

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
Departamento de Letras Modernas
Programa Letras Estrangeiras e Tradução

MATEUS ROMAN PAMBOUKIAN

Grés e cristal: Hipertextualidade e transposição de gênero em versões poéticas de Victor Hugo

Versão corrigida

São Paulo

2023

MATEUS ROMAN PAMBOUKIAN

Grés e cristal: Hipertextualidade e transposição de gênero em versões poéticas de Victor Hugo

Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação Letras Estrangeiras e Tradução (PPG-LETRA) da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Silveira Faleiros

Versão corrigida

São Paulo

2023

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P185g Pamboukian, Mateus Roman
Grés e cristal: Hipertextualidade e transposição
de gênero em versões poéticas de Victor Hugo / Mateus
Roman Pamboukian; orientador Álvaro Silveira Faleiros
- São Paulo, 2023.
187 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Estudos Linguísticos, Literários e
Tradutológicos em Francês.

1. Tradução. 2. Romantismo. 3. Victor Hugo. 4.
Hipertextualidade. I. Faleiros, Álvaro Silveira,
orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Anuência do (a) orientador (a)****Nome do (a) aluno (a): Mateus Roman Pamboukian****Data da defesa: 23/08/2023****Nome do Prof. (a) orientador (a): Álvaro Silveira Faleiros**

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 26/09/2023



(Assinatura do (a) orientador (a))

PAMBOUKIAN, Mateus Roman. **Grés e cristal: Hipertextualidade e transposição de gênero em versões poéticas de Victor Hugo**. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr.: _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Aos que seguem lutando.

Agradecimentos

Minha família, amparo certo.

Jéssica, parceira de vida.

Álvaro, orientador generoso.

Colegas do grupo de estudos Tradução em Relação, especialmente os que leram o rascunho previamente e contribuíram com valiosas sugestões.

E os amigos todos.

“A maior acusação ao romantismo não se fez ainda: é a de que ele representa a verdade interior da natureza humana. Os seus exageros, os seus ridículos, os seus poderes vários de comover e de seduzir, residem em que ele é a figuração exterior do que há mais dentro na alma, mas concreto, visualizado, até possível, se o ser possível dependesse de outra coisa que não o Destino.”

(Livro do desassossego)

"— [...] Mais que voulez-vous, messire ? il faut vivre tous les jours, et les plus beaux vers alexandrins ne valent pas sous la dent un morceau de fromage de Brie."

(Notre-Dame de Paris)

Resumo: Esta tese discute o papel da tradução de poesia no século XIX a partir do estudo de seis traduções em verso de Victor Hugo feitas por Félix da Cunha, Amália Figueiroa, João de Deus, Rozendo Moniz, Souza Pinto e Generino dos Santos. O que todas essas traduções têm em comum é o fato de terem sido baseadas não só em obras ou excertos de poesia de Victor Hugo, mas em textos-fonte não estritamente poéticos (drama, romance), a saber: *Marie Tudor* (1833), *Ruy Blas* (1838) e *Notre-Dame de Paris* (1831). A fim de dar conta da questão, apoiamos-nos na teoria da hipertextualidade de Gérard Genette para postular uma nova forma de derivação por transformação: a transposição de gênero. O escopo da investigação é dividido em duas dimensões: de um lado, uma dimensão crítica, que diz respeito à reflexão em torno da literatura traduzida como forma de derivação textual, recepção e importação de repertórios; de outro, uma dimensão histórica, que diz respeito à investigação, por exemplo, das condições de circulação de trechos musicados de textos de Hugo que parecem ter intermediado algumas dessas traduções. Para empreender tal investigação, lança-se mão de pesquisa bibliográfica e pesquisa documental.

Palavras-chave: Tradução. Romantismo. Victor Hugo. Hipertextualidade.

Abstract: This thesis discusses the role of poetry translation in the 19th century based on the study of six translations in verse of Victor Hugo made by Félix da Cunha, Amália Figueiroa, João de Deus, Rozendo Moniz, Souza Pinto and Generino dos Santos. What all these translations have in common is the fact that they were based not only on works or excerpts from Victor Hugo's poetry, but on non-strictly poetic source texts (drama, novel), namely: *Marie Tudor* (1833), *Ruy Blas* (1838) and *Notre-Dame de Paris* (1831). In order to address this issue, we rely on Gérard Genette's theory of hypertextuality to postulate a new form of derivation by transformation: genre transposition. The scope of the investigation is divided into two dimensions: on the one hand, a critical dimension, which concerns the reflection on translated literature as a form of textual derivation, reception and import of repertoires; on the other hand, a historical dimension, which concerns the investigation, for example, of the circulation conditions of Hugo's excerpts set to music that seem to have mediated some of these translations. To undertake such an investigation, bibliographical research and documental research are used.

Keywords: Translation. Romanticism. Victor Hugo. Hypertextuality.

Résumé : Cette thèse traite du rôle de la traduction de la poésie au XIXe siècle à partir de l'étude de six traductions en vers de Victor Hugo réalisées par Félix da Cunha, Amália Figueiroa, João de Deus, Rozendo Moniz, Souza Pinto et Generino dos Santos. Le point commun à toutes ces traductions est qu'elles ont été tirées non pas d'œuvres ou d'extraits de la poésie de Victor Hugo, mais de textes sources non strictement poétiques (drame, roman), à savoir : *Marie Tudor* (1833), *Ruy Blas* (1838) et *Notre-Dame de Paris* (1831). Afin d'aborder cette question, nous nous appuyons sur la théorie de l'hypertextualité de Gérard Genette pour postuler une nouvelle forme de dérivation par transformation : la transposition de genre. Le champ de l'investigation se divise en deux dimensions : d'une part, une dimension critique, qui concerne la réflexion sur la littérature traduite comme forme de dérivation textuelle, de réception et d'importation de répertoires ; d'autre part, une dimension historique, qui concerne l'investigation, par exemple, des conditions de circulation des extraits d'Hugo mis en musique qui semblent avoir intermédié certaines de ces traductions. Pour mener à bien cette enquête, la recherche bibliographique et la recherche documentaire sont utilisées.

Mots-clés : Traduction. Romantisme. Victor Hugo. Hypertextualité.

Sumário

1. Tradução, hipertextualidade de transposição de gênero.....	15
Pressupostos e percurso.....	15
Victor Hugo e a questão dos gêneros literários.....	26
Política, religião, estética, recepção: Hugo no Brasil oitocentista	34
Crítica da crítica: a questão da influência	43
Metromania e semitraduções.....	49
2. O caso <i>Marie Tudor</i> : a versão poética no Brasil oitocentista.....	53
O caso da canção de <i>Marie Tudor</i>	53
O drama hugoano na França e no Brasil	62
Comentários das traduções.....	71
Coda: A “substituição funcional” da canção de Fabiani por Souza Lobo	91
3. O caso <i>Ruy Blas</i> : tradução, emulação e música.....	96
O tradutor	96
A fonte.....	103
A tradução	120
4. O caso <i>Notre-Dame de Paris</i> : o “canto torto” de Quasimodo.....	127
O contexto	127
Romance compósito e seus modos internos	138
O tradutor	147
A tradução	163
Considerações finais	172
Referências	178

1. Tradução, hipertextualidade de transposição de gênero

Pressupostos e percurso

Não é tema novo o papel desempenhado ao longo dos tempos pela tradução no estabelecimento e na renovação de literaturas, culturas e mesmo línguas nacionais (pense-se, por exemplo, na importância da *Bíblia* de Lutero para a língua alemã¹). Even-Zohar, por exemplo, destaca que “através de obras estrangeiras, introduzem-se facetas (tanto princípios quanto elementos) na literatura local que não existiam anteriormente”. (EVEN-ZOHAR, 2000, p. 193)² Já Antoine Berman pondera que “a formação e o desenvolvimento de uma cultura própria e nacional podem e devem passar pela tradução, isto é, por uma relação intensiva e deliberada com o estrangeiro”. (BERMAN, 1984, p. 57)³ No entanto, em que pesem esses seus importantes atributos, a tradução é historicamente marcada, como se sabe, pelos estigmas da servidão e da suspeita⁴. Seu menor prestígio talvez explique a relativa pouca atenção (a nosso ver) que se lhe dispensa na reflexão sobre os processos formativos do Brasil. Mesmo assim, não só muitos dos principais escritores brasileiros foram também tradutores como a fronteira entre a “literatura original” e a “literatura traduzida” que produziram nem sempre foi tão clara, especialmente na tradução de poesia.

Nesse sentido, considerem-se as principais obras de poesia lírica publicadas no Brasil durante um momento fulcral da formação de nossa literatura: o século XIX, especialmente do romantismo em diante. Além de ser comum a inclusão de traduções em obras autorais⁵, frequentemente se trata de recriações tão livres que é difícil separá-

¹ "Dès le début, elle [la *Bible* luthérienne] devient la pierre angulaire de la Réforme en Allemagne, comme Goethe l'a bien observé. Mais elle est plus que cela encore : en transformant le *Hochdeutsch* en *lengua franca*, elle en fait pour des siècles le médium de l'allemand écrit. Dans la traduction luthérienne se joue une première et décisive auto-affirmation de l'allemand littéraire. Grand "réformateur", Luther est désormais considéré comme un écrivain, comme un créateur de langue, et c'est ainsi que Herder et Klopstock le célèbrent." (BERMAN, 1984, p.47)

² "Through the foreign works, features (both principles and elements) are introduced into the home literature which did not exist there before." Salvo indicação contrária, são de nossa autoria as traduções de citações em língua estrangeira reproduzidas em notas de rodapé.

³ "Elle [la *Bible* luthérienne] suggère en outre que la formation et le développement d'une culture propre et nationale peuvent et doivent passer par la traduction, c'est-à-dire par un rapport intensif et délibéré à l'étranger."

⁴ "É preconceito bastante difundido alçar o texto original (e, por extensão, seu autor) ao topo de algum pedestal, considerá-lo como algo sacrossanto, inviolável, e condenar com veemência o ato conspiratório da tradução que o reduz a algo mortal, evanescente." (AUBERT, 1994, p.53)

⁵ Ver FALEIROS, 2012, p. 19

las das demais produções desses poetas. Em minha pesquisa de mestrado (PAMBOUKIAN, 2019a), abordei algumas dessas recriações que descrevo, em particular as traduções em verso feitas por Gonçalves Dias e Castro Alves da canção do protagonista do romance *Bug-Jargal* de Victor Hugo. Para além de suas qualidades poéticas, o que mais nos interessou nos poemas-traduições dos dois grandes poetas românticos foi a relação particular que os ligava entre si e com o texto-fonte. À época, assinalamos que o que nos interessava era como, através da tradução, um novo texto era "desentranhado" de um fragmento. Essa novidade independeria da "manutenção do sentido global", uma vez que o texto traduzido passaria pelo que denominamos "transposição de gênero": o fragmento do romance era "promovido" a um poema autônomo, passando a figurar em antologias e compondo o corpus de poemas em português atribuídos um autor consagrado de outro sistema literário. (PAMBOUKIAN, 2019a, p.15)

A canção da personagem Bug-Jargal, espécie de poema em prosa que o narrador diz traduzir a partir de uma serenata em língua espanhola (a história se passa na ilha de São Domingos, de colonização tanto espanhola quanto francesa, que hoje abriga Haiti e República Dominicana), foi traduzida como poema por Gonçalves Dias e incluída em seu livro *Últimos Cantos* (1851)⁶ como "Canção do Bug-Jargal". A retradução posterior de Castro Alves foi incluída em *Os Escravos* (1883) com título ligeiramente diferente: "Canto de Bug-Jargal".

Victor Hugo	Gonçalves Dias	Castro Alves
« Pourquoi me fuis-tu, Maria ? pourquoi me fuis-tu, jeune fille ? pourquoi cette terreur qui glace ton âme quand tu m'entends. ? Je suis en effet bien formidable ! je ne sais qu'aimer, souffrir et chanter !	Maria, por que me foges, Por que me foges, donzela? Minha voz! o que tem ela, Que te faz estremecer; Tão temível sou acaso? Sei amar, cantar, sofrer.	Por que foges de mim? Por que, Maria? E gelas-te de medo, se me escutas? Ah! sou bem formidável na verdade, Sei ter amor, ter dores e ter cantos!
« Lorsque, à travers les tiges élançées des cocotiers de la rivière, je vois glisser ta forme légère et pure, un éblouissement trouble ma vue, ô Maria ! et je crois voir passer un esprit !	E quando através dos troncos Descubro de altos coqueiros Junto às margens dos ribeiros A sombra tua a vagar; Julgo ver passar um anjo Que os meus olhos faz cegar.	Quando, através das palmas dos coqueiros Tua forma desliza aérea e pura, Ó Maria, meus olhos se deslumbram, Julgo ver um espírito que passa.

⁶ A tradução parece ter sido publicada pela primeira vez em 1846 em uma revista maranhense intitulada *O Archivo*. (SILVA; XAVIER, 2014, p.385)

« Et si j'entends, ô Maria ! les accents enchantés qui s'échappent de ta bouche comme une mélodie, il me semble que mon cœur vient palpiter dans mon oreille et mêle un bourdonnement plaintif à ta voix harmonieuse. [...] »

(HUGO, 1910, p. 392-393)

E dos lábios teus se escuto
Deslizar-se a voz, Maria,
Cheio de estranha harmonia
Pulsa o peito meu queixoso,
Que mistura aos teus acentos,
Tênuo suspiro afanoso. [...]

(DIAS, 2016, p. 234)

E se escuto os acentos encantados,
Que em melodia escapam de teus lábios,
Meu coração palpita em meu ouvido
Misturando um queixoso murmúrio
De tua voz à lânguida harmonia. [...]

(ALVES, [S.a.], p.56-57)

Não cabe aqui nos determos na análise e na comparação dos poemas-traduições de Gonçalves Dias e Castro Alves, uma vez que já nos ocupamos disso longamente em outros momentos. (PAMBOUKIAN, 2019a; PAMBOUKIAN, 2019b) Interessa-nos retomar, principalmente, esse processo bastante livre de transformação e reescrita textual, que abordamos em nossa dissertação de mestrado à luz do pensamento de Gérard Genette em sua obra *Palimpsestes*⁷. Para além dos processos transpositivos de tradução (GENETTE, 1982, p. 293), transposição de uma língua para outra, e versificação (GENETTE, 1982, p. 300), transposição de prosa para verso, entendemos que a “promoção” de um fragmento de romance a poema autônomo implicava uma transposição mais profunda. Assim, com base nas categorias genettianas da transposição (e nos permitindo uma extrapolação que não é estranha ao espírito de *Palimpsestes*, obra em que certa autoironia acompanha a prodigalidade classificatória), propusemos uma nova: a transposição de gênero, categoria que nos pareceu pertinente para descrever o processo de derivação textual com que nos deparávamos⁸.

Para melhor esclarecer esta categoria que criamos e que tem norteado nossa reflexão, talvez seja profícuo retomar o próprio Gérard Genette. Segundo o famoso esquema apresentado em *Palimpsestes*, as diversas práticas de derivação textual podem ser agrupadas em duas grandes *relações* (imitação e transformação), que por sua vez podem estar sob diferentes *regimes* (lúdico, satírico, sério), o que resulta em diferentes práticas de derivação textual:

⁷ Além de Gérard Genette, outros teóricos foram acionados, especialmente Haroldo de Campos e sua teoria da plagiotropia, cujas aproximações e distanciamentos com respeito à teoria da hipertextualidade também trabalhei. (PAMBOUKIAN, 2019, p.58 - 62)

⁸ “Se a tradução pode ser considerada uma transposição de uma língua para a outra, conforme quer Gérard Genette, além das operações transpositivas de tradução (transposição entre línguas) e versificação (transposição entre prosa e verso), o caso das traduções-poemas de Gonçalves Dias e Castro Alves nos permite postular, por analogia, um tipo de derivação textual não postulada por Genette: a transposição de gênero.” (PAMBOUKIAN, 2019a, p.58)

Regime	Lúdico	Satírico	Sério
Transformação	PARÓDIA (<i>Chapelain Décoiffé</i>)	TRAVESTIMENTO (<i>Virgile Travesti</i>)	TRANSPOSIÇÃO (<i>Doctor Faustus</i>)
Imitação	PASTICHE (<i>L’Affaire Lemoine</i>)	CHARGE (À maneira de...)	FORJAÇÃO (<i>la Suite d’Homère</i>)

Quadro geral de práticas hipertextuais. Fonte: GENETTE, 2010, p. 36.

A “transposição” — considerada, aliás, “sem nenhuma dúvida a mais importante de todas as práticas hipertextuais” (GENETTE, 1982, p.291)⁹ — é, como se pode ver, a forma “séria” da relação de transformação na taxonomia genettiana. Por sua vez, a prática da “transposição” é subdividida em uma série de subcategorias: “tradução” (p. 293), “versificação” (p. 300), “prosificação” (p. 303), “transmetrização” (p. 311), “transestilização” (p. 315), “excisão” (p.323), “concisão” (p.331), “expansão” (p.372), “transmodalização intramodal” (p.404), “transmotivação” (p. 466) etc. É ao lado de tais subcategorias que incluiríamos a “transposição de gênero” na taxonomia genettiana de processos de derivação textual.

As traduções-poemas de Gonçalves Dias e Castro Alves não foram o único caso a suscitar nossa reflexão a respeito desse curioso processo de reescrita. Pelo contrário, os três casos de que nos ocuparemos nesta tese (trata-se apenas de traduções de textos de Victor Hugo) desde o início fizeram parte de nossa reflexão a respeito dessas curiosas traduções. No entanto, como nossa investigação a respeito das versões de *Bug-Jargal* se revelou muito profícua, optamos por restringir o objeto da dissertação de mestrado, como se pode ler na versão final do texto¹⁰.

Este trabalho, portanto, não deixa de ser uma retomada do percurso que já vínhamos traçando, mas sob a luz de novas informações e sob a ação depuradora do tempo. Assim, se o primeiro passo foi identificar e agrupar os casos dessas curiosas

⁹ “La transformation sérieuse, ou transposition, est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles [...]”

¹⁰ “Conforme explicitamos, o escopo original do trabalho incluía os demais casos de ‘transposição de gênero’ apresentados na introdução (*Marie Tudor, Ruy Blas, Notre-Dame de Paris*), que talvez venham a ser abordados em pesquisas futuras. Se se optou pela limitação do corpus, isto se deveu à surpreendente fecundidade do tema do *Bug-Jargal* e sua influência sobre autores centrais de nosso romantismo.” (PAMBOUKIAN, 2019a, 118)

traduções sob a categoria da transposição de gênero¹¹, aqui buscamos aprofundar a investigação sobre cada um desses casos. Isto inclui o olhar sobre a relação dos trechos transformados em poemas via tradução com as obras originais de onde foram retirados, bem como um olhar histórico sobre a recepção dessas obras no Brasil, pois embora este seja um trabalho sobre traduções e processos de derivação textual, nossa hipótese é que, para sua compreensão, interessa o influxo dessa literatura traduzida no próprio processo formativo de nossa literatura. Para tal, também buscamos analisar as diferentes traduções em sua historicidade e materialidade textual. Nessa empresa, tentamos nos afastar de uma crítica valorativa ou prescritiva, que condenasse ou incensasse as opções de cada tradutor. Antes, importa investigar como se traduzia, a partir de quais pressupostos em vista de qual horizonte.

A seguir, apresentamos brevemente cada um desses três casos, aos quais consagraremos três diferentes capítulos.

a) O caso *Marie Tudor*

A antologia de Múcio Teixeira *Hugonianas*¹² reúne três traduções (por Félix da Cunha, Amália Figueiroa e Rozendo Moniz) de um mesmo trecho de Hugo, intituladas ora “Canção”, ora “Serenata”. Há também uma versão do poeta romântico português João de Deus, incluída na *Antologia de Poetas Franceses* (1950) de Magalhães Jr., que chama a atenção por possuir apenas parte das estrofes presentes nas outras versões. Trata-se, mais uma vez, de um poema cujo texto-fonte não é um poema, mas um fragmento em verso de uma peça em prosa, *Marie Tudor* (1833), identificado pela didascália como cantado por “uma voz afastada”:

On entend une guitare et une voix éloignée qui chante :

Quand tu chantes, bercée
Le soir entre mes bras,
Entends-tu ma pensée
Qui te répond tout bas ? [...]

(HUGO, [s.a.] [a], p. 13)

¹¹ Identificamos casos semelhantes de “transposição de gênero” em traduções de outros autores que não Victor Hugo, mas é interessante nos perguntarmos por que tantos casos envolvendo o autor francês.

¹² Trata-se de uma antologia de traduções poéticas brasileiras de Victor Hugo organizada por Múcio Teixeira e publicada em 1885, ano da morte do autor francês.

Compare-se como cada um dos quatro tradutores citados verteu a primeira estrofe do fragmento em verso:

<p>(Rozendo Muniz)</p> <p>Serenata</p> <p>Quando cantas embalada À noite, nos braços meus Não ouves? Meus pensamentos Respondem baixinho aos teus. [...]</p> <p>(TEIXEIRA, 1885, p. 220)</p>	<p>(Félix da Cunha)</p> <p>Canção</p> <p>Quando, à noite, entre meus braços Modulas terna canção, Não sentes que em meus abraços Te responde o coração? [...]</p> <p>(TEIXEIRA, 1885, p. 19)</p>
<p>(Amália Figueiroa)</p> <p>Canção</p> <p>Quando tu cantas à tarde Nos meus braços embalada, Entendes meu pensamento Que te responde, adorada? [...]</p> <p>(TEIXEIRA, 1885, p.174)</p>	<p>(João de Deus)</p> <p>Canção</p> <p>Mulher, quando em meus braços Te escuto uma canção Não vês nos meus abraços Profunda comoção? [...]</p> <p>(MAGALHÃES JR., [s.a.], p.150)</p>

Diferentemente do que ocorre com as traduções poéticas do *Bug-Jargal*, aqui não ocorre o processo que Genette denomina “versificação”, transposição de prosa para verso: o texto-fonte já é versificado. No entanto, aqui também nos parece possível falar em transposição de gênero: retirado do contexto da peça, o fragmento de drama – ainda que versificado – torna-se um poema *tout court* ao ser traduzido e inserido em antologias.

Esse caso nos interessou por uma série de motivos: além da divergência dos títulos (“Canção”, “Serenata”) e do conteúdo dos poemas-tradução (a ausência de algumas estrofes na versão de João de Deus), também era incomum a quantidade elevada de versões poéticas de um trecho que não nos parecia, a princípio, particularmente conhecido. O próprio desenvolvimento da pesquisa nos levou, então, a uma possível resposta: o trecho (na verdade, suas três primeiras estrofes) fora musicado pelo compositor Charles Gounod em 1857 sob o título de *Serenade*, o que poderia explicar tanto a divergência dos títulos quanto a ausência das estrofes finais na tradução do poeta português. Notamos, também, que o processo de “transposição” ganhava mais uma camada, uma vez que “o texto se torna música antes de ser reconvertido em texto, passando de fragmento de drama a poema autônomo”. (PAMBOUKIAN, 2019a, p.17)

Posteriormente, aprofundamos o tema das versões musicadas em um artigo que integrou uma edição do periódico *Tradução em Revista* dedicada ao tema tradução e música. (PAMBOUKIAN, 2020) Além do caso *Marie Tudor*, o artigo também aborda o caso seguinte.

b) O caso *Ruy Blas*

Por mais singular que o caso *Marie Tudor* possa parecer, processo semelhante pode ter se dado com outro fragmento em verso de outra peça de Victor Hugo: trata-se de um trecho da primeira cena do segundo ato de *Ruy Blas* (1838), traduzido por Souza Pinto como “Canto das Lavadeiras” e incluída também por Múcio Teixeira nas *Hugonianas*:

Victor Hugo	Souza Pinto
À quoi bon entendre Les oiseaux des bois ? L’oiseau le plus tendre Chante dans ta voix.	Por que ouvirmos nós As aves da espessura? Ave mais terna e pura Canta na tua voz.
Que Dieu montre ou voile Les astres des cieux ! La plus pure étoile Brille dans tes yeux.	Que mostre ou vele Deus A esfera rutilante A estrela mais brilhante Fulge nos olhos teus.
Qu’avril renouvelle Le jardin en fleur ! La fleur la plus belle Fleurit dans ton cœur.	Que em florida estação Brote no prado a rosa. Mais bela flor mimosa Te sai do coração.
Cet oiseau de flamme, Cet astre du jour, Cette fleur de l’âme, S’appelle l’amour ! (HUGO, 1839, p. 65)	Essa ave toda ardor, Esse astro que irradia, D’alma a flor que inebria É tudo isso o amor! (apud TEIXEIRA, 1885, p. 223)

A exemplo do caso da canção de *Marie Tudor*, entoada no fundo da cena por uma voz afastada, a canção de *Ruy Blas*, que uma rubrica atribui a um “canto afastado”¹³, é obra de uma “voz de fora”, “*voix du dehors*”. (HUGO, 1839, p.65) O diálogo subsequente dá a entender que são as lavadeiras¹⁴ que passam cantando:

La Reine.

[...]

Qu'est ce bruit ?

Casilda.

Ce sont des lavandières

Qui passent en chantant, là-bas, dans les bruyères¹⁵.

Nas duas peças, a cena é invadida e perturbada por cantos. Essas vozes – não mais as “vozes interiores” que dão nome à obra de 1837 (*Les Voix Intérieures*), mas exteriores – interrompem a continuidade dramática. A descontinuidade instaurada pela irrupção desses cantos tem marcas na forma: em *Marie Tudor*, peça em prosa, são os próprios expedientes da versificação (métrica, rima etc) que separam textualmente a serenata da ação; já em *Ruy Blas*, peça em versos alexandrinos com rimas emparelhadas, é o uso de outra estrutura metrorrímica (versos pentassílabos, rimas intercaladas) que marca, na forma, a separação da canção do restante do texto. À descontinuidade formal corresponde uma descontinuidade diegética, passagem da fala para o canto. As marcas textuais que indicam tais descontinuidades, no entanto, operam enquanto a peça permanece na condição de texto escrito; na representação em cena, é impossível indicar a passagem da fala para o canto pela fria letra de didascálias¹⁶. Isto nos permitiu supor de antemão que as canções de *Marie Tudor* e *Ruy Blas* fossem efetivamente cantadas pelos atores nas primeiras montagens das peças, hipótese que pareceu se confirmar à luz das descobertas

¹³ “*On entend au dehors un chant éloigné.*” [“Ouve-se no exterior um canto afastado.”] (HUGO, 1838, p. 65).

¹⁴ O tema de lavadeiras que cantam enquanto trabalham é comum na obra de Victor Hugo. Aparece, por exemplo, no capítulo II (“*Paris à vol d’oiseau*”) do livro III do romance *Notre-Dame de Paris*. Ali, no entanto, Hugo emprega o termo *blanchisseuses* em vez de *lavandières*: “Le reste du bord de la Seine était tantôt une grève nue, comme au delà des Bernardins, tantôt un entassement de maisons qui avaient le pied dans l’eau, comme entre les deux ponts. Il y avait grand vacarme de *blanchisseuses*, elles criaient, parlaient, chantaient du matin au soir le long du bord, et y battaient fort le linge, comme de nos jours. Ce n’est pas la moindre gaieté de Paris.” (HUGO, 1904, p.98)

¹⁵ “A Rainha: que é esse barulho? Casilda: são lavadeiras, que passam cantando, ali, nas urzes.”

¹⁶ “Ademais, no teatro uma só personagem presente no palco não pode se manter calada; tem de proferir um monólogo. Uma personagem muda não pode permanecer sozinha no palco. Já no cinema ou romance, a personagem pode permanecer calada durante bastante tempo, porque as palavras ou imagens do narrador ou da câmara narradora se encarregam de comunicar-nos os seus pensamentos, ou, simplesmente, os seus afazeres, o seu passeio solitário etc.” (ROSENFELD, 2014, p.31-32)

da pesquisa. A forma como diferentes montagens dessas peças têm dado conta de encenar esses cantos é um ponto que procuramos investigar, como se verificará nos próximos capítulos.

De qualquer forma, canções como as de *Marie Tudor* e *Ruy Blas* constituíram matéria-prima preciosa para compositores. Segundo levantamento do site LiederNet Archive (EZUST, 2014), o fragmento de *Ruy Blas* foi musicado por Spohr (*À la bien aimée*, 1839), Massé (*La Chanson des Lavandières*, 1861), Chabrier (*Ruy Blas*, 1866), Delibes (*Sérénade de Ruy-Blas*, 1879), Nevin (*La Chanson des Lavandières*, 1889), Pilati (*Ruy Blas: Chant des Lavandières*, ano não identificado), Saint-Saëns (*À quoi bon entendre les oiseaux des bois?*, 1868), Rubinstein (*Liebeswunder*, 1879) e Weckerlin (*Sérénade tirée de Ruy Blas*, sem ano identificado), além de adaptações em alemão musicadas por Mendelssohn, Spohr e Frank Van der Stucken. Note-se que o título da tradução de Souza Pinto para a canção de Ruy Blas (“Canto das Lavadeiras”) é próximo do título da peça de Massé (*Chanson des Lavandières*), publicada em 1861, e praticamente uma tradução exata do subtítulo da versão de Auguste Pilati (1810 - 1877). A exemplo do caso da canção de *Marie Tudor*, não é impossível que a tradução de Souza Pinto tenha sido mediada pelo conhecimento de alguma peça musical. Assim, repetir-se-ia o processo (PAMBOUKIAN, 2019a, p. 18): o fragmento de drama se torna música antes de ser reconvertido em poema autônomo.

Embora não envolva versões musicadas, a música reaparece diegeticamente no próximo caso, conforme se verá.

c) O caso *Notre-Dame de Paris*

“Canção de Bug-Jargal” de Gonçalves Dias não é o único caso nas *Hugonianas* de poema “desentranhado” de romance. O poema “Canção de Quasímodo”, de Generino dos Santos, é uma tradução de uma espécie de canção em verso livre¹⁷ entoada pela personagem Quasimodo em *Notre-Dame de Paris* (1831). Múcio Teixeira, organizador da coletânea, inclui o texto nas notas finais, sob a justificativa de tê-lo recebido tarde

¹⁷ Aqui, empregamos o termo “verso livre” no sentido amplo de versos que não se enquadram nos modelos métricos tradicionais. Paulo Henriques Britto argumenta que essa categoria é utilizada com pouco rigor, abrangendo “opções formais que pouco têm em comum” (BRITTO, 2017, p.127) No artigo citado, Britto distingue pelo menos três tipos de “verso livre”: o “verso liberto”, praticado principalmente por T.S. Eliot e Wallace Stevens; o verso de modelo whitmaniano, introduzido na língua portuguesa por Fernando Pessoa e difundido no Brasil por Mário de Andrade e Manuel Bandeira; e o “verso polimétrico”, encontrado em alguns textos de Jorge de Lima. Não nos ocuparemos neste momento dessas distinções.

demais: “Do meu amigo GENERINO DOS SANTOS apenas vão três traduções no corpo desta obra, visto a quarta ter chegado já tarde. Recolho-a, porém, nesta nota, visto ser uma das produções mais curiosas de V. Hugo” (TEIXEIRA, 1885, p. 485).

Quelquefois, le soir, elle entendait une voix cachée sous les abat-vent du clocher chanter comme pour l’endormir une chanson triste et bizarre. C’étaient des vers sans rime, comme un sourd en peut faire.	A Canção de Quasímodo (Sem rimas)
Ne regarde pas la figure, Jeune fille, regarde le cœur. Le cœur d’un beau jeune homme est souvent difforme. Il y a des cœurs où l’amour ne se conserve pas.	Não olhes só figura, Vê coração, formosa! Muito moço bonito o tem disforme. Outros há, onde amor dura um só dia.
Jeune fille, le sapin n’est pas beau, N’est pas beau comme le peuplier, Mais il garde son feuillage l’hiver.	Não é belo o pinheiro Como o álamo frondoso; Mas conserva a folhagem pelo inverno.
Hélas ! à quoi bon dire cela ? Ce qui n’est pas beau a tort d’être ; La beauté n’aime que la beauté, Avril tourne le dos à janvier.	Ah! mas por que estou dizendo eu isto? O que belo não é, viver não deve; Beleza tão somente ama Beleza; Costas só tem Abril para Janeiro.
La beauté est parfaite, La beauté peut tout, La beauté est la seule chose qui n’existe pas à demi.	A beleza é perfeita, Pode tudo a beleza; Só beleza não há, partida ao meio.
Le corbeau ne vole que le jour, Le hibou ne vole que la nuit, Le cygne vole la nuit et le jour.	Voa de dia o corvo O mocho voa à noite; Noite e dia, porém, o cisne voa.
(HUGO, 1904, p.320)	(TEIXEIRA, 1885, p. 485)

Se Múcio Teixeira considera esta “uma das produções mais curiosas de V. Hugo”, talvez seja porque a canção incluída em *Notre-Dame de Paris* é possivelmente o único “poema” em verso livre — ou mesmo “sem rimas”, conforme subscrito ao título do poema-tradução — do autor francês, conhecido por encarnar como poucos o verso metrificado tradicional da poesia oitocentista: “Hugo, em sua tarefa misteriosa, reduziu toda a prosa, filosofia, eloquência, história a versos, e, como era o verso em pessoa, confiscou de quem pensa, discursa ou narra, quase o direito de se enunciar”. (MALLARMÉ, [201-], p. 1) Sua associação ao verso isométrico rimado é tamanha que a ausência de rimas tem de ser justificada pelo narrador do romance por um subterfúgio diegético: a surdez de Quasimodo: “Eram versos sem rima, como um surdo pode fazer”. (HUGO, 1904, p.320). Compare-se a obra poética “oficial” que Victor Hugo produzia nesse período com a curiosa canção incluída no célebre romance de 1831: em *Les Feuilles d’automne*, por exemplo, obra publicada no mesmo ano que *Notre-Dame de*

Paris, todos os 40 poemas são rimados e metrificados, predominando o verso alexandrino. Num contexto em que a concepção compartilhada do que devia ser a alta poesia pressupunha padrões metrorrítmicos rígidos, é apenas sob a condição ancilar — uma canção que integra um romance e serve à narrativa — que Victor Hugo assina um poema com características que talvez lhe parecessem canhestras em outras circunstâncias, mas que se tornariam comuns na poesia ocidental dali a algumas décadas. É possível fazer uma analogia com o uso provavelmente satírico¹⁸ por Mozart da politonalidade em *Ein musikalischer Spaß* (K. 522), antecipando (certamente sem se dar conta) recursos que a música ocidental utilizaria de forma séria no século XX. No entanto, quando a canção originalmente ancilar é traduzida e isolada do restante do romance, sendo publicada em uma coletânea de poemas traduzidos, passa a funcionar de forma autônoma e suas particularidades formais se tornam ainda mais flagrantes. No Brasil de 1885 (ano das *Hugonianas*), a heterometria em si já era atípica, que dirá em um poema assinado por Victor Hugo, que encarnava toda uma concepção de poesia hegemônica por padrões isométricos. Isso talvez ajude a explicar, conforme se verá, algumas escolhas pouco ousadas do tradutor Generino dos Santos, que atenuam as inovações do texto original.

É interessante notar que a canção de Quasimodo não é a única no romance *Notre-Dame de Paris*: Buffard-Moret elenca 5 canções em francês "cuja maioria provavelmente foi inventada por Hugo"¹⁹ e que figuram no romance cantadas por personagens como Esmeralda, Robin Poussepain e Jehan Frollo. Além disso, nos capítulos 3 e 7 do livro II, há duas canções em espanhol entoadas por Esmeralda, cujos versos foram retirados de dois antigos romances espanhóis do *Romancero del Rey Don Rodrigo*: “*Violación de la casa de Hércules*” (I) e “*Rodrigo después la batalla*” (XIII). Note-se que esses dois textos foram traduzidos para o francês por Abel Hugo, o irmão mais velho de Victor Hugo, que recompilou e traduziu dezenas de romances espanhóis na obra *Romances historiques (traduites de l’espagnol)* de 1822. Como se verá ao longo deste trabalho, temáticas e personagens “hispanicos” são muito frequentes na obra do autor de *Notre-Dame de Paris*.

¹⁸ “[...] A good-humored parody of bad music, in a vein Leopold would have liked”. (SADIE, 1999)

¹⁹ “Chez Hugo, cet amalgame est flagrant dans les chansons dans *Notre-Dame de Paris*. Dans ce roman qui se déroule à la fin du XVe siècle, il n’est fait état d’aucun rondeau, d’aucune ballade que pourrait composer le poète Gringoire. Ne figurent que des chansons, dont la plupart ont sans doute été inventées par Hugo, à l’exception de deux chansons d’Esmeralda tirées du *Romancero* traduit et publié par Abel Hugo.” (BUFFARD-MORET, 2006, p.187)

Apresentadas as traduções com que nos ocuparemos e retomados os pressupostos que vêm norteando nossa reflexão desde a dissertação de mestrado, trataremos de algumas objeções teóricas que temos encontrado.

Victor Hugo e a questão dos gêneros literários

Alguns questionamentos suscitados pelo conceito que propusemos da “transposição de gênero” dizem respeito à própria concepção de gênero literário na base de nossa reflexão: não estaríamos trabalhando com uma noção excessivamente estável, nominalista do gênero literário? A própria categoria do gênero literário não teria perdido sua pertinência para o pensamento moderno sobre literatura? Estaríamos levando em conta o entendimento histórico do século XIX sobre a questão dos gêneros, haja vista que o próprio romantismo combateu certa rigidez tipológica legada pelos clássicos? Cabem aqui algumas considerações em resposta a esses questionamentos.

Em dado momento da crítica do século XX, a própria noção de gêneros era colocada em questão. No rescaldo das inovações literárias trazidas por obras que desde o século XIX vinham confundindo as fronteiras entre os gêneros tradicionais, o pós-estruturalismo trouxe novos paradigmas epistemológicos e novas perspectivas sobre o texto literário, de cujas novas formas as ferramentas críticas do passado não pareciam mais dar conta:

A literatura e a crítica dos anos 1960, na esteira do *nouveau roman*, de Roland Barthes e do “textualismo” defendido por Philippe Sollers e o grupo Tel Quel, tinham feito da noção de gênero literário seu principal adversário. Em nome do “texto”, que deveria dar conta da obra moderna (qualificada como “aberta” por Umberto Eco) – *Os cantos de Maldoror* de Lautréamont, *Em Busca do Tempo Perdido* de Proust, *Ulisses* de Joyce –, a antiga distinção dos gêneros, que governara a literatura até o fim do século anterior, fora declarada obsoleta. De um ponto de vista teórico e crítico, ela não parecia mais dar conta da originalidade radical desses “textos” modernos rebeldes às categorias de “poesia”, de “romance” ou de “ensaio”. E era decerto inegável que *Os cantos de Maldoror* não podiam mais ser abordados com os mesmos instrumentos críticos que *As meditações poéticas* de Lamartine; ou, ainda, que *Em busca do Tempo Perdido* ultrapassava infinitamente as categorias do romance balzaquiano. Do ponto de vista do autor – rebatizado “produtor” ou “escritor” –, a classificação por gêneros não podia ser senão um obstáculo ao “trabalho do significante” que, justamente, transgredia por definição todos os

limites. O que quer dizer que intitular um texto “romance” ou “poema” parecia não apenas obsoleto, mas “reacionário” – como indício de algum academicismo ou “idealismo”. (COMBE, 1992, p.3)²⁰

A crítica dos anos 1960, no entanto, não inaugurou a recusa dos gêneros literários estabelecidos. Décadas antes do pós-estruturalismo, André Breton e os surrealistas já se insurgiam não só contra os gêneros, mas contra a própria ideia de “literatura”, rejeitando categorias como “poema”, “romance” ou mesmo “obra” para designar seus textos experimentais. (COMBE, 1992, p.4) Retrocedendo ainda mais, encontraremos no romantismo e no próprio Victor Hugo um gérmen dessa longa tradição de “terror nas letras”:

Os românticos – encabeçados por Hugo – haviam feito da retórica, dos quais os gêneros fazem parte, seu cavalo de batalha (de *Hernani*). O prefácio de *Cromwell* (1827) define o “drama” contra a distinção “clássica” entre a tragédia e a comédia, mostrando que “tudo está em tudo” e que o teatro tem a vocação para o universal. Um pouco menos conhecida – mas ainda mais reveladora – é a série de prefácios escritos para a primeira grande coletânea poética de Hugo, as *Odes e Baladas* de 1826, nas quais, fingindo espantar-se com que alguém pudesse censurá-lo porque “suas odes não [sejam] odes” e que “suas baladas não [sejam] baladas”, levanta uma acusação contra o “jardim à francesa” da literatura clássica que, apegada à “regularidade”, ignora finalmente a “ordem natural” cuja riqueza nos fazem entrever as florestas do Novo Mundo. Mas essa recusa da retórica ainda era uma retórica: os antigos gêneros dos “clássicos” serão substituídos pelos românticos por novas distinções, como a de “drama”, mesmo que se referindo também a gêneros medievais, estranhos à estética clássica – a balada, por exemplo. (COMBE, 1992, p.4)²¹

²⁰ “La littérature et la critique des années 1960, dans le sillage du Nouveau roman, de Roland Barthes et du « textualisme » défendu par Philippe Sollers et le groupe Tel Quel, avaient fait de la notion de genre littéraire leur principal adversaire. Au nom du « texte », censé rendre compte de l'œuvre moderne (qualifiée d'« ouverte » par Umberto Eco) – *Les Chants de Maldoror* de Lautréamont, la *Recherche du temps perdu* de Proust, l'*Ulysse* de Joyce –, l'ancienne distinction des genres, qui avait gouverné la littérature jusqu'à la fin du siècle dernier, était déclarée périmée. D'un point de vue théorique et critique, elle ne semblait plus rendre compte de l'originalité radicale de ces « textes » modernes rebelles aux catégories de « poésie », de « roman » ou d'« essai ». Et il était certes indéniable que *Les Chants de Maldoror* ne pouvait plus être abordé avec les mêmes instruments critiques que les *Méditations poétiques* de Lamartine ; ou encore que la *Recherche* excédait infiniment les catégories du roman balzacien. Du point de vue de l'auteur – rebaptisé « producteur » ou « scripteur » –, la classification par genres ne pouvait être qu'un obstacle au « travail du signifiant » qui, justement, transgressait par définition toutes limites. Autant dire qu'intituler un texte « roman » ou « poème » semblait non seulement obsolète mais « réactionnaire » – comme le signe de quelque académisme ou « idéalisme ».”

