

# Machado de Assis e os estudos de tradução

*Eliane Fernanda Cunha Ferreira*

## **Resumo**

*O papel da tradução stricto e lato sensu na carreira literária de Machado de Assis e na formação da identidade cultural da nação brasileira, ambos contribuindo para a historiografia literária, para os estudos comparativistas e para os Estudos de Tradução.*

*Palavras-chave: Assis, Machado de. Estudos de Tradução. Pecúlio cultural. Intertextualidade. Escravização.*

Este ensaio convida o leitor a participar dos saraus literários e do teatro brasileiro do século XIX e a ser apresentado a um Machado de Assis até então praticamente inusitado: o teórico, o crítico, o praticante e o censor de traduções para a ribalta. Em cena, encontra-se a especificidade do momento pós-independência, respondendo a duas pressões: a da modernização, inerente ao cenário cultural da capital do Império, e a da necessidade de afirmação da cultura autóctone relativa a uma jovem nação. Com esse Machado de Assis, o leitor pós-moderno contracenava, trazendo para o palco as tensões entre o global e o local, entre a tradição e a contemporaneidade.

O leitor também está convidado a atuar como um contra-regra na demarcação da teoria pós-moderna da tradução proposta por Else Vieira (1992) em sua tese de doutorado, a qual possibilitou analisar a tarefa tradutória, em sentido estrito e amplo, exercida por Machado de Assis. Vieira, ao considerar a ficção como uma nova fonte de teorização para a tradução, abriu caminhos para uma releitura da obra completa de Machado de Assis, desde os textos menos visitados pelos estudiosos machadianos como os pareceres emitidos quando censor dramático, os prefácios, a crítica teatral, as traduções de peças teatrais até os textos mais analisados como os contos, as crônicas, os romances, a crítica literária, notadamente o ensaio "Instinto de nacionalidade", e algumas poesias. Nessa perspectiva, encontra-se um Machado ora atuando como tradutor *stricto sensu*, isto é, em busca da equivalência lexical entre o texto-fonte e o texto-de-chegada, respeitando sempre o "original", ora como tradutor *lato sensu*, ao exercer a tradução como um conjunto de práticas textuais tornando-se assim um tradutor cultural. Nesse sentido, Machado seria esse tipo de tradutor que, ao canibalizar, através das traduções, "o patrimônio cultural da humanidade", compreendeu o papel da tradução para o enriquecimento do "pecúlio comum".

No proscênio cultural do Segundo Império Brasileiro, a tradução atua como protagonista. A ubiqüidade do fenômeno se manifesta não apenas na tradução de romances-folhetim, mas igualmente na tradução de peças teatrais para um tablado efervescente. O teatro traduzido ocupa tanto os espaços públicos das casas de espetáculos, quanto os espaços privados dos saraus literários. Essa intensa atividade tradutória coloca em cena as tensões da coexistência do modelo europeu com a busca de afirmação de uma cultura nacional inerente ao período pós-independência, expressadas pelo debate da cor local. O fato de Machado não compartilhar com seus contemporâneos o entendimento de cor local, no sentido dado pelo Romantismo – o etnocentrismo, o indigenismo, a paisagem natal como elementos essenciais para se criar uma literatura nacional genuína –, coloca-o em discordância com o momento cultural pelo qual a nação passava no século XIX, em busca de sua própria identidade. Alternativamente, ele elabora o conceito de pecúlio cultural, que implica um diálogo da contemporaneidade com a tradição e uma redefinição da cor local. O teatro, por ser uma das principais

manifestações culturais da capital imperial, necessitava de um repertório crescente e variado, de forma que o tradutor dramático era peça fundamental para manter os teatros sempre com novidades vindas do estrangeiro. No entanto, esse intenso fluxo tradutório, como o próprio Machado de Assis ressaltava, tinha efeitos paradoxais, uma vez que, ao se buscar preencher a falta de uma produção dramática e romanesca, outras formas de esvaziamento eram geradas, como a inibição do desenvolvimento de uma dramaturgia nacional causada pelo excesso de traduções para a cena. O tradutor dramático, por ser um entrave ao surgimento de talentos nacionais, na visão de Machado (1859), foi por ele severamente criticado pela servilidade ao mercenarismo dos empresários teatrais, ávidos por novidades estrangeiras, embora tenha sido um deles. Traduziu dezesseis peças teatrais, vinte e quatro poesias, dois ensaios, dois romances e um conto<sup>1</sup>, além de ter sido censor do Conservatório Dramático Brasileiro. Mas a sua discordância do impasse entre o nacional e o não-nacional, vinculada aos conceitos de cor local enquanto nativismo excludente da contribuição internacional, leva-o, anos mais tarde (1873), a formular como contraponto a ambas as situações uma proposta conceitual de "pecúlio cultural".

Embora tanto a prática tradutória quanto uma reflexão sobre esta tenham acompanhado todo o percurso literário de Machado de Assis (1856-1908), a historiografia literária brasileira não deu a devida atenção ao papel desse ofício na carreira do escritor. Quem chamou a atenção para essa lacuna foram José Arimatéia Pinto do Carmo (1953) e Lêdo Ivo (1976):

Os pesquisadores de nossa evolução cultural ainda não cogitaram de um estudo sobre a maneira como se conduziram vários de nossos grandes nomes, como tradutores. [...] É estranho, quanto a Rui e Machado, que os seus numerosos biógrafos, alguns minuciosos e competentes, não pesquisassem com maior carinho, e até mesmo omitissem, essa particularidade a que ambos se entregaram (CARMO, 1953, p. 10).

As atividades de Machado de Assis como tradutor não têm sido esmiuçadas pelos seus críticos e biógrafos, que se agarraram ao exemplo da tradução de "O Corvo", de Edgar Allan Poe, contentando-se com esse episódio afortunado e fazendo apenas menções sumárias à parte quase total do ofício. Registra Lúcia Miguel Pereira que ele traduziu, entre 1860 e 1867, nada menos de sete peças teatrais, inclusive *O Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais, e o romance *Os Trabalhadores do Mar*, de Victor Hugo. Não são, porém, estabelecidos os vínculos entre autor e tradutor, como se não tivesse havido entre ambos qualquer comunicação ou proveito (IVO, 1976, p. 51).

