editor, Calvino reivindicava a não arbitrariedade do julgamento crítico e defendia a necessidade de o comentador expor os seus critérios teóricos e metodológicos, de modo que se pudesse discutir sobre a avaliação proposta a partir de princípios críticos. Atualmente as questões relativas à tradução ocupam grande espaço acadêmico e de pesquisa, com a criação de cátedras a nível institucional e a produção de material didático e teórico. No entanto, embora haja inúmeros estudos sobre a análise comparativa do prototexto e do metatexto,<sup>2</sup> pouco espaço ainda se dedica à crítica das traduções como um trabalho que equilibre teoria, história e crítica no âmbito da nova ciência da tradução; e a situação do espaço nos jornais literários é ainda a mesma: inexistente.

No que diz respeito à situação da crítica à tradução literária de obras em língua portuguesa, o problema é ainda mais acentuado, resultando tal situação numa perda da especificidade do trabalho tradutivo e numa inserção genérica das obras traduzidas na cultura italiana que as acolhe.<sup>3</sup> A tarefa da crítica profissional, no entanto, não se deve esgotar apenas na função avaliativa da qualidade da tradução e da intermediação entre texto de partida e texto de chegada. E não se deve restringir à função de divulgação mercadológica. Tarefa da crítica é a de dar conta de todas aquelas particularidades que caracterizam a poética de um autor e a sua língua, e a de analisar, simultaneamente, os códigos de época presentes no seu texto. Neste âmbito se colocam os paratextos, porque faz parte da enciclopédia de um trabalho de tradução tudo o que foi dito e escrito sobre o autor – os prefácios, as notas, as epígrafes e toda a recepção crítica – que, num período de globalização e de forte presença de instrumentos de comunicação eletrônicos, está a disposição do tradutor e do crítico. Indispensável ainda é a atenção filológica ao exemplar a ser traduzido e a tudo o que se refira ao processo até a sua colocação editorial.<sup>4</sup> Em âmbito brasileiro, um autor central e clássico como Machado de Assis ainda apresenta uma obra com defeitos de edição crítica, o que vai influir na qualidade da tradução.

Quanto à análise da qualidade e do método da tradução, o trabalho envolve o plano da expressão do texto de origem, do prototexto, e a sua recodificação a partir dos meios oferecidos pela outra língua e pela outra cultura no plano da expressão da tradução. Se a recodificação é um trabalho prevalentemente linguístico e formal, a transposição está ligada à compreensão da estrutura conteudística do texto e do seu modelo poético, sendo um processo

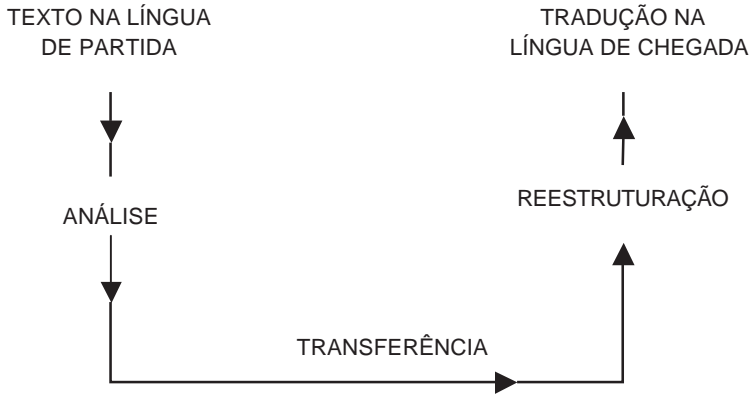
<sup>1</sup> Cfr. I. CALVINO, *Sul tradurre* [1963], in *Opere complete*, vol. II, Milão, 1995, p. 1777.

<sup>2</sup> Usamos estes termos também para “texto de partida e texto de chegada”, sinônimos, igualmente, de original e tradução.

<sup>3</sup> Cfr. I. EVEN-ZOHAR, *La posizione della letteratura tradotta all'interno del polisistema letterario* [1995], in *Teorie contemporanee della traduzione*, Milão, Bompiani, 2002, pp. 225-238.

<sup>4</sup> Entre os poucos teóricos que se dedicaram ao assunto, P. Torop propõe nove tipos de crítica da tradução. Daquela mais informativa àquela histórico-literária, responsável pela posição do autor na literatura nacional e mundial, e da obra traduzida no macrotexto do autor e da cultura que a recebe. Cfr. *La traduzione totale* [1995], trad. de B. Osimo, Milão, Hoepli, 2010, p. 30.

prevalentemente criativo.<sup>1</sup> Neste sentido, o modelo proposto por Eugene Nida<sup>2</sup> ainda é válido, porque pressupõe o trabalho linguístico, mas também tudo aquilo que transcende este aspecto como no esquema abaixo:



O estudo de traduções italianas dos principais romances de Machado de Assis, assim como a orientação editorial do *Quincas Borba*,<sup>3</sup> em 2009, reforçaram o meu entendimento de que o trabalho de tradução e, mais ainda, o da crítica, são, no fundo, uma atividade de confronto entre duas culturas, dois contextos históricos e a tradição retórica de uma literatura e de um autor, quando se trata de tradução literária.