²¹ “Les romantiques – Hugo en tête – avaient fait de la rhétorique, dont les genres participent, leur cheval de bataille (d'*Hernani*). La préface de *Cromwell* (1827) définit le « drame » contre la distinction «

Há, portanto, em toda época, momentos críticos de ruptura com o passado e suas tipologias — nos quais se inscreve, sem dúvida, tanto o núcleo de parte da produção propriamente literária de Victor Hugo como a teorização inovadora a respeito dos gêneros literários, que pode ser encontrada principalmente nos numerosos prefácios que escreveu para suas peças e recolhas de poemas —, bem como obras que desafiam as categorias e tipologias vigentes; não obstante, os momentos críticos e as obras inovadoras que costumam caracterizá-los nunca chegam a eliminar as categorias em si: a retórica antiga é substituída por uma retórica nova, ainda que se proclame a abolição da retórica²². De tal sorte que, passado o fastígio de certos entendimentos dos anos 1960, a própria noção de gênero literário retorna ao seio da crítica após algumas décadas de desprestígio:

Os gêneros literários, hoje, estão bem. É claro, muitas são as obras “abertas” que colocam em questão as classificações, para grande perplexidade dos editores, dos livreiros, dos bibliotecários e, às vezes, dos críticos. Ademais, diante da dificuldade insuperável de classificar as obras de Michaux, de Ponge ou de Jabès em uma classe genérica qualquer, tal manual ou tal história literária prefere reagrupar os autores sob a categoria de “inventores” – isto é, em suma, os “inclassificáveis”. Mas tal expediente, aliás, justificado, não tem sentido senão porque a própria noção de gênero persiste. Excluídos esses casos particulares, não se continuam a publicar massivamente “romances”, coletâneas de “poemas”, peças de “teatro”? Mesmo aqueles que estigmatizavam os gêneros retornam a eles, como Philippe Sollers, que, após ter escrito *Le Parc*, reencontra em *La Fête à Venise* – é claro, de maneira paródica – os cânones do romance de espionagem; ou Alain Robbe-Grillet, que se entrega ao prazer culposo da autobiografia em *Miroir qui revient*. [...] As obras dos escritores

classique » entre la tragédie et la comédie, montrant que « tout est dans tout » et que le théâtre a vocation à l'universel. Un peu moins connue – mais plus révélatrice encore – est la série des préfaces écrites pour le premier grand recueil poétique de Hugo, les *Odes et Ballades* de 1826, dans lesquelles, feignant de s'étonner qu'on puisse lui reprocher que ses « odes ne [soient] pas des odes » et que ses « ballades ne [soient] pas des ballades », il dresse un réquisitoire contre le « jardin à la française » de la littérature classique qui, attachée à la « régularité », ignore finalement l'« ordre naturel » dont les forêts du Nouveau Monde nous font entrevoir la luxuriance. Mais ce refus de la rhétorique était bien encore une rhétorique : aux anciens genres des « classiques », les romantiques vont substituer de nouvelles distinctions comme celle de « drame », quitte d'ailleurs à se référer aussi à des genres médiévaux, étrangers à l'esthétique classique – la ballade, par exemple."

²² "La division des genres est même d'une telle nature qu'elle tend à resurgir chaque fois que l'on s'efforce de la nier ou de la considérer comme périmée." (BERMAN, 1984, p.118) No caso específico do romantismo francês e sua relação com os gêneros, observa José Lambert: "As letras francesas da época romântica salientam sem cessar o quanto a questão dos gêneros é fundamental: a crise dos gêneros — se é que há crise... — não implica de forma alguma a abolição ou o desaparecimento dos gêneros." (GUERINI et al., 2011, p.110)

mais importantes do momento [1993], que fazem a “modernidade”, podem ser facilmente identificadas: Yves Bonnefoy, que também escreve “narrativas” e “ensaios críticos”, é principalmente poeta; Claude Simon, cuja obra, tão estranha ao realismo ordinário do romance acadêmico, é largamente autobiográfica, é um romancista; não há dúvida de que Eugène Ionesco seja um dramaturgo e Michel Leiris, um autobiógrafo. O que mostra que o “texto” ou o “livro” em que os críticos dos anos 1960 viam a literatura “por vir” não suplantou absolutamente os antigos gêneros, mesmo que eles tenham se transformado profundamente. (COMBE, 1993, p.4 – 5)²³

Feitas essas considerações sobre por que não consideramos caduca a noção de gênero literário, cumpre discorrer brevemente sobre a forma específica como Victor Hugo e os românticos se relacionavam com essa noção — o que, acreditamos, pode lançar luzes importantes sobre o objeto que escolhemos.

No prefácio da peça *Cromwell* (1827), como se sabe, Victor Hugo apresenta sua famosa teoria das três idades (*âges*) da poesia. Segundo essa teoria, as sociedades humanas passariam por três etapas (primitiva, antiga, moderna), às quais corresponderiam três gêneros: a ode, a epopeia e o drama:

Assim, para resumirmos rapidamente os fatos que observamos até aqui, a poesia tem três idades, das quais cada uma corresponde a uma época da sociedade: a ode, a epopeia, o drama. Os tempos primitivos são líricos, os tempos antigos são épicos e os tempos modernos são dramáticos. A ode canta a eternidade, a epopeia soleniza a história, o drama pinta a vida, o caráter da primeira poesia é a ingenuidade, o

²³ “Les genres littéraires, aujourd'hui, se portent bien. Certes, nombreuses sont les œuvres « ouvertes » qui mettent en question les classifications, pour la plus grande perplexité des éditeurs, des libraires, des bibliothécaires et des critiques, parfois. Aussi, devant la difficulté insurmontable à ranger les œuvres de Michaux, de Ponge ou de Jabès dans une quelconque classe générique, tel manuel ou telle histoire littéraire préfèrent-ils en regrouper les auteurs sous la catégorie des « inventeurs » – c'est-à-dire, en somme, des « inclassables ». Mais pareille démarche, d'ailleurs justifiée, n'a de sens que parce que la notion de genre elle-même persiste. Hormis ces quelques cas particuliers, ne continue-t-on pas massivement à publier des « romans », des recueils de « poèmes », des pièces de « théâtre » ? Ceux-là mêmes qui stigmatisaient les genres y retournent, comme Philippe Sollers qui, après avoir écrit *Le Parc*, retrouve dans *La Fête à Venise* – certes de manière parodique – les canons du roman d'espionnage, ou Alain Robbe-Grillet, qui s'adonne au plaisir coupable de l'autobiographie dans le *Miroir qui revient*. [...] Les œuvres des écrivains les plus importants du moment, qui font la « modernité », peuvent être aisément identifiées : Yves Bonnefoy, qui écrit également des « récits » et des « essais critiques », est d'abord poète ; Claude Simon, dont l'œuvre, si étrangère au réalisme ordinaire du roman académique, est largement autobiographique, est bien un romancier ; nul doute qu'Eugène Ionesco soit bien un dramaturge et Michel Leiris un autobiographe. C'est dire que le « texte » ou le « livre » en quoi les critiques des années 60 voyaient la littérature « à venir » n'a nullement supplanté les anciens genres, même si ceux-ci se sont profondément transformés.”

caráter da segunda é simplicidade, o caráter da terceira, a verdade.²⁴
(HUGO, 2007, p. 40)

Isto não quer dizer, evidentemente, que cada época produziria exclusivamente obras do gênero literário que lhe corresponde. Antes, “a cada época, o gênero dominante contamina todos os outros, sem, no entanto, fazê-los desaparecer”. (CHARLES-WURTZ, 2010, p.142)²⁵ Segundo esse raciocínio, Píndaro é “mais épico que lírico” e “Heródoto é um Homero” (HUGO, 2007, p.19). No entanto, o ápice dessa “contaminação” (para usar o termo de Charles-Wurtz) pelo épico estaria na tragédia clássica:

Mas é sobretudo na tragédia antiga que a epopeia se sobressai por toda a parte. Ela sobe ao palco grego sem nada perder, de alguma forma, de suas proporções gigantescas e desmedidas. Suas personagens são ainda heróis, semideuses, deuses; suas molas, sonhos, oráculos, fatalidades; seus quadros, enumerações, funerais, combates. O que cantavam os rapsodos, declamam-no os atores, eis tudo.²⁶ (HUGO, 2007, p.19)

Vê-se que Victor Hugo estava longe de uma concepção de gêneros literários estanques: trata-se, antes, de interpenetrações e modulações. Assim como a epopeia teria dominado os “tempos antigos”, contaminando os demais gêneros, o dramático dominaria a era moderna e se imiscuiria nos demais gêneros. Inversamente, afirmará que o drama é a “poesia completa”, que “contém e encerra” a ode e a epopeia²⁷. (HUGO, 2007, p.43) Dentre elas, “é sobretudo a poesia lírica que convém ao drama; nunca o perturba, dobra-se a todos os seus caprichos, folga sob todas as suas formas, ora

²⁴ “Ainsi, pour résumer rapidement les faits que nous avons observés jusqu’ici, la poésie a trois âges, dont chacun correspond à une époque de la société : l’ode, l’épopée, le drame. Les temps primitifs sont lyriques, les temps antiques sont épiques, les temps modernes sont dramatiques. L’ode chante l’éternité, l’épopée solennise l’histoire, le drame peint la vie. Le caractère de la première poésie est la naïveté, le caractère de la seconde est la simplicité, le caractère de la troisième, la vérité.” (HUGO, 1912, p.20)

²⁵ “Les genres tels que le conçoit Hugo ne sont évidemment pas exclusifs les uns des autres : à chaque époque, le genre dominant contamine tous les autres, sans pour autant les faire disparaître.”

²⁶ “Mais c’est surtout dans la tragédie antique que l’épopée ressort de partout. Elle monte sur la scène grecque sans rien perdre en quelque sorte de ses proportions gigantesques et démesurées. Ses personnages sont encore des héros, des demi-dieux, des dieux ; ses ressorts, des songes, des oracles, des fatalités ; ses tableaux, des dénombrements, des funérailles, des combats. Ce que chantaient les rapsodes, les acteurs le déclament, voilà tout.” (HUGO, 1912, p.10)

²⁷ “Le drame est la poésie complète. L’ode et l’épopée ne le contiennent qu’en germe ; il les contient l’une et l’autre en développement ; il les résume et les enserre toutes deux.” (HUGO, 1912, p.22)

sublime em Ariel, ora grotesca em Calibã.”²⁸ (HUGO, 2007, p.44) Finalmente, Hugo postula uma união [*accouplement*] do dramático e do lírico na era moderna:

Nossa época, dramática antes de tudo, é por isso mesmo eminentemente lírica. É que há mais de uma relação entre o começo e o fim; o pôr-do-sol tem alguns traços do seu nascer; o ancião se torna novamente criança. Mas essa última infância não se assemelha à primeira; é tão triste quanto a outra era alegre. Passa-se o mesmo com a poesia lírica. Deslumbrante, sonhadora na aurora dos povos, reaparece sombria e reflexiva no seu declínio. A Bíblia se abre risonha com o Gênese, e se fecha sobre o ameaçador Apocalipse. A ode moderna é sempre inspirada, mas não é ignorante. Medita mais do que contempla; seu sonho é melancolia. Vê-se, por seus partos, esta musa se uniu com o drama²⁹. (HUGO, 2007, p.44)

Essa concepção de interpenetração dos gêneros, segundo a qual “há tudo em tudo” (HUGO, 2007, p.44), reaparecerá em outros prefácios de Hugo. Veja-se, por exemplo, o prefácio de *Les Rayons et les Ombres* (1840):

De resto, há drama na poesia, e há poesia no drama. O drama e a poesia se penetram como todas as faculdades no homem, como todas as radiações no universo. A ação tem momentos de devaneio. Macbeth diz: *o andorinhão canta sobre a torre*. O Cid diz: *esta obscura claridade que tomba das estrelas*. Scapin diz: *o céu se disfarçou esta noite de Scaramouche*. Nada se esquia neste mundo do céu azul, das árvores verdes, da noite escura, do barulho do vento, do canto dos pássaros. Nenhuma criatura pode se abstrair da criação.³⁰ (HUGO, 1909, p.529)

²⁸ “Mais c’est surtout la poésie lyrique qui sied au drame ; elle ne le gêne jamais, se plie à tous ses caprices, se joue sous toutes ses formes, tantôt sublime dans Ariel, tantôt grotesque dans Caliban.” (HUGO, 1912, p.22)

²⁹ “Notre époque, dramatique avant tout, est par cela même éminemment lyrique. C’est qu’il y a plus d’un rapport entre le commencement et la fin ; le coucher du soleil a quelques traits de son lever ; le vieillard redevient enfant. Mais cette dernière enfance ne ressemble pas à la première ; elle est aussi triste que l’autre était joyeuse. Il en est de même de la poésie lyrique. Éblouissante, rêveuse à l’aurore des peuples, elle reparait sombre et pensive à leur déclin. La Bible s’ouvre riante avec la *Genèse*, et se ferme sur la menaçante l’*Apocalypse*. L’ode moderne est toujours inspirée, mais n’est plus ignorante. Elle médite plus qu’elle ne contemple ; sa rêverie est mélancolie. On voit, à ses enfantements, que cette muse s’est accouplée au drame.” (HUGO, 1912, p.22)

³⁰ “Du reste, il y a du drame dans la poésie, et il y a de la poésie dans le drame. Le drame et la poésie se pénètrent comme toutes les facultés dans l’homme, comme tous les rayonnements dans l’univers. L’action a des moments de rêverie. Macbeth dit : Le martinet chante sur la tour. Le Cid dit : Cette obscure clarté qui tombe des étoiles. Scapin dit : Le ciel s’est déguisé ce soir en scaramouche. Nul ne se dérobe dans ce monde au ciel bleu, aux arbres verts, à la nuit sombre, au bruit du vent, au chant des oiseaux. Aucune créature ne peut s’abstraire de la création.”

Como se vê, Victor Hugo identifica momentos líricos no teatro de Shakespeare, Corneille e Molière, autores que toma como modelos para sua concepção do drama moderno. Como bem nota Ludmila Charles-Wurtz, segundo essa concepção dramática, as personagens teatrais assumiriam momentaneamente o papel de sujeitos líricos. Essa irrupção lírica dentro do drama não implicaria a passagem de um gênero para outro: antes — e aqui cabe outra analogia com a música —, o lírico funcionaria como uma espécie de *modo*:

Macbeth, Cid e Scapin — personagens trágico, tragicômico e cômico que remetem a três dos grandes dramaturgos enumerados em *William Shakespeare: Shakespeare, Corneille e Molière* — tornam-se provisoriamente sujeitos líricos. Seu discurso é lírico na medida em que corresponde a um ‘momento de devaneio’: não está a serviço da ação, mas a suspende em favor da contemplação de um pássaro, das estrelas ou do céu. Portanto, o lirismo não vale necessariamente para a escala de uma obra, nem mesmo de uma cena: mais que um gênero, é um modo, pois pode dizer respeito a não mais que um fragmento de discurso. (CHARLES-WURTZ, 2010, p.144)³¹

Aqui chegamos a um ponto importante de nosso raciocínio. Tanto a ideia do lírico como um modo quanto a ideia de sujeitos líricos provisórios de que se investiriam os personagens de teatro — e por que não os personagens de romances, já que se trata de uma concepção de gêneros que se interpenetram como modos? — nos parecem extremamente profícuas para pensar a questão das canções que identificamos nos romances e peças de Victor Hugo. Por um momento, a ação é suspensa e personagens como Pierrot (*Bug-Jargal*), Fabiano Fabiani (*Marie Tudor*), Quasimodo (*Notre-Dame de Paris*) assumem a função de porta-vozes³² do discurso lírico que irrompe. Conforme vimos, esse hibridismo é programático, isto é: a inserção recorrente nos romances e peças de um modo lírico — que pode se manifestar tanto em fragmentos de discurso quanto em passagens mais longas e mais ou menos destacadas, passíveis de serem isoladas e transformadas em textos autônomos via tradução — decorre de uma

³¹ "Macbeth, le Cid et Scapin — personnages tragique, tragi-comique et comique qui renvoient à trois des grands dramaturges énumérés dans *William Shakespeare* : Shakespeare, Corneille et Molière — deviennent provisoirement des sujets lyriques. Leur discours est lyrique en ce qu'il correspond à un 'moment de rêverie' : il n'est pas au service de l'action, mais la suspend au profit de la contemplation d'un oiseau, des étoiles ou du ciel. Le lyrisme ne vaut donc pas nécessairement à l'échelle d'une œuvre, ni même d'une scène : plus qu'un genre, c'est un mode, puisqu'il peut ne concerner qu'un fragment du discours."

³² Trabalhei com o conceito de porta-voz [*porte-parole*] em meu trabalho de mestrado (PAMBOUKIAN, 2019, p. 68). Tomei o termo de um estudo de Yves Vadé sobre o sujeito lírico romântico. (1996, p.18)

concepção específica sobre a literatura e seus gêneros, que Victor Hugo explicitou em prefácios como o de *Cromwell* (1827) e o de *Les Rayons et les Ombres* (1840). Embora não se limite a elas, os casos mais explícitos de manifestação desse modo lírico, justamente pelo destacamento mais claro em relação às obras em que se inserem, seriam precisamente as canções que abundam nas peças e romances de Victor Hugo. A esse respeito, veja-se o entendimento da estudiosa Brigitte Buffard-Moret sobre o papel da canção no drama hugoano e sua relação com os pressupostos estéticos anunciados no prefácio do *Cromwell*:

Por que a canção é tão presente na obra poética de Hugo? Ela já o é em seus dramas. Para ele, que sonha com um teatro que não “divide os gozos do espectador em duas partes bem separadas”, como era o caso das representações da época, em que uma grande peça era acompanhada por um levantar da cortina e por interlúdios musicais, as canções contribuem, por meio de sua extrema variedade formal e sua tonalidade agradável ou jocosa, para que o drama faça “passar a cada instante o auditório do sério ao riso, das excitações bufonas às emoções pungentes, do grave ao doce, do agradável ao severo”. Misturando-se à trama dramática, como no teatro shakespeariano, elas desempenham frequentemente um papel capital, como em *Cromwell*, “a fantasia provocadora [de suas] formas cobrindo a provocação de seus conteúdos”. (BUFFARD-MORET, 2006, p.203)³³

Dessa forma, se o fenômeno da “transposição de gênero” é uma particularidade de nosso³⁴ horizonte tradutório durante um determinado período, sua afinidade eletiva com os textos de Victor Hugo talvez possa ser explicada justamente por elementos internos intencionais dessas obras, que decorrem de seus pressupostos teóricos a respeito dos gêneros literários.

³³ “Pourquoi la chanson est-elle si présente dans l’œuvre poétique de Hugo ? Elle l’est déjà dans ses drames. Pour lui qui rêve d’un théâtre qui ne « divise [pas] les jouissances du spectateur en deux parties bien tranchées», comme c’était le cas dans les représentations de l’époque où une grande pièce était accompagnée d’un lever de rideau et d’intermèdes musicaux, les chansons contribuent par leur extrême variété formelle et leur tonalité plaisante ou railleuse à ce que le drame fasse « passer à chaque instant l’auditoire du sérieux au rire, des excitations bouffonnes aux émotions déchirantes, du grave au doux, du plaisant au sévère ». Se mêlant à la trame dramatique, comme dans le théâtre shakespearien, elles jouent souvent un rôle capital, comme dans *Cromwell*, « la fantaisie provocatrice [de leurs] formes couvrant la provocation de leurs contenus ».”

³⁴ Conforme se verá no próximo capítulo, parece se tratar mais de uma particularidade sul-americana que exclusivamente brasileira.

Política, religião, estética, recepção: Hugo no Brasil oitocentista

O filólogo belga Louis Vicent Raoul (1770-1848), um opositor das inovações estéticas de Victor Hugo (trata-se de um partidário do classicismo), publicou em 1844 uma interessante obra crítica intitulada *L'anti-Hugo*, em que passa em revista a obra então publicada do chefe de escola do romantismo francês. Em que pese o caráter abertamente polêmico da obra, Raoul é um leitor atento e arguto de seu objeto de ataque, cujas qualidades reconhece e exalta. Reproduzimos uma colocação que julgamos particularmente acertada da introdução de seu livro:

Há, no Sr. V. Hugo, o homem religioso, o homem político e o homem de letras. É pela consideração dessa tripla relação que se formará uma ideia mais exata da têmpera de seu espírito, da natureza de suas convicções e do objetivo de suas obras. (RAOUL, 1844, p.VIII)³⁵

Essas três feições (religião³⁶, política, estética), que evidentemente se interpenetram, devem ser consideradas tanto para a apreciação da obra de Hugo quanto para o estudo de sua recepção, que nos interessa aqui.

Nesse sentido, em um artigo sobre as relações entre Victor Hugo e a poesia brasileira, Maria Cecília de Moraes Pinto levanta uma questão fundamental: em razão da longevidade e da proficuidade do autor de *Notre-Dame de Paris* (trata-se de um homem que viveu mais de oitenta anos e produziu obras de todo tipo da juventude à velhice), a recepção de sua obra no Brasil, especialmente durante o século XIX, foi frequentemente parcial, até pela brevidade da vida de muitos dos nossos principais autores românticos, mortos antes que algumas das principais obras de Victor Hugo viessem à luz:

Atente-se, porém, ao fato de que se os quatro [Gonçalves Dias, Álvares de Azevedo, Castro Alves, e Casimiro de Abreu] leram Hugo cujas marcas vão-se refletir em graus diversos seja nas epígrafes, seja nas traduções - tal leitura atinge parte reduzida de uma obra imensa. Levem-se em conta não só preferências pessoais como a longevidade do escritor francês ultrapassando amplamente o tempo de vida desses brasileiros. Assim, observa-se que a publicação anterior ao exílio, ou seja, a dezembro de 1851, merece maior número de referências se

³⁵ "Il y a, dans M. V. Hugo, l'homme religieux, l'homme politique, et l'homme de lettres. C'est en le considérant sous ce triple rapport, qu'on se formera une idée plus juste de la trempe de son esprit, de la nature de ses convictions, et du but de ses ouvrages."

³⁶ Sobre a relação de Victor Hugo com o cristianismo, ver CARNEIRO LEÃO, 1960, p.100 – 102.

comparada à que surge na segunda fase, *Les châtiments* (1853), *Les contemplations* (1856), *La légende des siècles* (1859), cujas primeiras edições datam do período em que Hugo se encontra fora da França. Contudo, encontram-se nessa segunda fase os poemas notoriamente mais densos e inspirados de Hugo. Na verdade, eles foram particularmente citados por Casimiro de Abreu e Castro Alves. No caso deste, são objeto de aproveitamento textual, como, aliás, se poderia esperar, poemas de *Les châtiments* em sua crítica virulenta a Napoleão III e à Igreja. Quanto a Casimiro de Abreu, a escolha recai sobre *Les contemplations* que Hugo chamou de “memórias de uma alma” e, mais ainda, o “livro de um morto”. (PINTO, 2003, p. 119)

Mesmo Machado de Assis — que não teve vida tão breve e viveu ainda 23 anos depois da morte do poeta das *Contemplations* — parece ter tido pouco interesse pela produção tardia do autor francês. Com base em um levantamento das citações de Victor Hugo na produção literária e jornalística do autor de *Quincas Borba*, Daniela Callipo pôde mapear preferências claras:

Os dados apontam qual foi o Victor Hugo que marcou Machado de Assis. Sem dúvida, o da batalha de Hernani, e também o romancista dos anos 1860; o vate dos versos escritos entre 1829 e 1850, mas, de modo inigualável, o criador de *Sarah, la baigneuse*. O escritor brasileiro parece ignorar as obras hugoanas escritas a partir de 1870, a não ser por algumas alusões a *L'année terrible*. (CALLIPO, 2010, p.246)

Isso nos ajuda a pensar a seletividade da recepção de Victor Hugo no Brasil oitocentista, seletividade que se expressa nas produções literárias tanto “originais” quanto “derivadas” sob sua influência, e que é condicionada por uma série de fatores. Entre eles, especialmente interessante é a virada política que marca essa segunda fase da obra de Victor Hugo³⁷, “saltando do monarquismo para a extrema esquerda”. (HOBSBAWM, 2003, p.359) Já quase septuagenário, seu apoio à Comuna de Paris horrorizava José de Alencar, cuja consternação enfática tem sua graça³⁸: “E,

³⁷ Embora se deva ter cuidado para não confundir o biográfico e o poético, essa dimensão da biografia de Victor Hugo (a política) é especialmente importante, pois se reflete nos diferentes momentos de sua obra. Uma excelente discussão desse ponto (a distinção nem sempre óbvia entre biográfico e poético) está no trabalho de Francine Ricieri sobre Alphonsus de Guimaraens, um autor cuja obra sofreu de uma recepção excessivamente biografizante. (RICIERI, 2014, passim)

³⁸ Se o conservador José de Alencar se escandalizou com a guinada à esquerda de Victor Hugo, aos olhos de Paul Lafargue, *communard* e genro de Karl Marx, Victor Hugo não passava de oportunista e burguês. No ano de morte do autor de *Ruy Blas*, Lafargue publica um violento panfleto intitulado *La légende de Victor Hugo* (1885), em que Hugo é descrito como um “hábil comerciante de letras” que ficara milionário “vendendo frases e palavras”, além de “maior acionista do banco da Bélgica”. (LAFARGUE, 1902, p.21)

infelizmente, tal é a vertigem desse delírio, que lá estava uma das maiores glórias literárias do século, Victor Hugo! Eu, que admiro nele o talento, não posso de modo algum justificar seu procedimento nesta ação.” (apud CALLIPO, 2010, p.32) Lembre-se que Alencar foi fortemente influenciado por obras do primeiro Hugo, a ponto de seu primeiro romance, *O Guarani*, apresentar importantes semelhanças de enredo com o romance *Bug-Jargal*, conforme demonstrado por Maria Aparecida Ribeiro (2003). Quanto a essa questão — a afinidade política como fator de seletividade dessa recepção —, evoco mais uma vez minha dissertação de mestrado, em que ressaltei a presença de certo substrato católico e conservador em nosso romantismo, o que poderia explicar em parte a preferência de nossos autores por *certo* Victor Hugo em detrimento de outro³⁹.

Algumas considerações acima suscitam importantes questionamentos: não seria descuidado tratar a presença do catolicismo na obra de nossos românticos como uma questão de adesão voluntária a um credo, uma vez que o catolicismo era a religião oficial do Brasil Império e havia restrições à liberdade religiosa⁴⁰? Como equacionar uma suposta ortodoxia católica com os elementos profanos e “pagãos” que se encontram nas obras de autores como Gonçalves Dias?

Note-se inicialmente que a influência desse primeiro Victor Hugo, por sua vez fortemente marcado pela influência de Chateaubriand, refletia-se em nossos autores românticos (especialmente Gonçalves Dias, Castro Alves e José de Alencar) não só no nível estético, mas também em certa “concepção de mundo” que enxergava o cristianismo como “verdade revelada”. (PAMBOUKIAN, 2019a, p.105) Tal concepção de mundo estaria claramente expressa na obra de Chateaubriand *Le Génie Du Cristianisme* (1802):

As produções mais estranhas a nossos costumes, os livros sagrados das nações infiéis, o *Zendavestá* dos pársis, os *Vedas* dos brâmanes, o

³⁹ “É sintomático que já em 1850, década em que Hugo se notabiliza por posições republicanas que culminam em seu exílio de 1851, publicando em seguida obras profundamente marcadas por suas novas convicções políticas como *Napoléon le Petit* e *Les Châtiments*, ainda fosse o Victor Hugo de *Bug-Jargal* e *Odes et Ballades*, notadamente católico e pró-monarquia, o que mais interessava a nossos românticos. (PAMBOUKIAN, 2019, p.77) Em texto recente (2022), Francine Ricieri ocupa-se precisamente dessa questão: “Em meu texto, vou me perguntar, em sentido oposto, mas correlato: qual Victor Hugo é produzido pela leitura desses poetas brasileiros do final do século XIX? Com quais objetivos estratégicos? A partir de quais elementos? Quais *anacronismos* e/ou pontos cegos seriam produzidos nessas operações?”

⁴⁰ “No Brasil Colônia, como se sabe, não havia liberdade religiosa. [...] Idêntica situação se manteve no Brasil Império. O artigo 5 da Constituição Imperial de 25 de março de 1824, outorgada por D. Pedro I, dizia: ‘a religião católica apostólica romana continuará a ser a religião do império’. Um corolário deste artigo é de que professar a religião católica torna-se condição para alguém ser eleito deputado.” (ORO, 2005, p.437)

Corão dos turcos, o *Edda* dos escandinavos, as *Máximas* de Confúcio, os poemas sânscritos não nos surpreendem: nós encontramos neles o curso ordinário das ideias humanas; eles possuem algo de comum entre si, tanto no tom quanto no pensamento. Apenas a *Bíblia* não se parece com nada: é um monumento destacado dos outros. Explicai-a a um tártaro, a um cafre, a um canadense; colocai-a entre as mãos de um bonzo ou de um derviche; eles ficarão igualmente espantados. Fato que decorre do milagre! Vinte autores, vivendo em épocas muito distantes umas das outras, trabalharam nos livros santos, e embora tenham empregado vinte estilos diferentes, esses estilos, sempre inimitáveis, não se encontram em composição alguma. O Novo Testamento, tão diferente do Antigo pelo tom, compartilha com este, no entanto, essa originalidade espantosa. (CHATEAUBRIAND, 1828, p.258)⁴¹

Comparem-se as formulações feitas por Chateaubriand acerca do mistério cristão em seu texto apologético com o que escreve Victor Hugo em seu famoso prefácio ao drama *Cromwell* (1827), um dos textos teóricos que fundam a estética romântica:

Uma religião espiritualista, que supera o paganismo material e exterior, desliza no coração da sociedade antiga, mata-a e neste cadáver de uma civilização decrépita deposita o germe da civilização moderna. Esta religião é completa, porque é verdadeira; entre seu dogma e seu culto, ela cimenta profundamente de início, como primeiras verdades, ensina ao homem que ele tem duas vidas que deve viver, uma passageira, a outra imortal; uma da Terra, a outra do Céu. Mostra-lhe que ele é duplo como seu destino, que há nele um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo; em uma palavra, que ele é o ponto de intersecção, o anel comum das duas cadeias de seres que abraçam a criação, da série dos seres materiais e da série dos seres incorpóreos, a primeira, partindo da pedra para chegar ao homem, a segunda, partindo do homem para chegar em Deus.⁴² (HUGO, 2007, p.23)

⁴¹ “Les productions les plus étrangères à nos mœurs, les livres sacrés des nations infidèles, le *Zend-Avesia* des Parsis, le *Veidam* des Brahmes, le *Coran* des Turcs, les *Edda* des Scandinaves, les *Maximes* de Confucius, les poèmes sanskrits, ne nous surprennent point : nous y retrouvons la chaîne ordinaire des idées humaines ; ils ont quelque chose de commun entre eux, et dans le ton et dans la pensée. La *Bible* seule ne ressemble à rien : c’est un monument détaché des autres. Expliquez-la à un Tartare, à un Cafre, à un Canadien ; mettez-la entre les mains d’un bonze ou d’un derviche : ils en seront également étonnés. Fait qui tient du miracle ! Vingt auteurs, vivant à des époques très éloignées les unes des autres, ont travaillé aux livres saints, et quoiqu’ils aient employé vingt styles divers, ces styles, toujours inimitables, ne se rencontrent dans aucune composition. Le *Nouveau Testament*, si différent de l’*Ancien* par le ton, partage néanmoins avec celui-ci cette étonnante originalité.”

⁴² “Une religion spiritualiste, supplantant le paganisme matériel et extérieur, se glisse au cœur de la société antique, la tue, et dans ce cadavre d’une civilisation décrépite dépose le germe de la civilisation

Parece-nos claro que a essa nova retórica (para falar como Dominique Combe) inaugurada por românticos como Victor Hugo e sistematizada em textos como o prefácio de *Cromwell* subjaz a mesma cosmovisão católica que Chateaubriand exprime em seu texto apologético. O ponto de inflexão talvez seja justamente a cristalização retórica dessa visão de mundo, isto é: a produção de uma nova dicção poética em que essa visão de mundo está internalizada em novos lugares-comuns, em novos temas, em nova fraseologia. A partir desse entendimento, a dimensão confessional e biográfica dos autores que aderem a essa nova retórica — e aqui nos interessamos especificamente por nossos autores românticos — torna-se secundária. Ao escrever poesia à maneira de Victor Hugo e sob forte influência de suas formulações estéticas, a cosmovisão católica expressa em *Génie du Christianisme* e cristalizada em retórica no prefácio de *Cromwell* aparecerá na poesia de nossos românticos independentemente da sinceridade de sua confissão, pois se trata de parte constituinte da matriz de poesia romântica que tomam por modelo⁴³.

Ademais, o estatuto oficial de que gozava a religião católica sob o Império imbricava-se profundamente na questão do poder temporal e na manutenção da ordem social. Conforme nos lembra Sônia Salomão Khéde (1981, p.52):

Na sociedade dividida em classes a estrutura dos sistemas de representação e práticas religiosas próprias aos diferentes grupos ou classes contribui para a perpetuação e para a reprodução da ordem social na medida em que a consagra, sanciona ou ainda a santifica. A manutenção da ordem simbólica funciona como instrumento de sustentação da ordem política, na medida em que serve como forma de naturalização responsável por um consenso acerca da ordem do mundo. [...] De modo análogo, o respeito à ordem cósmica estabelecida em nome de Deus como eterna e imutável se transpõe para ordem política na figura dos imperadores, príncipes, duques etc.

Vê-se que o problema vai além de uma mera questão de afinidades e preferências, embora elas evidentemente tenham peso. De toda forma, mais do isso,

moderne. Cette religion est complète, parce qu'elle est vraie ; entre son dogme et son culte, elle scelle profondément la morale. Et d'abord, pour premières vérités, elle enseigne à l'homme qu'il a deux vies à vivre, l'une passagère, l'autre immortelle ; l'une de la terre, l'autre du ciel. Elle lui montre qu'il est double comme sa destinée, qu'il y a en lui un animal et une intelligence, une âme et un corps ; en un mot, qu'il est le point d'intersection, l'anneau commun des deux chaînes d'êtres qui embrassent la création, de la série des êtres matériels et de la série des êtres incorporels, la première, partant de la pierre pour arriver à l'homme, la seconde, partant de l'homme pour finir à Dieu." (HUGO, 1912, p.11 -12)

⁴³ A título de exemplo, veja-se a poesia do primeiro Machado de Assis, especialmente em *Crisálidas* (1864).

parece-nos que um determinado estado poético e ideológico geral — ou “poetológico”, nos termos de André Lefevere (1992, p.7) — da literatura brasileira oitocentista cumpriu um papel importante na seletividade da recepção de Victor Hugo, cujas implicações vão além da mera preferência por algumas obras em detrimento de outras. Sendo a tradução um vetor importante da recepção, acreditamos que o próprio fenômeno que nos propomos a estudar aqui não pode ser devidamente compreendido sem que isso seja considerado. Não obstante, uma complicação adicional que se impõe ao considerarmos a dimensão político-biográfica da obra de Victor Hugo como critério de seletividade de recepção passa pelas próprias contradições de sua vida pública:

Quando jovem, tornou-se o líder do movimento romântico; aos cinquenta anos, o líder do movimento contrário a Luís Napoleão. Deixou a literatura de lado em algumas fases de sua vida, envolveu-se apaixonadamente pelas questões políticas francesas, apresentando, por várias vezes, um comportamento contraditório e dúbio. Foi *pair de France*, monarquista e deputado de Paris eleito pela direita. Uma de suas missões foi a de sair às ruas durante a revolução de Junho de 1848, representando o Governo Provisório, para falar com os insurgentes, explodir barricadas e fazer prisioneiros. “Isto significa que foi o responsável direto pela morte de um incalculável número de trabalhadores que ele considerava inocentes e heroicos” (ROBB, 2000, p.265). No final de dezembro daquele mesmo ano, ajudou a eleger Luís Napoleão presidente da República Francesa e passou a representar a esquerda, opondo-se à pena de morte, defendendo o sufrágio universal e buscando incentivos para as artes. No entanto, um ano depois, já se voltava contra o chefe da nação. (CALLIPO, 2010, p.139)

Essa volubilidade ideológica é denunciada de forma mordaz por Pierre Lafargue no panfleto já citado, em que ressalta os benefícios pecuniários auferidos pelo poeta de *Les Odes et Ballades* junto à casa dos Bourbon:

É lamentável que Victor Hugo, em vez de emprestar à sua mãe suas opiniões realistas para disfarçar seu pecado do realismo, não tenha simplesmente confessado a verdade, que era tão honrosa. Com efeito, o que há de mais honroso que ganhar dinheiro? Hugo vendia ao rei e a seus ministros seu talento lírico, como o engenheiro e o químico alugam aos capitalistas seus conhecimentos matemáticos e químicos; ele vendia sua mercadoria intelectual em estrofes e odes, como o

vendeiro e o merceeiro transacionam seu algodão por metro e seu óleo por frascos. (LAFARGUE, 1902, p.27)⁴⁴

E também aludida por Karl Marx (2017, p. 153), ao comentar a atuação da esquerda na oposição a Luís Bonaparte durante o breve período da Segunda República: “No debate sobre a lei da imprensa, a Montanha já havia despencado a um nível de degradação moral tal que teve de contentar-se com aplaudir as brilhantes tiradas de uma velha celebridade luís-filipina, o sr. Victor Hugo.”

Ainda para Lafargue, o próprio romantismo — do qual Victor Hugo se tornaria uma figura cada vez mais central ao longo da década de 1830, abandonando as convicções políticas mais reacionárias da juventude — nada mais teria sido do que a expressão artística de ideias e valores da burguesia⁴⁵, classe que tomara o poder na Europa, ainda que isso não tenha se dado de forma necessariamente consciente:

A burguesia, mestra soberana do poder social, quis ter uma literatura que reproduzisse suas ideias e sentimentos e falasse uma língua que lhe aprouvesse; a literatura clássica, elaborada para agradar à aristocracia, não podia lhe convir. Quando se estudar o romantismo de maneira crítica — os estudos feitos até aqui não tendo sido senão exercícios de retórica, nos quais nos ocupávamos em louvar ou depreciar em vez de analisar, comparar ou explicar —, ver-se-á como os escritores românticos satisfaziam exatamente, pela forma e pela substância, as exigências da burguesia; mesmo que muitos dentre eles não tenham suspeitado do papel que desempenhavam com tanta consciência. (LAFARGUE, 1902, p.66)⁴⁶

⁴⁴ "Il est regrettable que Victor Hugo, au lieu de prêter à sa mère ses opinions royalistes pour pallier son péché de royalisme, n'ait pas simplement avoué la vérité, qui était si honorable. En effet qu'y a-t-il de plus honorable que de gagner de l'argent ! Hugo vendait au roi et à ses ministres son talent lyrique, comme l'ingénieur et le chimiste louent aux capitalistes leurs connaissances mathématiques et chimiques, il détaillait sa marchandise intellectuelle en strophes et en odes, comme l'épicier et le mercier débitent leur cotonnade au mètre et leur huile en flacons."

⁴⁵ De certa forma, isto está dito pelo próprio Victor Hugo com outras palavras no prefácio de *Hernani* (1830): “Le romantisme, tant de fois mal défini, n'est, à tout prendre, et c'est là sa définition réelle, que le libéralisme en littérature.” (HUGO, 1889, p.2) Talvez não seja um exagero dizer que o panfleto de Lafargue antecipa a discussão de temas que seriam tratados com mais fôlego por Gramsci no século seguinte, notadamente o papel dos intelectuais na organização da cultura dentro da sociedade de classes.