A ressalva quanto à falta de interesse pelo papel exercido pela tradução *stricto sensu* nas culturas em geral, apontada por Pinto do Carmo e Lêdo Ivo, também foi considerada pela teórica de tradução, Susan-Bassnett (1993, p. 142):

<sup>1</sup> Esses dados foram obtidos a partir do estudo realizado por Jean-Michel Massa sobre Machado de Assis tradutor de 1970. Em sua relação das traduções constam 45 textos. Acrescentaram-se mais três poesias, considerando o conceito amplo de tradução, a saber: "On receipt of my mother's picture", de William Cowper (1856); "A Ch. F., filho de um proscrito" (1859) e o verso "I can give not what men call love" da poesia "To ¾, de Shelley traduzido no romance *Memorial de Aires* (1908).

Note-se que, embora a tradução pareça ter exercido um papel importante no desenvolvimento de culturas nacionais, este fato foi quase ignorado por historiadores culturais, e não há absolutamente nenhuma pesquisa sobre a função da literatura traduzida dentro do sistema literário. A Renascença, por exemplo, tem sido geralmente vista como um período de atividade intensa de tradução, embora qualquer levantamento sistemático do que foi traduzido, por que, por quem e como, não ocorreu. Em um ensaio escrito em 1976, Even-Zohar argumenta que certas condições determinam uma acentuada atividade tradutória em uma cultura. Ele identifica três casos principais: quando uma literatura está num estágio inicial de desenvolvimento; quando a literatura for periférica ou "fraca", ou ambas; quando há momentos cruciais, crises ou vácuos literários em uma literatura.<sup>2</sup>

Compartilhando as percepções de Pinto do Carmo, Lêdo Ivo e Susan Bassett, este ensaio analisa o envolvimento de Machado de Assis com a atividade tradutória, amplamente praticada no contexto cultural da Capital do Império, devido à predominância de um teatro importado, que propiciava a permanência da presença do tradutor dramático nos bastidores dos palcos fluminenses.

Jean-Michel Massa, estudioso francês da obra da juventude de Machado de Assis, valendo-se das fontes e da bibliografia levantadas por Galante de Sousa, foi o pioneiro em trabalhar com as traduções *stricto sensu* efetivadas pelo escritor oitocentista. É interessante observar que a tese complementar de Massa (1970), intitulada "Machado de Assis traducteur", não tenha sido retomada por nenhum estudioso brasileiro, pois, como ficou evidente nas observações de Lêdo Ivo, feitas em 1976, ele apenas mencionou uma breve e incompleta referência de Lúcia Miguel Pereira às traduções de Machado de Assis. Em 1998, John Gledson, estudioso inglês da produção literária machadiana, retomou a tese de Massa como referencial básico para a elaboração de seu livro - *Machado de Assis e confrades de versos* -, sobre as traduções de poesias feitas por Machado de Assis. Diante de um número significativo de traduções, como demonstrado anteriormente, os críticos Arimatéia do Carmo e Lêdo Ivo têm razão em apontar essa lacuna na historiografia literária brasileira, com relação à pouca relevância com que essa atividade tradutológica foi assinalada na carreira literária de Machado de Assis.

A tradução do ensaio "Queda que as mulheres têm para os tolos", de 1861, comprova a incorporação dessa prática aos textos criativos de Machado de Assis. Massa, ao comentar as primeiras peças teatrais escritas por Machado de Assis, especificamente *Desencantos*, publicada no mesmo ano da tradução da sátira em prosa (1861), ressalta que

Os críticos [Lúcia Miguel Pereira e Luís Viana Filho] observaram que a peça retomava um tema já tratado nos treze capítulos de Queda que as Mulheres têm para os Tolos, texto em prosa cujo título indica sem dissimulação as clássicas inten-

<sup>2</sup> No original: Noted that although translation appeared to have played a major role in the development of national cultures, this fact was almost ignored by historians of culture, and there is no research at all on the function of translated literature within a literary system. The Renaissance, for example, has generally been perceived as a time of intensive translation activity, yet any systematic assessment of what was translated, why, by whom and how had not taken place. [...] In a paper written in 1976, Even-Zohar argues that certain conditions determine high translation activity in a culture. He identifies three major cases: when a literature is in an early stage of development; when a literature perceives itself to be peripheral or 'weak' or both; when there are turning points or crises or literary vacuums (BASSETT, 1993, p. 142).

ções misóginas. Mas o raciocínio dos críticos sobre as duas obras foi falseado por um erro. *Queda* foi publicado em abril-maio de 1861, nas oficinas de Paula Brito. Na página de rosto lê-se: “pequena obrinha traduzida pelo Sr. Machado de Assis”. Apesar da evidência e num refinamento sutil pretendeu-se ver na obra um trabalho original. Seria honroso para ele escrever, aos vinte anos, esta “sátira em prosa”, mas, por não acreditar em Machado de Assis, a crítica embarafustou por um caminho sem saída. *Queda* é sem a menor dúvida uma tradução, e *Desencantos* é uma adaptação dramática. A originalidade de Machado de Assis foi transpor a prosa satírica para a prosa cênica e, com alguns acréscimos, dela ter feito uma peça curta para o teatro. Retiramos a Machado de Assis a glória de haver sido o autor de *Queda*. Em compensação, rendamos-lhe justiça num outro ponto. *Desencantos*<sup>3</sup> não foi representada, mas, no momento de sua publicação, uma tradução, que descobrimos, era publicada no *Courrier du Brésil*. Desta forma, em 1861, Machado de Assis experimentou pela primeira vez a alegria de ver figurar seu nome em dois livros, como autor e como tradutor, e a alegria de ser traduzido em francês (MASSA, 1971, p. 319-320, grifo nosso).

Galante de Sousa (1955, p. 34-342) expôs as controvertidas opiniões sobre a autoria de *Queda*, classificada por ele como “sátira em prosa”, em sua *Bibliografia de Machado de Assis*:

114 – *Queda* que as mulheres têm para os tolos.

Sátira em prosa (A Marmota, Rio, nº. 1.257, 19-04-1961; 1.258, 23-4-1861; 1259, 26-4-1861; 1260, 30-4-1861; 1.261, 3-5-1861).

Eds. V. a primeira parte desta obra.

Tr.: Revista do Brasil, Rio, nº. 2, agosto de 1939, pp. 113-125 (com uma nota introdutória de Afrânio Peixoto).

Crônicas, W. M. Jackson, 1938, 1º vol. Pp. 169-190, e eds. ss. (Somente a partir da ed. de 1938).

Leitura, Rio, outubro de 1944, nº 23, pp. 11-13 e 71 (Condensação).