Entendemos por sistema retórico de um autor aquele mecanismo responsável pela identidade do texto e da sua estratégia discursiva, como alguma coisa originária e não derivada. Em Machado de Assis, por exemplo, este sistema tem a ver com a complexa ironia expressa na sua construção verbal, realizada a partir da interdiscursividade, da dialogia, da dialética e do contraste ou contraposição,<sup>4</sup> como no seguinte exemplo do *Esau e Jacó*, em que o leitor é chamado em causa:

Francamente, eu não gosto de gente que venha adivinhando e compondo um livro que está sendo escrito com método. A insistência da leitora em falar de uma só mulher chega a ser impertinente. Suponha que eles deveras gostem de uma só pessoa; não parecerá que eu conto o que a leitora me lembrou, quando a verdade é que eu apenas escrevo o que sucedeu e pode ser confirmado por dezenas de testemunhas? Não, senhora minha, não pus a pena na mão, à espreita do que me vissem sugerindo. Se quer compor o livro, aqui tem a pena, aqui tem o papel, aqui tem um admirador; mas, se quer ler somente, deixe-se estar quieta, vá de linha em linha; dou-lhe que boceje entre dous capítulos, mas espere o resto, tenha confiança no relator destas aventuras.<sup>5</sup>

De acordo com esta perspectiva, as frases machadianas, por exemplo, são construídas em grande parte por litotes que ajudam a sustentar o tom dubitativo e de constante relatividade

<sup>1</sup> Muitos são os estudiosos que compartilham esta posição. Cfr. S. BASNETT, *La traduzione, teoria e pratica* [1980], Milão, Bompiani, 1993; U. ECO, *Dire quasi la stessa cosa, esperienze di traduzione*, Milão, Bompiani, 2003.

<sup>2</sup> E. NIDA, C. TABER, *The theory and Practice of Translation*, Leiden, Brill, 1969, p. 484.

<sup>3</sup> Cfr. M. DE ASSIS, *Quincas Borba*, org. e prefácio de S. Netto Salomão, trad. de E. Tantillo, Viterbo, Sette Città, 2009.

<sup>4</sup> Cfr. S. NETTO SALOMÃO, *A identidade irônica na narrativa de Machado de Assis*, in *Identidade e Literatura*, Rio de Janeiro, Casa Doze, 2006, pp. 309-324 e IDEM, *A ironia como interdiscursividade em Machado de Assis: as Memórias póstumas de Brás Cubas*, in *Da palavra ao texto, estudos de linguística, filologia, literatura*, Viterbo, Sette Città, 2012, pp. 39-75.

<sup>5</sup> Cfr. M. DE ASSIS, *Esau e Jacó*, in *Obra Completa*, org. por A. Coutinho [1959], Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1979, pp. 982-983.

com o qual o autor indaga a realidade ao seu redor, com forte ênfase nas questões psicológicas. Assim teremos orações do tipo: «caseira, apesar de bonita, e modesta, apesar de abastada; temente às trovoadas e ao marido»; ou ainda: «Se não era bonita, também não era feia», ambas retiradas do *Memórias póstumas de Brás Cubas*, dos capítulos XI e XII, respectivamente. Qualquer proposta tradutiva que não leve em consideração as litotes<sup>1</sup> será contrária ao estilo machadiano, ocasionando uma perda significativa do ponto de vista do rendimento poético da tradução.

Quanto à questão relativa ao período, convém lembrar também que o século XIX apresentou-se como um momento de mudanças e de flutuação acentuadas no Brasil, talvez mais do que em outros contextos. Referimo-nos ao contexto político-cultural e, principalmente, ao linguístico-literário. O Romantismo brasileiro possuía linguagem indisciplinada, não só em função de representar a primeira grande fase da narrativa brasileira, ainda no seu início, como também porque pregava a liberdade de expressão e o individualismo das escolhas estilísticas, num período imediatamente pós-independência de Portugal. O momento era também aquele da afirmação da variante brasileira do português, que tantas polêmicas causou entre os puristas de ambos os lados do Atlântico.<sup>2</sup> O Oitocentos brasileiro conhecerá, ainda, o Realismo e, principalmente, o Parnasianismo em que o nível de gramaticalização da língua alcançava grande rigor e até mesmo certa obsessão pelas regras de correção linguística. Neste caso, ainda, é necessário ter presente que Machado transitou do Romantismo ao Impressionismo e até mesmo ao Modernismo *ante litteram*, sendo um autor caracterizado pelo trabalho metalinguístico da sua construção; ou seja, foi um autor que refletiu constantemente sobre a linguagem, elevando esta reflexão a tema literário, como na primeira citação deste estudo e em inúmeros outros exemplos.

A língua machadiana é multiforme e sincrética e se enriqueceu progressivamente com o trabalho profícuo de leitura e de escritura realizado pelo escritor nos mais diversos gêneros: da crônica jornalística à crítica literária e teatral, passando pelos contos, pela dramaturgia e pelo romance, para não esquecer a tradução que Machado praticou com espírito não só de divulgador cultural, mas também com o da aplicação de exercício e método.<sup>3</sup> Outro dado a ser considerado, no Brasil pós-colonial, é o fato do autor carioca ser filho de uma lavadeira dos Açores e de se ter casado com uma portuguesa culta: Carolina Augusta Xavier de Novais. Do Morro do Livramento, onde nasceu, com origem humilde, ascendeu àquela pequena e seleta comunidade de letrados com a qual fundou a Academia Brasileira de Letras. Esta riqueza de estados sociais e culturais farão parte, como não poderia deixar de ser, da sua bagagem linguística, com o seu perfeito conhecimento do registro popular, da gíria carioca e dos africanismos que entravam na língua portuguesa do Brasil, ao lado dos registros profissionais de todo o tipo.