⁴⁶ “La bourgeoisie, souveraine maîtresse du pouvoir social, voulut avoir une littérature qui reproduisit ses idées et ses sentiments et parlât la langue qu'elle aimait : la littérature classique élaborée pour plaire à l'aristocratie, ne pouvait lui convenir. Quand on étudiera le romantisme d'une manière critique, les études faites jusqu'ici n'ayant été que des exercices de rhétorique, où l'on s'occupait de louer ou de dénigrer, au lieu d'analyser, de comparer et d'expliquer, on verra combien exactement les écrivains romantiques satisfaisaient, par la forme et le fond, les exigences de la bourgeoisie : bien que beaucoup d'entre eux n'aient pas soupçonné le rôle qu'ils remplissaient avec tant de conscience. ”

Se Lafargue atribuiu ao oportunismo e à venalidade as idas e vindas ideológicas da vida pública do autor de *Ruy Blas*, o poeta vitoriano Frederic W. H. Myers foi mais benevolente. Além da inconstância própria às ideias da juventude — trata-se, afinal, de um autor de carreira literária precoce —, Victor Hugo teria nascido em um período de “caos moral” da história da França, durante o qual os jovens, ansiosos por um ideal, oscilariam ao acaso entre os polos da política, sendo “quase questão de sorte se se tornavam ultramontanos e realistas, ou se sonhavam com uma remota república” (MYERS, 1883, p.134⁴⁷). Assim, mais do que mero cálculo, essa volubilidade ideológica teria raízes não só no período histórico da França como na história doméstica do poeta francês:

A atitude política de Victor Hugo foi determinada principalmente por simpatias pessoais. Ele foi criado por uma mãe realista e passou sua primeira juventude com os jovens românticos, que eram, em sua maioria, realistas e católicos. As *Odes et Ballades* e alguns poemas posteriores expressam essa fase de sua vida. A morte de seu irmão Eugène trouxe de volta seu pai de uma espécie de exílio voluntário. O Conde Hugo fora um general bonapartista, sempre em meia ignomínia por suas opiniões republicanas — o Baron de Pontmercy de *Les Misérables*, em que Marius representa o próprio autor. De seu pai o jovem poeta aprendeu o republicanismo, adicionando de seu próprio movimento uma adoração do grande conquistador cujo caráter, em alguns pontos, se assemelhava ao seu próprio — “*Napoléon, soleil dont je suis le Memnon.*” (MYERS, 1883, p. 134 – 135)⁴⁸

Outro elemento biográfico muito destacado acerca das contradições da trajetória política de Victor Hugo é uma grande vaidade pessoal, que se refletiria tanto no egocentrismo (ou “hugocentrismo”, para usar o termo cunhado por Yves Vadé⁴⁹) de sua

⁴⁷ “It was almost a chance whether they became Ultramontane and Royalist, or dreamt of a far-off republic [...]”

⁴⁸ “Victor Hugo's political attitude was determined mainly by personal sympathies. He was brought up by a Royalist mother, and spent his early youth with the young Romanticists, who were, for the most part, Royalist and Catholic. *The Odes et Ballades* and some later poems express this phase of his life. The death of his brother Eugène recalled his father from a kind of voluntary exile. The Comte Hugo had been a Bonapartist general, always in semi-disgrace for his republican opinions — the Baron de Pontmercy of *Les Misérables*, where Marius represents the author himself. From his father the young poet learnt Republicanism, and added of his own motion a worship of the great conqueror whose character in some points resembled his own — “*Napoléon, soleil dont je suis le Memnon.*”

⁴⁹ Ver VADÉ, 1996b.

poesia lírica quanto na conduta de homem público. Nesse sentido, ainda Myers (1883, p. 107)⁵⁰:

Ao chamar o Sr. Hugo de egoísta, estou longe de acusá-lo de autopromoção vulgar — de um afã indevido por qualquer forma tangível de vantagem pessoal. O que quero dizer é que ele nunca parece esquecer-se de si mesmo; que qualquer verdade que esteja perseguindo, qualquer cena que esteja descrevendo, sua própria atitude em relação a elas nunca está ausente de sua mente. E daí resulta que todos os outros objetivos se tornam secundários diante do grande objetivo de causar uma impressão do tipo desejado. Desde os menores detalhes de estilo até os mais sérios passos na conduta política essa preocupação é visível. Foi o mesmo espírito que levou o poeta a começar um de seus poemas elegíacos mais solenes com a repetida afirmação de: “que nunca deveria ser dito que ele manteve silêncio diante do túmulo de seus filhos” — e que levou o político a renunciar em um momento à confiança que Paris depositara nele porque a Assembleia não o escutava com o respeito que ele achava que se lhe devia.

Tobias Barreto (1892, p.195):

Assim também V. Hugo, cujos primeiros ensaios líricos, posto que de subido mérito, estavam, todavia, muito longe de poder rivalizar com as poesias de Byron, sentiu crescerem-lhe as asas, ao ver-se livre deste invencível dominador. E ele, que nos últimos anos da sua vida, sem a menor cerimônia, tinha-se na conta de irmão mais moço de Homero, Ésquilo, Isaías, Ezequiel e Dante, não é muito que, quando moço, já se julgasse capaz de ocupar, no templo das musas, o lugar que deixara vago o autor de *Don Juan*.

E William Ernest Henley (1892, p. 71 – 72)⁵¹, mais mordaz:

⁵⁰ “In calling M. Hugo egoistic I am far from accusing him of vulgar self-seeking — of an undue regard for any tangible form of personal advantage. What I mean is that he seems never to forget himself; that whatever truth he is pursuing, whatever scene he describes, his own attitude in regard to it is never absent from his mind. And hence it results that all other objects are unconsciously made secondary to the great object of making an impression of the kind desired. From the smallest details of style up to the most serious steps in political conduct this preoccupation is visible. It was the same spirit which prompted the poet to begin one of his most solemn elegiac poems with the repeated assertion: ‘that it should never be said that he kept silence before his children's tomb’ — and which prompted the politician to resign in a moment the trust which Paris had committed to him because the Assembly would not listen to him with the respect he thought his due.”

⁵¹ “All his life long he was addicted to attitude; all his life long he was a poseur of the purest water. He seems to have considered the affectation of superiority an essential quality in art; for just as the cock in Mrs. Poyser’s apothegm believed that the sun got up to hear him crow, so to the poet of the *Légende* and

Durante toda a sua vida, foi viciado em postura; durante toda a sua vida, foi um *poseur* da mais pura estirpe. Parecia considerar a afetação de superioridade uma qualidade essencial na arte; pois assim como o galo na máxima de Mrs. Poyser acreditava que o sol se levantava para ouvi-lo cantar, para o poeta de *Légende* e das *Contemplations* devia parecer que a raça humana existia apenas para considerar o uso que fazia de sua “língua oracular”.

Como se pode ver, embora seja inegável que o jovem poeta monarquista de *Odes et Ballades* deslocou-se progressivamente à esquerda para se tornar o senador septuagenário que militava pela anistia dos *communards*, trata-se de uma trajetória política complexa e plena de contradições. Ainda mais contraditório será o processo — do qual a tradução foi, conforme vimos destacando, um importante vetor — de recepção e assimilação de sua obra, profundamente ligada à história política da Europa, em um país de realidade material profundamente diferente: o Brasil. Contribuir para o entendimento do papel da tradução de textos nesse processo é um de nossos objetivos ao estudarmos mais detidamente os curiosos casos elencados no início deste capítulo.

Crítica da crítica: a questão da influência

Antes de prosseguirmos, no entanto, para a análise dos textos selecionados, parece profícuo fazer uma breve reflexão sobre alguns de nossos entendimentos, especialmente no que diz respeito a uma questão importante: como trazer para dentro dos estudos da tradução uma abordagem crítica da “formação” de literaturas da “periferia” com base no influxo estrangeiro do “centro” (ou centros) sem reproduzir certo menosprezo em relação a nossos autores e tradutores? Algumas colocações de um texto já clássico nos servirão de ponto de partida.

Em um ensaio de 1971 sobre o lugar da literatura latino-americana e sua relação com a literatura europeia, Silviano Santiago ataca duramente certa tradição da crítica cujo foco é identificar fontes e influências. Tal crítica trataria a literatura da periferia do capitalismo de forma condescendente, considerada sempre como pálido reflexo ou cópia mal-ajambrada dos modelos da metrópole⁵². Para o ensaísta,

the *Contemplations* it must have seemed as if the human race existed but to consider the use he made of his ‘oracular tongue.’”

⁵² Embora anterior, o ensaio de Santiago faz pensar em certas colocações de Roberto Schwarz em *Ao vencedor, as batatas* (1977). Sobre Alencar: “Isso posto, é preciso reconhecer que a sua obra nunca é propriamente bem-sucedida, e que tem sempre um quê descalibrado e, bem pesada a palavra, de bobagem.” (SCHWARZ, 2000, p.39) Sobre os primeiros romances de Machado de Assis: “Donde o clima

[...] é preciso de uma vez por todas declarar a falência de um método que se enraizou profundamente no sistema universitário: as pesquisas que conduzem ao estudo das fontes ou das influências. Porque certos professores universitários falam em nome da objetividade, do conhecimento enciclopédico e da verdade científica, seu discurso crítico ocupa um lugar capital entre outros discursos universitários. Mas é preciso que agora o coloquemos em seu verdadeiro lugar. Tal tipo de discurso crítico apenas assinala a indigência de uma arte já pobre por causa das condições econômicas em que pode sobreviver, apenas sublinha a falta de imaginação de artistas que são obrigados, por uma falta de tradição autóctone, a se apropriar de modelos colocados em circulação pela metrópole. Tal discurso crítico ridiculariza a busca dom-quixotesca dos artistas latino-americanos, quando acentuam por ricochete a beleza, o poder e a glória das obras criadas no meio da sociedade colonialista ou neocolonialista. Tal discurso reduz a criação dos artistas latino-americanos à condição de obra parasita, uma obra que se nutre de outra sem nunca lhe acrescentar algo de próprio; uma obra cuja vida é limitada e precária, aprisionada que se encontra pelo brilho e pelo prestígio da fonte do chefe de escola. A fonte torna-se a estrela intangível e pura que, sem se deixar contaminar, contamina, brilha para os artistas dos países da América Latina, quando estes dependem de sua luz para o seu trabalho de expressão. Ela ilumina os movimentos das suas mãos, mas ao mesmo tempo torna os artistas súditos de seu magnetismo superior. O discurso crítico que fala das influências estabelece a estrela como único valor que conta. Encontrar a escada e contrair a dívida que pode minimizar a distância insuportável entre ele, mortal, e a imortal estrela: tal seria o papel do artista latino-americano, sua função na sociedade ocidental. (SANTIAGO, 2000, p. 17 – 18)

Assim, para Santiago, deve-se abolir esse modelo crítico e substituí-lo por outro. Nessa nova crítica propugnada pelo ensaísta, a “caça às fontes” e o “amor à genealogia” devem dar lugar à valorização da “diferença”, entronizada como “único valor crítico” (2000, p.19). A exemplo de Marx, que se apoia nos economistas liberais clássicos para superá-los (2000, p. 26), o escritor latino-americano se relacionaria com os modelos da metrópole não mais como imitador passivo, mas buscando subvertê-los:

O segundo texto se organiza a partir de uma meditação silenciosa e traiçoeira sobre o primeiro texto, e o leitor, transformado em autor, tenta surpreender o modelo original em suas limitações, suas

bolorento, ao qual o leitor moderno é particularmente alérgico, já que perdeu o costume, não dos regimes autoritários, mas de sua justificação moral.” (SCHWARZ, 2000, p.83)

fraquezas, em suas lacunas, desarticula-o e o rearticula de acordo com suas intenções, segundo sua própria direção ideológica, sua visão do tema apresentado de início pelo original. [...] Como o signo se apresenta muitas vezes numa língua estrangeira, o trabalho do escritor em lugar de ser comparado ao de uma tradução literal, propõe-se antes como uma espécie de tradução global, de pastiche, de paródia, de digressão. O signo estrangeiro se reflete no espelho do dicionário e na imaginação criadora do escritor latino-americano e se dissemina sobre a página branca com a graça e o dengue do movimento da mão que traça linhas e curvas. (SANTIAGO, 2000, p. 20 – 21)

Em que pese a data de publicação, o texto de Santiago continua pertinente ao denunciar mazelas da crítica que tanto tempo depois ainda grassam. No entanto, se sua “crítica da crítica” é acertada quanto ao olhar condescendente em relação à nossa própria literatura, tachada de “pobre e fraca” se “comparada às grandes” (CANDIDO, 1975a, p.10), isto não implica necessariamente que toda crítica que trabalhe com fontes e influências seja necessariamente “neocolonial”. Isto porque as dinâmicas de influência e intertextualidade não são exclusivas a relações de dominação, mas existem em praticamente toda a história de circulação de textos. Algo parecido pode ser dito dos expedientes textuais “deformantes” que Santiago elenca como próprios de uma literatura da periferia que busque a subversão dos modelos do centro: trata-se, antes, de expedientes ubíquos nos mais diversos sistemas literários, pois a história de toda a literatura é a história da reescrita, apropriação, derivação, transformação, tradução, deformação de textos anteriores, inclusive nos sistemas literários considerados centrais⁵³. A título de exemplo, lembre-se da polêmica de *Fausto* e *Hamlet*: acusado por Lord Byron de ter “plagiado” versos de Shakespeare, Goethe assim se defende:

Então meu Mefistófeles entoia uma canção de Shakespeare? E por que não poderia fazê-lo? Por que eu me deveria dar ao trabalho de encontrar algo próprio, quando a canção de Shakespeare cabia à maravilha e dizia exatamente aquilo que era preciso? [...] Não pertence, tudo o que se fez, desde a Antiguidade até ao mundo contemporâneo, *de jure*, ao poeta? Por que ele haveria de hesitar em colher flores onde as encontrasse? Somente se pode produzir algo grande mediante a apropriação de tesouros alheios. (apud CAMPOS, 1981, p. 75-76)

⁵³ Mais do que os sistemas literários dos países centrais, a própria história do ocidente está ancorada na transferência de saberes entre diferentes culturas. Nesse sentido, vale evocar um artigo recente de Álvaro Faleiros sobre a discussão feita por Antoine Berman dos conceitos de “tradição”, “tradução” e “translação” (FALEIROS, 2021, p.93).

O exemplo da polêmica entre Byron e Goethe é utilizado por Haroldo de Campos para ilustrar seu conceito de *plagiotropia*, que é profícuo recuperarmos aqui:

A *plagiotropia* (do gr. plágios, oblíquo; que não é em linha reta; transversal, de lado), tal como a entendi no curso que ministrei na primavera de 1978 na Universidade de Yale sobre a evolução de formas na poesia brasileira, se resolve em tradução da tradição, num sentido não necessariamente retilíneo. [...] Tem a ver, obviamente, com a ideia de *paródia* como “canto paralelo”, generalizando-a para designar o movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata. Conjuga-se com minha concepção da operação tradutora como o capítulo por excelência de toda possível teoria literária (e literatura comparada nela fundada). Assim, o nosso Gregório de Matos é tradutor (transformador) ostensivo de Góngora e Quevedo, como, de maneira menos explícita, mas num profundo sentido de diálogo com as inflexões (tropismos) da tradição, Camões e Shakespeare o são, em português e inglês respectivamente, de certas conquistas da dicção dantesca. (CAMPOS, 1981, p. 75-76)

Nessa visada, se compreendemos que mesmo obras canônicas das literaturas centrais são constituídas por expedientes de derivação textual, o trabalho crítico de identificação de “fontes” ou “influências” só pressuporá de antemão uma diminuição do valor das obras receptoras se se ignorar o fato de que, no limite, todas as obras o são. É por isso que, parece-nos, o problema não está no trabalho com “fontes” ou “influências” em si, que pode perfeitamente conviver com a exaltação da diferença, mas na idealização de uma “originalidade” em abstrato dos modelos. Assim, trazendo uma perspectiva mais atual para nossa reflexão, evocamos o conceito proposto por João Cézar de Castro Rocha de uma “poética da emulação”:

A poética da emulação deve ser compreendida como uma estratégia desenvolvida em situações assimétricas de poder. Essa estratégia reúne um conjunto de procedimentos empregados por artistas, intelectuais, escritores, em suma, inventores que ocupam o lado menos favorecido dos intercâmbios – sejam estes culturais, políticos ou econômicos. A poética da emulação é uma forma intelectual e artística de lidar com a situação de desigualdade objetiva em que nos encontramos, por exemplo, frente às obras difundidas em inglês. (ROCHA, 2017, p.216)

É com base em tais pressupostos que temos procurado lançar um olhar sobre o papel dos processos de derivação textual na formação de nossa literatura sem repetir a

condescendência da crítica do passado. A movimento da derivação plagiotrópica, que é próprio à toda a literatura, acentua-se em função de nossa condição eminentemente “paródica” em relação às literaturas centrais. No entanto, os deslocamentos decorrentes dos desajustes entre as formas aclimatadas e nossa realidade material não devem, a nosso ver, ser encarados necessariamente como traços de inaptidão ou inferioridade, mas, pelo contrário, como resoluções formais engenhosas. (PAMBOUKIAN, 2019a, p.119)

Ademais, a própria concepção do escritor latino-americano como produtor de um “segundo texto” que reelabora os modelos do centro segundo suas intenções está longe de ser inconciliável com uma concepção de formação a partir de aportes estrangeiros. A título de exemplo, veja-se o famoso ensaio de Antonio Candido sobre a presença de Charles Baudelaire na poesia brasileira de 1870 e 1880. Ao comentar a importância do poeta francês para a definição dos rumos da produção poética daquele período, o crítico paulista aduz: “Isso foi possível inclusive por causa de uma certa deformação, como as que em toda influência literária tornam o objeto cultural ajustado às necessidades e características do grupo que o recebe e aproveita”. (CANDIDO, 1989, p.23) Outro exemplo poderoso é um artigo publicado em 1950 no jornal *El Heraldo* pelo então jovem Gabriel Garcia Márquez, à época com 22 anos. Nesse artigo, o futuro autor de *Cem anos de solidão* lamenta que ainda não tivesse aparecido na Colômbia “o romance que esteja indubitável e afortunadamente influenciado por Joyce, Faulkner ou Virginia Woolf”. (apud ROCHA, 2017, p.93) Em nosso entendimento, pouco há a ganhar em um olhar crítico que ignore o fator das “fontes e influências”, existente em todas as literaturas de todas as épocas; trata-se, antes, de entender a “deformação” dos modelos produzida por nossos poetas-tradutores não mais como marca de uma literatura canhestra de segunda mão: “A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.” (SANTIAGO, 2000, p.16) A esse respeito, citemos também Leyla Perrone-Moisés, que formula a questão com grande felicidade:

Inventada pela Europa como um mundo ao lado, a América teve sempre essa tendência, voluntária ou involuntária, de ser a paródia da Europa. Como toda a antiga colônia, a América é necessária à Europa como um espelho. Que o espelho adquira uma perturbadora autonomia, tornando-se deformante, que devolva uma imagem ao

mesmo tempo familiar e estranha, é esse o risco ou a fatalidade de toda a procriação ilegítima. O desforço do filho não consiste em ruminar indefinidamente o ressentimento relativo à sua origem, mas em reivindicar a herança e gozá-la livremente, em fazê-la prosperar, acarreado para ela preciosas diferenças linguísticas e culturais. (PERRONE-MOISÉS, 2007, p.49)

Outro ponto é que a dinâmica da influência na literatura não necessariamente precisa ser entendida como uma via hierárquica e unidimensional: na concepção de Eliot, por exemplo, o acionamento da tradição pregressa pelo poeta de hoje é responsável por “recriar” o passado, impactando inclusive a própria recepção de um autor anterior. Assim,

Se, para Eliot, talento individual implica exatamente essa capacidade de reconstruir a tradição a partir da própria obra, o presente pode passar a ser a **origem** de uma leitura que se faz do passado. Uma concepção mais antiga de influência faz pressupor que o influenciado é sempre de algum modo secundário, em uma relação hierárquica em que esse elemento ocuparia uma posição de subalternidade. Postulações com a de Eliot problematizam essas construções hierarquizadas e redimensionam também a questão da origem. O poeta **forte** altera o passado, assim como se deixa determinar por ele. (RICIERI, 2022, p.159-160, grifos do autor)

Por fim, para ilustrar esse último ponto (a “recriação” e reordenação da tradição anterior pelo presente), é interessante olharmos para a própria relação do romantismo brasileiro com suas influências estrangeiras. Analisando a lista de volumes da biblioteca de Fagundes Varela, o crítico estadunidense David Haberly ressalta a “peculiar atemporalidade” do romantismo brasileiro:

Esse movimento [o romantismo brasileiro] foi frequentemente visto como um processo essencialmente linear, no qual cada nova onda do romantismo europeu atingia o Brasil e lá era absorvida e copiada por escritores. Na realidade, como a lista de Góis sugere, jovens brasileiros como Varela estavam lendo obras de autores franceses que eram praticamente seus contemporâneos (Feuillet, Dumas *filis*, ou Murger), assim como a poesia e a prosa de pré-românticos e primeiros românticos europeus — como Goethe, Jean-Paul, Béranger ou Stendhal — cujas obras tinham decisivamente influenciado o caráter da cultura literária na França. Assim, o romantismo brasileiro tem de ser visto como resultado tanto da imitação linear quanto da reinvenção simultânea e ao menos parcialmente independente, com base nas

mesmas fontes, dos temas e estilos do romantismo francês no meio do século. (HABERLY, p. 1987, p.10)⁵⁴

Metromania e semitraduções

Queremos, ainda, abordar rapidamente duas categorias teóricas que podem nos ajudar a pensar a tradição da tradução poética no Brasil e na América Latina. Ao discorrer sobre a atividade de Ana Cristina César como tradutora e teórica da tradução, cuja “voz” seria “dissonante no cenário brasileiro, dominado por uma prática de natureza mais formal” (FALEIROS, 2019, p.84), Álvaro Faleiros destaca uma primazia da métrica e da rima sobre outros elementos do texto poético na tradição tradutória brasileira do último século:

Basta um lance de olhos pela poesia traduzida no Brasil ao longo do século XX para se verificar que os projetos de tradução poética de relevo, quando se trata de poesia rimada e metrificada foram pautados por projetos tradutórios que tiveram rima e métrica como balizas, desde os menos sistemáticos como dos poetas do início do século e dos poetas modernistas, até aqueles da chamada geração de 45. O ápice desse processo é o projeto dos poetas concretistas que deram à tradução outro estatuto, fazendo da atividade tradutória uma atividade central do grupo e parte importante de seu projeto poético e político. (FALEIROS, 2019, p.84)

Se retrocedermos um pouco além do recorte feito por Faleiros — isto é, se examinarmos a prática de nossos tradutores na segunda metade do século XIX, momento fulcral da formação de nossa literatura —, é possível que encontremos pistas importantes para entender como se formou a hegemonia de certas práticas e poéticas da tradução em detrimento de outras.

Nesse sentido, veja-se outro texto do mesmo autor, em que se chama atenção para “certa prática de traduzir” do fim do século XIX, caracterizada por: “a) inclusão de traduções em livros de poemas dos poetas-tradutores; b) adoção da tradução quase como

⁵⁴ “That movement has often been viewed as an essentially linear process, in which each new wave of European Romanticism reached Brazil and was rapidly absorbed and copied by writers there. In reality, as Góis's list suggests, young Brazilians like Varela were reading works by French authors who were almost their contemporaries (Feuillet, Dumas *filis*, or Murger) as well as the poetry and prose of European pre-Romantics and early Romantics — like Goethe, Jean-Paul, Beranger, or Stendhal — whose works had decisively influenced the character of mid-nineteenth-century literary culture in France. Thus Brazilian Romanticism has to be seen as the result of both linear imitation and the simultaneous and at least partially independent reinvention, on the basis of the same sources, of the themes and styles of French Romanticism at the middle of the century.”

texto próprio pelos tradutores-poetas; c) ampla liberdade de intervenção nos textos originais.” (FALEIROS, 2012, p. 19) Com efeito, se folhearmos livros de poemas desse período, seja de autores canônicos da literatura brasileira (Gonçalves Dias, Castro Alves, Fagundes Varela, Machado de Assis etc.), seja de nomes hoje mais ou menos desconhecidos (Joaquim Serra, Teixeira de Melo, Regueira Costa, Lucindo Filho etc.), encontraremos traduções desse tipo, geralmente identificadas como traduções por vagas notas abaixo dos títulos: "sobre uma página de Byron", "tradução", "traduzido de V. Hugo", "Sobre uma página de poesia de V. Hugo", "Imitado de Su-Tchon"⁵⁵ etc.

Além de livros autorais, veículos importantes para a poesia (original e traduzida) foram almanaques, revistas e jornais⁵⁶. Não raro, poemas traduzidos foram publicados primeiro nesses veículos, sendo posteriormente recolhidos em livros autorais dos poetas-tradutores e antologias. A título de exemplo, o poema-tradução “Ontem à noite” de Casimiro de Abreu, recriação bastante livre de “Hier au soir” de Victor Hugo — a ponto de o autor, segundo Tavares Bastos (1952, p.23), tê-lo apresentado “como original” — foi publicado primeiro na *Revista Popular* (ano 1, tomo 4º, 1859), sendo posteriormente incluído em seu livro autoral *Primaveras*, bem como em outras antologias.

Nesses textos curiosos, cujos originais nem sempre é fácil encontrar e que muitas vezes borram as fronteiras entre tradução e criação, há tal primazia da forma que uma estudiosa francesa dos poetas-tradutores sul-americanos do XIX chega a falar em “metromania”:

Contrariamente ao que acontece na França no século XIX, em que a tradução da poesia oferece a ocasião de experimentar poeticidade em prosa ou versos livres, os tradutores latino-americanos exploram um horizonte de tradução sempre caracterizado por aquilo que chamamos de metromania. Constata-se, assim, a permanência do verso regular, mais ou menos ‘naturalizado’ nas traduções poéticas hispânicas e portuguesas. (SERRURIER, 2017, p.241)⁵⁷

⁵⁵ Trata-se de exemplos reais retirados de *Vozes da América, Espumas Flutuantes, Os Escravos, Falenas e Últimos Cantos*.

⁵⁶ Ubiratan Machado destaca a importância das seções de apêditos dos jornais para a veiculação da poesia impressa em nosso século XIX: “milhares de poemas foram editados nestas seções, alguns de excelente qualidade.” (MACHADO, 2011, p.111)

⁵⁷ “Contrairement à ce qu’il se passe en France au XIXe siècle, où la traduction de la poésie offre l’occasion d’expérimenter poéticité en prose ou vers libres, les traducteurs latino-américains explorent un horizon de traduction caractérisé toujours par ce que nous nommons la métronomie. On constate ainsi la permanence du vers régulier, plus ou moins « naturalisé » aux traditions poétiques hispaniques et portugaises.” Com efeito, a história da tradução na França oferece muitos exemplos de traduções em prosa de textos poéticos:

Já o pesquisador Diego do Nascimento Rodrigues Flores, a partir do pensamento de Even-Zohar, destaca que

a intensidade da prática tradutória foi tão acentuada [no Brasil do século XIX] que, ao estudarmos as traduções deste período, somos obrigados a expandir o nosso conceito de tradução, o que também é explicado por Even-Zohar, pois quando a tradução assume uma posição central, como o foi no nosso caso, o seu conceito torna-se difuso, passando a incluir também o que o autor chama de semitraduções e quase-traduções. (FLORES, 2007, p.60)

É possível que os exemplos máximos desse tipo de tradução “metrômãna” ou “semitradução” sejam os casos em que trechos de prosa são traduzidos como poemas, passando por um tipo de transformação textual que Gérard Genette chamou “versificação” (GENETTE, 1982, p. 300). Um caso relativamente conhecido é o dos poemas “Canção de Bug-Jargal” e “O Canto de Bug-Jargal”, de Gonçalves Dias e Castro Alves respectivamente, ambos derivados de um trecho do romance de Victor Hugo *Bug-Jargal*, tema de que já nos ocupamos longamente alhures. (PAMBOUKIAN, 2019a; 2019b) Ainda entre nós, uma ocorrência menos conhecida de fenômeno próximo é o poema de Raimundo Correia “Lendo o Telêmaco”, incluso em *Versos e Versões* (1887), uma recriação em verso (ainda que de forma bastante livre) da fábula de Fénelon “Le jeune Bacchus et le Faune”, do livro *Fables et Opuscules Pédagogiques* (1718). Entre nossos vizinhos, cujos poetas-tradutores oitocentistas parecem ter compartilhado inclinações semelhantes, cite-se o poema “Los Caballos de Herodes” (*Ritos*, 1914) do poeta colombiano Guillermo Valencia (1873 - 1943), tradução metrificada e rimada de um trecho do conto de Flaubert “Hérodiás”⁵⁸.

Além de trechos de romances, contos e fábulas, também o teatro estrangeiro forneceu matéria-prima para nossos florilégios, por vezes por caminhos indiretos. É o que parece ter acontecido, conforme veremos no próximo capítulo, no caso das traduções da canção de Fabiano Fabiani, personagem do drama de Victor Hugo *Marie Tudor* (1833).

pense-se na tradução de Chateaubriand do *Paradise Lost* de Milton, na tradução em prosa poética que Baudelaire faz de *The Raven* de Edgar Allan Poe, na tradução dos sonetos de Shakespeare feita por François-Victor Hugo (filho de Victor Hugo) etc.

⁵⁸ Para uma abordagem detalhada dos três casos à luz da questão da metromania, ver PAMBOUKIAN: 2022.

2. O caso *Marie Tudor*: a versão poética no Brasil oitocentista

O caso da canção de *Marie Tudor*

Em 1885, ano do desaparecimento de Victor Hugo, a Imprensa Nacional publica a antologia *Hugonianas*, organizada por Múcio Teixeira. A exemplo das *Lamartineanas*⁵⁹, antologia que aparecera dezesseis anos antes por ocasião da morte de Alphonse de Lamartine (1869), trata-se de uma coletânea de poemas de Victor Hugo traduzidos por poetas brasileiros. A obra reúne versões poéticas assinadas por dezenas de poetas-tradutores diferentes, das quais “55 versões extraídas de vários livros e jornais, e 51 traduções feitas expressamente para a [...] coleção.”⁶⁰ (TEIXEIRA, 1885, p. 483) Entre os poetas-tradutores das *Hugonianas*, há desde figuras hoje mais ou menos desconhecidas (como os jornalistas Salustiano Sebrão e Fontoura Xavier, o juiz Manoel Victor Fernandes Barros e o médico e latinista Castro Lopes, este último lembrado principalmente por sua militância contra estrangeirismos e pela invenção do termo “ludopédio”⁶¹) a autores centrais do romantismo brasileiro (Gonçalves Dias, Castro Alves, Casimiro de Abreu). Assim, parecem se confirmar as palavras de Tavares Bastos: “Vicejou de tal modo, no tempo do Império, o hábito das versões poéticas, que deixar de fazê-las era então motivo de geral estranheza” (TAVARES BASTOS, 1952, p. 5).

O jornal *Diário Português* de 14 de agosto de 1885 assim descreveu o florilégio lançado em homenagem ao poeta francês⁶²:

O livro é uma coletânea de poesias de Hugo, trasladadas a português pelos mais notáveis poetas do Brasil, e das quais algumas são cinzeladamente trabalhadas, escrupulosamente fiéis, observando a forma límpida, original e vibrante do mestre, sem desmerecer na

⁵⁹ O próprio organizador da antologia admite a influência da coletânea anterior: “A ideia, que determinou o aparecimento deste livro, não é original minha, por dois motivos: além de me ser lembrada por meu amigo e primeiro romancista brasileiro da atualidade, Dr. Escragnolle Taunay, com quem Joaquim Serra e eu nos achávamos, na Livraria Faro & Nunes, quando chegou a notícia do trespasso de Victor Hugo, nessa mesma ocasião, e a propósito disso, lembramo-nos de homenagem idêntica, que, pouco depois do falecimento de Lamartine, foi consagrada à memória do suavíssimo poeta do *Jocelyn*. Refiro-me às *Lamartineanas*, traduções também de poetas brasileiros, colecionadas pelo Dr. Macedo Soares” (TEIXEIRA, 1885, p. 473).

⁶⁰ A relação de Múcio Teixeira (“55 versões” e “51 poemas”, 106 textos no total) contradiz o índice da antologia, no qual são listados 107 poemas. Além disso, há uma versão extra de Generino dos Santos recolhida em apêndice.

⁶¹ Ver MONTES, 2017.

⁶² A fim de facilitar a leitura, optamos por atualizar a ortografia de todas as citações, inclusive em poemas.

sonoridade orquestrante das rimas e na pompa fulgente das imagens. [...] Não será indiscrição, parece-nos, dizer que a publicação foi feita sob os auspícios da Sua Majestade, o Imperador, que para si reivindica um soberbo título de glória, impulsionando a arte que esmorece, mercê da indiferença popular e do acovardamento fundamentado dos editores. (HUGONIANAS, 1885, p. 3)

Embora se trate de uma recolha de poesia (o subtítulo da obra é “Poesias de Victor Hugo traduzidas por poetas brasileiros”), a antologia organizada por Múcio Teixeira também inclui traduções em verso de dois fragmentos de romances (de *Bug-Jargal*: “Canção de Bug-Jargal” de Gonçalves Dias; de *Notre-Dame de Paris*: “Canção de Quasímodo” de Generino dos Santos) e diversos fragmentos de peças (*Hernani*, *Marion Delorme*, *Le Roi s’amuse*, *Marie Tudor*, *Ruy Blas* etc⁶³). Conforme apresentado no capítulo anterior⁶⁴, Teixeira recolheu três traduções de um trecho em verso⁶⁵ de *Marie Tudor* (peça predominantemente em prosa): “Canção” de Félix da Cunha, “Canção” de Amália Figueiroa e “Serenata” de Rozendo Moniz. Em Portugal, o mesmo trecho foi traduzido pelo poeta e pedagogo português João de Deus, também sob o nome de “Canção” (não recolhido nas *Hugonianas*).

Além de os títulos dos poemas divergirem (Rozendo Moniz adota o título “Serenata”), dois outros aspectos chamam a atenção: em primeiro lugar, que um singelo poemeto “escondido” no primeiro ato de uma peça em prosa fosse tão conhecido e suscitasse tantas versões em português; em segundo lugar, o fato de que João de Deus tenha traduzido apenas as três primeiras estrofes da canção de *Marie Tudor*, suprimindo as duas estrofes finais. O que estaria por trás de tais escolhas? Conforme apontado no capítulo anterior, em nossa dissertação de mestrado levantamos a hipótese de que a chave para essas questões residiria na música, isto é: que tanto a supressão dos dois últimos versos por João de Deus quanto o título divergente adotado por Rozendo Moniz decorreriam da influência de Charles Gounod, que em 1857 musicou precisamente as três primeiras estrofes sob o título de *Serenade*. (PAMBOUKIAN, 2019, p. 17) Assim, seria plausível que João de Deus tivesse se baseado no texto da canção de Gounod, que também suprime as duas últimas estrofes da canção de *Marie Tudor*. Da mesma forma, seria

⁶³ Ver TAVARES BASTOS, 1952, p. 33.

⁶⁴ Ver página 18 da seção “Pressupostos e percurso”.

⁶⁵ Trata-se de uma canção entoada pela personagem Fabiano Fabiani, favorito fictício da rainha Maria I, em dois momentos da peça: a primeira ocorrência é na cena quinta do primeiro ato, em que Fabiano, deslocando-se de barco pelo rio Tâmisa, canta acompanhado de um instrumento as cinco estrofes enquanto o barqueiro rema; as três últimas estrofes são cantadas novamente por Fabiano no quarto da rainha, na primeira cena do ato segundo.

razoável supor que o título divergente adotado por Rozendo Moniz (“Serenata”) se devesse ao nome da canção de Gounod (*Serenade*), embora o autor baiano tenha incluído as duas estrofes deixadas de fora na peça do compositor francês. Qualquer resquício de dúvida que pudéssemos ter sobre a primeira hipótese (que a versão de João de Deus tivesse sido “mediada” pela versão musicada de Gounod) teria sido completamente dirimido se tivéssemos, à época, consultado a edição de 1876 de *Flores do Campo*, cuja versão digital foi disponibilizada pelo Project Gutenberg: ali, nossa hipótese é inequivocamente confirmada uma indicação ao fim do poema: “Letra de V. Hugo. Música de Gounod.” (DEUS, 1876. p.204) Quanto a Amália Figueiroa e Félix da Cunha, conquanto não haja sinais evidentes de que suas traduções tenham sido diretamente intermediadas pela versão musicada, não nos parece despropositado assumir que a canção de Gounod, que pode ter sido conhecida por certo meio letrado, tenha contribuído para celebrar o fragmento da peça, tornando-o um texto digno de ser traduzido e inserido em antologias. Isso suscitou uma série de questões no percurso de nossa pesquisa: de que forma peças musicais como a *Serenade* de Gounod (e outras formas de musicalização de textos literários, originais ou traduzidos) circularam nos meios letrados do Brasil oitocentista? (Se por partituras impressas, por execuções em saraus, por montagens teatrais de *Marie Tudor* que tenham incluído a versão musicada etc.) Qual foi a extensão do fenômeno das versões poéticas “intermediadas” pela música e seu papel na recepção de autores estrangeiros entre nós? Terá ocorrido com textos de outros autores além de Victor Hugo? Quais foram as condições de circulação de tais versões poéticas?

A literatura aponta a década de 1820 como o marco inicial da impressão de música no Brasil⁶⁶, que se dá com a Independência e o fim das “restrições impostas pela coroa portuguesa à sua então colônia” (LEME, 2005, p.506). A nova configuração política e fatores de ordem econômica, técnica e social viabilizam pouco a pouco o surgimento de um mercado de artigos e publicações musicais:

A partir de meados da década de 20 começam a aparecer no Rio de Janeiro indícios, ainda que de maneira esporádica, de publicações de caráter musical: métodos para o ensino da música em geral e edições de partituras, principalmente para piano e voz. O mercado para produtos culturais, álbuns de modinhas, de lundus, métodos de ensino do piano,

⁶⁶ “Até prova em contrário, o ano de 1824 consta como sendo a data da primeira impressão de música (partitura) feita no Rio de Janeiro: o Hino Imperial e Constitucional de S. M. Imperial, Dom Pedro I. Foi gravado na oficina do Arquivo Militar, possivelmente pelas mãos de seu mestre litógrafo.” (LEME, 2005, p.507)

flauta, violão, entre outros, cresceu e prosperou a partir da década de 1840, quando a imprensa musical tornar-se-ia sistemática no Rio de Janeiro, através do pioneirismo de um estrangeiro posteriormente naturalizado, o francês Pierre Laforge. (LEME, 2005, p.507)

Trata-se de um momento importante não só para a música, mas para a história do livro e da palavra impressa no Brasil em geral. Nesse sentido, música e literatura, cujas imbricações nos interessam, parecem ter compartilhado esse momento de florescimento:

À expansão da cultura escrita e da palavra impressa no Brasil oitocentista corresponde complementarmente a expansão de uma cultura musical e de práticas musicais apoiadas na palavra impressa. Acompanhando de perto a imprensa no Brasil, a impressão de partituras, iniciada na década de 1820, teria seu peso nos negócios editoriais e na diversificação de práticas culturais e formas de sociabilidade. Embora a impressão regular de música no Rio de Janeiro tenha se dado no período regencial, com a instalação da “estamparia de música” do francês Pierre Laforge, é durante o Segundo Reinado que se observa seu incremento (MARCONDES, 1977; LEME, 2005). Despontam então os nomes de alguns periódicos dedicados à publicação de partituras de gêneros musicais variados, para piano ou para canto e piano: o *Philo-Harmônico*, editado pelo mestre de música João José Ferreira de Freitas, em 1842; o *Ramalhete das Damas*, editado pela firma Heaton & Rensburg, entre 1842 e 1850; O *Brasil Musical*, dedicado à imperatriz, editado por Filippone, depois Filippone & Tornaghi, entre 1848 e 1875. A longevidade deste último, que lançou mais de 500 partituras, muitas delas conservadas na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, atesta a consolidação tanto dos negócios em torno da impressão de música quanto das práticas sociais a ela associadas. (PEREIRA, 2016, p.3)

Vale acrescentar, no entanto, que tanto a expansão do mercado de música quanto a imbricação de música e texto que essa expansão ensejou não foram elementos exclusivos ao Brasil recém-independente, passando por outros fatores além de nossa conjuntura política doméstica. Movimento semelhante parece ter se dado nos países centrais do capitalismo, como mostra o comentário de Lieven D’hulst sobre a circulação de partituras na Europa do século XIX:

Acresce-se que circulação das traduções é facilitada pela edição musical, que se internacionaliza graças a duas inovações: a impressão das partituras em diversas línguas, o que permite uma difusão muito

ampliada das obras, e a multiplicação de filiais ou pontos de venda: assim, a editora de Henry Litolff, fundada em Braunschweig em 1828, possui sucursais em Bruxelas, Liège, Paris, Londres, São Petersburgo, Amsterdã e Copenhague, frequentemente em associação com outras editoras, como Enoch ou Schlesinger, as quais possuem por sua vez sucursais em diversas cidades, inclusive na Bélgica. (D'HULST, 2015, p.289⁶⁷).