Sobre ser obra original ou tradução, já se pronunciaram D. Lúcia Miguel Pereira (em Machado de Assis, 3ª ed., 1946, pp. 97-101) e Afrânio Peixoto (na nota explicativa que precede a transcrição da peça na Revista do Brasil, e na NOTA PRELIMINAR escrita para a edição fac-similada de 1943).

Argumentam ambos, com muita justeza, no sentido da tese que defendem.

Realmente, a primeira publicação desse trabalho, em A Marmota, não traz indicação do autor nem do tradutor. “Parece (deduz A. Peixoto) que, saindo n’ “A Marmota”, houve louvores e a edição do libelo foi animada. Somente aí, repito, com a nota de “tradução do Snr. Machado de Assis”. Ora,

<sup>3</sup> Sobre a análise dessa peça, ver Pontes (1960), Massa (1971) e Ferreira (1998).

não é hábito literário e Machado e Paula Brito eram já profissionais da letra de forma omitir o nome do autor e tornar patente o do tradutor. Tradução de que língua?”.

Ressalta-se que a justificativa dada por Afrânio Peixoto para considerar o texto de Machado de Assis como original, pela omissão do nome do Autor e pela publicação apenas do nome do tradutor, aponta para a questão da superioridade, para a supremacia da autoria do original em relação à tradução. Não era regra estabelecida, de fato, à época, publicar o nome do tradutor.

Como a tese complementar “Machado de Assis, traducteur”, na qual Massa (1970, p. 20-21) demonstra como conseguiu descobrir o original, parece não ter sido retomada por estudiosos brasileiros, o erro em considerar o texto de Machado de Assis como original vem se repetindo.<sup>4</sup> Tal repetição aparece em um capítulo do livro *Machado de Assis, the Brazilian pyrrhonian*, de José Raimundo Maia Neto (1994, p. 21):

Em seu primeiro trabalho publicado, Machado de Assis introduz duas visões de vida em uma forma rudimentar: a ingênua e a estratégica. “Queda que as mulheres têm para os tôlos” é um ensaio e não um romance. A forma de ensaio permite a Machado caracterizar estas duas visões de vida direta e explicitamente, e esta é a única ocasião em que ele fez isso.<sup>5</sup>

Maia Neto, além de ter repetido o mesmo erro de Afrânio Peixoto e de Lúcia Miguel Pereira com relação à autoria de *Queda*, errou duplamente, ao considerá-la a primeira publicação<sup>6</sup> de Machado de Assis, pois, de acordo com Magalhães Júnior (1981, v. 1, p. 17-18), esta foi o poema “Soneto”, publicado no *Periódico dos Pobres*, em 1854. Independentemente da qualidade e do local da publicação, a partir do momento em que qualquer tipo de texto em letra impressa vem a público não se pode desconsiderá-lo como sendo o primeiro trabalho de um autor, mesmo que este preferisse que fosse esquecido. O interessante no estudo de Maia Neto é a demonstração da presença do “homem de espírito” e do “tolo” em outros textos do autor, começando pela peça *Desencantos*, já apontada por Jean-Michel Massa:

Na peça escrita neste período *Desencantos* um tolo antecipa o desaparecimento do homem de espírito que aparece na ficção de Machado entre 1872 e 1878. [...]. O homem de espírito desaparece gradualmente na medida em que Machado procura uma solução para o dilema do seu caráter problemático. Esta solução, que começa a tomar forma em 1879 no romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, tem duas maneiras. A solução prática é assumir a posição de observador. A solução teórica é a adoção de uma visão cética da vida. Algumas características do homem de espírito antecipam esta solução futura. O homem de espírito esforça-se em estabelecer um novo relacionamento com as mulheres que prefiguram uma solução estético-cognitiva para incorporar o último protago-

<sup>4</sup> Segundo Massa, *Queda* é a tradução de *De l'amour des femmes pour les sots*, publicada sem o nome do autor em Liège e Paris, em 1859, que é obra de Victor Hénau que, por sua vez se abeberou num texto do século XVIII (Cf. MASSA, 1971, p. 319). Está em andamento, a produção de uma publicação sobre a polêmica em torno da autoria de *Queda*, considerando que nas cronologias sobre a obra do autor o referido texto aparece como autoria dele.

<sup>5</sup> “In his first published work, Machado de Assis introduces two life-views in rudimentary form: the naive and the strategic. “Queda que as mulheres têm para os tôlos” (“Women’s preference for tolos”) is an essay, not a novel. The essay form allows Machado to characterize these two life-views directly and explicitly, and this is the only occasion on which he does so” (MAIA NETO, 1994, p. 21).

<sup>6</sup> Quanto à primeira publicação literária de Machado de Assis, há uma certa controvérsia entre os pesquisadores, biógrafos e críticos. Na maioria das informações, considera-se o poema “Ela”, publicado na *Marmota*, nº 539 em 12.01.1855, como o de estreia do escritor. Jean-Michel Massa afirma ser o poema “A Palmeira” publicado também na *Marmota*, nº 540 em 16.01.1855, apesar de as datas o contradizerem (Cf. MASSA, 1971, p. 108). A informação de Magalhães Júnior respalda-se na de Galante de Sousa.

nista de Machado, Conselheiro Aires (MAIA NETO, 1994, p. 24-25).<sup>7</sup>

O argumento de Maia Neto é que o ensaio que discorre sobre a teoria dessa relação antitética e paradoxal acompanhou a criação artística machadiana desde a publicação de sua primeira peça "original" (1861), passando por *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e *Memorial de Aires* (1908). Considerando que o ensaio não é de autoria de Machado de Assis, e sim, uma tradução, pelo estudo citado, confirma-se mais uma vez, que a tradução exerceu um importante papel na formação intelectual de Machado de Assis.

A tradução de *Queda*, em cadeia, gerou também a escrita do romance *Ressurreição* (1872), que se apresenta como uma versão romanceada da fantasia dramática *Desencantos*. Como o romance é, segundo Helen Caldwell (1960, p. 19), o "germe" de *Dom Casmurro*, considerado uma adaptação de *Otelo* de William Shakespeare para a cena contemporânea brasileira, pode-se concluir que o romance mais polêmico do escritor brasileiro tem por modelo a "teoria amorosa" traduzida por Machado, em 1861.