O objetivo deste estudo é o de aprofundar as questões relativas à não coincidência do tempo histórico entre a saída do original e a tradução, sendo Machado de Assis um autor do século XIX. Analisaremos alguns exemplos de conservação ou menos de aspectos histórico-culturais e linguísticos (que se devem preservar ou, pelo contrário, modernizar); questões, portanto, relativas à interrelação dos códigos de época com os códigos linguísticos, quanto a traduções dos séculos XX e XXI. A nossa perspectiva parte da consideração de uma tradução e da sua crítica como fenômeno global, interdisciplinar e marcado culturalmente.

O primeiro tema que se coloca, assim, é aquele da língua, no que se refere à recriação desta palavra historicamente marcada. A tarefa do tradutor deve ser a recriação da relação histórica-

<sup>1</sup> Cf. H. MARTINS, *A litotes em Machado de Assis*, in *A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras / Topbooks, 2005, pp. 309-333.

<sup>2</sup> Cf. S. NETTO SALOMÃO, *Alencar e a língua brasileira: uma reconstrução*, in *A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais*, Roma, Nuova Cultura, 2012, cap. VI. 2.

<sup>3</sup> Cf. E. F. C. FERREIRA, *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*, São Paulo, Annablume, 2004.; J-M. MASSA, *Machado de Assis tradutor*, Belo Horizonte, Crisálida, 2008.



mente viva do autor com a linguagem literária do seu tempo, oferecendo-nos, o mais possível, a dimensão da sua originalidade. Deve-se abandonar, portanto, soluções que, pelo contrário, evidenciem o envelhecimento e a “usura” da língua, porque deve-se privilegiar o uso que o autor fez da língua no seu tempo.

Quanto à tradução na Itália da trilogia da segunda fase do autor: *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), *Quincas Borba* (1891) e *Dom Casmurro* (1899), o primeiro aspecto que sobressai diz respeito à questão editorial. Embora de difícil consulta, porque já esgotadas ou pertencentes a fundos especiais junto às bibliotecas públicas, pudemos examinar estas seis propostas tradutivas das *Memórias póstumas* (MPBC):<sup>1</sup>

Anno	Titolo	Nome traduttore	Casa editrice
1928	<i>Memorie postume di Braz Cubas</i>	Mario da Silva	Corbaccio
1929	<i>Memorie postume di Braz Cubas</i>	Giuseppe Alpi	Carabba
1953	<i>Memorie dall'aldilà</i>	Laura Marchiori	Rizzoli
1983	<i>Memorie postume di Bras Cubas</i>	Rita Desti	UTET
1991	<i>Memorie dall'aldilà</i>	Laura Marchiori	Rizzoli
2005	<i>Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente di meno</i>	Silvia Marianecchi	Azimut

Como se vê, o romance foi editado na década de 1930 e, a seguir, com saltos muito grandes de espaço temporal. A edição de 1991 da Rizzoli, de Laura Marchiori, é a exata reedição de 1953, da mesma tradutora, com mudança do prefácio. O de Laura Marchiori apresentava um profundo conhecimento do autor, mas seguramente preferiu-se, em 1991, o reconhecimento internacional que Machado já merecia na década de 90. O prefácio será a tradução de um ensaio de Susan Sontag<sup>2</sup> realizado para a revista «The New Yorker», em 1990, em que a ensaísta, crítica e romancista americana de fato chama a atenção para aspectos relevantes da biografia e da vasta obra do escritor, afirmando a respeito das *Memórias póstumas*:

Conosco un solo esempio di autobiografia immaginaria, un genere affascinante che conferisce al progetto autobiografico una completezza ideale che, a conti fatti, è anche comica: il capolavoro dello scrittore brasiliano Machado de Assis *Memorie dall'aldilà* (1880). Nel primo paragrafo del Capitolo I, “Morte dell'autore”, il narratore Biagio Cubas annuncia allegramente, “Io non sono veramente un autore defunto, ma un defunto autore”. Questa è la battuta che fa da cornice alla composizione del romanzo ed essa si riferisce alla libertà dello scrittore. Il lettore è invitato a partecipare al gioco secondo cui il libro in questione è una prodezza letteraria senza precedenti: memorie postume scritte in prima persona.<sup>3</sup>

Obviamente, não tendo sido atualizada a tradução, o nome do personagem é aquele da edição de 53: *Biagio Cubas* e não *Brás Cubas*, como já aparece no título da edição de 83, da UTET, realizada por Rita Desti, futura tradutora de Saramago. Neste sentido, é lastimável que uma editora importante como a Rizzoli praticamente ignore as mudanças no que se refere às técnicas de tradução, menosprezando o caráter histórico da língua italiana e do contexto em geral; e reproponha a mesma tradução, quarenta anos depois, sem atualização do código linguístico e do código cultural.

<sup>1</sup> Em torno às comemorações do centenário da morte de M. de Assis, muitas traduções foram feitas na Itália, geralmente em pequenas editoras regionais. Não se deve excluir a possibilidade de outras traduções publicadas por editoras menos conhecidas, portanto, e com difícil distribuição no mercado a nível nacional. Para este estudo consideramos o quadro acima, bastante completo, a nível de mercado e de bibliotecas públicas nacionais.

<sup>2</sup> Cfr. S. SONTAG, *Afterlives: The Case of Machado de Assis*, «The New Yorker», May 7, 1990.

<sup>3</sup> M. DE ASSIS, *Memorie dall'aldilà*, Milão, Rizzoli, 1991, p. 5.