Como se sabe, a obra de Victor Hugo foi matéria-prima muito frequente para compositores⁶⁸, seja na forma de adaptações para teatro musical — a própria peça *Marie Tudor* deu origem a uma ópera de Carlos Gomes, com libreto em italiano escrito por Emilio Braga —, seja na forma de versões musicadas de textos do autor francês, como é o caso da *Serenade* de Gounod. No que diz respeito especificamente a essa peça para piano e voz, foram localizados dois anúncios de jornal⁶⁹ que mostram que a partitura era comercializada, o que reforça nossa hipótese original de que a música foi um dos meios de difusão do texto em francês. No primeiro deles, veiculado em 1869 pela Casa Bevilacqua (tradicional loja de instrumentos musicais e partituras que existiu em São Paulo e no Rio de Janeiro no século XIX) no Jornal do Comércio, a partitura da peça de Charles Gounod é listada no catálogo. Reproduzimos o anúncio abaixo:

⁶⁷ “S'ajoute que la circulation des traductions est facilitée par l'édition musicale, qui s'internationalise, grâce à deux innovations : l'impression des partitions en plusieurs langues, qui permet une diffusion très étendue des œuvres, et la multiplication des antennes ou points de vente : ainsi, la maison d'Henry Litolff, fondée à Braunschweig en 1828, possède des succursales à Bruxelles, Liège, Paris, Londres, Saint-Pétersbourg, Amsterdam et Copenhague, souvent en association avec d'autres maisons, comme Enoch ou Schlesinger, qui ont elles-mêmes des succursales en plusieurs villes, y compris en Belgique.”

⁶⁸ No banco de dados da Bibliothèque Nationale de France, há 2340 ocorrências de textos musicados de Victor Hugo. (BNF DATA, 2021) Abordei brevemente a questão em PAMBOUKIAN, 2020.

⁶⁹ Devemos o achado à Prof.^a Daniela Callipo, a quem agradecemos.

Modinhas e recitativos
 Amor e medo, Quem sabe, Suspiro d'alma, Longe da- quella que adoro, Gemo na dura prisão, Sonhei que mil fiôres, Por entre as trevas da noite, etc., etc.

Polkas.
 Canto do perú, Colibri, O que moça quer, Allright, Polka X, Ristori, Fleur de Thé, Grande Duchesse, Carlota de Ketterer, etc., etc.

Quadrilhas.
 Belle Helène, Parodies d'Offenbach, Grande Duchesse, Fleur de Thé, Château à Toto, Orphéo, Les Fugitifs, etc., etc.

Romances.
 Adieu à la vie, Oiseaux legers, Près d'un berceau, Pauvre fleur, pauvre fiancée, Serenade de Gounod, etc., etc., etc.

GOTTSCHALK.
 Todas as composições deste celebre pianista. Achão-se á venda no grande armazem de pianos e musieas de

ISIDORO BEVILACQUA
53 RUA DOS CURIVES 53
 VENDEM-SE, ALUGÃO-SE E CONCERTÃO-SE PIANOS.

Figura 1: Anúncio de jornal com catálogo de partituras da Casa Bevilacqua veiculado em 1869
 Fonte: Jornal do Comércio (MODINHAS E RECITATIVOS, 1869, folha 2, p.6)

O segundo anúncio em que a partitura da peça de Gounod é listada em catálogo foi veiculado em 1879 pela loja de Arthur Napoleão (1843 - 1925) — pianista, compositor, comerciante e editor de partituras musicais luso-brasileiro — na Revista Musical e de Belas Artes, periódico editado pelo próprio Arthur Napoleão e seu sócio Leopoldo Miguez⁷⁰:

⁷⁰ “Em 1879 e 1880, circulou a *Revista Musical*, ‘semanário artístico’. Editada pela Casa Arthur Napoleão & Miguéz, editora e distribuidora de partituras e instrumentos, era dirigida pelo pianista português Arthur Napoleão e pelo violinista Leopoldo Miguéz. [...] Três aspectos ressaltam dos artigos e noticiários publicados na revista ao longo de seus dois anos de existência: primeiramente, a inserção das reflexões sobre a música no conjunto das manifestações artísticas, incluindo artes visuais, literatura e teatro, algo que se observa já na alteração do título da revista, que a partir do terceiro número passaria a ser *Revista Musical e de Belas Artes*; em segundo lugar, a construção de uma memória da música nacional, mediante a publicação de notas biográficas sobre o padre José Maurício e Carlos Gomes, escritas respectivamente pelo visconde de Taunay e por André Rebouças, além da reprodução dos apontamentos biográficos do padre publicados por Araújo Porto-Alegre na Revista do IHGB em 1856; por fim, a ênfase dada à música germânica, incluindo notas sobre Mozart e sobre a música na Alemanha, a reprodução das biografias de Bach e Mendelssohn e de textos escritos por Beethoven e Schumann.” (PEREIRA, 2016, p.6)

Op. 117. Dal piu profondo del anima. 118. Un vœu — Un voto — Geluebde. 119. Un secreto del cuore. 120. Il n'est plus — Dahin. 121. Matine de printemps. 122. All' aperto — A tire d'ailes — Im Freien. 123. Voci interni — Une page du cœur — Innere Stimmen.	Op. 140. Hermione (Fraumbild) Illustration). 141. Hermione — Fantasia brill. 142. Mignon — Connais-tu le pays — Fantaisie. 143. Die Walkure (de Wagner). Weihnachtsgabe (Für die lieben kleinen) 16 mel. Klaviers- tucke). 144. Serenade (de Gounod). 145. La vita per lo czar (Glinka) Mazurka). 146. Sonatinen (Beethoven), n. 1, 2 e 3. 147. Sonatinen (Beethoven) ns. 1, 2, 3. 148. 4 Rondos. — N. 1. Flieg Voglein
—	
124. FANTAISIESTUCKE NACH SCHU- MANN :	
N. 1. Ich grolle nicht.	
N. 2. Wanderlied.	
N. 3. Die Lotosblume.	

Figura 2: Anúncio veiculado na Revista Musical e de Bellas Artes (1879) com o catálogo de partituras da loja de Arthur Napoelão. Fonte: Revista Musical e de Bellas Artes (OBRAS PARA PIANO POR G. LANGE À VENDA NA CASA DE ARTHUR NAPOLEÃO & MIGUEZ, 1879, p.9)

Outras perguntas se interpõem. Sabe-se que a representação de peças de Victor Hugo foi proibida na França durante praticamente toda a década de 1850, período em que Victor Hugo se exila em Guernesey após o golpe de Estado de Napoleão III. Na década seguinte, no entanto, há manifestações contra a proibição, que finalmente cai em 1867. Tudo é noticiado por jornais brasileiros:

Mais de dez anos após o desterro, em 21 de maio de 1862, o Diário do Rio de Janeiro publica uma notícia acerca da manifestação de estudantes e intelectuais contrários a essa proibição, que passaram a exigir a reapresentação do repertório hugoano em Paris. Em 24 de maio de 1867, o mesmo periódico anuncia que os dramas de Victor Hugo, que tanta efervescência causaram quando apareceram, e tanto acirraram a questão dos clássicos e românticos" iriam ser reapresentados nos teatros parisienses. (CALLIPO, 2014, p.16)

Terá tido essa agitação alguma relação com o interesse de nossos poetas-tradutores pela canção de *Marie Tudor*? Tavares Bastos (1952, p. 32) registra que a versão Félix da Cunha data de 1860 — anterior, portanto, às manifestações na França, mas próxima à publicação da versão musicada de Gounod, de 1857. A versão de Amália Figueiroa parece ter sido incluída em seu livro de poemas autorais, *Crepúsculos*, que é de 1872 — um ano, portanto, antes da reprise de *Marie Tudor* na França, mas posterior à notícia da volta das representações de Hugo. Já a versão do baiano Rozendo Moniz, que foi incluída em seu livro autoral *Tributos e Crenças* (1891), foi feita *ad hoc* para as *Hugonianas* em 1885, a pedido do organizador. Moniz terá conhecido as versões anteriores de Félix da Cunha e

Amália Figueiroa? Amália Figueiroa terá conhecido a versão anterior do conterrâneo — coincidência ou não, trata-se de dois poetas do Rio Grande do Sul — Félix Cunha? Terão os tradutores brasileiros conhecido a versão do poeta português João de Deus e vice-versa?⁷¹

Uma questão importante diz respeito ao uso da música nas montagens teatrais. No caso da canção de *Marie Tudor*, além do uso do verso, que a destaca de todo o restante da peça, a condição musical é indicada apenas pela didascália. Na cena quinta do primeiro ato, em que o mercador judeu espera Fabiano desembarcar para extorqui-lo⁷², a rubrica indica: “escuta-se uma guitarra e uma voz afastada que canta.” (HUGO, [s.a.] [a], p.13, tradução livre⁷³) Já na cena primeira do ato segundo: “Fabiani, uma guitarra na mão, cantando” (HUGO, [s.a.] [a], p.25)⁷⁴. No entanto, diferentes montagens da peça têm lançado mão de diferentes recursos para introduzir em cena a canção de Fabiano Fabiani. Na famosa montagem de Jean Vilar de 1955, com música de Maurice Jarre e Maria Casarès no papel de Marie Tudor, as cinco primeiras cenas são suprimidas; a peça começa *in medias res*, na cena do encontro do mercador judeu e o favorito italiano, de forma que a canção só aparece posteriormente, na cena do quarto da rainha no Palácio de Westminster, e de outra forma: não é mais o favorito que faz uma serenata para a rainha, mas “cantores florentinos sentados no chão” [*des chanteurs florentins assis par terre*], que “se acompanham com guitarra.” [*s'accompagnent à la guitare*”] (THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE, 2020, 21m22s) O mais interessante é que a versão musicada de Jarre é ainda mais seletiva que versão de Gounod: são utilizadas apenas a primeira e terceira estrofes em cena.

Já na montagem suíça de 2012 no Théâtre des Osses, com direção de Gisèle Sallin, buscou-se uma maior fidelidade ao texto. As duas ocorrências da canção são mantidas. No entanto, na cena do barco, o ator canta a capela e a canção é encurtada (apenas a primeira estrofe é cantada) (GIULIANI, 2020, 20m00s); a cena do quarto da rainha, no entanto, é bastante próxima das rubricas: Fabiano canta as três últimas estrofes acompanhando-se do instrumento (GIULIANI, 2020, 43m08s). Menos fiel à letra do texto

⁷¹ Embora a antologia de Magalhães não detalhe a obra de onde foi retirado o poema-tradução de João de Deus, sua primeira inserção em livro parece ter se dado em *Flores do Campo* (1868). Ao menos a segunda edição corrigida da obra, que data de 1876, inclui o poema. (DEUS, 1876, p. 203) No entanto, como era comum a publicação de poemas e traduções avulsos em jornais e revistas, é possível que o texto tenha aparecido antes.

⁷² “This super-Shylock image is reiterated in another historical Hugo play, *Marie Tudor*, where we also find the stereotyped usurious and disloyal Jew.” (DOBKOWSKI, 1974, p.20)

⁷³ “On entend une guitare et une voix éloignée qui chante.”

⁷⁴ “Fabiani, une guitare à la main, chantant.”

é a montagem francesa de 2017 da *Compagnie 13*, notadamente mais “enxuta”: na primeira ocorrência, o barco é suprimido e Fabiano cantarola a canção em voz baixa, de forma quase indistinguível (FABER, 2017, 15m33s); já na cena do quarto da rainha, a serenata é substituída por uma declamação da terceira estrofe, em uma cena que sugere uma relação sexual do favorito e da rainha. (FABER, 2017, 38m14s)

Assim, outras perguntas inevitáveis dizem respeito ao papel da música nas montagens de *Marie Tudor* de 1833 e 1873 na França, particularmente se a canção de Fabiani era cantada pelo ator, que melodia se cantava, se com acompanhamento de instrumentos ou a capela etc. Segundo Patrick Besnier, Hector Berlioz teria escrito uma melodia para acompanhar “o romance extraído de *Marie Tudor*, encenada em 1833” (BESNIER, 2002, p.25)⁷⁵, mas essa composição teria se perdido.

Embora não seja possível responder a todas essas perguntas de forma categórica, há indícios importantes para responder a algumas delas. A respeito da formação do público no sistema literário brasileiro, Antonio Candido observa (2019, p.94):

Note-se, também, que prosseguiu por todo do século XIX, e até o início do século XX, a tradição do auditório (ou que melhor nome tenha), graças não apenas à grande voga do discurso em todos os setores da nossa vida, mas, ainda, ao recitativo e à musicalização dos poemas. Foram estas as maneiras principais de veicular a poesia – tanto a dos poetas *oficiais*, como Magalhães ou Porto-Alegre, quanto a dos *irregulares*, como Laurindo Rabelo ou Aureliano Lessa. Se as edições eram escassas, a serenata, o sarau e a reunião multiplicavam a circulação do verso, recitado ou cantado. Desta maneira, românticos e pós-românticos penetraram melhor na sociedade, graças a públicos receptivos de *auditores*.

Com efeito, outras fontes reiteram essa fusão entre música e poesia na vida literária do Império:

Declamar sem o acompanhamento do piano, pelo menos nos saraus, virou anacronismo. Para satisfazer a todos os gostos, surgiu logo um vasto repertório, com obras dos mais importantes poetas e dos mais assanhados poetastros do momento: Castro Alves, Souza Bonifácio, o moço, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu, França Júnior, Ferreira Neves, M.P. Leitão, Dias da Silva Júnior. [...] A consagração definitiva do recitativo, com acompanhamento pianístico, deu-se nos saraus

⁷⁵ “Berlioz écrivit seulement trois mélodies sur des poèmes de Hugo. L’une, la romance extraite de *Marie Tudor*, jouée en 1833, est perdue.”

públicos, organizados pelas inúmeras associações lítero-musicais da época, sobretudo na década de 1960. Era um dos grandes atrativos da noite, revezando-se com números musicais e de canto, que se prolongavam madrugada adentro. (MACHADO, 2001, p.122 – 123)

Para além dos saraus, poemas musicados parecem ter sido apresentados em récitas teatrais. À época do incidente diplomático conhecido como Questão Christie, que suscitou certa indignação popular contra os ingleses, mais especificamente em fevereiro de 1863, registra-se que um poema do jovem Machado de Assis (“Hino aos voluntários da pátria”) foi cantado no Teatro Ginásio pela atriz Emília Adelaide, com música do maestro Júlio José Nunes. (MACHADO, 2001, p. 26) Segundo um anúncio no Diário do Rio de Janeiro, "uma parte do produto da venda da récita seria destinado à compra de armamentos para o exército brasileiro." (SOUZA, 2012 p.28)

A questão torna-se ainda mais intrincada quando se atenta para a história da recepção de *Marie Tudor* (e do drama romântico como um todo) no Brasil.

O drama hugoano na França e no Brasil

O drama *Marie Tudor* estreou em novembro de 1833 no *Théâtre de la Porte-Saint-Martin*, no qual já se havia montado, entre fevereiro e abril do mesmo ano, o drama anterior de Victor Hugo, *Lucrèce Borgia*. Note-se que estas foram as duas primeiras peças escritas por Victor Hugo em prosa, o que respondia a uma mudança importante na própria literatura francesa, conforme lembra José Lambert:

Não é estranho, por exemplo, que Victor Hugo, o mais importante representante da renovação, durante a década de 1820, se recuse a utilizar a prosa nas suas inovações teatrais até o momento em que Alexandre Dumas conquista a multidão com seu drama histórico em prosa, e que o próprio Victor Hugo não tenha mais medo da prosa depois de 1830, nem ao redigir peças de teatro nem ao publicar romances históricos? (GUERINI et al., 2011, p.127)

Embora se trate de um drama histórico, com exceção da rainha Maria I e de Simon Renard, todas as personagens de *Marie Tudor* são inventadas, bem como o enredo da peça, que gira em torno de uma conspiração palaciana contra o favorito da rainha Fabiano Fabiani. A peça teve desempenho tímido em sua primeira montagem, tendo sido representada apenas 42 vezes entre novembro de 1833 e 1834; maior êxito foi obtido em montagens ulteriores, em 1873 e principalmente em 1955.

(UBERSFELD, 1985, p.1431) A impressão foi feita pela editora de Eugène Renduel, que chegou a ser editor exclusivo de Hugo na década de 1830⁷⁶. O texto da peça é precedido por um breve prefácio (“*Avertissement*”), em que se explicitam alguns pressupostos estéticos, entre os quais se destaca a dialética entre o grandioso (*grand*) e o verdadeiro (*vrai*): “O objetivo do poeta dramático [...] deve sempre ser, antes de tudo, buscar o grandioso, como Corneille, ou o verdadeiro, como Molière; ou, melhor ainda [...], atingir ao mesmo tempo o grandioso e o verdadeiro, o grandioso no verdadeiro, o verdadeiro no grandioso, como Shakespeare.” (HUGO, [s.a.] [a], p.2)⁷⁷ De fato, a influência de Shakespeare se faz sentir em *Marie Tudor*, seja em personagens como o mercador judeu — que Planche considera modelado em Shylock (PLANCHE, 1833, p.46) — e o carcereiro da Torre de Londres, repleto de sarcasmo e *wit*, seja no próprio tema da intriga palaciana, recorrente nas peças do bardo inglês.

O filólogo belga Louis-Vincent Raoul, opositor do romantismo e de Victor Hugo, assim resume (com algum desdém) a trama da peça:

Maria Tudor é uma rainha da Inglaterra que desempenha muito mal seu papel. Ela amou o jovem Fabiano, aventureiro italiano e, após tê-lo suntuosamente avassalado diante de seu conselho de ministros, convoca o *carrasco*, que aparece elegantemente vestido de vermelho, e a quem, para nos exprimir como a princesa, *presenteia a cabeça anelada* de seu favorito; depois, mudando de ideia, ela não imagina melhor meio para salvá-lo que fazer decapitar um homem mascarado em seu lugar. É um ourives, o velho Gilberto, quem consente a substituição, porque não é amado por uma mocinha que calha de ser uma nobre. (RAOUL, 1844, p.158)⁷⁸

À época da representação, Gustave Planche, crítico conhecido pela dureza⁷⁹, demoliu a peça na *Revue de Deux Mondes*. Após apontar falta de verossimilhança no

⁷⁶ Informações minuciosas sobre as relações comerciais entre Renduel e Hugo (inclusive valores de contratos) podem ser encontradas em JULLIEN (1895).

⁷⁷ “Le but du poète dramatique [...] doit donc toujours être, avant tout, de chercher le grand, comme Corneille, ou le vrai, comme Molière ; ou, mieux encore [...], d’atteindre tout à la fois le grand et le vrai, le grand dans le vrai, le vrai dans le grand, comme Shakespeare.”

⁷⁸ “*Marie Tudor* est une reine d’Angleterre, qui joue fort mal son rôle. Elle a aimé le jeune Fabiano, aventurier italien, et, après en avoir hautement fait l’aveu devant le conseil de ses ministres, elle appelle le *bourreau*, qui paraît élégamment drapé en rouge, et à qui, pour nous exprimer comme la princesse, *elle fait présent de la tête bouclée* de son favori ; puis, se ravissant, elle n’imagine pas de meilleur moyen, pour le sauver, que de faire décapiter un homme masqué à sa place. C’est un ofèvre, le vieux Gilbert, qui consent à la substitution, parce qu’il n’est pas aimé d’une petite fille qui se trouve être une grande dame.”

⁷⁹ Maria Alice Faria sobre Gustave Planche: “Estranha personalidade de boêmio, misantropo, odiando a vida e os homens, Gustave Planche passou sua existência esmerando-se em ser desagradável aos que o rodeavam, os quais, por sua vez, não o pouparam, reservando-lhe sem constrangimento os adjetivos mais desprezíveis e trocistas. Apelidado ‘Gustave le Cruel’ por Alphonse Karr, era o ‘homem-elefante’, de

texto e nas personagens, redundância dos diálogos, monotonia nas atuações e até ignorância da perspectiva na cenografia, fuzila: “Desejo sinceramente que um novo volume de poesias reconcilie o senhor Hugo com sua glória e popularidade, que o teatro ameça com uma ruína irreparável.” (PLANCHE, 1833, p. 456)⁸⁰ A recepção crítica posterior foi mais generosa. O crítico de teatro estadunidense Clayton M. Hamilton (1881 – 1946), por exemplo, após ponderar os pontos baixos e fortes da peça, conclui: “Tomada como aquilo que o autor pretendeu que fosse, *Marie Tudor* é um fracasso; tomada simplesmente como o que é, é um sucesso notável.” (HAMILTON, 1903, p.180)⁸¹

No Brasil, a peça foi censurada pelo Conservatório Dramático Brasileiro na década de 1840 — conforme nos lembra João Roberto Faria (2003, p. 111), “todas as peças precisavam da aprovação do Conservatório para serem encenadas”. Veja-se o parecer dado pelo censor José Pereira Ferreira, reproduzido por Carneiro Leão em seu clássico estudo *Victor Hugo no Brasil*:

O drama *Maria Tudor* apresentando o deplorável espetáculo de uma Princesa soberana, digna de censura pelos escândalos de sua moral pervertida, como mulher e como Rainha, não pode deixar de deprimir, e muito, o prestígio da Realeza, se chegar a representar-se. E como, segundo meus princípios, só devam aparecer em cena os atos heroicos, morais e virtuosos dos soberanos, capazes de inspirar nos Povos sentimentos de amor, veneração e respeito, não posso convir em que se autorize a representação do referido Drama, e muito principalmente no Teatro de S. Pedro de Alcântara, honrado frequentes vezes, e sem prévia participação, com a Augusta Presença da Família Imperial. (CARNEIRO LEÃO, 1960, p.79-80)

Philarète Chasles, ‘negativo, eliminador, ignorante’. V. Hugo tratava-o de ‘miserável inteligente e perdido que só serve para prejudicar’ e Musset diz dele em uma poesia: ‘*Par proprieté laissons à l’aise / vivre cet animal rampant ...*’” (FARIA, 1968, p.68) Frederic Myers chamou-o “o mais grave [sternest] dos críticos franceses” (MYERS, 1883, p.105) A despeito da inimizade dos contemporâneos, há quem o considere “o mais importante e mais formidável crítico de arte e literatura durante a monarquia de julho.” (JONKER, 2002, p.1)

⁸⁰ “Je souhaite bien sincèrement qu’un nouveau volume de poésies réconcilie M. Hugo avec sa gloire et sa popularité que le théâtre menace d’une ruine irréparable.” Exagero ou não de Planche, parece que a poesia de Hugo efetivamente tinha melhor sucesso comercial que o teatro: “Hugo se faisait payer également cher ses poésies et ses drames, mais autant les unes avaient de succès, autant les autres se vendaient mal, même *Marion*, même *Le Roi s’amuse*, en sorte que le libraire perdait forcément d’un côté ce qu’il gagnait de l’autre.” (JULLIEN, 1895. p.660 – 661)

⁸¹ “Taken as the author meant it to be, *Marie Tudor* is a failure; taken simply as it is, it is a remarkable success.”

5-08,22049 J. 2, 22, 1 A 76

M.º 18

Conforme me tem a di.ª parecer, e communico a reprovação ao Inspector Dramático p' officio, em 20 de Jan.º 1844. *M.º 18*

Novo a.º o Drama - Maria Tudor, com o meu parecer, exigido no seu officio de 17 do corrente, para ser presente ao Sr. Presidente do Conservatório.

Deos Guarde a V.ª Rio, 20 de Janeiro de 1844

Sr. 1.º Secretario do Conservatório Dramático,
Joze Rufino Rodrigues Narcencellon

Joze Clemente Pereira



Figura 3: Parecer censório sobre o drama de Victor Hugo: Maria Tudor, negando a licença por julgá-lo imoral. Fonte: PEREIRA, 1844, p.2.

Quanto à história do Conservatório Dramático e sua atividade censória, informações preciosas podem ser encontradas na primeira parte do livro *Censores de pincenê e gravata*, de Sônia Salomão Khéde, que assim resume a linha do tempo dos primeiros passos da instituição:

De posse dos documentos do Arquivo Nacional, aos quais Galante de Souza provavelmente não teve acesso, podemos afirmar que a história do Conservatório Dramático inicia-se em 1839. De acordo com o documento de número 0011, a 7 de outubro de 1839 houve a sugestão de se criar uma comissão de censura. O documento 0001 estabelece ainda a comissão para preencher as lacunas do serviço de censura, por nomeação do Governo da Regência em 1840. Em 18 de março de 1843, documento 0007, há a apresentação dos artigos orgânicos do Conservatório, que são aprovados em 24 de abril de 1843 como consta do documento 0006. A 30 de abril 1843 instala-se solenemente o Conservatório Dramático. A 10 de novembro do mesmo ano há as disposições acerca da censura dos teatros da corte. Todas as peças do Teatro São Pedro de Alcântara passam à censura do Conservatório Dramático Brasileiro a 4 de dezembro de 1843, havendo o estabelecimento da parte burocrática do comportamento da censura; e a 22 de fevereiro de 1844 há a extensão da Censura aos outros teatros,

Francês e de São Francisco. Estas informações constam do documento 0039. A documentação restante confere com a de Galante de Souza, por isso não vamos repeti-la. (KHÉDE, 1981, p. 57)

O discurso oficial exarado nos documentos de fundação do Conservatório Dramático apontava como objetivos primários da instituição

— animar e excitar o talento nacional para os assuntos dramáticos e para as artes acessórias — corrigir os vícios da cena brasileira, quando caiba na sua alçada — interpor o seu juízo sobre as obras, quer de invenção nacional, quer de estrangeira, que ou já tenham subido à cena, ou que se pretendam oferecer às provas públicas, e finalmente e dirigir os trabalhos cênicos e chama-los aos grandes preceitos da Arte, por meio de uma análise discreta, em que se apontem e combatam os defeitos, e se indique os métodos de os emendar. (apud KHÉDE, 1981, p. 57 - 58)

No entanto, a despeito desses altissonantes princípios propalados pelo artigo 1 de seu estatuto, o que se pôde observar foi uma atuação “cada vez se atendo menos à parte literária e, segundo os critérios subjetivos da lei censória, procedendo a uma censura de conveniência político-econômica”. (KHÉDE, 1981, p.58) Assim, ao invés de incentivar as artes ou a cena dramática brasileira, o Conservatório Dramático funcionava como parte de um aparato burocrático-repressivo do Estado monárquico, cujo real objetivo era controlar o que era encenado e salvaguardar, conforme expressa seu artigo 8.º:

— A veneração à nossa Santa Religião — o respeito devido aos Poderes Políticos da Nação e às autoridades constituídas — a guarda da moral e da decência pública, a castidade da língua — e aquela parte que é relativa à ortoepia (apud KHÉDE, 1981, p. 58)

Quanto ao drama hugoano e sua recepção no Brasil, ainda mais significativa que a censura de algumas peças foi a franca rejeição dos preceitos do drama romântico (conforme enunciados no famoso prefácio de *Cromwell*) por aquele que é considerado por boa parte da historiografia literária como o inaugurador do romantismo brasileiro: Gonçalves de Magalhães⁸². Nesse sentido, veja-se o prefácio de sua tragédia *Olgiato* (1841):

⁸² Comparando-o com Martins Pena, Sônia Salomão Khéde comenta: “O primeiro [Magalhães], a historiografia literária tradicional insiste em situar como o ‘inaugurador’ da dramaturgia e do romantismo brasileiro, esquecendo-se do nítido compromisso do Visconde de Araguaia com a poética iluminista à qual sua racionalidade francesa prestava homenagens. Não bastou a Gonçalves de Magalhães o desejo

Não posso de modo algum acostumar-me com os horrores da moderna escola; com essas monstruosidades de caracteres preternaturais, de paixões desenfreadas e ignóbeis, de amores licenciosos, de linguagem requintada, à força de querer ser natural; enfim, com essa multidão de personagens e de aparatosos *coups de théâtre*, como dizem os franceses, que estragam a arte e o gosto, e convertem a cena em uma bacanal, em uma orgia da imaginação, sem fim algum moral, antes em seu dano. (apud FARIA, 2003, p.111)

Alguns anos antes (1834), em carta para o Frei Francisco de Monte Alverne, Magalhães, que viajara à França e assistira a representações de peças dos românticos, já atacava violentamente seus pressupostos estéticos:

Os poetas estão aqui empenhados em explorar a mina da meia-idade, fatigados com as ideias antigas, e não podendo quase marchar na estrada de Racine e Corneille e Voltaire, eles calcam todas as leis da unidade tão recomendadas pelos antigos; as novas tragédias não têm lugar fixo, nem tempo marcado, podem durar um ano e mais; o caráter dessas composições é muitas vezes horrível, pavoroso, feroz, melancólico, frenético e religioso. Os assassínios, os envenenamentos, os incestos são prodigalizados às mãos largas, mas nem por isso deixam de ter pedaços sublimes. Os principais trágicos são De Laragotine [sic], Alexandre Dumas, Victor Hugo. Esses poetas chamam-se românticos; eu tenho visto representar as principais dessas peças (apud FARIA, 2003, p.107)

Ainda um ano antes da carta de Magalhães a Monte Alverne (1833), as inovações teatrais propostas por autores como Hugo e Dumas (confundido com Jean Domat) eram atacadas pelos acadêmicos paulistas Francisco Bernardino Ribeiro, Justiniano José da Rocha e Antonio Augusto de Queiroga, fundadores da *Sociedade Filomática*, cuja produção (seis números de revista) Antonio Candido considera marcada pelo esboço de “uma atitude bastante ambivalente de reforma anti-clássica” (CANDIDO, 2019, p.156):

A nova escola recebeu de Schiller o nome de romântica, com o qual imprimiu a sua Joana d’Arc. O corpo de delito deste gênero ridículo se acha nessa mesma Alemanha de Mme. de Staël, onde se pretende encontrar as provas de sua defesa. Schiller, Goethe, Werner, são os campeões a que ela dá maiores encômios. Em despeito dos bons

teórico que postulasse a construção do discurso romântico, pois sua obra não lhe confirma as intenções.” (KHÉDE, 1981, p.46)

princípios a sanha revolucionária também tem lavrado pela França; Victor Hugo e Alexandre Domat [sic] são os corifeus da nova escola; mas o continuado ridículo de suas composições tem coberto os princípios clássicos, e seus propugnadores de lauréis imarcescíveis (apud FARIA, 2003, p.106 - 107)

Para João Roberto Faria, a confusão do nome de Alexandre Dumas parece demonstrar que os acadêmicos "provavelmente não conheciam nenhum dos dramas dos dois dramaturgos" (FARIA, 2003, p.107), limitando-se, talvez, a repetir opiniões prontas de críticos franceses – como, aliás, era comum entre os acadêmicos do período. (FARIA, 1968, p.67) De qualquer forma, tanto no caso de Magalhães, autor do livro considerado o marco inicial do romantismo brasileiro, quanto dos jovens acadêmicos da Sociedade Filomática, de cujo agrupamento saíram produções nas quais Antonio Candido aponta prenúncios de “tonalidades românticas” e mesmo de “certos torneios indianistas”⁸³, tocamos uma contradição fundamental desse momento formativo tão importante: introduziam-se aqui novas ideias, mas de forma arrevesada e ambígua, numa espécie de “modernização conservadora” da literatura. Ou, nas palavras de João Roberto Faria, uma renovação “ainda que na contramão da História” (FARIA, 2003, p.107).

À luz de tais fatos, não espanta que as peças de Victor Hugo tenham tido poucas montagens no Brasil num primeiro momento. João Caetano, o mais famoso ator e encenador do período, montou apenas duas, com mais de dez anos de intervalo: *Le Roi s'amuse*, em 1836, e *Hernani*, em 1848. (RONDINELLI, 2017. p. 133) Além da censura, que vetou peças como *Marie Tudor*, é possível que João Caetano tenha sido desestimulado de fazer mais montagens de peças de Hugo pela recepção de alguns críticos à montagem de *Le Roi s'amuse*. Justiniano da Rocha, um dos três autores do texto contra o drama romântico publicado na Revista da Sociedade Filomática, atacou a peça de forma ferina:

Ainda crimes, ainda horrores! Ainda o Teatro Constitucional não abandonou seu sistema de depredações das peças da escola romântica! Depois dos incestuosos deboches da Torre de Nesle, quantos crimes não tem reproduzido a nossa cena! Que horrível desperdício de sangue,

⁸³ “Nela [trata-se do poema “Nênia”, de Firmino Rodrigues Silva, dedicado ao então recém-falecido fundador da *Filomática* Francisco Bernardino Ribeiro, que foi colega e protetor de Firmino], o sentimento de amizade se exprimia de um modo já próximo às tonalidades românticas. Ao lamento se incorpora uma figura simbólica de índia – alegoria do Rio de Janeiro – que formula, pela primeira vez no Brasil, certos torneios indianistas, como seriam desenvolvidos na obra de Gonçalves Dias.” (CANDIDO, 2019, p.156)

e de atentados. Agora dão-nos o divertimento de um rei; esse rei é o vencedor de Marignan, o protetor das letras, o cavaleiro discípulo de Bayard: esse rei é Francisco 1º, Francisco 1º que só tinha dois cultos, o da honra e o do amor. Esperávamos portanto uma peça agradável, esperávamos ver o rei cavaleiro em toda a sua glória, em todo o seu esplendor; enganamo-nos: o Francisco 1o do drama não é o Francisco 1o da história, é um homem sem pejo, sem brio, que desce às tabernas, que se entrega a meretrizes. [...] Mas para que tantos crimes? que lição moral deve deles resultar? Francisco 1º que o drama nos pinta tão infame, fica triunfante, e pronto para voar a novos amores; nem ao menos com um instante de remorsos pagou seus crimes. As vítimas são todas inocentes, é St. Valliers, ancião respeitável, é a virtuosa Branca, amante tão terna. Esses viciosos cortesãos ficam ilesos, esse rei, digno chefe deles, fica impune; apenas Triboulet recebe o justo castigo de seus escárnios, de seus sarcasmos. Onde pois a moralidade da peça? (apud FARIA, 2003, p.107)

Como se pode ver, o drama romântico e seus pressupostos teóricos e estéticos não tiveram boa recepção no Brasil num primeiro momento. Segundo Daniela Mantarro Calipo, "foi preciso esperar quase trinta anos para que o talento do criador de *Ruy Blas* fosse reconhecido pelos críticos brasileiros e que a revolução que ele havia proposto encontrasse receptividade entre nossos escritores." (CALLIPO, 2014, p.20) A popularidade da canção de *Marie Tudor* e os demais trechos de teatro inseridos nas *Hugonianas* parecem confirmar a "receptividade ainda que tardia" do teatro hugoano entre nós. No entanto, esse processo não foi sem consequências. Para João Roberto Faria, as vicissitudes do processo de aclimatação do drama romântico poderiam explicar "por que o nosso romantismo teatral não se constituiu num movimento orgânico, unificado em torno dos princípios estéticos que definiam, na época, o que era o drama romântico." (FARIA, 2003, p. 115) Atrelado a isso, não se pode deixar de notar que, embora o teatro tenha sido o principal campo de batalha e palco de inovações estéticas do romantismo francês na década 1830, o centro de gravidade da literatura francesa se deslocará para a prosa nas décadas posteriores:

Uma das surpresas da evolução literária no século XIX é que — se acreditarmos nos especialistas — o debate romântico se desenvolve sobre e em torno do palco, ao passo que, a partir de 1830 e mais ainda a partir de 1850, é a prosa que se torna o lugar privilegiado da nova literatura. (GUERINI et al, 2011, p.127)

Nesse sentido, uma hipótese talvez ajude a explicar o fenômeno das traduções com que temos nos defrontado. Assim como o teatro brasileiro parece não ter aproveitado plenamente a nova panóplia temática e formal trazida pelo drama hugoano, há quem tenha assinalado (notadamente o crítico Brito Broca) que a influência de Victor Hugo, embora importante sobre poetas como Pedro Luís e Castro Alves, “não teria deixado marcas expressivas na prosa brasileira.” (CALLIPO, 2010, p.30) Polêmica à parte⁸⁴, se aceitarmos que a colocação de Brito Broca tem alguma validade, eis-nos diante de uma interessante contradição: se a influência direta do teatro e da prosa de Victor Hugo sobre o teatro e a prosa do Brasil oitocentista teve limites, o mesmo não se pode dizer sobre a influência do teatro e a da prosa do autor francês sobre a poesia brasileira do período, a ponto de numerosos trechos de prosa e drama de Hugo terem suscitado traduções poéticas brasileiras que funcionam como poemas autônomos, conforme temos visto. Assim, é como se o teatro e a prosa de Victor Hugo, em vez de aclimatados nos receptáculos esperados, tivessem “transbordado” para nossa poesia lírica⁸⁵. É possível que isso seja parcialmente explicado por certa poeticidade ubíqua na obra do autor de *Marie Tudor*, identificada e aproveitada como matéria-prima por versejadores brasileiros de diferentes quilates. Para além disso, no entanto, suspeitamos que essa obliquidade de recepção tenha sido condicionada por características específicas do sistema literário brasileiro em sua fase formativa, notadamente o caráter particular de circulação da literatura em uma época de precariedade editorial e altos índices de analfabetismo da população. De qualquer forma, importa investigar tais questões mais detidamente.

⁸⁴ João Roberto Faria (2022, p.116) coloca em questão a afirmação de Brito Broca com base em estudos recentes que apontam a influência de Hugo nas obras de Alencar *A pata da gazela* e *As minas de prata*. Há também, evidentemente, o caso da provável influência de *Bug-Jargal* em *O Guarani*, em que temos insistido.

⁸⁵ Em seu livro sobre a presença de Victor Hugo nas crônicas jornalísticas de Machado de Assis, Daniela Callipo nota um fenômeno parecido: embora os textos jornalísticos do autor de *Crisálidas* fossem crivados de referências a peças e prefácios teatrais de Victor Hugo, sua produção teatral pouco tem a ver com os princípios dramáticos defendidos pelo escritor francês. “Curiosamente, portanto, Machado de Assis lembrava os prefácios hugoanos em suas crônicas para ilustrar sua definição da missão civilizadora do teatro; afirmava ser partidário da escola de Dumas Fils e escrevia como Musset, citando La Fontaine e Alphonse Karr!” (CALLIPO, 2010, p.235) Na literatura francesa, conforme nota José Lambert, um processo análogo parece ter se dado com a influência do romance histórico de língua inglesa sobre o drama: “As traduções agem de muitas outras maneiras sobre a evolução do teatro e, em decorrência, sobre a liberação da prosa. O drama histórico deve muito, sabemos, a Shakespeare e mesmo a Schiller. Mas a 'cor local' espalhou-se em primeiro lugar por meio dos romances históricos de Walter Scott. Ora, que a prosa narrativa possa servir de modelo ao teatro e, necessariamente, ao teatro elevado (em Hugo, em Vigny, por exemplo), é uma coisa nova e mesmo revolucionária.” (GUERINI et al., 2011, p.138)

Comentários das traduções

Por fim, à luz da reflexão que precede, procuraremos analisar as quatro traduções da canção de *Marie Tudor*, considerando as escolhas dos quatro tradutores em relação ao texto em francês e comparadas entre si.

a) João de Deus

Victor Hugo

Quand tu chantes, bercée
Le soir entre mes bras,
Entends-tu ma pensée
Qui te répond tout bas ?
Ton doux chant me rappelle
Les plus beaux de mes jours... —
Chantez, ma belle !
Chantez toujours !

Quand tu ris, sur ta bouche
L'amour s'épanouit,
Et le soupçon farouche
Soudain s'évanouit !
Ah ! Le rire fidèle
Prouve un cœur sans détours... —
Riez, ma belle !
Riez toujours !

Quand tu dors, calme et pure,
Dans l'ombre, sous mes yeux,
Ton haleine murmure
Des mots harmonieux.
Ton beau corps se révèle
Sans voile et sans atours... —
Dormez, ma belle,
Dormez toujours !

João de Deus

Mulher, quando em meus braços
Te escuto uma canção
Não vês nos meus abraços
Profunda comoção?
É que o teu canto à mente
Me traz vida melhor...
Ah!
Cantai continuamente,
Cantai, ó meu amor!

Quando sorris, assume
Teu rosto uma expressão,
Que o mais feroz ciúme
Se desvanece então.
Sorriso tal desmente
Um coração traidor...
Ah!
Sorri continuamente.
Sorri, ó meu amor!

Quando tranquila e pura,
Te estou a ver dormir
Que sonhos se afigura
Teu hálito exprimir?
Contemplo então contente
Teu corpo encantador...
Ah!
Dormi continuamente,

[...]
(HUGO, [s. a.], p.14)

Dormi, ó meu amor!
(MAGAHÃES JÚNIOR, 1960, p.150)

Poeta romântico e pedagogo (foi autor de uma famosa cartilha de alfabetização, a *Cartilha Maternal*, de 1876), o luso João de Deus (1830 - 1896) é um dos tradutores da canção de *Marie Tudor* para a língua portuguesa. Nascido na vila São Bartolomeu de Messines, no Algarve, cursou direito em Coimbra, colaborou com o jornal *O Bejense* e chegou a ser eleito deputado às cortes, o que o levou a instalar-se em Lisboa, onde viveu até sua morte. Sua poesia, compilada integralmente por Tófilo Braga em *Campo de Flores* (1893), divide-se em lírica amorosa e satírica. (OLIVEIRA, 1998, p.51)

Conforme já comentado, a versão de João de Deus é mais curta que as demais, suprimindo as duas últimas estrofes, o que se dá pela comprovada “intermediação” da versão musicada de Charles Gounod. Também é a única das quatro versões que adota o verso hexassílabo, predominante no texto original⁸⁶. Não adota, no entanto, o refrão mais curto (quatro sílabas no texto em francês), optando por não variar o metro.