Evidenciada a presença marcante da tradução *stricto sensu* como parte integrante da constituição da obra machadiana, busca-se verificar sua contribuição como crítico e teórico da tradução, a partir do redimensionamento desse conceito, ocorrido desde a retomada do ensaio de Walter Benjamin – "A tarefa do tradutor" (1921) – por teóricos pós-estruturalistas, como Jacques Derrida, Susan-Bassnett, André Lefevere, Haroldo de Campos e Silviano Santiago, por exemplo, e a partir dos estudos realizados por Else Vieira em sua tese de doutorado, *Por uma teoria pós-moderna da tradução* (1992).

De acordo com Susan-Bassnett, "*grupos de metáforas usados pelos tradutores refletem seus pensamentos sobre o papel e o status da tradução em suas próprias épocas*" (BASSNETT, 1993, p. 146).<sup>8</sup> Em consonância com a estabelecida visão de subalternidade do tradutor na teorização ao longo dos tempos, Machado de Assis oferece importantes reflexões sobre a tradução, através das metáforas do "criado de servir" e da culinária, presentes na sua definição para o tradutor dramático, emitida em 1859: "*uma espécie de criado de servir que passa de uma sala a outra os pratos de uma cozinha estranha*" (ASSIS, 1953, v. 30, p. 17). Essa definição, todavia, ganha em complexidade por duas razões. Uma é a sua inserção no contexto de escravidão e de estruturas de parasitismo servil na figura do tradutor. Da mesma maneira que a escravidão era uma vergonha nacional e um obstáculo à modernização do país, a tradução, subserviente à crescente demanda dos empresários teatrais, tornava-se um entrave ao surgimento de novos talentos nacionais. A segunda razão é a ironia no uso das metáforas, que convida a uma releitura dessas relações de servilidade. A autonomia do "servil" aflora sob a forma de recriação do "original".

No biênio 1858/59, Machado de Assis valeu-se de metáforas relativas à escravidão para demonstrar que a literatura brasileira e o

<sup>7</sup> In a play written in this period *Desencantos* (*Disenchantments*) a *tolo* anticipates the disappearance of the *homem de espírito* that takes place in Machado's fiction between 1872 and 1878. [...] The *homem de espírito* gradually vanishes as Machado works out a solution to the predicament of his problematic character. This solution, which begins to take form in the 1879 novel *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (*Epitaph of a Small Winner*), is twofold. The practical solution is to take the stance of an observer. The theoretical solution is the adoption of a skeptical life-view. Some features of the *homem de espírito* anticipate this future solution. [...] The *homem de espírito* attempts to establish a new relationship with women that prefigures the aesthetic-cognitive solution to be embodied in Machado's last protagonist, Conselheiro Aires (MAIA NETO, 1994, p. 24-25).

<sup>8</sup> "clusters of metaphors used by translators reflect their thinking about the role and status of translation in their own time" (BASSNETT, 1993, p. 146).

teatro continuavam dependentes da cultura européia, apesar da independência política, também forjada, como foi a abolição da escravatura no Brasil. E é nesse sentido que Machado chamou a atenção para a “escravização da literatura”, isto é, para a dependência cultural, a cópia e a imitação. Daí Machado de Assis criticar a presença do tradutor, como aquele que reforçava a obliquidade européia no contexto cultural brasileiro. Com ironia, Machado denunciou o *nonsense* de se traduzir mimeticamente sem refletir sobre o texto que estava sendo traduzido, como demonstra nos pareceres emitidos quando censor do Conservatório Dramático Brasileiro. Seria uma contradição colocar sob as luzes da ribalta peças teatrais cujos temas não refletiam a situação real da sociedade brasileira, já que, para ele, o teatro era uma arte que devia ser “*uma reprodução da vida social na esfera de sua localidade*” (ASSIS, 1953, v. 30, p. 18). Nesse sentido, o tradutor, como “criado de servir”, não teria autonomia e seria o representante de idéias deslocadas e de uma situação artificial.

Além das conotações irônicas de servilidade atribuídas ao tradutor dramático e de crítica à inadequação do “criado de servir” em uma sociedade escravocrata que copiava os costumes europeus, como, por exemplo, o de substituir os “crioulos de Minas”, como ocorre em *Quincas Borba* (ASSIS, 1953, v. 6, p. 9), por criados brancos que usavam *debret* em um país tropical, a referência à culinária, presente na definição machadiana, não pode deixar de ser analisada, na medida em que a comida é um dos traços mais diferenciadores e de estranhamento para um estrangeiro e uma das marcas da identidade cultural de um povo.

Nas sociedades, a comida faz parte de um sistema de valores, convenções, tabus, rituais, ideologias, crenças religiosas, recreações, atividades criativas. A comparação do tradutor com um criado de servir é pertinente à medida que se considere a comida como um signo que circula do autor para o tradutor e deste para os leitores, em sentido estrito.

O que fica evidente nas críticas de Machado é a falta de espírito nacional, representada pela deglutição de uma comida estrangeira. Toda cultura tem o seu prato típico que supostamente deve ser valorizado. Para Machado de Assis, não existia um teatro nacional brasileiro (uma comida típica), devido à presença do tradutor, que transplantava uma culinária francesa para o cenário cultural da cidade de São Sebastião. A queixa machadiana residia justamente na aclimação de uma cozinha estranha. Portanto, o tradutor não era aceito por ser um repositório da cultura estrangeira e, assim como um parasita, além de não produzir nada original, abafava os possíveis talentos nacionais e reforçava a dependência cultural.

Esta questão da dependência, premente até a atualidade, é um dos temas destacados por Machado de Assis no ensaio de 1858 – “O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura Brasileira” (ASSIS, 1962, p. 785-789). A partir da década de 60 do século XX, teóricos como Haroldo de Campos e Silviano Santiago escreveriam sobre o tema.



Em seu já clássico livro – *Uma literatura nos trópicos* –, Santiago reúne ensaios sobre a dependência cultural. No mais discutido da coletânea – “O entre-lugar do discurso latino-americano” –, ao voltar-se para o estudo das fontes e influências, aponta para o que Machado alertara desde 1858: os perigos de se absorver a cultura européia sem digerir-la. Uma das maneiras de se devorar o outro é através da tradução criativa, mas como suplemento, em que ocorrem a absorção e uma transformação, como Machado praticou desde as primeiras “imitações” que fez. Como lembra Haroldo de Campos (1981, p. 13):

O grande e inclassificável Machado, deglutidor de Laurence Sterne e de incontáveis outros (é dele a metáfora da cabeça como um “bicho de ruminante”, onde, como lembra Augusto Meyer num atilado estudo de fontes, “todas as sugestões, depois de misturadas e trituradas, preparam-se para nova mastigação, complicado quimismo em que já não é possível distinguir o organismo assimilador das matérias assimiladas”).