Em 2005, temos outro caso, quase o oposto daquele examinado. Trata-se da tradução, cujo título é: *Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente di meno*, na verdade uma frase irônica sobre os amores do jovem Brás Cubas, retirada do capítulo XVII do romance, e que contrasta, no título quase barroco, com o projeto que a tradutora apresenta:

L'aspetto più temerario di questo progetto risiedeva senz'altro nel tentativo di rendere pretenziosamente attuale una materia così lontana, nel tempo e nello spazio, dai nostri orizzonti culturali.<sup>1</sup>

O projeto editorial segue o projeto tradutivo, apresentando uma capa psicodélica, com o intuito flagrante de modernização do volume. Cabe aqui considerar os paratextos como material a ser analisado numa crítica da tradução. Deve-se perguntar se Machado teve a mesma intenção, quanto ao projeto editorial da obra, o que não nos resulta. Voltaremos à questão linguística e aos códigos de época, depois de observar um outro tipo de comportamento. Este da editora Fazi. Partimos do seguinte quadro das traduções do *Dom Casmurro*, segundo romance de Machado mais traduzido na Itália:

Anno	Titolo	Nome traduttore	Casa editrice
1930	<i>Don Casmurro</i>	Giuseppe Alpi	Ist. Cristoforo Colombo
1954	<i>Don Casmurro</i>	Liliana Borla	Flli Bocca
1958	<i>Don Casmurro</i>	Laura Marchiori	Biblioteca Universale Rizzoli
1997	<i>Don Casmurro</i>	Gianluca Manzi e Léa Nachbin	Fazi editore
2006	<i>Don Casmurro</i>	Guia Boni	Fabula

Neste exemplo temos um curiosa situação: a tradução de Manzi e de Nachbin, de 1997, toma a versão de Marchiori como modelo, apenas atualizando tempos verbais, usos linguísticos, adaptando, enfim, o trabalho da década de 50 do século passado. Se os organizadores tivessem declarado o objetivo de atualizar a tradução, nenhum problema a ser considerado, a não ser o da qualidade das mudanças. No entanto, nos créditos os dois organizadores (*i curatori*) aparecem como “tradutores” e, apenas numa nota bibliográfica colocada no final do volume, surge um “agradecimento” a Laura Marchiori da parte dos tradutores, nas últimas linhas do volume:

Un particolare ringraziamento ci sentiamo qui di esprimere, in conclusione, a Laura Marchiore, la cui versione del *Don Casmurro* ci è stata in più occasioni di guida per sciogliere i nostri dubbi.<sup>2</sup> (Grifo nosso)

Vejamos alguns exemplos, escolhidos ao acaso, porque toda a tradução é uma cópia com pequenas mudanças, caracterizando uma situação, praticamente, de plágio. Teria sido mais profissional declarar que atualizaram a boa tradução de Marchiori, explicitando os critérios utilizados, de preferência. No trecho abaixo, retirado de um dos mais importantes e célebres capítulos do romance, capítulo CXXXV, *Otelo*, temos:

**M. de Assis:** *O último ato mostrou-me que não eu, mas Capitu devia morrer. Ouvi as súplicas de Desdêmona,*

<sup>1</sup> Cfr. S. MARIANECCI, *Marcela mi amò per quindici mesi e undicimila scudi, niente di meno*, Roma, Azimut, 2005, p. 197.

<sup>2</sup> M. DE ASSIS, *Don Casmurro*, a cura di G. Manzi e L. Nachbin, Roma, Fazi, 1997, p. 294.

as suas palavras *amorosas* e *puras*, e a *fúria do mouro*, e a *morte que este lhe deu entre aplausos frenéticos do público*.<sup>1</sup>

**L. Marchiori, 1958:**

L'ultimo atto mi dimostrò che non io ma Capitu doveva morire. Udii le suppliche di Desdemona, le sue parole *affetuose* e pure, e la furia del moro e la morte che questi le diede fra gli applausi frenetici del pubblico.<sup>2</sup>

**G. Manzi e L. Nachbin, 1997:**

L'ultimo atto mi dimostrò che non io ma Capitu doveva morire. Udii le suppliche di Desdemona, le sue parole *amorose* e pure, e la furia del moro e la morte che questi le diede fra gli applausi frenetici del pubblico.<sup>3</sup>

Como se pode observar, é o mesmo texto, com a alteração de *affetuose* com *amorose*, palavras sinônimas no texto, sendo que em português Machado usa “amorosas” e não “afetuosas”. Observa-se, também, a eliminação do acento do nome, certamente de acordo com a orientação atual de manter o nome dos personagens na língua de partida. Curiosamente, este é um dos casos em que o bom senso levaria a manter o acento porque o nome não é usado no Brasil, tendo sido, na verdade, inventado pelo autor, e se confunde com o participio passado do verbo “capire” em italiano. Se continuarmos o confronto, vamos confirmar o que já foi dito anteriormente. Vejamos outro exemplo:

**L. Marchiori, 1958:**

Ed era innocente, – mi andavo dicendo lungo la strada: – Che farebbe il pubblico se lei fosse davvero colpevole, tanto colpevole come Capitu? E che morte le darebbe il moro? Un cuscino non basterebbe; ci vorrebbero *il sangue e il fuoco*, un fuoco inteso e vasto che la consumasse completamente, e la riducesse in cenere, e che fosse sparsa al vento come eterno annientamento... (pp. 253-254).

**G. Manzi e L. Nachbin, 1997:**

«Ed era innocente», mi andavo dicendo lungo la strada: «Che farebbe il pubblico se lei fosse davvero colpevole, tanto colpevole come Capitu? E che morte le darebbe il moro? Un cuscino non basterebbe; ci vorrebbero *sangue e fuoco*, un fuoco inteso e vasto che la consumasse completamente, e la riducesse in cenere, e che fosse sparsa al vento come eterno annientamento...» (p. 295).

Apenas duas alterações, além do acento já comentado: as aspas para indicar o discurso indireto livre do narrador, no lugar dos travessões, e a supressão do artigo na expressão *il sangue e il fuoco*. E assim vai todo o livro.