<p>1 2 3 4 5 6 ∪ ∪ - ∪ ∪ -</p> <p>Quand/ tu / chan/tes /ber/cée/ [...]</p>	<p>1 2 3 4 5 6 x ∪ - - ∪ ∪ - ∪</p> <p>Mu/lher/, quan/do em/ meus/ bra/ços [...]</p>
<p>1 2 3 4 x ∪ - ∪ - ∪</p> <p>Chan/tez/, ma/ bel/le !</p>	<p>1 2 3 4 5 6 x ∪ - ∪ - ∪ - ∪</p> <p>Can/tai/ con/ti/nua/men/te</p>

Nunca é demais frisar que estes não são elementos menores quando se trata da análise e da tradução de poesia:

Dentro da unidade discursiva do poema, uma dimensão textual significativa é o das sílabas e dos aspectos acentuais que a ela se vinculam: a tonicidade e a atonicidade, as pausas e a ausência de pausa. Esses dispositivos, tradicionalmente associados à noção do

⁸⁶ Uma vez que está comprovado que João de Deus fez sua versão tendo em mente a serenata de Gounod, conforme atesta a edição já citada de *Flores do campo*, é bem possível que a tenha concebido para ser cantada, razão pela qual pode ter optado pela manutenção do hexassílabo.

ritmo, chamados aqui de *cadência rítmica* ou *metro*, são organizadores de qualquer discurso e, na poesia, são os elementos constitutivos do metro. (FALEIROS, 2012, p.67)

Com exceção das interjeições (“ah!”) que João de Deus interpõe antes dos refrões (outra forte marca da mediação da canção de Charles Gounod, em que a mesma interjeição aparece), são mantidas as três estrofes de oito versos com rimas alternadas (ABABCDCD).

É possível notar que a tradução é bastante livre e que há maior ou menor afastamento da letra do texto conforme o exigam a rima e a métrica, que parecem ser os elementos priorizados na tradução do poeta português. É evidente que o sacrifício de elementos semânticos em função da manutenção de elementos formais, também significativos, ocorre em maior ou menor medida em qualquer tradução de texto literário, especialmente em tradução de versos⁸⁷. Mesmo assim, vale notar que há pouco rigor semântico e predomina a paráfrase. Destaca-se na segunda estrofe um elaborado litote: em vez de provar o coração sem desvios (“*Prouve un cœur sans détours...*”), “desmente o coração traidor” etc. Em outros momentos, o tradutor opta pela mudança semântica pura e simples para obter a rima a qualquer custo: “braços” e “abraços”, “canção” e “comoção”. Procedimento semelhante é utilizado por Castro Alves em sua tradução livre de “Madrid” de Alfred de Musset, com algumas soluções que Alice de Oliveira Faria considerou uma “incongruência total.” (apud FALEIROS, 2008, p.126) Há, ainda, acréscimos pontuais que tanto servem como preenchimentos métricos quanto compensam informações suprimidas, como o vocativo “mulher”, que abre o texto em português (em francês, o gênero da amada é marcado pelo particípio passado “*bercée*”, suprimido na tradução). Trata-se, conforme se viu, de características comuns à tradução de poesia no Brasil do século XIX; terão sido também observáveis, em maior ou menor medida, na tradução de poesia coetânea em Portugal? Responder a esta pergunta demandaria uma investigação que ultrapassaria o escopo deste trabalho. De qualquer forma, no caso específico dessa tradução de João de Deus, podemos identificar convergências com os poetas tradutores lusófonos do outro lado do Atlântico.

O encurtamento do texto não é sem consequências estruturais. No original, há um paralelismo das quatro primeiras estrofes, cada qual relacionada com um verbo, que

⁸⁷ “Partindo-se do princípio de que os elementos formais são constituintes do texto poético, algumas *infidelidades* semânticas acabam sendo praticamente inevitáveis.” (FALEIROS, 2012, p.97)

é retomado no refrão como imperativo: *chanter, rire, dormir, aimer*. A quinta estrofe fecha o circuito da canção, recapitulando as quatro palavras em torno das quais ela gira:

Chanter et rire,
Dormir, aimer !

Além da maior brevidade, com a supressão das duas últimas estrofes, é alterada a própria coerência interna da canção de Fabiani, que passa do quaternário ao ternário, do quadrado ao triângulo. A título de comparação, é válido o exercício de representação gráfica, a exemplo do que fez Manuel Bandeira com outro texto de Hugo, o poema “Le sacre de la femme” (apud CESAR, 2016, p.458):

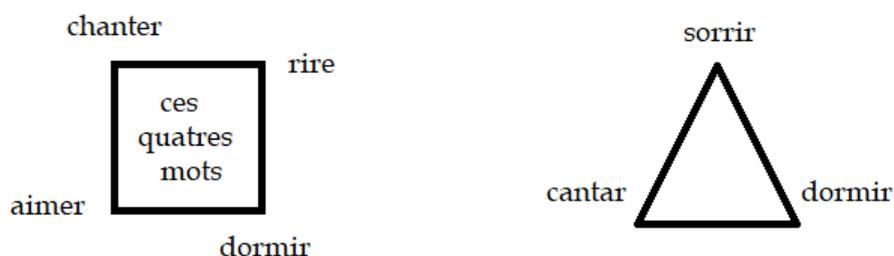


Figura 4: representação gráfica de textos de Victor Hugo e João de Deus.
Fonte: elaboração do próprio autor.

Se é verdade que o texto original da canção de *Marie Tudor* é fortemente marcado por certa edulcoração temático-formal — cuja expressão na forma está tanto na dicção retórica quanto nos elementos melopeicos (uso de refrão, a primazia da métrica e da rima etc.) — própria a uma certa poesia sentimental, é importante não perder de vista que o texto não se resume a esses elementos. Dentro do contexto da peça de Victor Hugo, inclusive, é possível ler a canção em chave irônica, pelo contraste que existe entre o sentimentalismo ingênuo de seu teor e as características imorais da personagem Fabiano Fabiani, que além de amante infiel é interesseiro, desleal, ambicioso, perverso, homicida etc. No entanto, este e outros aspectos se perdem aqui, seja pelo mero procedimento de separar a canção de sua função na economia dramática de *Marie Tudor* (o que se dá não só nas traduções, mas também e primeiramente na versão musicada de Charles Gounod), seja especificamente pelas escolhas de cada um de seus tradutores. No caso de João de Deus, conforme já apontamos, o respeito à letra do texto (ou mesmo a um “sentido” geral) tem importância secundária, podendo ser flexibilizado em prol da emulação hipertextual de elementos retórico-formais. Empregando os termos de Antoine Berman, esse tipo de tradução utiliza “o original como matéria prima”,

culminando, no limite, em um “exercício de estilo’ a partir (e às custas) do original” (BERMAN, 2007. p.52).

Embora a presença da *Serenade* de Gounod norteie a tradução de João de Deus em alguma medida, imprimindo-lhe certa “cantabilidade”, há pelo menos um momento em que também a sintaxe simples e direta do texto de Hugo é imolada no altar da isometria: veja-se, por exemplo, como o tradutor luso verte o terceiro e quarto versos da terceira estrofe

Ton haleine murmure Des mots harmonieux.	Que sonhos se afigura Teu hálito exprimir?
---	---

A construção sintática emaranhada, típica do texto escrito e “erudito”, é estranha ao texto em francês, cuja maior simplicidade se aproxima de certo fundo popular da canção, ainda que de forma factícia. A canção do favorito, espécie de *Leitmotif*, é um reflexo da personagem, reforçando sua caracterização feita na primeira cena de *Marie Tudor* por seus antagonistas, os nobres conjurados: Fabiano Fabiani é, segundo Simon Renard e os demais lordes, um arrivista vulgar, um aventureiro que mente a respeito de uma suposta origem nobre e que, tendo seduzido a rainha, faz o reino padecer um período de terror. Assim, o ressentimento dos nobres com o favorito da rainha é marcado ao mesmo tempo por um componente de classe — afinal, mais do que tyrannizar e fazer executar membros da nobreza, Fabiani tem a audácia de fazê-lo sendo um *homme du peuple*, não por acaso o subtítulo do primeiro ato da peça⁸⁸ — e por forte xenofobia: Fabiani nasceu na Itália e cresceu na Espanha, países exóticos e meridionais⁸⁹ em que se fabricam poções para enfeitiçar e envenenar:

LORD CHANDOS. L’Italien l’a ensorcelée !

LORD MONTAGU. Au fait, on dit que ceux de sa nation ont des philtres pour cela.

⁸⁸ Não fica claro se o subtítulo da *première journée* se refere a Fabiani ou a Gilbert, o humilde artesão apaixonado por Jane. De qualquer forma, na importante obra *Le roi et le bouffon*, a crítica Anne Ubersfeld utiliza exatamente esse termo para destacar a origem popular de Fabiani, que se assemelha em sua trajetória a outros favoritos de rainhas no teatro hugoano: “Cet ouvrage [d’Antonio Perez] que M. Blanchard qualifie de fausse source nous paraît au contraire capital dans la mesure où il rejoint l’une des occupations majeures de Hugo, celle de l’effondrement du puissant, et plus particulièrement celle de l’ascension et de la chute de l’homme du peuple devenu par hasard ou par ambition favori du souverain, et replongé dans les ténèbres par un coup brutal du sort : c’est ici Fabiani, ce sera plus tard Ruy Blas.” (UBERSFELD, 2001, p.230)

⁸⁹ Sobre estigmatização e estereotipia do “Sul da Europa” pelos países setentrionais, ver LOSURDO, 2005, p. 260 – 262.

LORD CLINTON. Les Espagnols sont habiles aux poisons qui font mourir, les Italiens aux poisons qui font aimer.

LORD CHANDOS. Le Fabiani alors est tout à la fois espagnol et italien. La reine est amoureuse et malade. Il lui a fait boire des deux. (HUGO, [s.a.], p.4)⁹⁰

O próprio fato de o favorito cantar acompanhado por uma “guitarra”⁹¹ (*guitare*) reforça tanto o estereótipo do exotismo meridional quanto certo elemento popular, que o separa da esfera dos lordes ingleses. Além de sua ligação histórica com a música popular, o instrumento era objeto de certa desconfiança e desprestígio nos altos círculos sociais do século XIX, apesar de seu sucesso:

Sendo um instrumento com forte ligação histórica com a cultura musical popular, a posição da guitarra entre os círculos mais altos da sociedade sempre flutuou, governada por modas musicais. Após uma fase relativamente inativa durante a primeira metade do século XVIII, o instrumento reapareceu na cena conforme avançou o século, tornando-se um favorito entre amadores da burguesia na Europa central e ocidental. [...] No entanto [...], apesar do aparente sucesso de alguns instrumentistas individuais, a posição da guitarra era singularmente controversa e conflituosa. [...] Embora a guitarra tivesse atraído muitos seguidores, sua popularidade estava longe de ser bem recebida. (STENTADVOLD, 2013, p.595)⁹²

Sobre a questão da guitarra e a estereotipia da australidade, ainda Stentadvold:

⁹⁰ “LORD CHANDOS”. O italiano a enfeitiçou!

LORD MONTAGU. Com efeito, diz-se que os de seu país têm poções para isso.

LORD CLINTON. Os espanhóis são hábeis com os venenos que fazem morrer, os italianos, com os venenos que fazem amar.

LORD CHANDOS. O Fabini, portanto, é espanhol e italiano ao mesmo tempo. A rainha está apaixonada e doente. Ele a fez beber dos dois."

⁹¹ O instrumento moderno que conhecemos como “violão” (Brasil) ou “guitarra clássica” (Portugal) evidentemente não existia no século XVI, período em que se passa a ação de *Marie Tudor*. Assim, a menos que Hugo quisesse designar por “*guitare*” um de seus antepassados cordofones do período renascentista (como a *vihuela*), trata-se de um anacronismo. É interessante confrontar essa possível incúria histórica em *Marie Tudor* com a enumeração cuidadosa de instrumentos antigos que encontramos no capítulo III (“*Besos para golpes*”) do segundo livro de *Notre-Dame de Paris*. (HUGO, 1904, p.53 - 54)

⁹² “As an instrument with a strong historical link to popular musical culture, the guitar’s position among higher circles of society has always fluctuated, governed by musical fashions. After a relatively inactive phase during the first half of the 18th century, the instrument reappeared on the scene later in the century and became a favourite among amateurs of the bourgeoisie in Central and Western Europe. [...] However [...] despite the apparent success of some individual players, the position of the guitar was uniquely controversial and conflicted. [...] Although the guitar had attracted a large following, its popularity was far from being generally welcomed.”

Um importante aspecto não tratado aqui é que a guitarra foi frequentemente associada à noção do romântico, seja por sua ligação com a antiguidade (pela associação com a antiga lira ou o alaúde), seja por sua ligação com cenários mais meridionais, acompanhando serenatas nas noites quentes e enluradas da Itália ou Espanha. Tais concepções da guitarra, cuja importância para um público leitor de músicos amadores de classe média não deve ser subestimada, frequentemente apareciam na ficção [e] em diversas revistas, mas às vezes chegavam mesmo à imprensa especializada. (STENTADVOLD, 2013, p.603)⁹³

Um exemplo da associação do instrumento a certa “antiguidade”, conforme ressalta Stentadvold, pode ser encontrado no prefácio de 1826 a *Odes et Ballades*, em que o instrumento é associado aos antigos trovadores:

As peças que ele [o autor] intitula “baladas” têm um caráter diferente; são esboços de um gênero caprichoso: quadros, sonhos, cenas, narrativas, lendas supersticiosas, tradições populares. O autor, ao compô-los, tentou dar alguma ideia do que podiam ser os poemas dos primeiros trovadores da idade média, desses rapsodos cristãos que não possuíam no mundo senão sua espada e sua guitarra e iam de castelo em castelo, pagando com cantos a hospitalidade. (HUGO, 1912, p.23)⁹⁴

Exemplos da associação do instrumento à meridionalidade podem ser encontrados na poesia do próprio Victor Hugo, particularmente nos poemas "Guitare" e "Autre guitare", ambos de *Les Rayons et les Ombres* (1840). Trata-se de dois poemas de temática eminentemente hispânica:

Gastibelza, l’homme à la carabine,
Chantait ainsi :
« Quelqu’un a-t-il connu doña Sabine ?
Quelqu’un d’ici ?

⁹³ “An important aspect, not touched upon here, is that the guitar was often associated with the notion of the romantic, either through its bond to antiquity (by association to the old lyre or lute), or to more southern settings, accompanying serenades in the warm, moonlit nights of Italy or Spain. Such conceptions of the guitar, whose importance to a middle-class readership of amateur musicians should not be underestimated, often appeared in fiction in various magazines, but sometimes found their way into even the specialist press.”

⁹⁴ “Les pièces qu’il intitule *Ballades* ont un caractère différent ; ce sont des esquisses d’un genre capricieux : tableaux, rêves, scènes, récits, légendes superstitieuses, traditions populaires. L’auteur, en les composant, a essayé de donner quelque idée de ce que pouvaient être les poèmes des premiers troubadours du moyen-âge, de ces rapsodes chrétiens qui n’avaient au monde que leur épée et leur guitare, et s’en allaient de château en château, payant l’hospitalité avec des chants.”

Dansez, chantez, villageois ! la nuit gagne
Le mont Falù.
— Le vent qui vient à travers la montagne
Me rendra fou ! (“Guitare”⁹⁵)

Comment, disaient-ils,
Avec nos nacelles,
Fuir les alguazils ?
— Ramez, disaient-elles. (“Autre guitare”⁹⁶)

Levada em conta essa relativa marginalidade da guitarra clássica e a rede de associações em torno do instrumento no período em que o drama *Marie Tudor* foi escrito (romantismo, australidade etc), ainda que tais associações sejam anacrônicas, a própria peça musical de Charles Gounod ganha outros contornos: da serenata do conquistador arrivista acompanhada por guitarra, passa-se para uma peça de repertório erudito escrita para voz e piano⁹⁷. Nesse sentido, o relativo enobrecimento que identificamos em pelo menos um momento da tradução de João de Deus, especialmente na sintaxe, já existe em germe na própria *Serenade* de Gounod, que se interpõe entre o texto de Victor Hugo (amputando-o do contexto geral de *Marie Tudor*) e a versão poética em português. Assim, via musicalização e tradução, completa-se um processo hipertextual que transforma versos originalmente relegados a uma função ancilar dentro de uma peça teatral em poemas antologizados de Victor Hugo, o poeta francês modelar do século XIX.

Veremos, a seguir, até que ponto os demais tradutores da canção de *Marie Tudor* compartilham ou não a abordagem tradutória do poeta português⁹⁸.

b) Félix da Cunha

Victor Hugo

Félix da Cunha

Quand tu chantes, bercée

Quando, à noite, entre meus braços

Le soir entre mes bras,

Modulas terna canção,

Entends-tu ma pensée

Não sentes que em meus abraços

⁹⁵ HUGO, 1909, p.606.

⁹⁶ HUGO, 1909, p.609.

⁹⁷ Ao que tudo indica, a partitura original de 1857 foi escrita para "voz, piano e harmônio (ou violoncelo, *ad libitum*)" (EZUST, 2003). Há arranjos posteriores para órgão e piano e contrabaixo.

⁹⁸ Note-se que não desejamos fazer um juízo valorativo sobre esses tradutores, mas investigar historicamente sua prática.

Qui te répond tout bas ?
Ton doux chant me rappelle
Les plus beaux de mes jours... —
Chantez, ma belle !
Chantez toujours !

Quand tu ris, sur ta bouche
L'amour s'épanouit,
Et le soupçon farouche
Soudain s'évanouit !
Ah ! Le rire fidèle
Prouve un cœur sans détours... —
Riez, ma belle !
Riez toujours !

Quand tu dors, calme et pure,
Dans l'ombre, sous mes yeux,
Ton haleine murmure
Des mots harmonieux.
Ton beau corps se révèle
Sans voile et sans atours... —
Dormez, ma belle,
Dormez toujours !

Quand tu me dis : je t'aime !
Ô ma beauté ! Je crois !
Je crois que le ciel même
S'ouvre au-dessus de moi !
Ton regard étincelle
Du beau feu des amours... —
Aimez, ma belle,
Aimez toujours !

Vois-tu ? Toute la vie
Tient dans ces quatre mots,
Tous les biens qu'on envie,

Te responde o coração?
Tu lembras na voz singela
Meus dias de mais prazer...
Canta, ó minha bela,
Canta — até morrer!

Sobre os teus lábios de rosa
Paira o amor quando ris...
E a suspeita rancorosa
Logo esvai-se e sou feliz!...
Esse teu riso, donzela,
Diz que fiel me hás de ser!
Ri, ó minha bela,
Ri — até morrer!

Quando dormes, calma e pura,
Junto a mim, sobre teu leito,
O teu respiro murmura
Ternos sons que vêm do peito!
E — nu — teu corpo revela
As perfeições de teu ser!...
Dorme, ó minha bela,
Dorme — até morrer!

Se dizes: eu te amo! eu creio
Ó meu anjo, que é assim,
E até julgo que teu seio
O céu abre para mim!...
No teu olhar, ó donzela,
Do amor vejo a chama arder...
Ama, ó minha bela,
Ama — até morrer!

Vês?... Toda a vida se encerra
Em quatro palavras só.
Todos os bens que há na terra,

Tous les biens sans les maux !
 Tout ce qui peut séduire
 Tout ce qui peut charmer... —
 Chanter et rire,
 Dormir, aimer !

(HUGO, [s .a.], p.14)

Tudo o que é gozo sem dó,
 Tudo o que — de seduzir
 É capaz — e de exaltar:
 — Cantar e rir,
 — Dormir e amar!

(TEIXEIRA, 1885, p.19)

Félix Xavier da Cunha (1833 – 1865) foi um político, jornalista e poeta gaúcho. Estudou Direito em São Paulo e formou-se em 1854. Foi “fundador do Partido Liberal no Rio Grande do Sul, sendo deputado provincial nas legislaturas de 1856/57, 1858/59 e 1862/1863 e deputado geral em 1861/1864”. (MOREIRA, 2019, p.260) Tuberculoso, morreu precocemente, aos 32 anos de idade. Seus poemas foram recolhidos na obra póstuma *Poesias*, de 1876. (PÓVOAS, 2018, p.575) É dele a primeira das três versões brasileiras incluídas nas *Hugonianas* de Múcio Teixeira, datada pelo organizador de 1860. Ainda segundo Teixeira, no texto que precede os poemas das *Hugonianas*, Cunha também teria escrito uma peça de teatro inspirada pelo homenageado da antologia: “inspirou-se no Victor Hugo de 1828 a 1840 e escreveu o drama *Victor* sob os moldes do *Hernani* e da *Marion de Lorme*.” (TEIXEIRA, 1885, p. XXVII) Em razão da proximidade com a publicação da versão de Gounod (1857), é possível que a tenha conhecido, embora não existam indícios textuais disso. Diferentemente de João de Deus, Cunha traduz as cinco estrofes da canção de Fabiani, e não há resquícios da versão musicada, como as interjeições mantidas pelo poeta português.

Cunha também mantém tanto as estrofes de oito sílabas quanto o esquema de rimas alternadas (ABABCDCD). Suas opções métricas, no entanto, diferem das de João de Deus: recorre à redondilha maior nos versos mais longos e à redondilha menor nos refrães:

1	2	3	4	5	6	7	x
-	˘	-	-	˘	˘	-	˘

Quan/do, à/ noi/te, en/tre/ meus/ bra/ços

[...]

1	2	3	4	5	x
-	˘	-	˘	-	˘

Can/ta, ó/ mi/nha/ be/la

Aqui, uma questão cronológica: qual versão terá aparecido primeiro? Sabemos que a primeira edição de *Flores do Campo*, obra de João de Deus que inclui sua tradução, data só de 1868, ano em que Félix da Cunha já havia falecido. No entanto, uma vez que era comum a publicação de traduções poéticas em jornais e revistas, é possível que a “Serenata” de João de Deus tenha aparecido antes disso de forma avulsa. De qualquer forma, a grande semelhança das rimas dos primeiros versos coloca outra questão: trata-se, aqui, de um caso consciente de retradução, em que o segundo tradutor (quer tenha sido o luso ou o brasileiro) se apoiou nas escolhas da primeira versão, ou a semelhança das escolhas decorreria de uma mera coincidência da poética que preside a ambas as traduções? A coincidência das rimas entre o primeiro e o terceiro versos (“braços”, “abraços”) da primeira estrofe nas duas traduções é tão chamativa quanto estranha ao texto em francês:

João de Deus	Félix da Cunha
Mulher, quando em meus braços Te escuto uma canção Não vês nos meus abraços Profunda comoção?	Quando, à noite, entre meus braços Modulas terna canção, Não sentes que em meus abraços Te responde o coração?

Com efeito, mais uma vez, observa-se uma primazia dos recursos retórico-formais, que levam a maior ou menor afastamento da letra do texto, seja pela condensação parafrástica (“*sans voile et sans atours*” é resumido em um brevíssimo “nu”), seja pela introdução de novos elementos, cuja função primordial é a obtenção das rimas: rosa, peito, seio etc. Assim, trate-se ou não de um caso consciente de retradução, o tradutor brasileiro e o tradutor luso parecem, em alguma medida, convergir em suas maneiras de traduzir. Não se pode perder de vista, no entanto, uma diferença importante: a presença implícita de Gounod na versão de João de Deus, que imprime maior fluência e “cantabilidade” que na versão de Cunha, cuja pontuação e cuja sintaxe parecem apontar mais para a declamação em voz alta que para o canto. Nesse sentido, a tendência a certo “enobrecimento” que apontamos na terceira estrofe da tradução de João de Deus parece se aprofundar na tradução de Félix da Cunha, que se distancia ainda mais de certa simplicidade cantável do trecho da peça de Victor Hugo. Ademais, aprofunda-se o descompasso produzido pela amputação do contexto: a possível dimensão irônica que se dá pela contradição entre o caráter singelo do texto e as características vilanescas de Fabiano Fabiani desapareceram completamente nesse

processo, cujo resultado é um poema sentimental de tom grandiloquente, bom para a declamação a plenos pulmões nos frequentes saraus e reuniões que avultavam no Brasil oitocentista.

Um detalhe particularmente interessante (e não sem consequências) é a escolha do poeta gaúcho para verter a palavra “*toujours*” ao cabo dos refrões de cada estrofe:

Chantez <i>toujours</i> ! [...]	Canta — <i>até morrer!</i> [...]
Riez <i>toujours</i> ! [...]	Ri — <i>até morrer!</i> [...]
Dormez <i>toujours</i> ! [...]	Dorme — <i>até morrer!</i> [...]
Aimer <i>toujours</i> !	Ama — <i>até morrer!</i>

Por mais que se possa dizer que “até morrer” é uma expressão cristalizada em português, indicando tão somente permanência, perenidade, continuidade, todo significante importa no espaço de jogo do poema, trazendo consigo associações imprevistas de som e sentido. Ao quadríptico verbal que estruturava o poema (cantar, rir, dormir, amar), Félix da Cunha adiciona um novo — e não qualquer — verbo. Assim, o poema erótico ganha um toque tanático, que marca cada injunção à amada de um *memento mori*.

c) Amália Figueiroa

Victor Hugo

Quand tu chantes, bercée
 Le soir entre mes bras,
 Entends-tu ma pensée
 Qui te répond tout bas ?
 Ton doux chant me rappelle
 Les plus beaux de mes jours... —
 Chantez, ma belle !
 Chantez toujours !

Quand tu ris, sur ta bouche
 L’amour s’épanouit,
 Et le soupçon farouche
 Soudain s’évanouit !
 Ah ! Le rire fidèle
 Prouve un cœur sans détours... —
 Riez, ma belle !

Amália Figueiroa

Quando tu cantas à tarde
 Nos meus braços embalada,
 Entendes meu pensamento
 Que te responde, adorada?
 Quando tu cantas, da infância
 Eu me recordo chorando!...
 Canta, meu anjo!
 Vive — cantando!...

Quando te ris, nos teus lábios
 Se lê — amor e poesia;
 E essa sombria tristeza
 Muda-se em doce alegria,
 Como se apagam fantasmas
 Quando a aurora vem surgindo!...
 Sorri, meu anjo!

Riez toujours !

Quand tu dors, calme et pure,
Dans l'ombre, sous mes yeux,
Ton haleine murmure
Des mots harmonieux.
Ton beau corps se révèle
Sans voile et sans atours... —
Dormez, ma belle,
Dormez toujours !

Quand tu me dis : je t'aime !
Ô ma beauté ! Je crois !
Je crois que le ciel même
S'ouvre au-dessus de moi !
Ton regard étincelle
Du beau feu des amours... —
Aimez, ma belle,
Aimez toujours !

Vois-tu ? Toute la vie
Tient dans ces quatre mots,
Tous les biens qu'on envie,
Tous les biens sans les maux !
Tout ce qui peut séduire
Tout ce qui peut charmer... —
Chanter et rire,
Dormir, aimer !

(HUGO, [s. a.], p.14)

Vive — sorrindo!...

Quando tu dormes, tranquila,
E eu velo junto ao teu leito,
— Palavras harmoniosas
Desprendem-se de teu peito:
E de teus lábios, tão lindos,
Vão, como rosas, se abrindo...
Dorme, meu anjo!
Vive — dormindo!...

Quando tu dizes: Eu te amo!
Oh! que eu me julgo feliz!
E creio que o céu inteiro
Toma mais lindo matiz!
E ao teu olhar amoroso
Respondo alegre, cantando:
Ama, meu anjo!
Ah! vive — amando!...

Meu Deus! em quatro palavras
Reproduzes meu sonhar...
Tudo em que penso, em silêncio,
Nestas noites de luar!...
Tudo o que julgo na vida
Que se pôde bem gozar:
— Cantar e — rir...
— Dormir e — amar!

(TEIXEIRA, 1885, p. 175)

A poetisa gaúcha Amália Figueiroa (1845 - 1878) integrou o grupo Partenon Literário e publicou um único livro: *Crepúsculos* (1872). Segundo Carlos Alexandre Baumgarten, “deixou, contudo, um número significativo de textos espalhados nas páginas dos principais jornais do Estado.” (BAUMGARTEN, 2014 p.34) Sua versão da canção de *Marie Tudor* diferencia-se das de João de Deus e Félix da Cunha por um esquema de rimas mais solto: rimam apenas os versos pares da estrofe, construída em

um padrão xAxAxBxB. A exceção é a última estrofe, que tem todas as rimas em -ar, e cujo padrão podemos descrever como xAxAxAxA.

O relaxamento da rima também se nota nas últimas rimas das quatro primeiras estrofes. Enquanto o texto de Hugo mantém um padrão (*jours, détours, atours, amours*), já que o refrão se estrutura com imperativo + *toujours*, Amália desloca o imperativo para um verbo auxiliar (*vive*), encabeçando os versos com gerúndios: “cantando”, “sorrindo”, “dormindo”, “amando”.

Assim como o conterrâneo Cunha, Figueiroa também opta pela redondilha maior nos versos mais longos, mas mantém o verso de quatro sílabas nos refrões:

1 2 3 4 5 6 7 x
- ∪ ∪ - ∪ ∪ - ∪

Quan/do/ te/ ris,/ nos/ teus/ lá/bios

[...]

1 2 3 4 x
- ∪ ∪ - ∪

A/ma,/ meu/ an/jo!

Não obstante a menor rigidez das rimas e a originalidade de algumas soluções, não parece haver grande diferença entre os pressupostos poéticos das três traduções. Também aqui se observa um tipo de tradução com ampla liberdade de intervenção — talvez ainda maior do que nas outras duas, como mostra, na terceira estrofe, a pudibunda substituição do corpo nu pelas palavras que saem dos lábios “como rosas”⁹⁹; ou, na quarta estrofe, a troca da abertura do céu (“[...] *le ciel même / S’ouvre au-dessus de moi*”) por uma mudança de “matiz” (“toma mais lindo matiz”) —, bem como a primazia da forma. Há mesmo uma rima idêntica à adotada por Félix da Cunha na terceira estrofe (*leito/peito*), o que pode sugerir conhecimento da versão anterior¹⁰⁰. Para além das semelhanças, destacamos a solução praticamente antípoda à do conterrâneo para os refrões, o que pode ter decorrido de uma intenção explícita de emulação:

Canta — <i>até morrer!</i> [...]	<i>Vive</i> — cantando!... [...]
Ri — <i>até morrer!</i> [...]	<i>Vive</i> — sorrindo!... [...]
Dorme — <i>até morrer!</i> [...]	<i>Vive</i> — dormindo!... [...]
Ama — <i>até morrer!</i>	<i>Vive</i> — amando!...

⁹⁹ Importantes teóricos já se debruçaram sobre a questão da censura de elementos considerados impróprios na tradução: BERMAN, 2007, p. 29; LEFEVERE, 1992, p.41 – 59.

¹⁰⁰ Sendo, aliás, conterrâneos, é mesmo possível que tenham se conhecido.

Enquanto Cunha, conforme destacamos, marca a continuidade da ação injungida (cantar, rir, dormir, amar) pela expressão “até morrer”, pela qual a continuidade de algo é delimitada pelo evento vindouro e inevitável da morte, Figueiroa opta por uma locução verbal estruturada a partir do verbo antônimo: “vive” + gerúndio. Aqui, não há *memento mori* ou horizonte de fim, mas pura continuidade indefinida das ações. Trata-se de um detalhe que se alinha com as demais opções da tradução da poetisa gaúcha, que parece orientada por maior pudor e inocência que os tradutores masculinos, suprimindo ou amenizando elementos negativos ou demasiado picantes. Isto certamente passa por delicadas questões de gênero: quanta liberdade tinham as raras mulheres que publicavam poemas no Brasil oitocentista? Não nos aprofundaremos no tema por falta de espaço e competência, mas esse fator histórico e social não pode deixar de ser levado em conta. Nesse sentido, vale a ponderação de Mário Laranjeira:

Vista a tradução do poema como a reescritura de uma leitura do poema por um sujeito que tem a sua própria história social e individual, com tudo aquilo que isso implica de ideologia e de pulsões corporais que agem como forças determinantes do seu fazer, o conceito de fidelidade não pode reduzir-se à simples superposição coincidente de duas estruturas-fora enquanto objetos. (LARANJEIRA, 2003, p.123)

Ainda em relação às semelhanças com a versão de Félix da Cunha, destacamos, também, o uso do travessão na exata mesma posição parece reforçar a hipótese da intenção emulativa.

Antoine Berman, em *A tradução e letra ou o albergue do estrangeiro*, identifica na tradição tradutória do ocidente um “corte platônico”, que se manifestaria no desprezo pela materialidade da letra em favor de um “sentido” ideal. “A tradução não se importa com a letra morta: ela vai, para captá-lo, até ao espírito, ao sentido.” (BERMAN, 2007, p.31) Nas traduções que temos analisado, no entanto, note-se que mesmo a paráfrase desse sentido geral, descolado da letra, é pouco rigorosa. O “sentido” geral do original funciona como baliza para a criação hipertextual desses novos poemas em português, mas seu poder de restrição é frouxo — ao contrário do poder de restrição das regras de versificação, observadas à risca. Esse movimento parece chegar ao fastígio na tradução de Amália Figueiroa.

Se a analogia com as “belas infieis” do classicismo francês é incontornável, uma vez que há inegáveis similaridades nos procedimentos textuais¹⁰¹, cumpre destacar, no entanto, aquilo em que diferem. Em primeiro lugar, enquanto a cultura do classicismo francês julgava-se “a verdadeira guardiã da poética do Ocidente¹⁰²” (LEFEVERE, 1992, p.88), arrogando-se o direito de “corrigir” os textos em seu movimento etnocêntrico de apropriação, a relação dos tradutores lusófonos do século XIX com Victor Hugo e o romantismo francês era completamente outra. Trata-se de um autor modelo, de enorme influência¹⁰³, cuja leitura e emulação foi — especialmente nos países do novo mundo, com uma literatura em formação — a própria escola de versejadores dos mais diferentes tamanhos, de diletantes a grandes poetas. De onde decorre a segunda diferença, cujas consequências cumpre explorar mais adiante: a relação dos tradutores das “belas infieis” com os textos do passado, que traduziam segundo regras e gostos muito estranhos aos dos textos traduzidos (os do classicismo francês), não é a mesma relação que se dá entre esses tradutores românticos (ou tardorromânticos) e Victor Hugo, cuja influência foi decisiva na conformação desses mesmos “gostos” e “regras”, isto é, do próprio estado “poetológico” da literatura brasileira do período, da concepção de poesia compartilhada por esses poetas-tradutores e, conseqüentemente, de nosso horizonte tradutório de então.

d) Rozendo Moniz

Victor Hugo

Rozendo Moniz

Quand tu chantes, bercée

Quando cantas embalada,

Le soir entre mes bras,

À noite, nos braços meus,

¹⁰¹ Colardeau exemplifica bem a profissão de fé desse tipo de tradução: “Se há algum mérito em traduzir, só pode ser de aperfeiçoar, se possível, seu original, de embelezá-lo, de apropriar-se dele, de lhe dar um ar nacional e de naturalizar, de certa forma, esta planta estrangeira.” (apud BERMAN, 2007, p.17)

¹⁰² “By the eighteenth century, though, French culture considered itself superior to classical Greek culture and thought of itself as the true guardian of the poetics of the West.”

¹⁰³ A esse respeito, veja-se a clássica obra de Carneiro Leão *Victor Hugo no Brasil* (1960), bem como o item “A importância de Victor Hugo no Brasil do século XIX” na introdução do livro *Rimas de Ouro e Sândalo* de Daniela Callipo (2010, p. 28 -36). Além disso, referimos outro fato. Em 1905, o jornalista João do Rio conduziu uma série de entrevistas com escritores brasileiros de destaque — entre os quais alguns “medalhões”, como Sílvio Romero, Coelho Neto, Inglês de Sousa, Olavo Bilac e Raimundo Correia — acerca, entre outros temas, de sua formação literária. As entrevistas foram posteriormente reunidas em uma obra intitulada *O momento literário* (1909). Embora predominassem, então, o naturalismo na prosa e o parnasianismo na poesia, Victor Hugo é o autor estrangeiro mais citado (21 vezes), até mais que autores então em plena voga: Émile Zola (18 citações), Eça de Queiroz (13 citações), Guy de Maupassant (10 citações), Hyppolite Taine (9 citações), Herbert Spencer (9 citações), Friedrich Nietzsche (8 citações), Charles Baudelaire (6 citações), Leconte de Lisle (4 citações). (RIO, 2019, p.316) Vê-se que a *presença* de Victor Hugo na literatura brasileira se espria para além de nosso período propriamente romântico.

Entends-tu ma pensée
Qui te répond tout bas ?
Ton doux chant me rappelle
Les plus beaux de mes jours... —
Chantez, ma belle
Chantez toujours !

Quand tu ris, sur ta bouche
L'amour s'épanouit,
Et le soupçon farouche
Soudain s'évanouit !
Ah ! Le rire fidèle
Prouve un cœur sans détours... —
Riez, ma belle !
Riez toujours !

Quand tu dors, calme et pure,
Dans l'ombre, sous mes yeux,
Ton haleine murmure
Des mots harmonieux.
Ton beau corps se révèle
Sans voile et sans atours... —
Dormez, ma belle,
Dormez toujours !

Quand tu me dis : je t'aime !
Ô ma beauté ! Je crois !
Je crois que le ciel même
S'ouvre au-dessus de moi !
Ton regard étincelle
Du beau feu des amours... —
Aimez, ma belle,
Aimez toujours !

Vois-tu ? Toute la vie

Não ouves? meus pensamentos
Respondem baixinho aos teus.
No doce cantar me lembras
Da vida o tempo melhor;
Oh! canta sempre
Meu lindo amor.

Quando o amor se expande¹⁰⁴
Em tua boca mimosa
E de súbito dissipas
Minha suspeita zelosa.
Um coração fidedigno
Brilha em teu riso de flor.
Sorri-me sempre
Meu lindo amor.

Quando à noite, enquanto eu velo,
Dormes tão plácida e pura,
Harmoniosos acentos
Teu brando sonho murmura.
Sem véus; sem arte, contemplo
O teu corpo encantador.
Dorme, assim sempre
Meu lindo amor.

Quando me dizes: — Eu te amo
Creio em ti, meu serafim,
E em tuas palavras sinto
Abrir-se o céu para mim.
Teu olhar despede chispas
De belo, amoroso ardor.
Ama-me sempre
Meu lindo amor

Bem vês: toda esta existência

¹⁰⁴ Transcrevemos o verso tal e qual se encontra nas *Hugonianas*. No entanto, somos levados a crer que pode ter havido uma supressão por erro tipográfico. Segundo nossa hipótese, o verso original seria “Quando *ris*, o amor se expande...”.

Tient dans ces quatre mots,
 Tous les biens qu'on envie,
 Tous les biens sans les maux !
 Tout ce qui peut séduire
 Tout ce qui peut charmer... —
 Chanter et rire,
 Dormir, aimer !

(HUGO, [s .a.], p.14)

Quatro palavras a abrangem;
 Todos os bens desejáveis
 Sem os males que a constringem.
 Tudo que pode encantar,
 E que pode seduzir:
 Cantar, — sorrir,
 Dormir, — amar.

(TEIXEIRA, 1885, p.19)

Registra-se que o “clã baiano dos Moniz Barreto — o pai, repentista Francisco Moniz Barreto, e o filho Rozendo — foi um dos mais ativos incensadores da família imperial”. (MACHADO, 2001, p.95) Assim, não se estranha que Rozendo Moniz (1845 — 1897) tenha contribuído para as *Hugonianas*, coletânea custeada e impressa pela Imprensa Nacional, que não poderia deixar de incluir longos paratextos de adulação ao monarca Pedro II assinados pelo organizador Múcio Teixeira. O poeta baiano contribuiu com duas traduções feitas expressamente para a coletânea e posteriormente incluídas, como soía, em seu livro autoral *Tributos e Crenças* (1891): uma tradução de “Autre Chanson” (do livro *Les Chants du Crépuscule*), intitulada apenas “Canção”; e a terceira tradução da canção de *Marie Tudor*, que intitulou “Serenata” (possivelmente, como adiantamos, por influência do título da versão musicada de Gounod).

Assim como Amália Figueiroa, Moniz opta por rimar apenas os versos pares. A estrutura métrica também coincide com a da poetisa gaúcha: redondilha maior para os versos mais longos, tetrassílabos para o refrão:

1 2 3 4 5 6 7 x
 - ∪ - ∪ ∪ ∪ - ∪

Quan/do /can/tas/ em/ba/la/da

[...]

1 2 3 4
 ∪ - ∪ -

Meu/lin/do a/mor

Além do esquema metrorrímico, a solução “embalada” para “*bercée*” é um provável eco da tradução de Figueiroa. Outras soluções de Moniz, especialmente para as rimas do refrão, parecem vir de João de Deus. Compare-se:

<p>João de Deus</p> <p>É que o teu canto à mente Me traz vida melhor... Ah! Cantai continuamente, Cantai, ó meu amor! [...]</p> <p>Contemplo então contente Teu corpo encantador...</p>	<p>Moniz</p> <p>No doce cantar me lembrás Da vida o tempo melhor; Oh! canta sempre Meu lindo amor. [...]</p> <p>Sem véus; sem arte, contemplo O teu corpo encantador.</p>
---	---

Outra semelhança com a versão de João de Deus é a manutenção de uma interjeição antes do refrão, o que também indica possível referência à *Serenade* de Charles Gounod, cujo título coincide com o da versão de Rozendo Moniz (“Serenata”).