Essa deglutição machadiana se faz notar nos textos que escolhia para “imitar”, como a poesia de William Cowper – “On the receipt of my mother’s picture” (1856), e a peça teatral *La chasse au lion*, de Vattier et De Najac (1860), transformando-os em alimento para seu pensamento, como ocorreria mais acentuadamente com a apropriação dos textos shakespearianos. Machado valia-se da intertextualidade como conceito operatório da crítica e da elaboração de seus textos, acrescentando temperos nacionais quando passava os pratos de uma sala a outra, como ocorreu com a criação de seu mouro tropical – o personagem Bento SANTIAGO, do romance *Dom Casmurro*.

Para Eneida Maria de Souza, o conceito de tradução, ao sofrer modificações ao longo dos tempos, passou a se referir, não apenas à sua prática usual – a transformação “interlingual” de um texto em outro, mas ao processo de leitura e reescrita de outro texto, processo este que se aproxima do termo *intertextualidade* (SOUZA, 1986, p. 18). “A estreita aliança entre a operação tradutora e a apropriação textual, operação que recai ora na paráfrase, no plágio ou na paródia”, é exemplificada por Souza através da tradução do *Fausto*, de Goethe, realizada por Haroldo de Campos (1986, p. 18), a partir do conceito de *plagiotropia*, o qual ele assim explica:

Uma atividade criativa, em que a liberdade do tradutor instaura um intercâmbio amoroso entre os textos, ao mesmo tempo que a fidelidade ao original conta menos do que sua transgressão. A paródia, considerada na sua etimologia (“canto paralelo”) e na sua acepção mais abrangente, se aproxima da prática tradutória, principalmente quanto a possibilidade do tradutor de se nutrir de outros textos (além do original) livrando-se, conseqüentemente, da prisão à fórmula única e redutora.

Além dessa abordagem para a tradução, Souza refere-se ao estabelecimento de uma aproximação entre *tradução* e *antropofagia*,

"decorrente da associação com a intertextualidade ao se retomar o projeto artístico oswaldiano e recolocar a problemática de nossa literatura (da América Latina e do terceiro mundo em geral) enquanto 'tradutora' da cultura do Outro" (SOUZA, 1986, p. 18).

Machado de Assis, desde sua atuação como tradutor *stricto e lato sensu*, isto é, enquanto tradutor de textos de diversos gêneros literários e teórico e crítico dessa prática, e como tradutor cultural, em sua obra, valeu-se, como antropófago que era, desse conceito operatório da crítica literária – a *intertextualidade*, que pode ser percebido no seguinte pensamento machadiano: "Tiro de cada coisa uma parte e faço o meu ideal de arte, que abraço e defendo" (ASSIS, 1953, v. 30, p. 146). Os críticos pós-estruturalistas mostraram a falácia de se acreditar em uma leitura definitiva, singular. Por esse pressuposto, o de se desmistificar o texto único, todas as obras mantêm relações intertextuais, seja com outras obras, seja com o contexto cultural onde surgem. No caso machadiano, verifica-se que o escritor utiliza-se do diálogo intertextual ao se valer, "sem servilismo", expressão de Roberto Schwarz (1987, p. 168), dos inúmeros modelos que utilizava para elaborar sua escritura. Esse entrançamento textual gera diferentes códigos que, por sua vez, proporcionam múltiplas interpretações. Machado de Assis, assim, pode ser considerado um dos iniciadores, no Brasil, desse conceito operatório da crítica literária pelas traduções e reflexões que fez sobre a prática tradutória e os estudos das fontes e influências, principalmente com relação aos textos shakespearianos.

Nas comparações que Helen Caldwell elabora entre o *Otelo* de Shakespeare e o de Machado, em seu *The Brazilian Othello of Machado de Assis* (1960),<sup>9</sup> a ensaísta contribui para a pós-modernidade tradutória, na medida em que demonstra o remanejamento que Machado fez da tradição literária, já que, segundo Vieira (1992, p. 52), "a tradição fala através do tradutor", tanto do tradutor cultural, *lato sensu*, quanto do tradutor *stricto sensu*. Mais incisivamente, Haroldo de Campos (1984, p. 58) declara:

Se se deve entender por tradição o processo histórico da práxis artística, então cabe compreendê-la como um movimento do pensar que se constitui na consciência receptora, apropria-se do passado, o traz até ela e ilumina o que ela assim traduziu ou tra-ditou em presente, à nova luz de um significado atual.

Para Helen Caldwell, Dom Casmurro, ao citar várias vezes a tragédia do mouro de Veneza, acaba por aludir à ocorrência de um plágio, entre aspas. No capítulo *Shakespeare under the southern cross*, a ensaísta norte-americana emprega o comparativo de igualdade – *como* – para demonstrar as semelhanças do texto machadiano com o de Shakespeare. Vale-se também dos conceitos de *alusão*, *citação* e *plagiarismo* para marcar tais analogias:

O capítulo final de Santiago, que foi comparado ao sumário que faz o advogado ao júri, também remete ao discurso de

<sup>9</sup> Em 2002, esse estudo sobre *Dom Casmurro* foi traduzido para a língua portuguesa por Fábio Fonseca de Melo.

<sup>10</sup> Tradução de Marie-Anne Kremer: Santiago's final chapter, which has been compared to a lawyer's summation for the jury, also calls to mind Othello's speech – [...] From there on, of course, any analogy ceases: Santiago did not repent nor admit error. / But there is another, perhaps more meaningful, allusion in this last chapter – in its title "Well and the rest" and in the play on the words "resto" and "restar." / The fact that with Santiago the rest is not "silence" does not lessen the force of the allusion. (CALDWELL, 1960, p. 127-128). / Like Brabantio ("Her father loved me, oft invited me"), Padua expressed a fondness for Santiago and specifically extended the hospitality of his house to him. Like Desdemona, Capitu initiated the courtship – with her writing of the names on the wall and her provoking of the kiss (CALDWELL, 1960, p. 136). / Like Othello, Santiago had bloody thoughts of sinking his nails into Capitu's throat, of killing her and Ezekiel by slow torture, of poisoning himself, Capitu and Ezekiel. (CALDWELL, 1960, p. 138). / Thus, the ending of *Dom Casmurro* not only echoes *Othello* [...], it reproduces the ending of *Othello*. (CALDWELL, 1960, p. 148).