Quanto ao projeto de modernização de MBBC, como afirmamos anteriormente, não pode significar um desrespeito à semiose do romance. De modo que, em alguns exemplos interlinguísticos as alterações parecem forçadas, gratuitas e não funcionais. Logo na abertura do romance, no primeiro capítulo, *Óbito do autor*, encontramos este exemplo:

**M. de Assis, 1881:** *Algun tempo hesitei*<sup>4</sup> se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte (p. 513).

**L. Marchiori, 1953: Morte dell'autore**

*Ho esitato alquanto prima di decidere se dovessi iniziare queste memorie dal principio o dalla fine*, cioè: se dovessi mettere prima la mia nascita o la mia morte (p. 17).

**S. Marianecchi, 2005: Morte dell'autore**

*Ho pensato a lungo se iniziare queste memorie dall'inizio o dalla fine*, cioè se cominciare in primo luogo dalla mia nascita o dalla mia morte (p. 7).

Do ponto de vista do português contemporâneo, a frase machadiana é ainda atual, na norma

<sup>1</sup> M. DE ASSIS, *Dom Casmurro*, in *Obra Completa*, cit., vol. 1, p. 935.

<sup>2</sup> Id., *Dom Casmurro*, trad. it. di L. Marchiori, Milano, Rizzoli, 1958, p. 253.

<sup>3</sup> Id., *Dom Casmurro*, a cura di G. Manzi e L. Nachbin, Roma, Fazi, p. 294. Todas as citações são das edições indicadas nos gráficos. Daqui em diante colocaremos ao lado das mesmas apenas as páginas.

<sup>4</sup> As marcas no texto são nossas, para indicar os diversos fenômenos comentados.

culta da língua. O Imperfeito composto (*se devia abrir*) é uma característica estilística do autor e enfatiza, nesta ou em qualquer frase do português, a dúvida inicial da oração expressa pelo verbo “hesitar” e pelo tempo gasto pelo narrador: “algum tempo”. Quando existe a correspondência em italiano, como no caso do verbo “esitare”, não se compreende porque eliminá-lo. Do mesmo modo, a expressão «se iniziare», sempre no caso da segunda proposta tradutiva, efetivamente torna a frase mais ágil em italiano, mas ao longo do texto o processo vai simplificando muito o estilo e o sentido “arrastado” que é próprio dos mortos, já o que narrador, como se sabe, é um “defunto-autor”. De modo que o Imperfeito deveria ser mantido.

Uma outra unidade de tradução do romance é o capítulo IX, *Transição*, que merece um comentário a propósito da questão da diacronia. Vamos comparar, neste exemplo, duas traduções mais contemporâneas e mais próximas no tempo: a de Rita Desti e a de Silvia Marianecchi:

**M. de Assis, 1881:** *E vejam agora com que destreza, com que arte faço eu a maior transição deste livro. Vejam: o meu delírio começou em presença de Virgília; Virgília foi o meu grão pecado da juventude; não há juventude sem meninice; meninice supõe nascimento; e eis aqui como chegamos nós, sem esforço, ao dia 20 de outubro de 1805, em que nasci. Viram? [...] De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método. Na verdade era tempo. Que isto de método, sendo, como é, uma cousa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão. É como a eloquência, que há uma genuína e vibrante, de uma arte natural e feiticeira, e outra tesa, engomada e chocha. Vamos ao dia 20 de outubro (p. 525).*

**R. Desti, 1983: Transizione**

E **guardate** ora con che destrezza, con che arte faccio la più grande transizione di questo libro. **Guardate:** il mio delirio cominciò in presenza di Virgilia; Virgilia fu il mio gran peccato di gioventù; non c'è gioventù senza infanzia; l'infanzia presuppone la nascita; **ed ecco qui** come arriviamo, senza sforzo, al giorno 20 ottobre 1805, in cui io nacqui. **Avete visto?** nessuna giuntura apparente, nulla che svii l'attenzione moderata del lettore: nulla. In modo che al libro restano tutti i vantaggi del metodo, senza la rigidità del metodo. In verità era tempo. Che questa storia del metodo, essendo com'è, una cosa indispensabile, è tuttavia meglio averlo senza cravatta né bretelle, ma un po' in libertà e senza legami, come chi non si cura della vicina di fronte, né dell'ispettore di quartiere. È come l'eloquenza: ce n'è una genuina e vibrante, di un'arte naturale e incantevole, e un'altra tesa, inamidata e insipida. **Passiamo** al giorno 20 ottobre (p. 30).

**S. Marianecchi, 2005: Correlazione**

E **guardate** ora con quale abilità, con quale arte, faccio la più grande correlazione di questo libro. **Dunque,** il mio delirio è cominciato in presenza di Virgilia; Virgilia è stata il mio \*grande peccato di gioventù; non c'è gioventù senza fanciullezza; la fanciullezza presuppone la nascita; **ed ecco** come siamo arrivati senza sforzo al 20 Ottobre 1805, giorno in cui nacqui. **Visto?** Nessun nesso apparente, niente che svii l'attenzione del lettore, niente. In questo modo il libro mantiene tutti i vantaggi della norma, senza la rigidità della norma. Francamente, era ora. Pur essendo il metodo una cosa indispensabile, è tuttavia meglio lasciarlo senza cravatta e bretelle, vestito leggero e in libertà, come chi non bada alla vicina che gli abita davanti, o all'ispettore di quartiere.

È come l'eloquenza: ce n'è una genuina e vibrante, di un'arte naturale e magica, e un'altra rigida, inamidata e vuota. **Andiamo** al 20 ottobre (p. 22).