Quanto à dimensão semântica, vê-se que Moniz também opera com bastante liberdade, ainda que sensivelmente menor que os tradutores precedentes: o movimento predominante é o da paráfrase, com maior apego ao “sentido platônico” (não à letra) que os tradutores que o precedem. No entanto, também aqui esse apego é relativizado em função das rimas e da métrica, elementos indispensáveis das “regras e gostos” da poesia feita no Brasil oitocentista. Há acréscimos de novos elementos, como o adjetivo “mimosa” (v.10) e a frase “enquanto velo” (v.17), mas esse procedimento é menos comum na tradução de Moniz que a troca de elementos do original por outros de sentido próximo, mas mais convenientes ao metro e às rimas: assim, “*dans l’ombre*” (v.18) torna-se “à noite”; *sans atours*” (v.22), “sem arte”; “*ma beauté*” (v.26), “meu serafim”; “*toute la vie*” (v.33), “toda esta existência” etc. Dessa forma, pode-se dizer que esta tradução apresenta maior correspondência de elementos com o original em relação às traduções precedentes, ainda que os elementos sejam ligeiramente alterados semanticamente. Comparemos, nesse sentido, mais detidamente as soluções dos quatro tradutores na primeira estrofe:

Victor Hugo	João de Deus	Félix da Cunha	Amália Figueiroa	Rozendo Moniz
Quand tu chantes	Quando [...] te escuto uma canção	Quando [...] modulas terna canção	Quando tu cantas	Quando cantas
Bercée	Ø	Ø	Embalada	Embalada
Le soir	Ø	À noite	À tarde	À noite
Entre mes bras	Em meus braços	Entre meus braços	Nos meus braços	Nos braços meus
Entends-tu	Não vês	Não sentes	Entendes	Não ouves?
Ma pensée	Ø	O coração	Meu pensamento	Meus pensamentos

Qui te répond	Ø	Te responde	Que te responde	Respondem [...] aos teus
Tout bas	Ø	Ø	Ø	Baixinho
Ton doux chant	O teu canto	Na voz singela	Quando tu cantas	No doce cantar
Me rappelle	À mente me traz	Tu lembras	Eu me recordo	Me lembras
Les plus beaux des mes jours	Vida melhor	Meus dias de mais prazer	Da infância	Da vida o tempo melhor
Chantez, ma belle !	Cantai continuamente	Canta, ó minha bela	Canta, meu anjo!	Oh! canta sempre
Chantez toujours !	Cantai, ó meu amor!	Canta — até morrer!	Vive — cantando!	Meu lindo amor.

Conforme deixa entrever o confronto das soluções, Moniz suprime menos elementos e toma liberdades menores que seus antecessores, ainda que não tenha apego estrito à letra. Nossa hipótese é que Rozendo Moniz seja, portanto, de forma clara e consciente, um retradutor da canção de *Marie Tudor*, que se apropria de soluções de traduções anteriores para fazer a sua própria. A flexibilização do esquema de rimas permite soluções de maior equilíbrio no jogo entre forma e sentido que encontramos nas versões anteriores. Em alguma medida, a “Serenata” de Moniz possui uma dicção mais moderna que suas antecessoras. Ainda assim, embora haja alguma mudança, não há ruptura completa com os pressupostos poéticos e tradutórios que governam as versões de João de Deus, Félix da Cunha e Amália Figueiroa, cujos ecos são perceptíveis na versão de Moniz. Enquanto retradutor, este não tem pejo em aproveitar soluções dos tradutores anteriores em sua própria versão poética, mas se distancia delas quando julga oportuno. Em alguma medida, podemos dizer que sua versão padece menos do jugo da forma e da retórica, recuperando elementos que foram suprimidos nas versões predecessoras. Ainda sim, amputação do contexto geral de *Marie Tudor* permanece uma questão.

No fim do capítulo anterior, propôs-se que um olhar sobre nossa prática tradutória na segunda metade do século XIX talvez pudesse dar pistas como se formou a hegemonia de certas práticas do traduzir em detrimento de outras. Embora não se queira, de forma alguma, sugerir uma identidade entre os procedimentos tradutórios de nossos poetas-tradutores do XIX e do XX, uma vez que há diferenças importantes e evidentes, é possível enxergar uma continuidade em alguns aspectos, como a centralidade da métrica e da rima em seus projetos tradutórios, ainda que realizada de formas muito diferentes — veja-se, por exemplo, aquilo que Ana Cristina Cesar parece entrever na prática tradutória de Manuel Bandeira (CESAR, 2016. p.452). É possível que o exame dos casos das canções de *Ruy Blas* e *Notre-Dame de Paris* nos ajude a

lançar novas luzes sobre a questão. No entanto, antes de prosseguirmos, passemos por um último caso relacionado à canção de *Marie Tudor*.

Coda: A “substituição funcional” da canção de Fabiani por Souza Lobo

Analisadas as quatro traduções em verso que localizamos da canção de Fabiani, comentaremos brevemente um caso que se contrapõe de forma muito interessante a elas: trata-se da escolha feita por J.M. de Souza Lobo em sua tradução integral de *Marie Tudor* publicada no Rio de Janeiro em 1843¹⁰⁵ pela Tipografia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve & Cia. O tradutor em questão é uma figura obscura sobre a qual localizamos poucas informações: parece ter sido autor de um drama em três atos intitulado *A Moura*, que foi publicado em 1844 pela Tipografia de J.E.S. Cabral no Rio de Janeiro. Segundo a folha de rosto dessa obra, cujo fac-símile está disponível *online*, Souza Lobo foi “Bacharel formado pela Universidade de Coimbra, e Membro do Conservatório Real de Lisboa” (LOBO, 1844, p.1). Uma antologia de poetas portugueses publicada no Rio de Janeiro em 1848 inclui um poema de certo José Maria de Souza Lobo (MONTEIRO, 1848, p.184), possivelmente a mesma pessoa.

Note-se que essa tradução, que já entrou em domínio público, continua sendo comercializada no Brasil em uma edição de bolso pela editora Peixoto Neto. Na edição original, que foi digitalizada pela Biblioteca Nacional, há uma indicação logo abaixo do título da peça e do nome do autor: “Traduzido livremente por J.M. de Souza Lobo”. (HUGO, 1843, p.1) Não faremos aqui uma análise exaustiva da tradução da peça, tampouco uma pesquisa aprofundada sobre a identidade e a biografia de seu tradutor, pois isso extrapolaria o escopo deste trabalho; limitar-nos-emos a comentar o recurso utilizado por Souza Lobo nas cenas em que aparece a canção de Fabiani. Veja-se, em primeiro lugar, o que ocorre na cena V do ato I:

L’homme, seul. La chose est bien arrangée ainsi. J’avais besoin de quelqu’un de jeune et de fort qui pût me prêter secours, s’il est nécessaire. Ce Gilbert est ce qu’il me faut. Il me semble que	O homem, só. Bem encaminhado vai o meu negócio; faltava-me um homem valente e vigoroso para me socorrer sendo preciso; Gilberto não pode ser mais próprio. Parece-me ouvir o som da guitarra e o cortar dos remos na
--	---

¹⁰⁵ Trata-se da tradução apresentada ao Conservatório Dramático Brasileiro em 1844? É uma hipótese plausível a julgar pela proximidade das datas.

<p>j'entends un bruit de rames et de guitare sur l'eau. Oui. (Il va au parapet.)</p> <p>On entend une guitare et une voix éloignée qui chante :</p> <p>Quand tu chantes, bercée Le soir entre mes bras, Entends-tu ma pensée Qui te répond tout bas ?</p> <p>Ton doux chant me rappelle Les plus beaux de mes jours... — Chantez, ma belle ! Chantez toujours !</p> <p>(HUGO, [s.a.], p.37)</p>	<p>água... é verdade. (Vai ao parapeito. Ouve-se ao longe uma guitarra e uma voz cantando.)</p> <p>A voz.</p> <p>Não, linda glória desta vida tua Despe os temores d'eu querer deixar-te. Eu!... que jurei de amar-te! A sorte amarga e crua Não fará que perjure a sã vontade De amar em ti a minha divindade. [...] Vivas ausente, ou vivas sempre à vista, O teu Filinto há de adorar-te puro; Tens meu peito seguro, Tens segura a conquista: Nem d'outra sorte esses teus olhos rendem; Nem estes meus outra adorar pretendem. [...]</p> <p>(HUGO, 1843, p.7)</p>
---	--

A canção de Fabiani é substituída por versos do poeta português Francisco Manuel do Nascimento (1734 - 1819), que escreveu sob o pseudónimo de Filinto Elísio. Trata-se das últimas quatro estrofes do poema “Que mimoso prazer!”¹⁰⁶. O mesmo ocorre na cena primeira do ato segundo, em que Fabiani repete as últimas três estrofes da canção entoada no primeiro ato:

<p><i>Une chambre de l'appartement de la reine. Un évangile ouvert sur un prie-dieu. La couronne royale sur un escabeau. Portes latérales. Une large porte au fond. Une partie du fond masquée par une grande tapisserie de haute lice. [...]</i></p> <p>Fabiani, <i>une guitare à la main, chantant.</i></p>	<p><i>Um quarto da rainha; uns evangelhos abertos sobre um genuflexório: a coroa real sobre um tamborete; portas aos lados e uma grande no fundo, parte da qual está coberta com uma tapeçaria d'alto liço. [...]</i></p> <p>Fabiani, <i>cantando à guitarra.</i></p>
--	--

¹⁰⁶ O poema integral pode ser encontrado em NASCIMENTO, 1998, p.220.

Quand tu dors, calme et pure,	Não, linda glória desta vida tua,
Dans l'ombre, sous mes yeux,	Despe os temores d'eu querer deixar-te.
Ton haleine murmure	Eu! Que jurei d'amar-te!
Des mots harmonieux.	A sorte amarga e crua
Ton beau corps se révèle	Não fará que perjure a são vontade
Sans voile et sans atours... — [...]	D'amar em ti a minha divindade.
(<i>Il pose la guitare à terre.</i>)	(Pousa a guitarra no chão.)
Oh ! Je vous aime plus que je ne peux dire,	Quanto vos amo, senhora! Oh! Não há
madame ! Mais ce Simon Renard ! Ce Simon	palavras que possam explicá-lo... Mas Simão
Renard, plus puissant que vous-même ici ! Je	Renard, que manda aqui mais que a rainha,
le hais.	quanto o aborreço!
(HUGO, [s .a.], p.25)	(HUGO, 1843, p.13)

É como se o tradutor da peça entendesse que a letra do texto da canção de Fabiani tem muito pouca importância em si: tratar-se-ia de um bloco semiótico com valor funcional, uma “canção de amor” qualquer que pudesse ser substituída sem prejuízo por outro texto que desempenhasse uma função parecida dentro da ação do drama. Mais uma vez, o funcionamento autônomo do texto de chegada parece sobrepor-se a um apego à letra de um original sacralizado. Sabemos que a peça de Victor Hugo seria censurada pelo Conservatório Dramático Brasileiro no ano seguinte (1844), de forma que é provável que a tradução de Souza Lobo não tenha chegado a ser encenada à época. De qualquer forma, é interessante imaginar como o tradutor concebia a execução musicada do poema de Filinto Elísio.

A ousada escolha tradutória (ou não-tradutória) de Souza Lobo parece-se muito com um caso mais recente. Ao traduzir o romance *Les fous de bassan* (1982) da escritora canadense Anne Hébert, Vera de Azambuja Harvey identificou a interpolação de alguns versos do célebre poema “Invitation au Voyage” de Charles Baudelaire (a forma em verso não foi preservada). O procedimento mais simples talvez tivesse sido recorrer a uma das várias traduções existentes em português do poema das *Flores do mal*. No entanto, Harvey opta por substituir os versos de “Invitation au Voyage” por versos de “Canção do exílio” de Casimiro de Abreu, procedimento que justificou em um artigo: a tradutora “queria algo que fosse bem conhecido” (apud FALEIROS, 2007, p. 251). Sem entrar no mérito dos possíveis problemas implicados por esse outro caso de substituição funcional (ou “não-tradução”, nos termos de Álvaro Faleiros), limitamo-

nos, aqui, a chamar atenção para a semelhança dos procedimentos adotados por Souza Lobo e Vera de Azambuja Harvey.

O caso que estudamos deste pequeno excerto em verso de uma peça de Victor Hugo e suas repercussões entre nós permite entrever quão particular foi o horizonte de tradução do período sobre o qual nos debruçamos. A recusa à tradução da canção de Fabiani por Souza Lobo torna-se ainda mais curiosa se considerada em contraste com a profusão das versões desse mesmo texto publicadas como poemas autônomos, conforme se viu. A seguir, analisaremos o caso da canção de *Ruy Blas*, outro trecho em verso de um drama de Hugo que também veio a ganhar as páginas de antologias de poemas.

3. O caso *Ruy Blas*: tradução, emulação e música

O tradutor

Conforme apresentado no início de nosso primeiro capítulo (“Pressupostos e percurso”), as *Hugonianas* incluem uma tradução de um trecho da primeira cena do ato II de *Ruy Blas* (1838), intitulada “Canto das lavadeiras”. Na antologia de Múcio Teixeira, o texto é acompanhado por três informações: logo após o título, a indicação “2º. ato do Ruy Blas”; ao fim do texto, encontramos a data 1885 e o responsável pela tradução: Souza Pinto. (TEIXEIRA, 1885, p. 223 - 224) Embora não se especifique, trata-se de Antônio de Souza Pinto (1843 - 1917), poeta, advogado, jornalista e tradutor que nasceu em Portugal, mas chegou à província de Pernambuco em 1858, naturalizando-se brasileiro em 1875. (FERREIRA, 2010, p.125) No primeiro tomo da obra *Poetas pernambucanos do século XIX* (2010), organizada por Luzilá Gonçalves Ferreira, encontram-se, junto a uma valiosa nota biográfica, alguns poemas recolhidos de sua obra *Poesias* (1885), entre os quais “Canto das lavadeiras”. (FERREIRA, 2010, p.141) Repete-se um padrão que vimos ressaltando: a inserção de traduções poéticas em livros de poemas “autorais”¹⁰⁷.

Ferreira define Souza Pinto, em linhas gerais, como um "poeta de inspiração romântica, cantor das doçuras da vida familiar, da vida no campo, da paisagem brasileira, em versos marcados pela simplicidade de inspiração e da forma". (FERREIRA, 2010, p.126) Produziu, ainda, versos satíricos que publicou no jornal *Diabo a Quatro*, alguns dos quais também figuram na antologia. Com efeito, nos poemas selecionados pela organizadora da obra, os temas (ora amenos e domésticos, ora satíricos, ora campestres e sertanejos) podem ser alternativamente aproximados das “três linhas básicas” da poesia romântica brasileira conforme definidas por Antonio Candido¹⁰⁸. No entanto, mais tardio que os “menores” românticos do decênio de 1850, essa matriz romântica não deixa de ser marcada por tendências finisseculares, como a preferência pelo alexandrino e pelo decassílabo, além de certa dicção pomposa:

¹⁰⁷ Além de “Canto das lavadeiras”, há uma tradução de Sully Prudhomme, o poema “Um sonho”, que examinaremos brevemente.

¹⁰⁸ “Nacionalismo e meditação, o primeiro; drama interior, humor e satanismo, o segundo. A melancolia e o sentimentalismo formam a terceira [...]” (CANDIDO, 1975b, p.201)

Atende à descrição que vou fazer, Clotilde:
Uma casinha branca e d'aparência humilde,
Em que a luz tropical penetra livremente
E os perfumes sutis do jardimzito em frente
Onde a rosa sorri por entre a madre-silva
E cresce o resedá, e brilha a sempre-viva. [...]
Eis todo o nosso bem. E sabes se é riqueza
O trabalho, o amor e os dons da natureza. (“À minha mulher”¹⁰⁹)

Quando entrei no salão vi-a ao piano
Com a mais elegante compostura:
A sua fina mão, correta e pura
Dava ao instrumento um soluçar humano.
Destes que excitam sensações ignotas
Mistura estranha de sofrer e gozo
N'um gemer suavíssimo de notas. [...] (“Estátua viva”¹¹⁰)

Arde a lenha n'um canto da lareira
No meio d'uns tijolos denegridos,
E transborda no chão, sobre uma esteira,
A cuia de cajus recém-colhidos.
Em cima d'uma tosca prateleira,
Presas por dois cipós bem retorcidos,
Fumegam n'uma folha de palmeira
Batatas, jerimum, nambus cozidos. [...] (“D'après nature”¹¹¹)

Dias cruéis tiveste! A vida quase inteira
Foi-te sombria noite em mar tempestuoso.
Onde apenas do gênio, em céu caliginoso
Fulgia a viva luz tranquila e sobranceira.
Defraudado, esquecido, o peito generoso
Perdoa a ingratidão na hora derradeira...
Certo! Que importa ao astro a nuvem passageira
Que um momento lhe encobre o disco luminoso? [...] (“Camões”¹¹²)

Também se faz presente na poesia de Souza Pinto a temática da escravidão, outra linha de força da poesia romântica brasileira. O poema “Contradições”, por

¹⁰⁹ Apud FERREIRA, 2010, p.126.

¹¹⁰ Apud FERREIRA, 2010, p. 126 -127.

¹¹¹ Apud FERREIRA, 2010, p. 127.

¹¹² Apud FERREIRA, 2010, p. 140.

exemplo, começa descrevendo em tom ameno os preparativos para uma festa de casamento da “filha do senhor”:

É festa de noivado.
A filha do senhor
Opulento de engenho uniu-se por amor
A um primo, bom rapaz, elegante e bem-feito;
E recém-bacharel da escola de direito.
A noiva, flor mimosa em fúlgida manhã,
Terminado o enxoval - o prolongado afã -
Virá afinal sagrar, feliz e comovida,
A doce aspiração de toda a sua vida.
Ouvem-se os parabéns, ardentes, cordiais.
E depois, no banquete, os brindes usuais
Aos noivos, à moral, à honra, ao casamento.
O coração dos pais nada em contentamento.

Subitamente, no entanto, os dois últimos versos subvertem o tom sentimental do poema, contrastando o espaço de opulência e alegria da festa de casamento da filha do senhor de engenho com os horrores da escravidão:

Mas a uns passos d'ali - triste confrontação! -
Arde a negra senzala em torpe corrupção (FERREIRA, 2010, p.132 -
133)

Em outro poema, cujo tema central é a guerra, a temática da escravidão reaparece marginalmente no último verso:

Sombria como o crime, escura como um abismo,
Ela - a força brutal - da treva má do egoísmo
Surgiu à luz do dia, informe, horrenda, vil,
Mostrando a cara hedionda à terra inda infantil.
E desde então ninguém ousou vergar-lhe o colo.
Corre o levante e o ocaso, e vai de polo a polo,
Monstruosa e fatal, levando pela mão
A desgraça, o terror, a morte a assolação. [...]
E má como tu és, ó guerra, infame guerra,
(Que triste contingência a vida sobre a terra!)
Já foste do progresso a dura condição,
Tal como tua irmã - a torpe escravidão! (“A guerra”¹¹³)

¹¹³ FERREIRA, 2010, p. 133.

A temática social também está presente em um dos textos mais interessantes recolhidos por Luzilá Gonçalves Ferreira: o soneto “A seca”, datado de 1877. Mais próximo de uma dicção parnasiana (o que inclui um “fecho de ouro” algo genérico), o poema descreve com estro um trágico evento histórico: a grande seca de 1877 – 1879, responsável por centenas de milhares de mortes e grandes fluxos migratórios¹¹⁴:

Dardeja o sol a prumo os raios abrasantes
 Sobre a extensa campina, estéril, devastada;
 Junto ao seco ribeiro a mórbida boiada
 Levanta para o céu as ventas ofegantes.
 A aldeia fica ali de todo abandonada,
 Enquanto além caminha a turba de emigrantes
 Esfaimados e nus, cansados, arquejantes,
 Entre as nuvens de pó da solitária estrada.
 Nos seios maternais debalde a criancinha
 Se procura alentar, secaram como as fontes
 Esses mananciais no peito que definha.
 Mas uma ideia luz nas requeimadas fronte
 A dulcíssima espr'ança, a ave que adivinha
 Da caridade humana os largos horizontes.

Outro soneto transcrito por Ferreira é o poema “Um sonho”, identificado como uma tradução de Sully Prudhomme. Transcrevemo-lo integralmente cotejado do original em francês:

Un songe	Um sonho (de Sully Prudhome)
Le laboureur m'a dit en songe : « Fais ton pain, Je ne te nourris plus, gratte la terre et sème. »	Disse-me o lavrador: "Produz teu alimento, Não te darei mais pão, cultiva a terra dura."
Le tisserand m'a dit : « Fais tes habits toi-même. »	Disse-me o tecelão: "Faz tua vestidura."
Et le maçon m'a dit : « Prends la truelle en main. »	Dá-me a trolha o pedreiro, e mostra-me o [cimento.
Et seul, abandonné de tout le genre humain Dont je traînais partout l'implacable anathème, Quand j'implorais du ciel une pitié suprême, Je trouvais des lions debout dans mon chemin.	E eu do gênero humano - em torvo isolamento, Sofria a maldição terrível de amargura. Quando pedia ao céu remédio à sorte escura Via ante mim surgir mais d'um leão sedento.
J'ouvris les yeux, doutant si l'aube était réelle :	Livraram-me do sonho os raios da alvorada

¹¹⁴ Ver COSTA et al., 2021.

De hardis compagnons siffaient sur leur échelle, Les métiers bourdonnaient, les champs étaient [semés.	Eu ouvi do trabalho a alegre matinada, E vi a germinar nos campos a semente.
Je connus mon bonheur, et qu'au monde où nous [sommes Nul ne peut se vanter de se passer des hommes ; Et depuis ce jour-là je les ai tous aimés. (WALCH, 1906, p. 312)	Pude então calcular a minha f'licidade, O indivíduo é nada; é tudo a humanidade. E depois desse dia amei-a ardentemente. (FERREIRA, 2010, p.133)

Uma vez que nos interessamos precisamente por Souza Pinto como tradutor, parece-nos profícuo analisar suas escolhas em “Um sonho”. Antes de tudo — pois esta é, com efeito, a primeira das escolhas —, é importante perguntar-se por que Souza Pinto opta por traduzir um poema de Sully Prudhomme e inseri-lo em sua coleção de poemas de 1885. Se mais uma vez destacamos a ocorrência dessa prática, é porque a cremos muito significativa para a lógica interna das obras “autorais” de poesia lírica produzidas em países periféricos¹¹⁵ por poetas dos mais variados quilates ao longo do século XIX. Entre outros indícios, a própria liberdade que costuma caracterizar esse tipo de tradução nos parece apontar para uma dupla função: de um lado, uma espécie de carta de intenções, explicitando, a partir de uma referência estrangeira de autoridade, o próprio projeto estético desse poeta-tradutor da periferia do capitalismo¹¹⁶; de outro, um exercício emulativo do modelo estrangeiro a partir do qual o poeta-tradutor da periferia, mais do que demonstrar sua própria habilidade técnica, constitui o próprio fazer poético. A esse respeito, retomemos João César de Castro Rocha:

A emulação é a forma mais sofisticada do elogio. Por isso, a reiteração do tema ilumina o alvo: imaginar estratégias para lidar com a presença constitutiva de um modelo, aceito como autoridade e adotado como fonte de determinação da interdividualidade (coletiva). O paradoxo

¹¹⁵ Poder-se-ia argumentar que a mesma prática (a inserção de traduções poéticas em obras poéticas “autorais”) também ocorria em Portugal, caso da própria tradução de João de Deus que estudamos no capítulo anterior. Mas acaso não seriam os países ibéricos, no século XIX, se não periferia do capitalismo, ao menos a periferia do centro do capitalismo? Ademais, o século XIX foi marcado por um trânsito importante (tanto intelectual quanto geográfico, no caso de figuras como Souza Pinto e Souza Lobo) entre Portugal e Brasil, cujos vínculos profundos (políticos, econômicos, institucionais, linguísticos, culturais etc) sobreviveram ao fim da relação metrópole-colônia. Nesse sentido, Sônia Salomão Khéde afirma: “O século XIX [no Brasil] foi eminentemente português, apesar de nele se terem concentrado os processos revolucionários de independência e república, as mudanças econômicas características de uma nação livre e, a nível do literário, ter surgido o romantismo como primeiro fenômeno a que se atribui a nacionalidade de nossas letras.” (KHÉDE, 1981, p.43)

¹¹⁶ Nesse sentido, uma função próxima à das numerosas epígrafes de autores estrangeiros que povoam a poesia oitocentista no Brasil.

implícito na experiência histórica da secundidade constitui o *Leitmotiv* na definição das culturas latino-americanas. Aqui brilha a força da poética da emulação, pois ela converte a secundidade numa potência inesperada, já que se arte da imitação programática com o objetivo de alcançar a emulação inventiva. (ROCHA, 2017. p.215)

Uma primeira leitura do poema em português revela uma observância estrita de certos elementos formais: estrofação típica do soneto; verso alexandrino regular, com acentuação na sexta sílaba; rígido esquema de rimas (ABBA nos dois quartetos, CCD – EED nos tercetos). Sucedida essa primeira leitura de uma confrontação com o original, constataremos que se trata da exata estrutura metrorrítmica do poema de Sully Prudhomme. Como não poderia deixar de ser no horizonte tradutório oitocentista, a manutenção de tais elementos é inegociável, especialmente nesse contexto: o poeta francês é um modelo formal para a poesia “própria” de Souza Pinto. A dinâmica da emulação implica a manutenção das *contraintes* da forma soneto, pois a recriação emulativa do modelo estrangeiro é o batismo de sangue do poeta-tradutor da periferia em sua “situação de desigualdade objetiva”. (ROCHA, 2017. p.215)

A natureza emulativa de “Um sonho” fica mais evidente quando se atenta para sua distância em relação à “letra” do texto de “Un songe”, em alguns momentos ainda maior do que encontramos nas traduções estudadas no capítulo anterior. Com efeito, o procedimento de Souza Pinto aproxima-se ao de Castro Alves tradutor (emulador) de Musset, caso a que já aludimos neste trabalho¹¹⁷. A título de demonstração, compare-se o texto do poeta-tradutor luso-brasileiro com uma tentativa de tradução prosaica do poema de Prudhomme:

Disse-me o lavrador: "Produz teu alimento, Não te darei mais pão, cultiva a terra dura."	O lavrador me disse em sonho: "faze teu pão, Eu não te nutro mais, ara a terra e semeia."
Disse-me o tecelão: "Faz tua vestidura." Dá-me a trolha o pedreiro, e mostra-me o [cimento.	O tecelão me disse: "Faze tu mesmo tuas roupas." E o pedreiro me disse: "Toma a trolha em mão."
E eu do gênero humano - em torvo isolamento, Sofria a maldição terrível de amargura. Quando pedia ao céu remédio à sorte escura Via ante mim surgir mais d'um leão sedento.	E só, abandonado por todo o gênero humano Cujo anátema implacável eu arrastava por toda [parte Quando implorava ao céu uma piedade suprema, Encontrava leões em pé em meu caminho.

¹¹⁷ Ver FALEIROS, 2008

Livraram-me do sonho os raios da alvorada Eu ouvi do trabalho a alegre matinada, E vi a germinar nos campos a semente.	Abri os olhos, duvidando se a alva era real: Audazes companheiros assobiavam em sua [escada, As indústrias zumbiam, os campos estavam semeados.
Pude então calcular a minha f'licidade, O indivíduo é nada; é tudo a humanidade. E depois desse dia amei-a ardentemente.	Conheci minha felicidade, e que no mundo em [que estamos Ninguém pode jactar-se de prescindir dos [homens; E desde esse dia, amei-os todos.

Conforme se pode ver, também aqui a paráfrase é um dos procedimentos textuais centrais. O soneto de Prudhomme possui uma espécie de estrutura narrativa que delimita o espaço de jogo do tradutor-emulador; no entanto, este pode ora aproximar-se, ora afastar-se da letra conforme conveniente à criação de seu próprio texto. A nosso ver, tal estrutura poderia ser esquematizada da seguinte forma:

Quarteto 1	Início do sonho do eu-lírico, apostrofado por três trabalhadores (lavrador, tecelão, pedreiro) que se recusam a continuar desempenhando suas funções.
Quarteto 2	Continuidade do sonho do eu-lírico, que debalde clama aos céus por ajuda.
Terceto 1	O eu-lírico desperta do sonho e constata que nada mudou: o cotidiano do trabalho humano continua.
Terceto 2	Constatação do eu-lírico a respeito da interdependência humana na vida em sociedade.

É dentro das balizas dessa estrutura que se dá a tradução-emulação de Souza Pinto. Em alguns versos, como em outras traduções já estudadas, o afastamento da letra se dá, juntamente com o procedimento quase ubíquo da paráfrase, por meio de supressões ou acréscimos de elementos em função das *contraintes* retórico-formais. Assim, por exemplo, no primeiro verso do primeiro quarteto, omite-se que os diálogos se dão “em sonho”, um corte sutil. Uma mudança mais brusca se dá no quarto verso: o pedreiro troca a injunção verbal (“Toma a trolha em mão”) por um gesto silencioso (“Dá-me a trolha o pedreiro”, além do acréscimo de um elemento inexistente no original (e mostra-me o cimento”).

O procedimento do acréscimo se exemplifica também pela inserção de adjetivos, que servem tanto para preencher versos quanto para obter rimas: "terra *dura*" (v.2); "*torvo* isolamento" (v.5); "sorte *escura*" (v.7); "leão *sedento*" (v.8); "*alegre* matinada" (v.10). À profusão de adjetivos somam-se, para os mesmos propósitos, os procedimentos de paráfrase e sinonímia: assim, "pão" torna-se "alimento" (v.1) e "nutrir", "dar pão" (v.2); enquanto o eu-lírico de Prudhomme está "abandonado" (v.5) pelo gênero humano, o eu-lírico de Souza Pinto se encontra "em torvo isolamento"; o primeiro clama aos céus por "piedade suprema" (v.7) por causa do "anátima implacável" (p.6), o segundo, sofrendo "terrível maldição", clama por "remédio à sorte escura" etc.

Os momentos de maior afastamento da letra se dão, no entanto, nos dois tercetos. Particularmente significativo é o penúltimo verso de "Um sonho", em que o tradutor-emulador assume um tom aforístico: "O indivíduo é nada, é tudo a humanidade" (v.13). Ainda que em concordância com a ideia geral que se depreende do terceto original (a constatação da interdependência humana e a imprescindibilidade dos outros para a vida em sociedade), a reformulação, muito própria, ganha em síntese e ênfase. O poeta-emulador, tendo aprendido seu ofício pela refeitura do modelo estrangeiro, acaba por sobrepor-se ao modelo com sua própria voz, num movimento de "desmemória parricida". (CAMPOS, 1981, p.209)

A fonte

O drama *Ruy Blas*, uma das principais peças de teatro de Victor Hugo, veio à luz em 1838, montado pela primeira vez em 8 de novembro desse ano pela trupe do Théâtre de la Renaissance, com Frédérick Lemaître no papel de Ruy Blas, Alexandre Mauzin no papel de Don Salluste e Louise Beaudouin como rainha de Espanha. Em uma nota que podemos encontrar na edição belga de 1839, publicada pela Société de Librairie Hauman et Compagnie, o próprio Victor Hugo saúda a trupe e comenta detidamente as atuações dos principais atores:

Agora, que se lhe permita [ao autor] cumprir um dever que para ele é um prazer, isto é, o de dirigir um agradecimento público a esta excelente trupe que acaba de se revelar através de *Ruy Blas* ao público parisiense na bela sala de Ventadour, e que possui ao mesmo tempo o brilho das trupes novas e o conjunto das trupes antigas. Não há um personagem dessa peça, por pequeno que seja, que não tenha sido notavelmente bem representado, e muitos dos papéis secundários

permitted entrever aos conhecedores, por aberturas demasiado estreitas à verdade, talentos muito distintos. [...] O sr. Alexandre Mauzin compreendeu e compôs don Salluste superiormente. Don Salluste é Satanás, mas é Satanás grande de Espanha de primeira classe: é o orgulho do demônio sob a soberba do marquês; bronze sob ouro; um personagem polido, sério, contido, sobriamente galhofeiro, frio, letrado, homem do mundo, com clarões infernais. Ao ator que assumia esse papel é necessária — e isto é o que todos os conhecedores encontraram no Sr. Alexandre — uma maneira tranquila, sinistra e grandiosa, com duas explosões terríveis: uma no começo, outra no final. [...] A rainha é um anjo, e a rainha é uma mulher. O duplo aspecto dessa casta figura foi reproduzido pela srta. Louise Beaudouin com uma inteligência rara e requintada. [...] Quanto ao senhor Frédérick Lemaître, que dizer dele? As aclamações entusiasmadas da multidão o recebem em sua entrada em cena e o seguem até depois do desfecho. Sonhador e profundo no primeiro ato, melancólico no segundo, grandioso, apaixonado e sublime no terceiro, ele se eleva, no quinto ato, a um desses prodigiosos efeitos trágicos, do alto dos quais o autor, radiante, domina todas as lembranças de sua arte. (HUGO, 1838, p. p. 212 - 213)¹¹⁸

Objeto desde então não só de numerosas montagens teatrais como de diversas adaptações musicais e audiovisuais¹¹⁹, *Ruy Blas* é um drama em versos ambientado na

¹¹⁸ "Maintenant qu'on lui permette d'accomplir un devoir qui est pour lui un plaisir, c'est-à-dire d'adresser un remerciement public à cette troupe excellente qui vient de se révéler tout à coup par *Ruy Blas* au public parisien dans la belle salle Ventadour, et qui a tout à la fois l'éclat des troupes neuves et l'ensemble des troupes anciennes. Il n'est pas un personnage de cette pièce, si petit qu'il soit, qui ne soit remarquablement bien représenté, et plusieurs des rôles secondaires laissent entrevoir aux connaisseurs, par des ouvertures trop étroites à la vérité, des talents fort distingués. [...] M. Alexandre Mauzin a supérieurement compris et composé don Salluste. Don Salluste, c'est Satan, mais c'est Satan grand d'Espagne de première classe ; c'est l'orgueil du démon sous la fierté du marquis ; du bronze sous de l'or ; un personnage poli, sérieux, contenu, sobrement railleur, froid, lettré, homme du monde, avec des éclairs infernaux. Il faut à l'acteur qui aborde ce rôle, et c'est ce que tous les connaisseurs ont trouvé dans M. Alexandre, une manière tranquille, sinistre et grande, avec deux explosions terribles, l'une au commencement, l'autre à la fin. [...] La reine est un ange, et la reine est une femme. Le double aspect de cette chaste figure a été reproduit par mademoiselle Louise Beaudouin avec une intelligence rare et exquise. [...] Quant à M. Frédérick Lemaître, qu'en dire ? Les acclamations enthousiastes de la foule le saisissent à son entrée en scène et le suivent jusqu'après le dénouement. Rêveur et profond au premier acte, mélancolique au deuxième, grand, passionné et sublime au troisième, il s'élève au cinquième acte à l'un de ces prodigieux effets tragiques, du haut desquels l'acteur rayonnant domine tous les souvenirs de son art."

¹¹⁹ Após uma reprise em 1841, novamente com Frederick Lemaître no papel principal, a censura às obras de Hugo durante o período do Segundo Império impediu por décadas novas montagens de *Ruy Blas* na França. Após a queda de Napoleão III e o retorno do escritor a seu país natal, a peça foi montada novamente com grande sucesso em 1872, com Sarah Bernhardt no papel de rainha de Espanha. No segundo tomo de seu livro de memórias, *Choses Vues*, Victor Hugo celebra essa nova montagem: "20 février. — Hier a eu lieu à l'Odéon la première représentation de la reprise de *Ruy Blas*. Février est pour moi un mois à noter. [...] Après le dîner, nous sommes allés à *Ruy Blas*. La représentation a été superbe. [...] 21 février. — Troisième de *Ruy Blas*. Après le dîner, foule chez moi. Je suis allé à l'Odéon. Salle comble. J'ai vu et félicité Sarah Bernhardt. Elle m'a dit : — Embrassez-moi." (HUGO, 1913, p.203)

Espanha dos últimos anos do século XVII, sob reinado de Carlos II, o último Habsburgo dos reis espanhóis, que morre em 1700. Trata-se de um período de grande decadência da outrora poderosa monarquia¹²⁰, que dois séculos antes despontara como grande potência sob o influxo das riquezas arrebatadas à América. Esse pano de fundo histórico é destacado pelo próprio autor no prefácio, em que Victor Hugo também estabelece relações entre *Ruy Blas* e *Hernani* (1830), outro drama histórico de sua autoria que se passa na Espanha¹²¹:

Por fim, que se nos permita esta última palavra: entre *Hernani* e *Ruy Blas*, emolduram-se dois séculos da Espanha; dois grandes séculos, durante os quais foi dado à descendência de Carlos Quinto dominar o mundo: dois séculos que a Providência, coisa notável, não quis alongar em uma hora, pois Carlos Quinto nasce em 1500 e Carlos II morre em 1700. Em 1700, Luís XIV herdava de Carlos Quinto, como em 1800 Napoleão herdava de Luís XIV. Essas grandes aparições de dinastias, que iluminam por momentos a história, são para o autor um belo e melancólico espetáculo sobre o qual seus olhos se fixam com frequência. Ele tenta, às vezes, transportar deles alguma coisa para suas obras. Assim, ele quis encher *Hernani* do brilho de uma aurora e cobrir *Ruy Blas* das trevas de um crepúsculo. Em *Hernani*, o sol da casa da Áustria se levanta; em *Ruy Blas*, ele se deita. (HUGO, 1838, p.12)¹²²

Adaptações musicais incluem uma ópera de 1869 com música de Fillipo Marchetti e libreto de Carlo D'Omerville, além de adaptações burlescas, como *Ruy Blas* de William S. Gilbert (1866) e *Ruy Blas and the Blasé Roué* (1889), com música de Meyer Lutz e texto de A.C. Torr e Herbert F. Clark. Há, também, muitas adaptações audiovisuais, tanto para cinema quanto para televisão, como o filme de 1948 dirigido por Pierre Billon, com roteiro de Jean Cocteau. Para a televisão, destacamos a versão de Jacques Weber de 2002, com Gérard Depardieu, Xavier Gallais e Carole Bouquet.

¹²⁰ “1700 señala el fin del régimen de los Habsburgo. La bancarrota era total. Desocupación crónica, grandes latifundios baldíos, moneda caótica, industria arruinada, guerras perdidas y tesoros vacíos, la autoridad central desconocida en las provincias: la España que afrontó Felipe V estaba «poco menos difunta que su amo muerto».” (GALEANO, 2004, p.46)

¹²¹ A Espanha ocupa um papel importante no imaginário de Victor Hugo, que passou parte da infância (1811 – 1812) no país ibérico. Conforme destaca Patrick Besnier, a temática espanhola é particularmente recorrente em sua produção teatral: “Le théâtre hugolien en particulier est habité par d’inquiétantes figures espagnoles: Gubetta dans *Lucrèce Borgia* ou don César de Bazan dans *Ruy Blas* sont des personnages socialement louches, inclassables, suspects qui incarnent les ambiguïtés du grotesque. Mais la dernière pièce de Hugo présente une vision terrible de l’Espagne, celle de *Torquemada* (publié en 1882), c’est-à-dire l’Inquisition. [...] S’il fallait souligner un signe profond de l’obsession « espagnole » de Victor Hugo, ce serait l’usage qu’il fait du castillan : celui-ci intervient fréquemment, comme aucune autre langue étrangère.” (BESNIER, 2002, p.54)

¹²² “Et puis, qu’on nous permette ce dernier mot, entre *Hernani* et *Ruy Blas* deux siècles de l’Espagne sont encadrés ; deux grands siècles, pendant lesquels il a été donné à la descendance de Charles-Quint de dominer le monde ; deux siècles que la Providence, chose remarquable, n’a pas voulu allonger d’une heure, car Charles-Quint naît en 1500 et Charles II meurt en 1700. En 1700, Louis XIV héritait de Charles-Quint, comme en 1800 Napoléon héritait de Louis XIV. Ces grandes apparitions de dynasties, qui illuminent par moments l’histoire, sont pour l’auteur un beau et mélancolique spectacle sur lequel ses

O argumento da peça pode ser grosseiramente resumido da seguinte forma: mandado para o exílio pela rainha de Espanha (Doña Maria Neubourg) por se recusar a desposar uma jovem de seu séquito com quem viveu uma aventura amorosa e teve um filho (ato I, cena I), o marquês Don Salluste de Bazan arquiteta uma intrincada vingança: antes de partir, faz com que seu laçao, Ruy Blas, assuma a identidade de seu primo desaparecido Don César de Bazan (Ato I, cena IV), incumbindo-o de seduzir a rainha e tornar-se seu amante (ato I, cena V), a fim de emboscá-la e chantageá-la. Ruy Blas, que já era secretamente apaixonado pela rainha, é correspondido e ascende rapidamente à posição de Duque e ministro, amealhando muito poder e se tornando uma espécie de governante *de facto* (ato 3, cena 2); tendo retornado à corte sob disfarce (ato 3, cena 5), Don Salluste acaba por conseguir emboscar a rainha e Ruy Blas (ato 5, cena 2), mas é traído pelo laçao, que o assassina após revelar sua real identidade à rainha (ato 5, cena 3); esta se nega a perdoá-lo, diante do que, o laçao se suicida bebendo um frasco de veneno (ato 5, cena 4). O estudioso estadunidense Henry Carrington Lancaster (LANCASTER, 1917, p.129 - 130) enumera as principais fontes de Victor Hugo na composição da obra: 1) o pano de fundo histórico, informações sobre as maneiras da corte e alguns outros elementos teriam vindo da obra *Mémoires de la cour d'Espagne* (1691), da Condessa D'Aulnoy; 2) o enredo, ao contrário do que se imaginava — muitos apontaram a semelhança de *Ruy Blas* com um melodrama inglês do mesmo ano (1838): *Lady of lions*, de Edward Bulwer-Lytton —, teria sido baseado em um fato real, que o autor francês teria conhecido em um artigo na *Biographie universelle et portative* e em um romance histórico de Léon de Wailly: o casamento da pintora suíça Angelica Kauffmann com um impostor que se passava por conde; 3) a trajetória de ascensão e queda política de Ruy Blas através do favor da rainha teria sido inspirada pela peça *Struensée ou le médecin de la reine* de Frédéric Gaillardet (1833); 4) alguns elementos cômicos do quarto ato teriam derivado de uma trilogia de *vaudevilles* de Maurice de Pompiigny: *Le Ramoneur Prince*, *Barogo* e *Mariage de Barogo*.