<sup>11</sup> Tradução de Marie-Anne Kremer: "Iago is not alone. There are other Shakespearean characters in league with supernatural forces of evil: Macbeth, for example. And we find allusions to *Macbeth* in *Dom Casmurro* – allusions, and also the supernatural machinery. Again, the "plagiarism" is not simple. (CALDWELL, 1960, p. 130-131). / Hamlet too was driven to murder by supernatural influence. Santiago, like Hamlet, was under supernatural commands: Hamlet from his "saintly" father, Santiago from his "saint" mother. (CALDWELL, 1960, p. 134). / Even "the oath at the well" may derive from *Romeo and Juliet*. And there is a good chance that Santiago's "I took her at her laugh and at her word" is an echo of *Juliet*. [...] (CALDWELL, 1960, p. 135). / The Capitu of later scenes recalls Hermione of *The Winter's Tale*. And Santiago's jealousy bears a certain resemblance to that of Leontes." (CALDWELL, 1960, p. 135).

Otelo [...]. A partir desse ponto, é claro, cessa qualquer analogia: Santiago não se arrependeu nem admitiu erro. Mas há outra alusão neste último capítulo, talvez ainda mais significativa – em seu título "Bem, e o resto?" e no jogo de palavras "resto" e "restar." [...]. O fato de que para Santiago o resto não é "silêncio" não diminui a força da alusão. (CALDWELL, 1960, p. 127-128).

Como Brabantio ("Seu pai me amava, muitas vezes me convidava"), Pádua expressou uma adoração por Santiago, e formulou clara extensão da hospitalidade de sua casa a ele. Como Desdêmona, Capitu tomou a iniciativa da corte – escrevendo os nomes no muro e provocando o beijo (CALDWELL, 1960, p. 136).

Como Otelo, Santiago tinha uma vontade sangrenta de mergulhar suas unhas no pescoço de Capitu, de matá-la, além de Ezequiel, torturando-os lentamente, de se envenenar, envenenando também Capitu e Ezequiel (CALDWELL, 1960, p. 138).

Portanto, o final de *Dom Casmurro* não somente reverbera Otelo [...], como ainda reproduz o final de Otelo. (CALDWELL, 1960, p. 148).<sup>10</sup>

Embora Caldwell enfatize que a interpretação de Machado de Assis da escritura shakespeariana tenha antecipado a crítica moderna sobre o dramaturgo inglês, ela, através dos exemplos dados, por um lado, apenas demonstra a operação de empréstimo literário realizada pelo escritor brasileiro, reforçando assim os estudos de fontes e influências e do "plágio". Mas, por outro lado, pode-se pensar que sob a rubrica de "plagiarismo múltiplo" Caldwell estaria antecipando o entendimento das trocas literárias como "intertextualidade", no sentido dado por Julia Kristeva, nove anos após a publicação do livro de Caldwell. Além da tragédia do mouro de Veneza, Caldwell traça um mapa dos empréstimos, pela presença de *Macbeth*, *Hamlet*, *The winter's tales* e de *Romeo and Juliet* em *Dom Casmurro*:

Iago não está sozinho. Há outros personagens shakespearianos em conexão com as forças sobrenaturais do mal: Macbeth, por exemplo. E nós encontramos alusões de Macbeth em *Dom Casmurro* – alusões e também maquinaria sobrenatural. Novamente, o "plagiarismo" não é simples (CALDWELL, 1960, p. 130-131).<sup>11</sup> Hamlet também é direcionado para o assassinato por uma influência sobrenatural. Santiago, como Hamlet, estava sob comandos sobrenaturais. Hamlet pelo seu "santo" pai e Santiago pela sua "santa" mãe. (CALDWELL, 1960, p. 134). Mesmo o "juramento e o bem" pode derivar de Romeu e Julieta. E há uma boa chance que na fala de Santiago, "Eu peguei-a em sua gargalhada e em sua palavra", é um eco de Julieta. [...] (CALDWELL, 1960, p. 135). A Capitu das últimas cenas lembra Hermione de *Conto de inverno*. E o ciúme de Santiago guarda uma semelhança com Leontes (CALDWELL, 1960, p. 135).

Note-se que, a partir dessa pequena amostra dos empréstimos shakespearianos feitos por Machado, a questão das fontes e influências e da intertextualidade emergem sob a rubrica de "múltiplo plágio", segundo Caldwell, baseando-se em uma afirmativa do próprio escritor: "O melhor meio de compreender a alma universal do ser humano era através do estudo de grandes escritores mundiais; o melhor meio de retratá-los era "plagiá-los".<sup>12</sup> Esse diálogo com a tradição literária universal, aqui entendido como "múltiplo plágio", aparece disseminado na obra do escritor brasileiro. Os textos selecionados por Caldwell elucidam esse intercâmbio literário.<sup>13</sup>

Assim sendo, Machado, leitor-tradutor de Shakespeare, compôs uma tradução/interpretação dos mais conhecidos textos do poeta e dramaturgo inglês. Escolheu o mouro para fechar o círculo intertextual shakespeariano, iniciado com a tradução do poema "Lúcia", de Alfred de Musset, no qual há uma referência à personagem Desdêmona. Essa tradução foi publicada em *Crisálidas* (1864), não constando, porém, das *Poesias Completas*, como informa John Gledson (1998, p. 27).

Estávamos a sós e pensativos.  
 Eu contemplava-a. Da canção saudosa  
 Como que em nós estremecia um eco.  
 Ela curvou a lânguida cabeça...  
 Pobre criança! – no teu seio acaso  
Desdêmona gemia? Tu choravas, (grifou-se)  
 E em tua boca consentias triste  
 Que eu depusesse estremecido beijo; (GLEDSON, 1998,  
 p. 31).

Sobre esse verso grifado, John Gledson esclarece que se refere a uma música cantada por Desdêmona (Ato 4, cena 3): o lamento de uma mulher que fora rejeitada pelo homem amado. Gioacchino Rossini, músico italiano, adaptou a tragédia shakespeariana para a ópera *Otelo*, que Musset apreciou. Ali também se encontra o canto de Desdêmona, e a ópera deve ser o motivo por que o poeta fala da "Língua que o gênio para amor criara/E que, herdara do céu, nos deu a Itália!" (GLEDSON, 1998, p. 31).