Todo o romance, como se sabe, é dominado pela função fática e conativa, através da relação de ironia e auto-ironia estabelecida pelo narrador-interlocutor no diálogo desenvolvido através da voz de um simpático *causeur*, podendo-se falar de uma verdadeira função interlocutória do narrador. Desse modo o narrador estabelece com o leitor um jogo de cumplicidade e paradoxal distanciamento, fazendo-o participar da narrativa com os demais personagens, mas alertando-o sempre para o fato de que está lendo. É importante, portanto, manter o tom coloquial das expressões usadas por Machado, do tipo: «E **vejam** [...]. **Vejam:** o meu delírio começou... [...] **e eis aqui** como chegamos nós [...]. **Viram?** [...]. **Vamos** ao dia 20 de outubro».

Se confrontarmos estas elocuições com as traduções mais remotas no tempo, passamos do «si veda», de Silva (1928), e do «ora vedete un po'», de Alpi (1929), aos mais coloquiais “guardade”,

a partir de Marchiori (1953). Do mesmo modo, o “Viram?”, conclusivo, é traduzido com o «È chiaro?», de Silva, e o afirmativo «Avete visto.», de Alpi. Neste sentido, Marchiori e Desti (1983) mantêm o registro linguístico e o mesmo nível de correlação, com «avete visto?» e Marianecchi (2005) simplifica com «Visto?», trocando a segunda expressão, “Vejam”, por “Dunque”. São pequenos detalhes que no final contam muito, porque a língua de Machado envelheceu pouco. E hoje diríamos exatamente como nos trechos evidenciados, sem que haja necessidade de uma excessiva “modernização” italiana, mais apropriada a outro tipo de interação verbal.

Outra unidade de tradução é o próprio título, “transição”, que pode ser perfeitamente traduzido com “transizione”, tradução literal, portanto. Marchiori prefere “salto” e Marianecchi, “correlazione”, que não correspondem ao sentido da palavra “transição” e nem tampouco ao sentido do capítulo, proposto pela irônica ambiguidade machadiana. Para evitar um processo de hiper-tradução, ou seja, de escolha de um único significado, quando há muitos, o tradutor deveria manter-se em equilíbrio; principalmente quando a transferência interlinguística lhe permite: “transição > transizione”. Este trecho, um dos mais citados de Machado em função não só do seu efeito metalinguístico, como também da sua própria teoria sobre o método, palavra-chave no momento de entrada de teorias científicas no Brasil, apresentará outras curiosidades. Na frase: «De modo que o livro fica assim com todas as vantagens do método, sem a rigidez do método», na tradução de Marianecchi a palavra “método” é traduzida como “norma”, talvez para evitar a repetição da palavra, uma vez que a tradutora, no mesmo capítulo, também usa o vocábulo “metodo”. Acontece que a repetição é desejada por Machado. A ênfase na questão do método é proposital e faz parte do sistema semiótico do texto, já que Machado começa, neste romance, a sua teoria do Humanismo, forte crítica aos sistemas científicas, rígidos e com metodologia bem delimitada.

Portanto, a “modernização” do texto machadiano só pode ser feita de forma muito sutil e a partir do domínio da língua do escritor. Sua linguagem não apresenta, de modo algum, uma fisionomia uniforme, estável e coerente; decorrência do seu caráter eminentemente criador e expressão, veículo e instrumento de um psiquismo solicitado por múltiplas camadas sociais, culturais e profissionais; decorrência, também, de sua convivência com indivíduos de áreas as mais diferenciadas do português do Brasil e de Portugal, como já evidenciado antes.

Outro problema concernente à interrelação entre códigos linguísticos e códigos culturais diz respeito às palavras e expressões marcadas culturalmente; os chamados “realia”. Examinaremos dois exemplos retirados do *Quincas Borba* (“crioulos”) e do *Dom Casmurro* (“agregado”). A situação editorial do *Quincas Borba*, até o momento, é a seguinte.<sup>1</sup>

Anno	Titolo	Nome traduttore	Casa editrice
1930	<i>Gioachin Borba, l'uomo o il cane?</i>	Giuseppe Alpi	Corticelli
1934	<i>La fortuna di Rubiano: (Quincas Borbas)</i>	Giuseppe Alpi	Corticelli
1967	<i>Quincas Borba</i>	Laura Marchiori	Rizzoli
2009	<i>Quincas Borba</i>	Elena Tantillo	Sette città

No capítulo III vamos ter uma interessante descrição da casa do Rubião, já abastado morador de Botafogo, no Rio de Janeiro, em que se compreende, a partir dos objetos e da forma como Machado os caracteriza, o novo *status* do personagem. O narrador mostra como os escravos eram considerados objetos, neste mundo de luxo e de alienação, mas igualmente de forte mudança de valores numa sociedade que trocava o eixo econômico social em que se apoiava. Mudanças que levarão o provinciano protagonista à loucura por não dominar os códigos culturais da Corte:

<sup>1</sup> Cfr. sempre a nota 10.

**M. de Assis, 1891:** *O criado esperava teso e sério. Era espanhol; e não foi sem resistência que Rubião o aceitou das mãos de Cristiano; por mais que lhe dissesse que estava acostumado aos seus crioulos de Minas, e não queria línguas estrangeiras em casa....* (p. 643).