Embora se trate hoje de uma obra consagrada da literatura francesa, frequentemente encenada e, não raro, parte do currículo de exames acadêmicos importantes como o *Baccalauréat* — canonização que ilustra eloquentemente a vitória dos românticos diante de seus adversários —, à época de *Ruy Blas*, as inovações do

yeux se fixent souvent. Il essaye parfois d'en transporter quelque chose dans ses œuvres. Ainsi, il a voulu remplir *Hernani* du rayonnement d'une aurore et couvrir *Ruy Blas* des ténèbres d'un crépuscule. Dans *Hernani*, le soleil de la maison d'Autriche se lève ; dans *Ruy Blas*, il se couche."

romantismo continuavam a suscitar oposição entre os partidários de pressupostos estéticos do teatro clássico. Inclusive por interesse histórico, é profícuo ler a apreciação de intelectuais ligados ao lado derrotado, como o filólogo Louis-Vincent Raoul:

Ruy Blas é da mesma escola que *le Roi s'amuse*; há sempre a mesma teoria, o mesmo modo de execução, o mesmo gosto pelos detalhes de uma realidade grosseira e repulsiva, sentimentos ignóbeis, um estilo que lhes serve de expressão fiel, máximas falsas, comparações bizarras, eventos forçados, situações impossíveis e, acima de tudo, a intenção marcada de reabilitar todas as feiuras físicas e morais.
(RAOUL, 1844, p.157)¹²³

Conforme já adiantado, a parte da peça que nos interessa particularmente é a primeira cena do ato segundo, em que se situa o trecho traduzido por Antônio de Souza Pinto como “Canto das lavadeiras” e recolhido por Múcio Teixeira nas *Hugonianas*. O segundo ato se passa dentro do palácio real. A rainha, abandonada por um rei ausente e tolhida pelas rígidas convenções da corte, é tomada por profundo tédio. Quer sair, mas as regras não permitem, informa-lhe a *camarera mayor*; quer jogar cartas, mas à rainha — informa-lhe mais uma vez a *camarera* — só é permitido jogar com parentes do rei; convida Casilda, sua dama de companhia, a comer consigo, mas é informada de que deve comer sozinha no caso de ausência do rei. É num momento de lamentações da rainha com a própria sorte que irrompe o canto das lavadeiras, que passam cantando perto da janela do palácio:

LA REINE.

[...] Que ne suis-je encor, moi qui crains tous ces grands,
Dans ma bonne Allemagne avec mes bons parents!
Comme, ma sœur et moi, nous courions dans les herbes
Et puis des paysans passaient, traînant des gerbes;
Nous leur parlions. C'était charmant. Hélas! un soir,
Un homme vint, qui dit:— Il était tout en noir.
Je tenais par la main ma sœur, douce compagne.—
«Madame, vous allez être reine d'Espagne.» [...]
Et puis
On m'empêche d'avoir des fleurs de mon pays.
Jamais à mon oreille un mot d'amour ne vibre.

¹²³ “*Ruy Blas* est bien de la même école que *le Roi s'amuse*; c'est toujours la même théorie, le même mode d'exécutions, le même goût pour les détails d'une réalité grossière et repoussante, des sentiments ignobles, un style qui en est l'expression fidèle, des maximes fausses, des comparaisons bizarres, des événements forcés, des situations impossibles, et, par-dessus tout, l'intention marquée de réhabiliter toutes les laideurs physiques et morales.”

Aujourd'hui je suis reine. Autrefois j'étais libre!
[...]
—Oh! l'ennui!—

On entend au dehors un chant éloigné.
Qu'est ce bruit?

CASILDA.

Ce sont des lavandières

Qui passent en chantant, là-bas, dans les bruyères.
(HUGO, 1839, p. 64 - 65)¹²⁴

Há um importante contraste entre a situação da rainha, que lhe confere grande poder e riqueza ao mesmo tempo que paradoxalmente a aprisiona, e a das humildes lavadeiras, cuja liberdade a rainha parece invejar. Ainda que de forma sentimental e ingênua, a questão das classes sociais é, afinal, um fio condutor da peça, como o próprio Victor Hugo indicará no prefácio: "O tema filosófico de *Ruy Blas* é o povo aspirando às regiões elevadas; o tema humano, é um homem que ama uma mulher; o tema dramático é um laçao que ama uma rainha." (HUGO, 1839, p.10)¹²⁵ A associação romântica entre pobreza e liberdade também é encarnada pela personagem Don César de Bazan, nobre arruinado que vive no banditismo sob uma identidade falsa (Zafari)¹²⁶. Nesse sentido, embora aprecie o canto de amor que rompe a monotonia de sua vida solitária no palácio, a rainha confessa um sentimento misto:

LA REINE, *rêveuse*.
L'amour! — oui, celles-là sont heureuses.—Leur voix
Leur chant me fait du mal et du bien à la fois.

¹²⁴ "A RAINHA. [...] Pudera ainda estar, eu que temo todos esses grandes/ Em minha boa Alemanha com meus bons pais! / Como, minha irmã e eu, corríamos na relva/ E então passavam os camponeses, arrastando as espigas / Nós lhes falávamos. Era encantador! Ai, uma noite, / Veio um homem, que disse — Ele estava todo de preto / Segurava pela mão minha irmã, doce companheira — / "Senhora, você será rainha de Espanha." / [...] E além disso / Impedem-me de ter flores do meu país. / Jamais em meu ouvido vibra uma palavra de amor. / Hoje sou rainha. Outrora eu era livre! / [...] Ó, o tédio!"

¹²⁵ "Le sujet philosophique de *Ruy Blas*, c'est le peuple aspirant aux régions élevées ; le sujet humain, c'est un homme qui aime une femme ; le sujet dramatique, c'est un laquais qui aime une reine." Note-se que essa separação em três tipos de *sujets* advém de uma tripartição dos espectadores do teatro que Hugo estabelece no começo do prefácio: "Trois espèces de spectateurs composent ce qu'on est convenu d'appeler le public: premièrement, les femmes; deuxièmeement, les penseurs; troisièmeement, la foule proprement dite. Ce que la foule demande presque exclusivement à l'œuvre dramatique, c'est de l'action; ce que les femmes y veulent avant tout, c'est de la passion; ce qu'y cherchent plus spécialement les penseurs, ce sont des caractères." (HUGO, 1839, p.1) Parece haver uma obsessão ternária nos prefácios dramáticos do autor de *Ruy Blas*...

¹²⁶ Retoma-se, portanto, o mote do bandido de origem aristocrata, elemento importante de *Hernani*.

(HUGO, 1839, p. 65)¹²⁷

Em um estudo já citado neste trabalho¹²⁸ sobre o lirismo no teatro hugoano, especialmente em *Hernani* e *Ruy Blas*, Ludmilla Charles-Wurtz comenta especificamente o caso da canção das lavadeiras: diferentemente dos numerosos momentos em que o lírico irrompe pela voz das personagens das peças de Victor Hugo¹²⁹, a canção de *Ruy Blas* aparece desencarnada, impessoal:

Em definitivo, o único discurso lírico não invalidado pela situação enunciativa na qual é proferido ou pelas modalidades de sua enunciação é a canção das “lavadeiras” que a rainha escuta pela janela em *Ruy Blas* (II, 1): é uma canção de amor subjetiva (o enunciador é um “eu”) e impessoal (esse “eu” não é identificável), que escapa à encarnação, já que tanto a rainha quanto os espectadores escutam as vozes das lavadeiras pela janela sem ver seus corpos. Se esse discurso lírico é eficaz, é precisamente porque não é encarnado por ninguém e é “reenunciável” por todos. (CHARLES-WURTZ, 2010, p.156)¹³⁰

Essa condição de “reenunciabilidade” da canção das lavadeiras, decorrente dos frágeis liames com o curso da ação de *Ruy Blas*, a ponto de algumas montagens modernas simplesmente a suprimirem¹³¹, talvez ajude a explicar, em parte, sua proficuidade como matéria-prima tanto de numerosas versões musicadas¹³² quanto de traduções poéticas como a de Souza Pinto: a autonomia do texto como poema ou letra musical já existe em potência. Nesse sentido, novamente Charles-Wurtz:

¹²⁷ "A RAINHA, sonhadora.

O amor! — sim, estas são felizes. — Sua voz, /
Seu canto me faz mal e bem ao mesmo tempo."

¹²⁸ Ver seção “Victor Hugo e os gêneros literários” do primeiro capítulo.

¹²⁹ É o caso, evidentemente, da canção de Fabiano Fabiani em *Marie Tudor*, que analisamos no capítulo anterior. No entanto, a invasão do dramático pelo “modo lírico”, nos termos de Charles-Wurtz, não se dá apenas pelo recurso diegético à música: em conformidade com o já estudado preceito programático de interpenetração dos gêneros, há muitos momentos profundamente líricos nas falas “regulares” nas personagens de peças de Victor Hugo.

¹³⁰ "En définitive, le seul discours lyrique qui ne soit pas invalidé par la situation énonciative dans laquelle il est proféré ou par les modalités de son énonciation est la chanson des "lavandières" que la reine entend par la fenêtre dans *Ruy Blas* (II, 1) ; c'est une chanson d'amour subjective (l'énonciateur en est un "je") et impersonnelle (ce "je" n'est pas identifiable), qui échappe à l'incarnation puisque la reine comme les spectateurs entendent les voix des lavandières par la fenêtre sans voir leurs corps. Si ce discours lyrique est efficace, c'est précisément parce qu'il n'est incarné par personne et réénonçable par tous."

¹³¹ É o caso, por exemplo, de duas montagens recentes integralmente disponíveis na internet: a montagem da companhia Le Libre Alcyon (FACULTÉ..., 2020), filmada pelo Serviço Cultural da Faculdade de Letras da Sorbonne, suprime completamente não só a canção das lavadeiras como qualquer menção às próprias lavadeiras cantando. Já a montagem da companhia Antre des Rêves (A2R COMPAGNIE..., 2018) suprime apenas o texto da canção, substituída por um interlúdio instrumental.

¹³² Ver a seção “Pressupostos e percurso” deste trabalho.

O texto da peça não propõe nenhuma partitura para esse canto, que Hugo tampouco atrela a alguma ária conhecida na didascália. Na versão impressa da peça, esse canto produz, portanto, o efeito de um poema escrito. Mas a distinção entre poema e canção é, em definitivo, pouco pertinente, uma vez que nas recolhas poéticas hugoanas pululam poemas que se aproximam de canções pelo título ou forma, tais quais "Nouvelle chanson sur un viel air" (*Les Chants du crépuscule*, XXII) ou "Guitare" (*Les Rayons et les ombres*, XXII). Patrick Berthier nota, além disso, que a canção das lavadeiras em *Ruy Blas* "foi escrita no mesmo dia (18 de julho de 1838) que um poema de mesma feitura e mesmo tema", "Autre Guitare", publicado em 1840 em *Les Rayons et les ombres* (XXIII). Com efeito, esse poema é intitulado no manuscrito "Chanson venue par la fenêtre", de tal forma que é lícito imaginar que o poema de *Rayons et les ombres* foi inicialmente previsto para figurar na peça. (CHARLES-WURTZ, 2010, p.157)¹³³

Quanto à distinção entre poema e canção, é difícil divergir do entendimento de Charles-Wurtz se consideramos a peça como texto impresso: de fato, o que se lê na fria letra da página é um poema que poderia perfeitamente integrar algum dos numerosos livros de poemas do autor de *Contemplations*. No entanto, esse entendimento pode ser relativizado quando se trata das montagens de *Ruy Blas*. Embora o texto da peça não traga nenhuma partitura ou indicação de melodia já conhecida, algumas montagens da peça parecem ter contado com composições sob encomenda como música de cena. É o caso de uma montagem em alemão¹³⁴ no Altes Theater de Leipzig em 1839, para a qual Felix Mendelssohn compôs sob encomenda uma abertura (op. 95, MWV M11) e um "romance" para duas vozes (op. 77 n° 3), este com base justamente no texto (traduzido para o alemão) da canção das lavadeiras. O compositor detalha o que houve em uma carta para sua mãe datada de 18 de março de 1839:

¹³³ "Le texte de la pièce ne propose aucune partition pour ce chant, que Hugo ne rattache pas non plus à un air connu dans la didascalie. Dans la version imprimée de la pièce, ce chant produit donc l'effet d'un poème écrit. Mais la distinction entre poème et chanson est en définitive peu pertinente, puisque les recueils poétiques hugoliens multiplient les poèmes que leur titre ou leur forme apparente à des chansons, tels "Nouvelle Chanson sur un vieil air" (*Les Chants du crépuscule*, XXII) ou "Guitare" (*Les Rayons et les ombres*, XXII). Patrick Berthier note d'ailleurs que la chanson des lavandières dans *Ruy Blas* "a été écrite le même jour (18 juillet 1838) qu'un poème de même facture et de même thème", "Autre Guitare", publié en 1840 dans *Les Rayons et les ombres* (XXIII). De fait, ce poème est intitulé dans le manuscrit "Chanson venue par la fenêtre", si bien qu'il est permis d'imaginer que le poème des *Rayons et les ombres* était initialement prévu pour figurer dans la pièce. "

¹³⁴ A tradução utilizada para a montagem foi a de Karl Ferdinand Dräxler, também conhecido pelo pseudônimo Karl Dräxler-Manfred. Trata-se de uma tradução em versos brancos cujo padrão métrico é o pentâmetro iâmbico.

Para sua mãe. Leipzig. 18 de março de 1839.

Queres saber como se deu minha abertura para o *Ruy Blas*? Bastante divertido. Há entre 6 e 8 semanas chegou até mim um pedido para que compusesse uma abertura e um romance que há na peça para uma representação do Fundo de Pensão Teatral (uma instituição muito boa e caridosa daqui que queria representar o *Ruy Blas* em seu benefício), pois esperavam uma receita maior se o meu nome estivesse no título. Eu li a peça, que é tão completamente abominável e abaixo de qualquer dignidade que não se pode acreditar, respondi que não tinha tempo para uma abertura e compus para eles apenas o romance. A representação se daria na segunda-feira (há oito dias); na terça-feira que a precedia, vieram pessoas, agradeceram-me muito pelo romance e disseram que era uma pena que não tivesse escrito uma abertura; mas compreendiam muito bem que era preciso tempo para tal trabalho, e que no ano seguinte, se pudessem, me avisariam com maior antecipação. Isto me chateou. Refleti sobre a questão à noite e comecei a partitura – na quarta-feira houve um ensaio durante toda a manhã; – na quinta-feira, o concerto, mas a partitura estava com o copista na sexta-feira de manhã; na segunda-feira, foi ensaiada primeiro por três vezes na sala de concerto, em seguida por uma vez no teatro. À noite, foi tocada junto a essa peça infame e me deu tanto prazer como nenhum de meus trabalhos dará tão logo. No próximo concerto, vamos repeti-la sob demanda, mas não a chamo Abertura para o *Ruy Blas*, mas para o Fundo de Pensão Teatral.

(MENDELSSOHN-BARTHOLDY, 1864, p.189 - 190)¹³⁵

O caso de Mendelssohn e suas composições para a montagem alemã de *Ruy Blas* coloca uma hipótese incontornável: a de que parte das numerosas versões musicadas da canção das lavadeiras (Massé, Chabrier, Delibes, Nevin, Pilati, Saint-Saëns etc) tenha sido composta em condições parecidas, isto é, encomendada para figurar como música

¹³⁵ "An seine Mutter. Leipzig, den 18. März 1839. Du willst wissen, wie es mit der Ouvertüre zum *Ruy Blas* zugegangen ist? Lustig genug. Vor 6–8 Wochen kam die Bitte an mich, für die Vorstellung des Theaterpensionsfonds (einer sehr guten und wohlthätigen Anstalt hier, die zu ihrem Benefiz den *Ruy Blas* geben wollte) eine Ouvertüre und die in dem Stück vorkommende Romanze zu componiren, weil man sich eine bessere Einnahme versprach, wenn mein Name auf dem Titel stände. Ich las das Stück, das so ganz abscheulich und unter jeder Würde ist, wie man's gar nicht glauben kann, und sagte, zu einer Ouvertüre hätte ich keine Zeit und componirte ihnen die Romanze. – Montag (heute vor acht Tagen) sollte die Vorstellung sein; an dem vorhergehenden Dienstag kamen die Leute nun, bedanken sich höhlich für die Romanze und sagen, es wäre so schlimm, dass ich keine Ouvertüre geschrieben hätte; aber sie sähen sehr wohl ein, dass man zu solch' einem Werke Zeit brauche, und im nächsten Jahre, wenn sie dürften, wollten sie mir's länger vorher sagen. Das wurmte mich; – ich überlegte mir Abends die Sache, fing meine Partitur an – Mittwoch war den ganzen Morgen Concertprobe, – Donnerstag Concert, aber dennoch war Freitag früh die Ouvertüre beim Abschreiber, wurde Montag erst im Concertsaal dreimal, – dann einmal im Theater probirt, Abends zu dem infamen Stück gespielt und hat mir einen so grossen Spass gemacht, wie nicht bald eine von meinen Sachen. Im nächsten Concert wiederholen wir sie auf Begehren; da nenne ich sie aber nicht Ouvertüre zu *Ruy Blas*, sondern zum Theater-Pensionsfonds.“

de cena em montagens da peça de Victor Hugo. Seja ou não o caso, cabem aqui perguntas semelhantes às que fizemos no capítulo anterior sobre a canção de Gounod¹³⁶: terão essas versões musicadas ajudado a tornar conhecido o poema-canção do segundo ato de *Ruy Blas*? Teria o poeta-tradutor Antônio de Souza Pinto conhecido alguma dessas versões musicadas, seja como música de cena em alguma montagem da peça, seja como peça musical apresentada em saraus, recitativos, serenatas e demais formas de eventos realizados pelas “associações lítero-musicais” (MACHADO, 2001, p.123) que pululavam no Brasil oitocentista? Em trabalhos anteriores, ressaltamos a semelhança do título de sua tradução (“Canto das lavadeiras”) com o título da peça musical de Victor Massé (“Chanson des lavandières”), datada de 1861.¹³⁷ Mais importante, no entanto, talvez seja chamar a atenção para a versão de Auguste Pilati, cuja partitura foi publicada em Paris como “Ruy Blas: chant des lavandières” por uma editora intitulada A. Hélaine. (EZUST, 2014) Auguste Pilati foi um dos compositores que mais frequentemente colaboraram com o Théâtre de la Renaissance (EVERIST, 2004, p.138), empreendimento de Anténor Joly inaugurado precisamente com a estreia de *Ruy Blas* em novembro de 1838; uma semana depois, o teatro representava seus primeiros dramas musicais, entre os quais *Olivier Basselin, ou le Val-de-Vire*, uma opereta em um ato de Auguste Pilati com libreto de Frédéric de Courcy e Nicolas Brazier. (EVERIST, 2004, p. 141) Embora não tenhamos elementos para afirmar categoricamente que a versão musicada de Auguste Pilati da canção do segundo ato de *Ruy Blas* foi originalmente composta como música de cena para a representação da peça de 1838, parece-nos, à luz desses fatos, que essa hipótese não deve ser descartada. Curiosamente, pistas importantes podem ser encontradas em imbrólios jurídicos envolvendo o Théâtre de la Renaissance, fundado em um período da França em que o teatro era regido por um complicado sistema de licenças emitidas pelo governo:

Embora o Théâtre de la Renaissance não tenha aberto até novembro de 1838, negociações para fundar o teatro haviam começado já em outubro de 1836, quando Alexandre Dumas e Victor Hugo propuseram o estabelecimento de uma nova casa para o drama falado – um segundo Théâtre Français – ao Ministro do Interior, uma proposta que foi imediatamente aprovada com a nomeação de Joly

¹³⁶ Ver seção “O caso da canção de *Marie Tudor*”.

¹³⁷ PAMBOUKIAN 2019a, p.18; PAMBOUKIAN, 2020, p. 216. Embora não descartemos a hipótese de que a versão de Souza Pinto tenha sido mediada por alguma das versões musicadas, a exemplo do caso da versão de João de Deus de *Marie Tudor*, reconhecemos que faltou cautela na redação desses trabalhos, em que a hipótese é defendida com uma convicção que hoje nos parece precipitada.

como seu gestor. Vendo isso como competição indesejada, o próprio Théâtre Français obteve autorização para um segundo Théâtre Français alternativo no então vazio Odéon em agosto de 1837, numa tentativa de tornar redundante o projeto de Dumas e Hugo. Em vista desse desafio, Joly, em vez de um confronto aberto com o Théâtre Français, concordou em incluir o drama musical entre as atividades do Renaissance; ao optar pela linha de menor resistência, ao mesmo tempo respondia a uma petição de não menos que 77 compositores e libretistas ao Ministério do Interior, que tinham procurado permissão para que o Théâtre de la Renaissance promovesse novos dramas musicais de laureados com o *Prix de Rome*, e que haviam defendido uma subvenção para o teatro. Joly assinou um contrato em 30 de setembro de 1837, que lhe permitia representar *vaudevilles avec airs nouveaux*, um gênero caracterizado pela alternância de diálogo falado e música inédita. Tendo se esquivado de ataques do Théâtre Français, Joly se confrontava, agora, com o gestor do Opéra-Comique, François-Louis Crosnier, cuja licença se poderia supor que ele estivesse infringindo ao se aventurar por qualquer tipo de música, especialmente *vaudevilles avec airs nouveaux*, que chegavam muito perto de se sobrepor à *opéra comique*. As diferenças entre as duas instituições foram veiculadas publicamente na imprensa teatral. Joly foi longe demais quando afirmou que sua licença concedia ao Théâtre de la Renaissance o direito de ser ‘tanto o segundo Théâtre Français quanto o segundo Opéra-Comique; os dois gêneros deverão, assim, ser igualmente explorados e, realizando-se minhas esperanças, abrirei com uma peça de Hugo com música de Meyerbeer.’ A resposta de Crosnier foi a ameaça de uma ação legal, um movimento que deu o tom para a relação entre o Théâtre de la Renaissance e seus rivais pelos próximos dois anos. [...] Joly veio a concordar com uma sugestão dada pelo Ministro do Interior de que se deveria permitir que ele acrescentasse *opéra de genre* – um tipo de música de representação musical que evita o diálogo falado em favor do recitativo acompanhado, distanciando-se, assim, da *opéra comique* – à sua licença. Essa modificação foi formalizada em 30 de agosto de 1838. (EVERIST, 2004. p.136 - 137)¹³⁸

¹³⁸ “Although the Théâtre de la Renaissance did not open until November 1838, negotiations to found the theatre had begun as early as October 1836 when Alexandre Dumas and Victor Hugo proposed the establishment of a new home for spoken drama – a second Théâtre Français – to the Minister of the Interior, a proposal which was immediately approved with Joly nominated as its manager. Seeing this as unwelcome competition, the Théâtre-Français itself obtained authorization for an alternative second Théâtre-Français at the then-vacant Odéon in August 1837, in an attempt to render Dumas' and Hugo's project redundant. In the face of this challenge, Joly, rather than confronting the Théâtre-Français head-on, agreed to include music drama among the activities of the Renaissance; in taking the line of least resistance, he was at the same time responding to a petition from no fewer than 77 composers and

O projeto anunciado por Joly no *Courrier des Théâtres* de estrear o Théâtre de la Renaissance com uma peça de Victor Hugo musicada por Giacomo Meyerbeer se concretizou apenas pela metade, pois *Ruy Blas* representou-se sem música do compositor alemão. (EVERIST, 2004, p.141) De qualquer forma, não é irrelevante que o projeto tenha sido concebido e anunciado. Tendo em vista a intenção original de Joly e as fortes inclinações musicais do Théâtre de la Renaissance, que contava, segundo relatos da imprensa da época, com "uma potente orquestra, um coro bem organizado, atores e cantores muito distintos" (apud EVERIST, 2004, p.138), é lícito imaginar que, de encontro ao entendimento de Charles-Wurtz quanto à pertinência da distinção entre poema e canção no caso do canto das lavadeiras, algum tipo de melodia acompanhasse o texto nas primeiras montagens da peça de Victor Hugo, ainda que não haja indicações precisas na peça escrita. Uma pista interessante que parece reforçar essa hipótese vem de um trecho do livro de memórias de Frédérick Lemaître, o ator que interpretou o protagonista de *Ruy Blas* na montagem original de 1838. Nesse trecho, ao comentar a origem da peça *Don César de Bazan* (1844), escrita por Adolphe d'Ennery e Philippe-François Dumanoir em torno de um personagem secundário do drama de Victor Hugo, alude-se rapidamente ao trecho da canção das lavadeiras:

O sucesso dos *Mistérios de Paris* havia deixado famintos os autores da moda. Dumanoir e Dennery (sobretudo Adolphe Dennery, a moeda de bilhão de Alexandre Dumas, o grande *arrangeur* do momento, se a palavra não for um barbarismo, imbuído por esse preconceito sugerido por certos biógrafos clarividentes de que uma das minhas grandes tristezas era não ter podido criar, ao mesmo tempo *Ruy Blas* e *Don*

librettists to the Minister of the Interior, who had sought permission for the Théâtre de la Renaissance to promote new music drama by Prix de Rome laureates, and who had argued for a subvention to the theatre. Joly signed a contract on 30 September 1837 that permitted him to play vaudevilles avec airs nouveaux, a genre characterized by the alternation of spoken dialogue and newly composed music. Having circumvented attacks from the Théâtre-Français, Joly now encountered the manager of the Opéra-Comique, François-Louis Crosnier, on whose licence he could be thought to be trespassing by essaying any musical genre, especially vaudevilles avec airs nouveaux which came so close to overlapping opéra comique. The differences between the two institutions were aired publicly in the theatrical press. Joly went too far when he claimed that his licence granted the right of the Théâtre de la Renaissance to be 'both the second Théâtre-Français and the second Théâtre de L'Opéra-Comique; the two genres shall be thus equally exploited, and if my hopes are realised, I shall open with a play by Hugo and a score by Meyerbeer'. Crosnier response was to threaten legal action, a move that set the tone for the relationship between the Théâtre de la Renaissance and its rivals for the next two years. [...] Joly went on to agree to a suggestion made by the Minister of the Interior that he should be permitted to add opéra de genre – a type of stage music that eschewed spoken dialogue in favour of accompanied recitative and therefore distanced itself from opéra comique – to his licence. The modification was formalised on 30 August 1838.”

César) atinaram resolver essa impossibilidade material indo encontrar Victor Hugo para lhe pedir a gentileza de, assim como Abraão, sacrificar em meu favor seu filho... don César. Como Abraão, Victor Hugo consentiu o sacrifício. Tendo o canto das lavadeiras de *Ruy Blas* inspirado aos autores a ideia de imolar a vítima sobre o altar de uma espécie de ópera cômica, eles emolduraram o amigo de Matalobos em uma guirlanda de coros, refrães e estribilhos no meio dos quais Zaphari viesse exhibir: ‘Sua capa em dentes de serra e seus braços em espiral’! (LEMAÎTRE, 1880, p.268)¹³⁹

Que Lemaître se refira à canção das lavadeiras como fonte de inspiração para um momento de “coros, refrães e estribilhos” na peça de Dumanoir e Dennery é um indício importante de que ao menos esse pequeno trecho de *Ruy Blas* possivelmente era cantado na montagem original do Théâtre de la Renaissance, por mais que o projeto original de uma partitura de Meyerbeer não tenha se concretizado. Assim, cabe especular: a canção (sem data identificada) de Auguste Pilati, cuja opereta estrearia no mesmo teatro na semana seguinte, terá sido composta *ad hoc* para a primeira montagem de *Ruy Blas*, a exemplo das composições de Mendelssohn?

Se quanto à montagem de 1838 temos de nos limitar às hipóteses, podemos, no entanto, afirmar com alguma certeza que a composição de Auguste Pilati foi utilizada em cena na famosa reestrela de *Ruy Blas* com Sarah Bernhardt em 1872 no Théâtre Odéon. Isto graças a um exemplar de data incerta (1900 - 1950) da partitura de “Ruy-Blas: chant des lavandières” conservado e digitalizado pelo arquivo municipal de Besançon (PILATI, [s.d.]). Trata-se de uma partitura de duas páginas em que está escrita uma melodia para voz em tom de si bemol maior sem notações de harmonia, com compasso ternário (3:4) e a indicação “movimento de bolero”. Logo abaixo do título da peça, lê-se: "cantada por Mlle. Belgirard, no drama de Victor Hugo, no teatro Odéon. Poesia de Victor Hugo. Música de Ate. Pilati." (PILATI, [s.d.], p.1) É certo que Belgirard integrou essa montagem, pois seu nome é citado em um texto de Jean Aicard datado de 19 de junho de 1872 ("Causeries de l'Orchestre: le banquet de Ruy Blas")

¹³⁹ "Le succès des Mystères de Paris avait mis en appétit les auteurs à la mode. Dumanoir et Dennery (Adolphe Dennery surtout, la monnaie de billon d'Alexandre Dumas, le grand arrangeur du moment, si toutefois le mot n'est pas un barbarisme, imbu de ce préjugé suggéré par certains biographes clairvoyants, qu'un de mes grand chagrins était de n'avoir pu créer en même temps et Ruy Blas et Don César) s'imaginèrent de suppléer à cette impossibilité matérielle, en venant trouver Victor Hugo, pour lui demander de vouloir bien, ainsi qu'Abraham, sacrifier en ma faveur son fils... don César. Comme Abraham, Victor Hugo consentit au sacrifice. Le chant des lavandières de *Ruy Blas* l'ayant inspiré aux auteurs l'idée immoler la victime sur l'autel d'une sorte d'opéra-comique, ils encadrèrent l'ami de Matalobos d'une guirlande de chœurs, de refrains et de couplets au milieu desquels Zaphari dut venir exhiber : Sa cape en dents de scie et ses bras en spirale !"

entre os "artistas do Odéon que interpretaram *Ruy Blas*" (AICARD, 2021, p.153 - 154)¹⁴⁰.



Figura 5: Detalhe da partitura da peça "Ruy-Blas: Chant des lavandières", de Auguste Pilati.

Fonte: (PILATI, [s.d.], p.1)

Independentemente da montagem de *Ruy Blas* em que primeiro tenha sido utilizada esta melodia vocal na cena do “canto das lavadeiras” — se em 1838, 1841 ou apenas em 1872 —, é interessante notar o processo que ocorre: o sucesso do espetáculo de 1872 faz com que um trecho de música incidental, que poderia ter se perdido, seja preservado ao ser transcrito e vendido como mercadoria, tendo como apelo venal a associação com a montagem célebre. Se esta ou outra edição da partitura de Pilati chegou a circular entre nós é difícil dizer.

No Brasil, *Ruy Blas* parece ter sido montado pela primeira vez (em francês) no Teatro de São Januário pela companhia dirigida por Ernest Gervaise em janeiro de 1842 — antes, portanto, do estabelecimento do Conservatório Dramático. (RONDINELLI, 2017, p.271) Na edição 215 do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, datada de 1843, encontra-se uma breve alusão a tal representação, que transcrevemos abaixo:

¹⁴⁰ "La chose fut exquise et fort bien ordonnée chez Brébant. Les artistes de l'Odéon qui ont interprété *Ruy Blas*, et les critiques amis du chef-d'œuvre, étaient tous là ; c'était une fête littéraire, sans arrière-pensée politique. [...] Geffroy, l'admirable don Salluste, ne manquait pas à ce banquet de triomphateurs, ni Mme Lambquin, qui, du bout de rôle de la duègne, a fait une création complète, ni Talien qui dessine si sûrement « le vieux comte amoureux rêvant sur une natte », ni Mmes Broizat, Ramelli, Belgirard, Colas, ni MM. Eugène Provost, Roger, Laute, etc., etc."

É com satisfação que vemos os beneficiados da companhia dramática francesa tomarem a peito dar representações mais interessantes que a direção. Foi num benefício que vimos *Antony*, *Ruy Blas*, e será também num benefício, no da bela mademoiselle Favrichon, que veremos as duas engraçadas pequenas peças: *Madame Favart* e *Un mari du bon temps*. (BENEFÍCIO..., 1843, p. A1)

Quanto a montagens em português nesse período, há dissenso entre as fontes que consultamos. João Roberto Faria, com base na obra de Sônia Salomão Khede *Censores de pincenê e gravata* (1981), afirma categoricamente que a peça teria sido proibida pelo Conservatório Dramático em 1845¹⁴¹, reproduzindo trecho do parecer censório elaborado por José Rufino, Bernardino José da Silva e Joaquim Norberto da Silva:

Formam pois a base deste drama os amores da Rainha com um vil lacaio; e por certo não será por meu voto que o Conservatório Dramático Brasileiro permitirá a apresentação deste espetáculo ao público da Capital da única monarquia da América, maxime quando notório o próximo parentesco que une SS, MM, o Imperador e a Imperatriz do Brasil à Família Real de Espanha. Sou de parecer que se negue a licença pedida... (apud FARIA, 2003, p.111)

No entanto, o historiador Renato Aurélio Mainente, em sua tese sobre o teatro brasileiro no século XIX, afirma que *Ruy Blas*, embora objeto de controvérsia, teria finalmente obtido autorização para montagem, com revisão do parecer censório original. (MAINENTE, 2016, p.86) De qualquer forma, em nossa consulta a jornais e periódicos do decênio de 1840, não encontramos referências senão à montagem de 1842 em francês, o que sugere que a peça de fato não foi encenada em português àquela altura. Um artigo de Gonçalves Dias de 1849 para o *Correio Mercantil* (nº329, 2 de dezembro) também alude à proibição de *Ruy Blas* pelo Conservatório Dramático¹⁴².

Em 1871, quase três décadas após a montagem de *Ruy Blas* pela companhia francesa de Ernest Gervaise, o drama de Victor Hugo seria encenado mais uma vez no

¹⁴¹ “Depois, vieram as proibições de *Marie Tudor* e de *Ruy Blas* pelo Conservatório Dramático, dificultando ainda mais a difusão das obras dramáticas do escritor no Brasil.” (FARIA, 2003, p.115)

¹⁴² “Faz um autor um drama e manda o seu trabalho para o Conservatório. Sabemos todos o que é o conservatório: aí está para um canto sem que ninguém se lembre dele, e sem que ele se lembre de coisa alguma, extremamente delicado, pudico como uma donzela, com horror às imoralidades do século, recendendo cedro e mirra, será as regras do Scuderi e as ladainhas das Horas Lusitanas, e por fim reprova o *Ruy Blas* por ser imoral que uma rainha namore um lacaio, e permite a representação de farsas, obra-prima de arte e de estilo, cheia de trocadilhos e de obscenidades de dispersas um regimento de cossacos, mas com uma lição de moral obrigada com que os anjos no céu, e na terra os homens de boa vontade, entoam ao Divino hosanas de puro júbilo.” (apud CHIARI, 2015, p.34)

Brasil por uma companhia estrangeira: o famoso ator italiano Ernesto Rossi, que desembarcara no Brasil para uma celebrada temporada¹⁴³, estreava a peça no Teatro Lírico Fluminense. Pululam nos jornais da época elogios entusiasmados a Rossi e sua companhia, como este que transcrevemos:

Crônico teatral - Teatro lírico fluminense.

Duas peças novas deu-nos a companhia dramática italiana, durante a semana finda. A primeira foi um drama já bastante conhecido do público fluminense: O *Suplício de uma mulher*, fazendo o Sr. Furtado Coelho o papel de Henrique Dumont. [...] *Ruy Blas*, de Victor Hugo, foi a segunda peça de que se apossou o talento do artista italiano. O Sr. Ernesto Rossi foi de uma surpreendente naturalidade e paixão no tipo do protagonista. O público acompanhou comovido o desempenho daquela simpática criação do imortal poeta francês. (CRÔNICO..., 1871, p.2)

É possível que essa montagem italiana de Rossi, cuja temporada brasileira foi largamente comentada na imprensa, tenha contribuído para despertar novamente entre nós o interesse pelo então já trintenário drama de Victor Hugo, que à mesma época voltava a ganhar os palcos franceses na já citada montagem com Sarah Bernhardt. Por sua vez, esse interesse renovado pela peça talvez tenha ajudado a impulsionar o sucesso da ópera de Filippo Marchetti (1869), montada mais de uma vez no Brasil nas décadas de 1870 e 1880, como mostram numerosos anúncios em jornais da época.

¹⁴³ "Em 1871, Ernesto Rossi veio para o Brasil fazer uma série de representações. No seu repertório destacavam-se peças de Shakespeare, Corneille, Alexandre Dumas e Victor Hugo. Deste último, o grande ator italiano encenou *Ruy Blas*, recebendo elogios do público e da crítica por ter atuado com 'brilhantismo', 'inspiração' e 'sentimento'." (CALIPO, 2010, p.21)

Theatro Isabel
 Ultimo espectáculo em despedida da
 companhia lyrica.
HOJE
 Quinta-feira, 8 do corrente
RUY BLAS
 Opera em 4 actos do joven maestro Marchetti.

PERSONAGENS

D. Maria de Neubourg, rainha de Hespanha.....	Sr. ^a Escalante.
D. Casilda, dama de honor da rainha.....	Sr. ^a Cortesi.
D. Giovanna de la Cueva....	Sr. ^a Marelli.
Ruy Blas, criado de D. Salustio.....	Sr. Lelmi.
D. Salustio de Bazan.....	Sr. Spalazzi.
D. Guriteno.....	Sr. Scolari.
D. Pedro de Guevarra.....	Sr. Donati.
D. Fernando de Cordova.....	Sr. Pizzi.
D. Manoel Arias, grande escudeiro.....	Sr. Silva.

Damas de honor da rainha, grandes de Hespanha, membros do conselho privado do rei, coros de homens e mulheres, etc.
 A scena representa Madrid no Palacio Real e numa casa particular de D. Salustio.
 Epoca 1698.

Figura 6: Anúncio veiculado no Jornal do Recife (8 de fevereiro de 1877) a respeito da montagem da ópera *Ruy Blas* de Filippo Marchetti no Teatro [Santa] Isabel. Fonte: Jornal do Recife (THEATRO ISABEL, 1877, folha 2.)

THEATRO
SANTA ISABEL
 COMPANHIA LYRICA ITALIANA
 DIRECÇÃO DE
THOMAZ PASSINI
 Sabbado 4 do corrente
 8.^a recita de assignatura
 Com a representação da opera :
RUY BLAS
 Dividida em 4 actos.
 Domingo 5
 Recita extraordinaria
RUY BLAS

Figura 7: Anúncio veiculado no Diário de Pernambuco (3 de junho de 1881) a respeito da montagem da ópera *Ruy Blas* de Filippo Marchetti no Teatro Santa Isabel. Fonte: Diário de Pernambuco (THEATRO SANTA ISABEL, 1881, folha 4.)

Além dos anúncios das montagens da ópera de Marchetti, nos jornais da época encontramos uma curiosa ligação entre a adaptação de *Ruy Blas* pelo compositor

italiano e o poema-tradução de Souza Pinto, com cuja análise nos ocuparemos na seção seguinte. Apesar de publicado em livro apenas em 1885, “Canto das lavadeiras” apareceu no Diário de Pernambuco em 1881, precedida da seguinte nota:

Ao obséquio de um amigo devemos a obtenção da cópia da seguinte mimosa poesia, vertida do francês pelo ilustrado Sr. Dr. Antonio de Souza Pinto. É o lindo Canto das lavadeiras, no 2º ato do drama *Ruy Blas* de Victor Hugo, que atualmente é cantado no teatro Santo [sic] Isabel. (RUY BLAS, 1881, p.3)

Embora não se deva ignorar o fato de que o teatro era um anunciante frequente do jornal e que tanto a publicação da tradução do “ilustrado Dr. Antônio de Souza Pinto” quanto a alusão que a acompanha a um espetáculo em curso provavelmente possuíam sub-reptícios propósitos publicitários, este é mais um indício a reforçar a hipótese de que a ópera de Filippo Marchetti, hoje relativamente obscura, pode ter ajudado a trazer interesse pela peça de Victor Hugo no Brasil dos últimos decênios do século XIX.