Assim, os textos machadianos surgem da tradução como citação e reescrita, do rearranjo, do remendo, da costura de tecidos variados, das suas leituras em língua estrangeira ou em tradução. Nessa costura, evidencia-se a tarefa tradutória como uma das peças do mosaico intertextual, transtextual. É a contemporaneidade da obra machadiana que justamente permite a abertura para novas leituras críticas. Dessa forma, a análise do romance *Dom Casmurro* em uma perspectiva dos Estudos de Tradução, como construto operacional gerado nas últimas três décadas do século XX, demonstra as estratégias de apropriação do texto alheio e sua transformação, utilizadas pelo romancista para criar o seu *Otelo*, no sentido dado pelo próprio Machado: "A Revolução Francesa e Otelo estão feitos; nada impede que esta ou aquela cena seja tirada para outras peças, e assim se cometem, literariamente falando, os 'plágios'." 28/06/1895 (ASSIS, 1953, v. 27, p. 405), ou ainda quando expõe seu

<sup>12</sup> Cf. Machado de Assis citado por Caldwell, 1960, p. 165. Caldwell não cita a fonte. "The best way of comprehending the universal soul of mankind, said Machado, was through study of great writers the world over; the best way of portraying it was by "plagiarrizing" them" (CALDWELL, 1960, p. 165).

<sup>13</sup> Caldwell cita os seguintes textos que ela selecionou para definir a crença machadiana no "múltiplo plágio": "Lira dos vinte anos" (*Crítica Literária*); História de Quinze Dias – Livro I", Ilustração Brasileira, Jan. 1, 1877 (*Crônicas III*); "Antonio José e Molière" *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, 15 Jul. 1879.

entendimento sobre os empréstimos literários: “Já alguém afirmou que citar a propósito um texto alheio equivale a tê-lo inventado” (*Diálogos e reflexões de um relojoeiro*).

Portanto, a partir da criação de *Dom Casmurro*, é possível fazer um paralelo entre fracasso e sucesso, vida e obra de Machado de Assis, se se pensar que, enquanto teatrólogo, ele não alcançou a fama que obteve como romancista. Por isso, pensa-se que o Machado-dramaturgo entra na pele do romancista em *Dom Casmurro*, travestindo-se, e escreve o romance do mouro tropical mais lido e comentado pelos leitores comuns e especializados, conseguindo atar, finalmente, as duas pontas de sua carreira literária — a de tradutor, iniciada em sua juventude, paralelamente à de dramaturgo, que se estendeu até a sua velhice, e a de romancista, já maduro, ao revelar ou desvelar, ao colocar a descoberto a veia teatral que sempre o acompanhou como as “inquietas sombras” do Fausto.

Machado de Assis, ao exercer a tarefa do tradutor, desenvolveu uma ampla prática e teorização tradutológica, em muitos aspectos vanguardista por ter incorporado a tradução como processo de sua própria criação e de seus contemporâneos ao entender que a presença de outros escritores por meio da imitação significava transformá-la em uma influência positiva em que ocorria uma não servilidade ao texto “original” visto apenas como modelo, eliminando assim a alcunha de copista e plagiarista, como se pode constatar na crítica a dois poemas do chileno Guilherme Malta:

É justo dizer que uma ou outra vez, mas sobretudo nos dois poemas e nos fragmentos de poema que ocupam o primeiro volume, há manifesta influência de Esproncenda e Musset. Influência digo, e não servil imitação, porque o poeta o é de veras, e a feição própria, não só se lhe não demudou ao bafejo dos ventos de além-mar, mas até se pode dizer que adquiriu realce e vigor. O imitador servil copiaria os contornos do modelo; não passaria daí, como fazem os macaqueadores de Vítor Hugo, que julgam ter entrado na família do poeta, só com lhe reproduzir a antítese e a pompa da versificação. O discípulo é outra coisa: embebe-se na lição do mestre, assimila ao seu espírito o espírito do modelo. Tal se pode dizer de Guilherme Malta nos seus dois poemas *Un cuento endemoniado*, *La mujer misteriosa* e nos fragmentos (ASSIS, 1953, v. 29, p. 119).<sup>14</sup>

O modo de pensar o ato tradutório e a questão das fontes e influências, aproxima-o dos temas tratados pela Literatura Comparada e da relativização do peso que os países colonizados carregam de débito literário presente em sua teoria de tradução, que está disseminada em sua obra, tornando-o próximo das teorias desenvolvidas nos Estudos de Tradução na América Latina.

Seu ponto de vista sobre a tradutologia, muitas vezes submerso em sua produção literária, permaneceu encoberto pelos volumosos estudos sobre a sua ficção notadamente de *Dom Casmurro*, até que uma escavação nos arquivos machadianos e tradutórios pudesse

<sup>14</sup> Crítica publicada no Jornal do Comércio de 2/9/1872.

descobrir esse *teórico do traduzir por subtração*. O ensaio de Roberto Schwarz (1987), "Nacional por subtração", ao demonstrar as contradições ocorridas nos países periféricos com relação ao mal-estar gerado pela imitação dos países europeus, pode ser equiparado ao processo tradutológico desenvolvido por Machado de Assis na medida em que, por meio da sua prática tradutória *stricto e lato sensu*, foi possível delinear o seu pensamento sobre os impasses causados pela presença de um teatro importado sustentado pelas traduções, num primeiro momento, e a transformação dessa postura quando passa a entender a importância do papel exercido pela tradução não apenas na sua formação intelectual mas também na contribuição desta atividade para o enriquecimento do pecúlio cultural do país, evidenciando seu processo contraditório de criação artística, via tradução. Tudo isso, muito embora Machado de Assis, como homem de seu tempo, não deixasse de partilhar com outros teóricos do período uma concepção mais tradicional de tradução *stricto sensu*. Machado de Assis, ao falar explicitamente sobre a tarefa tradutória teatral, colocava esse tipo de tradutor em posição subalterna, responsabilizando-o, até, pela indigência do teatro nacional, na medida em que, para ele, o teatro pelo lado da arte deveria "*caminhar na vanguarda do povo como uma preceptora*" (ASSIS, 1953, v. 30, p. 18). Porém, como isso não acontecia no Brasil devido à imitação das "sociedades ultra-fronteiras" através da presença de um teatro importado, sustentado pelos tradutores dramáticos, Machado considerava predatória e parasitária a tarefa tradutória, mesmo sendo um deles.