Neste exemplo, temos a expressão “os seus crioulos de Minas”, escravos negros que Rubião gostaria muito de ter em casa, no lugar do cozinheiro francês e do copeiro espanhol, impostos pelo amigo arrivista Palha. Estes “crioulos” em italiano são um problema porque o vocábulo entra no âmbito das palavras tabu e do “politicamente correto”. Dessa forma, “uomini di colore”, o “neri” seria ridículo. Do mesmo modo, “creoli”, a melhor escolha, se dão a dimensão da nacionalidade dos escravos, não exprimem a carga problematizadamente afetiva, mas também histórica e brasileiramente explicáveis, que o termo possui no texto machadiano. Daí a necessidade da nota para significar que eram negros escravos, nascidos no Brasil, e pelos quais Rubião tinha afeição porque criados que trabalhavam na casa, ao contrário dos demais. Curiosamente Marchiori usa a palavra “negri” que é como os negros querem ser chamados no Brasil, a partir dos movimentos de conscientização negra, da década de 1970 em diante. Mas sabemos que a palavra é considerada muito forte em italiano, quando ainda se buscam eufemismos como, justamente, “neri” o “scuri”, o “di pelle nera” e assim por diante. É, sem dúvida, melhor traduzir como “creoli”, uma vez que está no texto, mas colocando uma nota. As notas devem ser evitadas, via de regra, mas neste caso é inevitável, porque torna-se esclarecedora do contexto, como fez Tantillo: «‘Crioulos’ qui sta in realtà per ‘negros nascidos no Brasil’, ma con una particolare sfumatura affettiva».<sup>1</sup>

No que se refere ao termo “agregado”, nas versões assinaladas, o termo vai de “familiare” (Alpi, 1930) a “parassita” (Marchiori, 1958) e “adottato” (Manzi e Nachbin, 1997). Boni (2006) resolve o problema com uma aproximação. O agregado não é apenas uma pessoa íntima, das relações familiares, que seria a tradução perfeita para “uno di casa”. É, principalmente, uma pessoa que depende da família que a abriga. É familiar, mas ao mesmo tempo servil; dependente, mas livre de qualquer laço sanguíneo ou qualquer dever que não seja guiado por um interesse recíproco ao favorecido e a quem favorece. O termo mereceu um estudo sociológico por parte do crítico Roberto Schwartz,<sup>2</sup> na década de Setenta do século passado, sobre a chamada “sociedade do favor” no Brasil, da qual o agregado era a sua caricatura.<sup>3</sup> O sentido de agregado abarca todos os significados propostos nas traduções, mas não se reduz a nenhum deles. O tradutor italiano não deveria ter muita dificuldade em associar (e diferenciar) este fenômeno ao “clientelismo” de matriz italiana, deixando, também aqui, o termo no original, “agregado”, explicando-o com uma nota, dada a importância deste termo em toda a obra de Machado; inclusive pela ressonância autobiográfica que possui. O próprio Machado foi um agregado; ou melhor, a sua família foi protegida por Dona Maria José de Mendonça Barroso, viúva de um senador do Estado, também ex oficial do Exército e Ministro. Este é, portanto, um exemplo de palavra que tem um grande peso semântico no *Dom Casmurro*. Será o agregado, José Dias, o grande intermediário nas relações dos dois protagonistas do romance: Bentinho e Capitu. Além disso, a palavra adquiriu sentidos de valor sociológico, quando a crítica procurou revelar o mecanismo subjacente à função do agregado na sociedade brasileira, muito hierarquizada no período. Vejamos as traduções:

**M. de Assis, 1889: O agregado**

*Era nosso agregado desde muitos anos; meu pai ainda estava na antiga fazenda de Itaguaí, e eu acabava de nascer* (p. 814).

**G. Alpi, 1930: Il familiare**

*Era un familiare nostro da molti anni, un aggregato, come si dice nel Brasile. Mio padre viveva ancora nella sua antica proprietá di Itaguaí, ed io ero appena nato* (p. 15).

<sup>1</sup> M. DE ASSIS, *Quincas Borba*, a cura di S. Netto Salomão, trad. de E. Tantillo, cit., p. 16.

<sup>2</sup> Cfr. R. SCHWARTZ, *Ao vencedor as batatas*, São Paulo, Duas cidades, 1977, pp. 13-25.

<sup>3</sup> Cfr. M. S. C. FRANCO, *Homens livres na ordem escravocrata*, São Paulo, IEB, 1969.

**L. Borla, 1954: Il famigliaio**

Era nostro **famigliaio** da molti anni, mio padre era ancora nell'antica **tenuta** di Itaguahy ed io ero appena nato (p. 15).

**L. Marchiori, 1958: Il Parassita**

Viveva con noi da molti anni; da quando mio padre abitava ancora nella sua vecchia **proprietà** di Itaguai, e io era appena nato (p. 13).

**G. Manzi e L. Nachbin, 1997: L'adottato**

Viveva con noi da molti anni; mio padre stava ancora nella vecchia **fattoria** di Itaguaí, e io era appena nato (p. 15).

**G. Boni, 2006: Uno di casa**

Abitava in casa nostra da molti anni; mio padre viveva ancora nella sua vecchia **fazenda** de Itaguaí, e io ero nato da pouco (p. 13).

No confronto percebe-se, inclusive, que Alpi realiza não só uma paráfrase – como aliás o fazem todos, com exceção de Borla –, como também se permite uma espécie de comentário inserido no texto do autor: «Era un familiare nostro da molti anni, un aggregato, come si dice nel Brasile» (grifo nosso). O termo, portanto, deve ser mantido em português e explicado em nota, de modo a entrar no vocabulário, possivelmente, ou, pelo menos, na percepção cultural do leitor italiano.