No entanto, quando considerou uma tradução de poesia norte-americana para o português como um outro original, em 1864, ou seja, cinco anos após a sua declarada oposição aos tradutores dramáticos, Machado de Assis estaria vislumbrando o entendimento "pós-moderno" do processo tradutológico, em que o tradutor adquire autonomia ao ter a liberdade de ser um criador de um outro texto, de um outro "original". E nesse sentido, tanto o original quanto a tradução passam a ser textos distintos, cada qual com sua identidade. O débito cultural, se existente, passa a ser bilateral, já que, segundo André Lefevere (1995, p. 9), "*o texto se torna um original somente quando foi traduzido; sem tradução ele é um texto e nada mais*", ou como para Jacques Derrida (1985, p. 182):

O original exige a tradução, mesmo se não houver um tradutor apto a responder a esta injunção, que é ao mesmo tempo exigência e desejo na própria estrutura do original. Essa exigência é a relação da vida com a existência continuada. A exigência do outro como tradutor.<sup>15</sup>

Ademais, o diálogo nacional com o cânone universal foi enriquecido com as traduções *stricto sensu* que Machado de Assis fez da literatura dramática francesa, do romance *Os trabalhadores do mar* de Victor Hugo, de poetas norte-americanos, italianos e ingleses.

<sup>15</sup> Tradução de Else Vieira (1992, p. 30) a partir da versão inglesa do texto de Derrida em *The ear of the other*: The original requires translation even if no translator is there, fit to respond to this injunction, which is at the same time demand and desire in the very structure of the original. This structure is the relation of life to survival. The requirement of the other as translator.

Dentre estes últimos, William Shakespeare é o mais citado na obra machadiana. A literatura dramática shakespeariana é absorvida pelo escritor brasileiro como intertexto, por meio da tradução enquanto citação, alusão, paráfrase e paródia, por exemplo. Deste modo, as obras de ambos, principalmente, *Dom Casmurro* e *Otelo*, "pervivem" através da rede casmurriana, exemplificada pelas recriações da história de Capitu e Bento SantIAGO, encenadas nos palcos brasileiros e além-mar, nas telas da televisão e do cinema e nas páginas de *Capitu, memórias póstumas* (1998), de Domício Proença Filho, *Amor de Capitu* (1999), de Fernando Sabino, e de *A audácia dessa mulher* (1999), de Ana Maria Machado. Essas variadas formas de re-apresentações das Desdêmonas, dos mouros de Veneza e dos trópicos vitalizam a literatura e a dramaturgia mundiais, além de integrarem as novas fontes de teorização tradutória, tendo a ficção como protagonista dos Estudos de Tradução na contemporaneidade. Desta maneira, a obra machadiana e sua teoria metaforizada da tradução "pervivem" em sincronia com a pós-modernidade tradutória, já que, nesse processo,

*"A literatura, como Proteu, troca de formas, e nisso está a condição de sua vitalidade"* Machado de Assis

### Abstract

*The role of translation stricto and lato sensu in Machado de Assis' literary career and in the cultural identity formation of the Brazilian nation, both contributing to Literary Historiography, Comparative Studies and Translation Studies.*

**Keywords:** *Assis, Machado de. Translation Studies. Cultural savings. Intertextuality. Escravization.*

## Referências

- ASSIS, Machado de. *Crítica teatral*. Rio de Janeiro: Jackson, 1953. v. 30.
- \_\_\_\_\_. O passado, o presente e o futuro da literatura brasileira. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1962. v. 3, p. 785-789.
- BASSNET, Susan. *Comparative literature: a critical introduction*. Oxford: Blackwell, 1993.
- CALDWELL, Helen. *The Brazilian Othello of Machado de Assis: a study of Dom Casmurro*. Berkeley: University of California Press, 1960.
- \_\_\_\_\_. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. Tradução Fábio Fonseca de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. *Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 62, p. 10-25, jul. 1981.
- \_\_\_\_\_. Da transcrição: poética da semiótica da operação tradutora. [1984?].
- CARMO, José Arimatéia Pinto do. *Capistrano de Abreu e as suas traduções*. Rio de Janeiro: Pongetti, 1953.
- DERRIDA, Jacques. Des tours de Babel. In: GRAHAM, Joseph (Ed.) *Difference in translation*. Translated by Joseph Graham. London: Cornell University Press, 1985. p. 149-164.
- FERREIRA, Eliane F. Cunha. *Machado de Assis: teórico do traduzir, por subtração?* 2001. Tese (Doutorado em Literatura Comparada)–Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Machado de Assis sob as luzes da ribalta*. São Paulo: Cone Sul, 1998.
- GLEDSON, John. *Machado de Assis e confrades de versos*. São Paulo: Minden, 1998.
- IVO, Lêdo. O mar e o pirilampo. In: \_\_\_\_\_. *Teoria e celebração: ensaios*. São Paulo: Duas Cidades, 1976. p. 51-63.
- LEFEVERE, André. *Translation, history & culture*. London: Cassell, 1995.
- MACHADO, Ana Maria. *A audácia dessa mulher*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raymundo (Org.). *Diálogos e reflexões de um relojoeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Vida e obra de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília, DF: Instituto Nacional do Livro, 1981. v. 1: Aprendizado. (Coleção Vera Cruz, v. 320).
- MAIA NETO, José Raimundo. *The brazilian phyrroonian*. West Lafayette: Indiana: Purdue University Press, 1994.
- MASSA, Jean-Michel. *A juventude de Machado de Assis: ensaio de biografia intelectual (1839-1870)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971. p. 320-322.



- \_\_\_\_\_. *Machado de Assis*: traducteur. 1970. 116 f. Tese complementar (Doutorado em Letras)–Faculté des Lettres de Poitiers, Paris, 1970.
- PONTES, Joel. *Machado de Assis e o teatro*. Rio de Janeiro: Campanha Nacional de Teatro: Ministério da Educação e Cultura, 1960. p. 49-53.
- PROENÇA FILHO, Domício. *Capitu*: memórias póstumas. São Paulo: Artium, 1998.
- SABINO, Fernando. *Amor de Capitu*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1999.
- SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 11-28.
- SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In \_\_\_\_\_. *Que horas são?* ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.
- SOUSA, José Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.
- SOUZA, Eneida Maria de. A crítica literária e a tradução. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Ensaio de Semiótica – Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura*, Belo Horizonte, v. 7, n. 16, p. 17-22, dez. 1986.
- VIEIRA, Else Ribeiro Pires. *Por uma teoria pós-moderna da tradução*. 1992. Tese (Doutorado em Literatura Comparada)–Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1992.