Quanto ao termo *fazenda* (“grande propriedade rural, de lavoura ou de criação de gado”<sup>1</sup>), é outra palavra típica do vocabulário brasileiro que, em 2006, Boni, justamente, considera uma palavra conhecida. Na verdade já se encontra dicionarizada; o Devoto-Oli<sup>2</sup> a registra como substantivo português: “tenuta agrícola brasileira”. A tradução por “fattoria” ou “tenuta” são aceitáveis, enquanto que “proprietà” é muito genérica. Se seguirmos a diacronia das traduções, a entrada da palavra brasileira “fazenda” no vocabulário italiano é exemplo de maior conhecimento da realidade sul-americana na Itália.

Na diacronia das traduções, a exemplo de *fazenda*, muitas outras palavras denotam esta mudança de perspectiva em relação a uma cultura sentida como distante, nas primeiras traduções, e, ao longo dos tempos, mais próxima do leitor médio italiano. Outro bom exemplo é o do nome de comidas, como a *cocada*, doce feito com coco ralado. Na tradução de Alpi (1930), temos a palavra “cocadas”, em itálico, indicando, portanto, o estrangeirismo. Em nota o tradutor explica: «dolci di cocco». Na versão de L. Borla (1954), aparece a cocada, com nota: «dolci fatti con cocco grattugiato». L. Marchiori (1958) transfere diretamente “cocada”, sem notas; G. Manzi e L. Nachbin (1997), seguem a Marchiori, mas colocam a nota: «dolci fatti di pezzettini di cocco legati da un caramello chiaro o scuro». Boni (2006), curiosamente, simplifica muito com a tradução de “dolci di cocco”. No trecho em questão vai aparecer também a palavra “preto” para designar o vendedor ambulante de cocadas, com o seu pregão. As cocadas entrarão no linguajar do vendedor, no diminutivo, com valor de ênfase, para significar que o doce era muito bom, e com tom popular, *cocadinhas*, e «cocadinha tá boa», com contração do verbo (*quer > qué e está > tá*), principalmente no diálogo:

**Machado de Assis, 1899:** *Tínhamos chegado à janela; um preto, que, desde algum tempo, vinha apregoando cocadas, parou em frente e perguntou:*

--*Sinhazinha, qué cocada hoje?*

--*Não, respondeu Capitu.*

--*Cocadinha tá boa.*

--*Vá-se embora, replicou ela sem rispidez. [...] (p. 828).*

<sup>1</sup> Definição de A. B. H. FERREIRA, *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* [2008], Curitiba, 2009<sup>4</sup>, p. 880.

<sup>2</sup> G. DEVOTO, G. C. OLI, *Il dizionario della lingua italiana*, Florença, 1995, p. 750.

Quanto ao pronome de tratamento, “Sinhazinha”,<sup>1</sup> forma usada pelos escravos, com o valor de “Signorina” em italiano, o caso é mais complicado porque se trata de palavra caída em desuso. É um termo muito típico, quase um crioulistmo, também encontrado em forma abreviada, como “Nhanhã”, no século XIX. Hoje se usa de forma irônica para significar uma jovem mimada ou de alto rango. Alpi traduz como “Sinhasinha” com *s*, e todos os demais tradutores com “Signorina”. Este é sem dúvida um caso que mereceria maior atenção dos tradutores. A palavra “preto” vem corretamente traduzida por todos os tradutores, de 1930 a 2006, com “negro”, em italiano. E o exemplo demonstra que os tradutores ousaram impor na língua e na cultura italiana o correto sentimento brasileiro. Porque o eufemismo é que representaria uma forma de preconceito ou de dificuldade em lidar com a questão etnográfica.

Como conclusão cabe observar que as unidades de tradução analisadas ocupam um lugar importante no trabalho dos tradutores, considerado do ponto de vista comparativo e diacrônico. Indicam uma reflexão realizada por todos eles ao transpor para a língua e a cultura italiana um estilo complexo e uma conotação cultural profunda que são inerentes a todo grande escritor como Machado de Assis.

Não nos interessou, neste estudo, a análise interlinguística do paratexto e do metatexto, em si. Há erros de tradução em muitos casos, mas não era nosso objetivo este tipo de consideração, como especificado anteriormente. Do ponto de vista qualitativo as traduções revelam grande conhecimento da cultura brasileira e italiana e cada uma delas estabelece com a cultura italiana de cada época uma relação marcada do ponto de vista histórico, como não poderia deixar de ser. Alpi e Silva pagam o preço da não especificidade do trabalho do tradutor, quando era realizado como tarefa para amadores. A atenção recente à ciência da tradução e os cursos acadêmicos de língua portuguesa e literatura brasileira têm um peso maior na formação dos tradutores, quanto à eliminação das muitas imprecisões técnicas encontradas nas primeiras versões. Mas será sem dúvida o método de tradução semântica<sup>2</sup> – mais atento ao código de época do autor, com moderada modernização da língua, – escolhido por Marchiori e Desti – a garantirem a estas duas tradutoras uma tradução mais fidedigna e respeitosa, o que não significa leitura e realização menos atuais ou sem criatividade. Pelo contrário, significa um trabalho de mergulho nas estruturas profundas dos significados de duas línguas e de duas culturas, com a devida atenção ao nível espaço-temporal.

<sup>1</sup> Cf. S. NETTO SALOMÃO, *O uso dos pronomes de tratamento em Quincas Borba e na Teoria do medalhão e a sua tradução em italiano*, in *A língua portuguesa nos seus percursos multiculturais*, cit., pp. 247-265.

<sup>2</sup> Cf. P. NEWMARK, *Traduzione comunicativa e semantica*, in *La traduzione: problemi e metodi* [1981], Milão, Garzanti, 1994, pp. 78-128.