A tradução

À luz das informações apresentadas nas seções anteriores a respeito do tradutor Antônio de Souza Pinto e da contextualização do trecho de *Ruy Blas* por ele traduzido, prosseguiremos com as análises do trecho em francês e de “Canto das lavadeiras”. Em nome de sua própria conveniência, o leitor aquiescerá que repitamos a transcrição do poema-tradução cotejado do texto em francês.

Victor Hugo	Souza Pinto
À quoi bon entendre Les oiseaux des bois ? L’oiseau le plus tendre Chante dans ta voix.	Por que ouvirmos nós As aves da espessura? Ave mais terna e pura Canta na tua voz.
Que Dieu montre ou voile Les astres des cieux ! La plus pure étoile Brille dans tes yeux.	Que mostre ou vele Deus A esfera rutilante A estrela mais brilhante Fulge nos olhos teus.
Qu’avril renouvelle	Que em florida estação

Le jardin en fleur ! La fleur la plus belle Fleurit dans ton cœur.	Brote no prado a rosa. Mais bela flor mimosa Te sai do coração.
Cet oiseau de flamme, Cet astre du jour, Cette fleur de l'âme, S'appelle l'amour ! (HUGO, 1839, p. 56)	Essa ave toda ardor, Esse astro que irradia, D'alma a flor que inebria É tudo isso o amor! (apud TEIXEIRA, 1885, p. 223)

Conforme já comentado neste trabalho¹⁴⁴, a canção traduzida por Souza Pinto destaca-se em *Ruy Blas* como o único momento em que cessam o verso alexandrino e o esquema de rimas emparelhadas (típicos do teatro francês em verso), dando lugar ao verso pentassílabo com rimas alternadas, com intercalação perfeita em cada estrofe de rimas graves (primeiros e terceiros versos) e agudas (segundos e quartos versos):

1	2	3	4	5	x
À / quoi / bon / en / ten / dre					
1	2	3	4	5	
Les/ oi/ seaux/ des / bois ?					
1	2	3	4	5	x
L'oi/ seau/ le / plus/ ten/ dre					
1	2	3	4	5	
Chan/ te / dans / ta / voix/.					

Vale destacar que o metro pentassílabo não é muito comum nem na poesia francesa do século XIX como um todo, nem na poesia de Victor Hugo em particular, que o utiliza raramente: alguns exemplos que encontramos na obra hugoana são “Dans l’alcôve sombre” (*Les feuilles d’automne*) e “Autre guitare”¹⁴⁵ (*Les Rayons et les Ombres*). Buffard-Moret lembra que o metro também é utilizado em “La Ronde du Sabbat” (*Les Odes et Ballades*), ainda que combinado com o alexandrino:

Quanto aos metros de 5 e 7 sílabas, que são culturalmente ligados à canção, eles constituem uma inovação notável na poesia francesa do

¹⁴⁴ Ver seção “Pressupostos e percurso” do primeiro capítulo.

¹⁴⁵ Conforme citado na seção anterior (“A fonte”), Charles-Wurtz defende a hipótese de que “Autre guitare” teria sido originalmente concebido como a canção das lavadeiras a figurar em *Ruy Blas*. (CHARLES-WURTZ, 2010, p.157)

século XIX. O pentassílabo era totalmente inusitado fora da poesia ligeira dos séculos XVII e XVIII. Mas Hugo o utiliza já em suas *Ballades* em “La Ronde du Sabbat”, Verlaine para um de seus *Poèmes saturniens*, “Soleils couchants”, e Rimbaud para alguns de seus poemas, como “Chanson de la plus haute tour” [...]. (BUFFARD-MORET, 2008, p.27)¹⁴⁶

É lícito, portanto, especular que a escolha do metro, haja vista seu uso espaçado, não tenha sido fortuita. Para além da ligação cultural à canção, conforme destaca Buffard-Moret, é possível que o autor de *Ruy Blas* tenha optado pelo pentassílabo para imprimir aos versos uma cor local ibérica, uma vez que “o nível retórico-formal representa os elementos que inserem o poema em uma determinada tradição estética e cultural, caracterizada, por exemplo, por padrões de metro, rima e estrofação”. (FALEIROS, 2012, p.96) Seja como for, este não foi um aspecto mantido por Souza Pinto, que opta pelo hexassílabo:

1	2	3	4	5	6	
Por / que / ou / vir / mos / nós						
1	2	3	4	5	6	x
As/ a/ ves/ da es / pes /su /ra ?						
1	2	3	4	5	6	x
A/ ve/ mais / terna/ e/ pu / ra						
1	2	3	4	5	6	
Can/ ta/ na / tu/ a / voz/.						

Outro elemento formal alterado por Souza Pinto é a ordem das rimas: enquanto Hugo lançou mão de um esquema de rimas alternadas (ABAB), o tradutor luso-brasileiro opta pelas rimas interpoladas (ABBA); a combinação de rimas graves e agudas em cada estrofe é mantida, mas muda de lugar: as rimas agudas, que em Hugo incidiam nos segundos e quartos versos, passam a incidir nos primeiros e quartos versos, de forma que abrem e fecham cada uma das estrofes. É a rima, aliás, o elemento formal que mais uma vez parece nortear as escolhas do tradutor, que recorre a vários procedimentos já encontrados nas traduções precedentes (acréscimos, supressões,

¹⁴⁶ "Quant aux mètres de 5 et 7 syllabes, qui sont culturellement liés à la chanson, ils font une percée remarquable dans la poésie française du XIXe siècle. Le pentasyllabe était totalement inusité en dehors de la poésie légère des XVIIe et XVIIIe siècles. Mais Hugo l'utilise dès ses *Ballades* dans « La Ronde du Sabbat », Verlaine pour un des *Poèmes saturniens*, « Soleils couchants », et Rimbaud pour quelques-uns de ses poèmes, comme « Chanson de la plus haute tour » [...]."

paráfrases, hipérbatos etc) para assegurá-la. É claro que tais procedimentos “deformatórios” podem ser encontrados em maior ou menor grau em praticamente qualquer tradução; mesmo assim, a tradução poética em língua portuguesa do final dos oitocentos (especialmente no Brasil) apresenta certos padrões particulares quanto ao uso desses procedimentos e estratégias, cujo estudo nos parece produtivo.

A exemplo do que encontramos na análise da tradução de Souza Pinto do soneto de Sully Prudhomme, a estratégia do acréscimo de adjetivos ou orações adjetivas também é utilizada aqui para obtenção das rimas. Assim, “*l’oiseau le plus tendre*” (v.3) torna-se “ave mais terna e pura”; “*la fleur la plus belle*” (v.11) torna-se “mais bela flor mimosa”; “*cette fleur de l’âme*” (v.15) torna-se “d’alma a flor que irradia” etc. O caso do sétimo verso é particularmente interessante: como o tradutor já acrescentara o adjetivo “pura” ao terceiro verso, “*la plus pure étoile*” torna-se “a estrela mais brilhante” para evitar a repetição, de forma que o adjetivo como que se desloca de uma estrofe para outra. Como os exemplos demonstram, a estratégia dos acréscimos frequentemente se combina com a do hipérbato. A sintaxe simples e direta de um poema que imita uma canção popular de humildes lavadeiras em *Ruy Blas* ganha torções sintáticas típicas da dicção parnasiana finissecular que identificamos na poesia autoral de Souza Pinto. A mesma questão emergiu quando analisamos as traduções da canção de Fabiani em *Marie Tudor*: suprimido o contexto em que a canção aparece dentro da peça, o texto traduzido se afasta de forma decisiva da fonte, passando de uma canção com papel quase funcional dentro de um drama (o que fica demonstrado pela interessantíssima “substituição funcional” feita por Souza Lobo em sua tradução de *Marie Tudor*¹⁴⁷) para um poema bastante autônomo em relação a seu hipotexto (neste caso, o drama *Ruy Blas*). Isto não é um problema em si: trata-se, pelo contrário, de um processo de derivação textual muito interessante, mas que tem implicações inclusive formais, como o sacrifício da simplicidade sintática da canção das lavadeiras (elemento formal cuja importância se ilumina pela leitura da peça como um todo) em nome da manutenção de um esquema estrito de rimas e versos isométricos.

O sempre presente procedimento da paráfrase aparece de forma clara em algumas escolhas do tradutor: “*Les astres des cieux*” (v.6) torna-se “a esfera rutilante”; “*Cet oiseau de flamme*” (v.13) torna-se “essa ave toda ardor” etc. Um caso particularmente interessante ocorre na terceira estrofe:

¹⁴⁷ Ver última seção do capítulo anterior.

Qu'avril renouvelle Le jardin en fleur !	Que em florida estação Brote no prado a rosa.
---	--

Como se sabe, a primavera no hemisfério norte ocorre entre março e maio. A referência temporal ao mês de abril cria um problema para o poeta-tradutor radicado no Brasil, em que a “florida estação” ocorre entre setembro e novembro. A menção específica ao mês é substituída por uma perífrase da primavera, que aparecerá como adjunto adverbial. Todo o período é reelaborado: enquanto o sujeito da oração na estrofe original é o mês de abril, responsável pela renovação do jardim florido, na versão em português, o sujeito é a flor — ou melhor, seu hipônimo (outro estratagema para obtenção da rima), “a rosa”.

Cumpramos destacar aqui, a propósito, como os frequentes recursos à hiponímia e à sinonímia contribuem para o empolamento parnasiano da tradução. Um exemplo eloquente está logo no segundo verso do poema, em que o termo “*bois*” — uma palavra relativamente comum em francês cuja forma mais intuitiva de traduzir para o português talvez fosse pelo termo cognato “bosque” — é vertido como “espessura”. Do ponto de vista puramente semântico, “bosque” e “espessura” são rigorosamente sinônimos; o segundo termo, no entanto, é pouco usado e cheira à erudição livresca. Enquanto Hugo parece ter se preocupado em selecionar palavras triviais e estruturas sintáticas simples para compor versos singelos que pudessem ser apresentados verossimilmente como uma canção popular entoada por simples trabalhadoras braçais, o tradutor luso-brasileiro parece seguir por um caminho oposto, polvilhando sua versão com inversões sintáticas e palavras pomposas.

Embora Souza Pinto pareça arrogar-se aqui menos liberdades do que na outra tradução que analisamos, as abordagens se assemelham: o “sentido geral” do texto estrangeiro fornece as balizas semânticas dentro das quais o poeta-tradutor pode mover-se, ora exercitando seu próprio estro de poeta (*ma no troppo*, sob pena de infirmar um nível mínimo de “correspondência” que caracterizaria a relação de um texto traduzido com sua fonte), ora realizando os inevitáveis ajustes de Procusto para adequar o texto à rígida carapaça retórico-formal. É claro que a tradução de qualquer texto de valor estético implica esse desafio do equilíbrio entre “forma” e “conteúdo”, com sacrifícios inevitáveis de um lado ou outro¹⁴⁸. O que parece ocorrer, no entanto, tanto em Souza

¹⁴⁸ “A fidelidade em tradução poética é dinâmica. É a resultante de uma tensão existente entre forças que, por serem antagônicas, equilibra-se sem anular-se.” (LARANJEIRA, 2003, p. 123)

Pinto quanto na maior parte das versões poéticas com que nos deparamos aqui, é que a preocupação com modelos formais fixos (especialmente ligados à isometria e às rimas) tem maior peso que o componente semântico. Conforme temos insistido neste trabalho, os problemas acarretados pela inegociabilidade de recursos como a isometria e as rimas não é um demérito desses tradutores, mas uma condição histórica quiçá incontornável sob o horizonte tradutório do período de produção e circulação dessas versões poéticas. Talvez não seja exagero afirmar que a própria possibilidade de publicação do texto em um jornal como o *Diário de Pernambuco* (isto é, suas condições de circulação) pressupõe necessariamente a manutenção de tais elementos, uma vez que eram características indispensáveis ao conceito socialmente compartilhado naquele período a respeito do que seria “poesia”.

4. O caso *Notre-Dame de Paris*: o “canto torto” de Quasimodo

O contexto

A última versão poética das *Hugonianas* de que nos ocuparemos neste trabalho é, sob alguns aspectos, singular. Embora não se trate, conforme já pontuamos¹⁴⁹, do único caso dentre os textos compilados por Múcio Teixeira de tradução poética de um trecho de romance, há outros elementos que tornam “A canção de Quasímodo” particularmente interessante, como procuraremos demonstrar em nossa análise. Antes de tudo, no entanto, é proveitoso situar o trecho traduzido por Generino dos Santos em relação ao conjunto da trama de *Notre-Dame de Paris*, bem como tecer algumas considerações a respeito do célebre romance de Victor Hugo.

A canção entoada por Quasimodo se encontra no capítulo IV do livro nono (“*Grès et cristal*”). Trata-se do 45º capítulo do romance, que é formado por 59 capítulos distribuídos entre 11 livros de tamanho desigual. A essa altura da história, Esmeralda vive asilada dentro da catedral: condenada à morte por “bruxaria” e por um crime que não cometeu (tentativa de assassinato do capitão Phoebus de Châteaupers, na verdade perpetrada pelo vilão Claude Frollo), a dançarina é resgatada ao pé da forca por Quasimodo, que a leva para dentro da igreja. Ali, explica o narrador, condenados poderiam viver ao abrigo da justiça humana, particularmente bárbara naquele momento:

Toute ville au moyen âge, et, jusqu'à Louis XII, toute ville en France avait ses lieux d'asile. Ces lieux d'asile, au milieu du déluge de lois pénales et de juridictions barbares qui inondaient la cité, étaient des espèces d'îles qui s'élevaient au-dessus du niveau de la justice humaine. Tout criminel qui y abordait était sauvé. Il y avait dans une banlieue presque autant de lieux d'asile que de lieux patibulaires. C'était l'abus de l'impunité à côté de l'abus des supplices, deux choses mauvaises qui tâchaient de se corriger l'une par l'autre. Les palais du roi, les hôtels des princes, les églises surtout avaient droit d'asile. Quelquefois d'une ville tout entière qu'on avait besoin de repeupler on faisait temporairement un lieu de refuge. Louis XI fit Paris asile en 1467.¹⁵⁰ (HUGO, 1904, p. 306)

¹⁴⁹ Ver seção “Pressupostos e percurso” do primeiro capítulo.

¹⁵⁰ “Todas as cidades na Idade Média, e todas as cidades da França até Luís XII, tinham locais de asilo. Esses locais, em meio ao dilúvio de leis penais e de jurisdições bárbaras que inundavam a cidade, eram espécies de ilhas que se elevavam acima do nível da justiça humana. Todo criminoso que lá ancorasse

Embora grata por seu salvador, que nutre por ela uma paixão inconfessável, Esmeralda não consegue não sentir repulsa física por aquele homem, caracterizado ao longo do livro como extremamente feio e disforme¹⁵¹:

L'égypienne leva les yeux sur lui pour le remercier ; mais elle ne put articuler un mot. Le pauvre diable était vraiment horrible. Elle baissa la tête avec un tressaillement d'effroi. [...] Alors elle s'accroupit gracieusement sur sa couchette avec sa chèvre endormie à ses pieds. Tous deux restèrent quelques instants immobiles, considérant en silence, lui tant de grâce, elle tant de laideur. À chaque moment, elle découvrait en Quasimodo quelque difformité de plus. Son regard se promenait des genoux cagneux au dos bossu, du dos bossu à l'œil unique. Elle ne pouvait comprendre qu'un être si gauchement ébauché existât.¹⁵² (HUGO, 1904, p. 308 – 310)

Em contrapartida, a jovem continua nutrindo uma paixão violenta por Phoebus de Châteaupers, um militar jovem e galante que a seduziu, mas que pouco se importa com ela. Em dado momento do capítulo, Esmeralda vê Phoebus do alto da torre da igreja e tenta, em vão, chamar sua atenção com gritos e acenos. Apesar de julgar impossível que seu amor seja correspondido, o sineiro sofre ao ser preterido:

Quasimodo se pencha sur la place, et vit que l'objet de cette tendre et délirante prière était un jeune homme, un capitaine, un beau cavalier tout reluisant d'armes et de parures, qui passait en caracolant au fond de la place, et saluait du panache une belle dame souriant à son balcon. Du reste, l'officier n'entendait pas la malheureuse qui l'appelait. Il était trop loin. Mais le pauvre sourd entendait, lui. Un soupir profond souleva sa poitrine. Il se retourna. Son cœur était gonflé de toutes les larmes qu'il dévorait; ses deux poings convulsifs se heurtèrent sur sa tête, et quand il les retira il avait à chaque main

estaria a salvo. Num subúrbio havia quase tantos locais de asilo quanto locais patibulares. Era o abuso da impunidade ao lado do abuso dos suplícios, duas coisas ruins que se empenhavam em corrigir uma à outra. Os palácios do rei, as residências dos príncipes e as igrejas, sobretudo, davam direito de asilo. Às vezes, uma cidade inteira, com a intenção de se repovoar, fazia-se temporariamente um local de refúgio. Luís XI tornou Paris asilo em 1467.” (HUGO, 2022, p.290)

¹⁵¹ Sobre a associação entre grotesco e deficiência física na idade média, especialmente no âmbito de *Notre-Dame de Paris* e suas muitas adaptações, ver MORI, 2009. Já Besnier (2002, p.77) dedica uma entrada de seu abecedário hugoano às figuras monstruosas (“*Monstre*”) recorrentes em Victor Hugo, das quais o sineiro de *Notre-Dame de Paris* talvez seja a mais famosa.

¹⁵² “A cigana levantou os olhos para ele em agradecimento; mas não conseguiu articular palavra alguma. O pobre diabo era realmente horrível. Baixou a cabeça com um tremor de pavor. [...] A cigana então se encolheu graciosamente em sua caminha, com a cabra adormecida a seus pés. Permaneceram ambos imóveis por alguns instantes, admirando em silêncio — ele, toda aquela graça; ela, toda aquela feiura. A cada momento a moça descobria em Quasimodo alguma disformidade a mais. Seu olhar passava dos joelhos entortados às costas corcundas, das costas corcundas ao único olho. Não conseguia entender como um ser tão desajeitadamente desenhado poderia existir.” (HUGO, 2022, p.293-294)

une poignée de cheveux roux. L'égyptienne ne faisait aucune attention à lui. Il disait à voix basse en grinçant des dents : « Damnation ! Voilà donc comme il faut être ! il n'est besoin que d'être beau en dessus ! »¹⁵³
(HUGO, 1904, p. 316)

Mesmo enciumado, Quasimodo se dispõe a ir atrás do capitão e trazê-lo até Esmeralda. Chegado à rua, não encontra senão seu cavalo atrelado à porta da casa à frente da igreja. Trata-se da casa de Fleur-de-lys, a noiva do militar, em que acontecia uma suntuosa festa. O sineiro aguarda por muitas horas diante da casa. Quando Phoebus finalmente sai, Quasimodo vai a seu encontro e tenta levá-lo até a jovem dançarina, mas é repellido com violência. Ao voltar, não tem coragem de contar a verdade a Esmeralda; diz-lhe apenas que não conseguiu encontrar o capitão, ao que ela retruca, contrafeita, que ele deveria ter esperado toda a noite. Após essa repreensão, a moça passa a não ver mais o corcunda, que começa a repor suas provisões enquanto ela dorme; escuta-o, no entanto, cantar algumas noites “uma canção triste e bizarra”. (HUGO, 1904, p.320) Trata-se, precisamente, da canção traduzida por Generino dos Santos e recolhida por Múcio Teixeira nas notas finais das *Hugonianas*.

Para Olin H. Moore, a canção de Quasimodo é um dos vários elementos que o aproximam de outra personagem de Victor Hugo: Bug-Jargal. Nos dois casos, há amores não correspondidos que levam as personagens a cantar. No caso de Bug-Jargal, um “romance espanhol” acompanhado pelas “notas graves da guitarra” (HUGO, 1910, p.392); no caso de Quasimodo, um canto canhestro cuja estranheza decorre de sua surdez:

Consideremos primeiro Quasimodo, uma personagem cuja evolução é bastante típica da *longue élaboration* de Victor Hugo. Uma cena dramática em *Notre-Dame de Paris*, envolvendo Claude Frollo e Quasimodo, remonta a *Bug-Jargal* (1825), como apontou Edmond Biré. Biré demonstrou que o destino de Claude Frollo se assemelha detalhadamente ao de Habribah, mas deixou de afirmar, no entanto, que a fonte verdadeiramente importante de Quasimodo é o próprio

¹⁵³ “Quasimodo se inclinou sobre a praça e viu que o objeto dessa tenra e delirante oração era um rapaz, um capitão, um belo cavaleiro todo reluzente de armas e adereços, que passava de peito erguido no fundo da praça, cumprimentando com o barrete de penacho uma bela dama sorridente em sua sacada. De todo modo, o oficial não escutava a infeliz que o chamava. Estava longe demais. Mas o pobre surdo, sim; ele escutava. Um suspiro profundo ergueu seu peito. Ele se virou. Seu coração estava inflado com todas as lágrimas que ele devorava; seus dois punhos convulsivos se chocaram contra sua cabeça e, quando desceram, havia em cada mão um punhado de cabelos ruivos. A cigana não dava a menor atenção a ele. Quasimodo dizia em voz baixa, rangendo os dentes: — Maldição! É assim então que tem que ser! Só o que conta é ser bonito por fora!” (HUGO, 2022, p.298-299)

Bug-Jargal. O rei negro, apaixonado pela bela jovem branca Marie, sofre silenciosamente de um amor não correspondido, assim como o corcunda suspira sem esperanças por Esmeralda. Um dos rivais de Quasimodo é seu salvador Claude Frollo. O rival branco de Bug-Jargal, Capitão D’Auverney, salvou a vida do negro. Bug-Jargal, escondido em um arbusto, canta queixosamente, com uma voz harmoniosa, um romance espanhol para Marie. Quasimodo, escondido atrás de um vidro de uma torre de Notre-Dame, canta, como um surdo, “*des vers sans rimes*” (“versos sem rimas”) [...]. Durante uma violenta disputa, o rei negro apresenta ao tio do Capitão D’Auverney um machado, dizendo: “*Blanc, si tu veux me frapper, prends au moins cette hache.*” (“Branco, se queres me golpear, toma ao menos este machado.”) O tio enraivecido reage a Bug-Jargal literalmente, e é impedido de cometer assassinato apenas pela intervenção de seu sobrinho, que toma o machado da mão do homem negro. De forma similar, durante uma briga, Quasimodo oferece seu cutelo para o furioso Claude Frollo, com estas palavras: “*Monseigneur, vous ferez après ce qu’il vous plaîra; mais tuez-moi d’abord.*” (“Senhor, você fará depois o que quiser, mas me mate primeiro”) O arqui-diácono ensandecido, reagindo literalmente a Quasimodo, tê-lo-ia matado, a não ser pela tempestiva intervenção de Esmeralda, que tomou a faca das mãos do corcunda. (MOORE, 1942, p.255 - 256)¹⁵⁴

Com efeito, o cotejo dos dois romances revela outras importantes semelhanças entre as duas personagens: ambos possuem força sobre-humana e grande habilidade para a luta física, a despeito de suas personalidades dóceis e sua devoção servil em relação tanto a seus respectivos benfeitores (D’Auverney, Frollo) quanto a seus objetos de amor não correspondido (Marie, Esmeralda). Mais uma vez observamos o jogo de contrastes caro à poética de Hugo.

¹⁵⁴ “Let us consider first Quasimodo, a character whose evolution is fairly typical of Victor Hugo's *longue élaboration*. A dramatic scene in *Notre-Dame de Paris*, involving both Claude Frollo and Quasimodo, goes back as far as *Bug-Jargal* (1825), as Edmond Biré pointed out. Biré showed that the fate of Claude Frollo parallels in closest detail that of Habribah, but neglected, however, to state that the really important source for Quasimodo is Bug-Jargal himself. The negro king, enamoured with the beautiful white girl Marie, suffers silently from unrequited love, just as the hunchback pines hopelessly for la Esmeralda. One of Quasimodo's rivals is his rescuer Claude Frollo. The white rival of Bug-Jargal, Captain D'Auverney, has saved the negro's life. Bug-Jargal, hidden in a thicket, sings plaintively, with a harmonious voice, a Spanish romance for Marie's benefit. Quasimodo, concealed behind a windbreak of a tower of Notre-Dame, sings, like a deaf man, “*des vers sans rime*” [...]. During a violent dispute, the negro king presents to Captain d'Auverney's uncle an axe, saying: “*Blanc, si tu veux me frapper, prends au moins cette hache.*” The enraged uncle takes Bug-Jargal at his word, and is prevented from committing murder only through the intervention of his nephew, who snatches the axe from the black man's hands. Similarly, in the course of a quarrel, Quasimodo offers his cutlass to the furious Claude Frollo, with these words: “*Monseigneur... vous ferez après ce qu’il vous plaîra; mais tuez-moi d’abord.*” The maddened archdeacon, taking Quasimodo at his word, would have slain him but for the timely intervention of la Esmeralda, who wrested the knife from the hunchback's hands.”

Cabe, aqui, uma observação: em nossa dissertação de mestrado, procuramos demonstrar como o romance *Bug-Jargal*, embora frequentemente relegado à condição secundária de *roman de jeunesse*, foi uma fonte seminal — ou, para retomar a terminologia genettiana, um hipotexto — de importantes obras do romantismo brasileiro, notadamente *O guarani* de José de Alencar, *Os últimos cantos* de Gonçalves Dias e *Os escravos* de Castro Alves. O que fica claro nesta etapa da pesquisa é que, para além disso, *Bug-Jargal* pode ser considerado um hipotexto de obras posteriores do próprio Victor Hugo. Além das semelhanças entre Bug-Jargal e Quasimodo e do paralelismo entre Habribah e Frollo, apontados por Moore, o romance de 1825 introduz outros elementos que reaparecerão na obra hugoana: em sua serenata, Bug-Jargal se acompanha com uma guitarra, assim como fará Fabiano Fabiani em *Marie Tudor*; além disso, canta um “romance espanhol”, assim como Esmeralda o faz ao longo de *Notre-Dame de Paris*; também em *L’Homme qui rit* há versos cantados em espanhol¹⁵⁵ etc. Conforme se verá, em *Notre-Dame de Paris* há pelo menos mais um caso explícito desse processo criativo de *longue élaboration*, por meio do qual obras anteriores funcionaram como repositório de elementos posteriormente reaproveitados e reelaborados por Victor Hugo.

Lembre-se que, conforme pontua Buffard-Moret em citação já feita neste trabalho¹⁵⁶ (BUFFARD-MORET, 2006, p.187), diversas canções aparecem ao longo do romance, cantadas por diferentes personagens em diferentes circunstâncias. No entanto,

apenas a canção de Quasimodo é composta por “versos sem rima” e sem metro “como um surdo pode fazer” [...]. Com exceção dessa canção muito particular, as canções ‘populares’ de Hugo são regularmente rimadas. Em seus romances, o sistema rímico se caracteriza na maior parte das vezes por sua simplicidade: rimas emparelhadas predominam neles [...], como é o caso nas quadras de numerosas canções populares [...] ou em seus refrães. (BUFFARD-MORET, 2006, p.189 - 190)¹⁵⁷

¹⁵⁵ “Dans *L’Homme qui rit*, enfin, le Vieux forain Ursus fait jouer *Chaos vaincu*, une pièce étrange, une pantomime excentrique [...]. L’héroïne de *Chaos vaincu* chante – en espagnol, curieusement – des vers qui pourraient se trouver dans la bouche des prêtres de la Flûte enchantée [...]” (BESNIER, 2002. p.56)

¹⁵⁶ Ver seção “Pressupostos e percurso” do primeiro capítulo.

¹⁵⁷ “Seule la chanson de Quasimodo est composée de « vers sans rime » ... et sans mètre « comme un sourd en peut faire » [...]. En dehors de cette chanson bien à part, les chansons « populaires » de Hugo sont régulièrement rimées. Dans ses romans, le système rimique se caractérise le plus souvent par sa simplicité : les rimes plates y prédominent [...], comme c’est le cas dans les quatrains de nombreuses chansons populaires [...] ou dans leur refrain.”

A título de comparação, façamos a escansão da “velha ária” cantada por Esmeralda no sétimo capítulo do livro primeiro "*Une nuit de nocés*":

1 2 3 4 5
Mon / pè/ re est/ oi/ seau/,
1 2 3 4 5 x
Ma / mèn/ re est/ oi/ sel/ le, /
1 2 3 4 5 6 7 x
Je / pas/ se / l' eau/ sans/ na / cel/ le,
1 2 3 4 5 6 7
Je / pas/ se/ l' eau/ sans/ ba/ teau. /
1 2 3 4 5 x
Ma / mèn/ re est/ oi/ sel/ le, /
1 2 3 4 5
Mon / pè/ re est/ oi/ seau/
(HUGO, 1904, p.72)¹⁵⁸

Aqui, como se vê, intercalam-se versos pentassílabos e heptassílabos, algo comum na poesia do século XIX, e o esquema rímico pode ser descrito como “ABBABA”. Outro exemplo é a canção que o carcereiro da Bastilha canta ao ouvido do prisioneiro da Bastilha Guillaume de Harancourt, bispo de Verdun, cujos versos são todos pentassílabos:

1 2 3 4 5
Maî / tre / Jean/ Ba/ lue/
1 2 3 4 5
A / per/ du / la/ vue/
1 2 3 4 5
De/ ses / é / vê / chés ; /
1 2 3 4 5
Mon/ sieur / de / Ver/ dun/
1 2 3 4 5
N' en/ a / plus / pas / un ;
1 2 3 4 5
Tous / sont / dé / pê / chés. /
(HUGO, 1904, p.369)¹⁵⁹

¹⁵⁸ "Meu pai é passarinho. Minha mãe é passarinha. Atravesso a água sem nacela/ Atravesso a água sem barca,/ Minha mãe é passarinha,/ Meu pai é passarinho." (HUGO, 2022, p.431)

¹⁵⁹ "Mestre Jean Baluc/ Perdeu a vista/ Dos seus bispados/ O senhor de Verdun/ Não tem mais nenhum,/ Foram todos despachados." (HUGO, 2022, p.432)

Como se vê, as diversas canções (ou fragmentos de canções) que Hugo espalha ao longo de *Notre-Dame de Paris* parecem desempenhar certas funções dentro do romance.

Algumas canções parecem ter a função de comentar a trama, como uma espécie de coro do teatro clássico. Parece ser o caso da canção do carcereiro, que faz referências a fatos históricos que ajudam a esclarecer a cena anterior. Também parece ser o caso da canção da Falourdel, que faz lúgubres referências à forca, em um momento em que Frollo acredita que Esmeralda foi enforcada (“Fièvre”):

Grève, aboye, Grève, grouille !
File, file, ma quenouille,
File sa corde au bourreau
Qui siffle dans le préau.
Grève, aboye, Grève, grouille !

La belle corde de chanvre !
Semez d’Issy jusqu’à Vanvre
Du chanvre et non pas du blé.
Le voleur n’a pas volé
La belle corde de chanvre.

Grève, grouille, Grève, aboye !
Pour voir la fille de joie
Pendre au gibet chassieux,
Les fenêtres sont des yeux.
Grève, grouille, Grève, aboye !¹⁶⁰
(HUGO, 1904, p.302)

Algumas parecem funcionar como “cartões de visitas” das personagens, ajudando a caracterizá-las. Um exemplo são os versos cantados por Jehan Frollo na *Cour des Miracles*, pouco antes do ataque à Notre-Dame pelos *truands*:

Et je n’ai, moi,
Par la sang-Dieu !
Ni foi, ni loi,
Ni feu, ni lieu,
Ni roi,

¹⁶⁰ “Grève, uiva, Grève, fervilha! / Fia, minha roca, fia/ Fia a sua corda para o carrasco,/ Que assobia no campo./ Grève, uiva, Grève, fervilha!// A bela corda de cânhamo!// Semeiem de Issy a Vanvre/ Cânhamo em vez de trigo./O ladrão não roubou/ A bela corda de cânhamo!// Grève, fervilha, Grève, uiva!// Para ver a moça vadia/ Pendurada no patíbulo remelento./ As janelas são olhos./ Grève, fervilha, Grève, uiva!” (HUGO, 2022, p.432)

Ni Dieu !¹⁶¹

(HUGO, 1904, p.342)

Parece também ser o caso da canção de Esmeralda (“Mon père est oiseau” ...), que assim como Jehan, se apresenta como uma personagem desgarrada, errante, aventureira, marginal em relação à sociedade humana. O uso de pentassílabos e heptassílabos também faz pensar na hipótese da "cor local ibérica" que aventamos no capítulo anterior¹⁶² em relação à canção de *Ruy Blas*. É verdade que, conforme se fica sabendo ao fim do romance, Esmeralda, cujo nome real é Agnès, possui dupla identidade: sua mãe biológica é Chantefleurie, uma ex-prostituta de Reims que se enclausura voluntariamente em Paris após o sequestro de sua filha por uma trupe cigana. Não obstante, o elemento hispânico, austral e exótico está inegavelmente presente nessa personagem¹⁶³, a começar pelo nome Esmeralda, ainda que em contraste com o elemento da inocência e castidade para o qual aponta a própria etimologia de seu nome real¹⁶⁴ (ἀγνός, -ή, -όν, “casto”, “puro”). Com efeito, essa dualidade onomástica corresponde a uma dualidade de características da própria personagem, ao mesmo tempo arquétipo de mulher fatal e virgem ingênua, o que está perfeitamente de acordo com a própria concepção estética exposta por Hugo em textos como o prefácio de *Cromwell*¹⁶⁵. Ademais, conforme já foi dito neste trabalho¹⁶⁶, Esmeralda também canta canções em espanhol, cujos versos foram retirados de antigos romances (BUFFARD-MORET, 2006, p.187), ainda que afirme a Quasimodo não saber o significado das palavras que canta nessa língua:

¹⁶¹ “E eu mesmo não tenho./ Pelo sangue de Deus!/ Nem fé, nem lei/ Nem fogo, nem lar/ Nem rei/ Nem Deus!” (HUGO, 2022, p.476)

¹⁶² Ver seção “A tradução” do terceiro capítulo.

¹⁶³ “Despite her non-Gypsy origin, Hugo's Esmeralda does not metamorphose into a lady like Cervantes' Constanza de Azevedo y de Meneses. She is much too much the Gypsy, as the Gypsy was imagined to be by the Romantics, to be accepted into conventional bourgeois society, and even the revelation of her aristocratic origins fail to rescue her from the tragic fate of most of the subsequent Romantic and post-Romantic heroines.” (CHARNON-DEUTSCH, 2004, p.55)

¹⁶⁴ Por conta da personagem de *École de Femmes* de Molière, o nome “Agnès” chegou a ser dicionarizado em francês como sinônimo de “jovem inocente e ingênua”. (AGNÈS, 2023) Em *Notre-Dame de Paris*, pouco antes das cenas do reconhecimento e da execução de Esmeralda, o narrador compara a dançarina ao *agneau* (“cordeiro”), o que pode apontar para um jogo de palavras intencional: “La jeune fille répondit comme l’agneau : — Hélas ! je n’étais peut-être pas née alors !” (HUGO, 1904, p.400) Assim, o nome hispânico, associado ao sensual e ao mundano, contrastaria com um nome ligado ao símbolo cristão da pureza e do sacrifício.

¹⁶⁵ “Elle sentiria que tout dans la création n’est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l’ombre avec la lumière.” (HUGO, 1912, p.14)

¹⁶⁶ Ver seção “Pressupostos e percurso” do primeiro capítulo.

Une autre fois, il se présenta à la porte de la cellule (où il n’entrait jamais) au moment où la Esmeralda chantait une vieille ballade espagnole, dont elle ne comprenait pas les paroles, mais qui était restée dans son oreille parce que les bohémiennes l’en avaient bercée tout enfant.”¹⁶⁷ (HUGO, 1904, p.315)

E, segundo o relato de Gringoire a Frollo, teria “percorrido a Espanha e a Catalunha, até a Sicília”:

Gringoire était parvenu à savoir que, tout enfant, elle avait parcouru l’Espagne et la Catalogne, jusqu’en Sicile ; il croyait même qu’elle avait été emmenée, par la caravane de zingari dont elle faisait partie, dans le royaume d’Alger, pays situé en Achaïe, laquelle Achaïe touche d’un côté à la petite Albanie et à la Grèce, de l’autre à la mer des Siciles, qui est le chemin de Constantinople¹⁶⁸. (HUGO, 1904, p.212)

No caso específico de Esmeralda, a estereotipia hispânica e austral se intersecciona com a estereotipia cigana. O gentílico atribuído à personagem ao longo do romance é “*égyptienne*” (“egípcia”), forma antiga de se referir a essas populações¹⁶⁹. Antes e depois de Hugo, numerosas personagens ciganas apareceram na literatura europeia. Segundo a estudiosa Lou Charnon-Deutsch (2004, p.17), a obsessão europeia com os ciganos espanhóis remontaria ao começo do século XV, marcado pela chegada de fluxos migratórios de “peregrinos” roma à Espanha. No entanto, será especialmente no século seguinte, o chamado *Siglo de Oro*, que os principais estereótipos e estigmas a respeito dessas populações se estabelecerão na literatura europeia, delineando aquilo a que a autora chama “o cigano espanhol imaginário”:

Muito do que passou a contar como conhecimento a respeito de ciganos espanhóis se originou nessa era mais dourada em seus discursos que em seus cofres, a despeito do enorme influxo de lingotes das colônias americanas. O estereótipo do cigano rapace e maquinador ajudou a associar o que era misterioso ou desconhecido a respeito dos grupos Roma nômades e não conformistas com outras ameaças ao

¹⁶⁷ “Uma outra vez, ele apareceu na porta da cela (na qual jamais entrava) no momento em que Esmeralda cantava uma velha balada espanhola cuja letra não entendia, mas que ficara na lembrança porque as boêmias a ninavam com esta canção quando bem criança.” (HUGO, 2022, p.297)

¹⁶⁸ “Gringoire ficou sabendo que, ainda criança, ela percorrera a Espanha e a Catalunha, até a Sicília; ele acreditava, inclusive, que tinha sido levada pela caravana de Zingari — da qual ela fazia parte — ao reino da Argélia, país situado na Acaia, aquela Acaia tocada de um lado pela pequena Albânia e pela Grécia e, do outro, pelo mar das Sicílias, que é o caminho para Constantinopla.” (HUGO, 2022, p.201)

¹⁶⁹ Havia uma crença antiga segundo a qual as populações ciganas descenderiam dos egípcios. A base disso estaria na *Bíblia*, pois os egípcios teriam sido condenados por Deus vagar pelo mundo em punição à opressão do povo hebreu narrada no Pentateuco. (CHARNON-DEUTSCH, 2004, p.24)

bem estar econômico e moral da nação: piratas da Barbária, grupos de *bandoleros* itinerantes, o *pícaro* urbano, e, especialmente, de acordo com José Antonio Maravall, a crescente "paixão pela riqueza" que estava se apoderando da Espanha. (CHARNON-DEUTSCH, 2004, p.18)¹⁷⁰

Embora haja exemplos precedentes do tema na literatura ibérica (como a *Farsa das Ciganas* de Gil Vicente, que data de 1521 e foi, ainda segundo Carnon-Deutsch, a primeira aparição de ciganos no teatro, bem como textos de vários autores espanhóis do século XVI, como Diego de Negueruela, Juan de Timoneda, Mateo Alemán, Lorenzo Palminero), um marco importante são as *Novelas Exemplares* (1610) de Miguel de Cervantes, particularmente a novela “*La gitaniilla*” (“A ciganinha”), cuja personagem central, Preciosa, parece ter sido o principal modelo de Victor Hugo na criação de Esmeralda:

Ambas as garotas se tornam dançarinas maravilhosas. Preciosa é finalmente identificada por um documento escondido em um *cofrezico*, que revela que seu nome verdade é doña Costança de Azevedo y de Menesses, que sua mãe era [sic] doña Guiomar de Menesses e seu pai, don Fernando de Azevedo. Na época em que foi sequestrada, [sic] doña Costança usava um acessório de pequenas joias na cabeça, que estava preservado na caixa. Amarrado ao sapatinho de Esmeralda está um pergaminho contendo um *carne* que a identifica adequadamente. Outra pista, comparável aos brincos delatores usados por doña Costança, é o pequeno amuleto, adornado com bijuterias de vidro verde, usado por Esmeralda mesmo na forca. (MOORE, 1942, p.259)¹⁷¹

Muitos clichês e “motivos ciganos clássicos” já estavam estabelecidos em textos anteriores à novela de Cervantes, “da adivinhação, canto, magia e dança ao furto, roubo

¹⁷⁰ “Much of what in later centuries counted as knowledge about Spanish Gypsies originated in this era more golden in its discourses than in its coffers, despite the massive influx of bullion from the American colonies. The stereotype of the thieving, conniving Gypsy helped to link what was mysterious or unknown about the peripatetic, nonconformist Roma groups with other threats to the nation's economic and moral well-being: Barbary pirates, groups of roving *bandoleros* (highwaymen), the urban *pícaro* (rogue), and especially, according to José Antonio Maravall, the mounting "passion for lucre" that was gripping Spain.”

¹⁷¹ “Both girls grow up to be marvelous dancers. Preciosa is finally identified by a paper, concealed in a *cofrezico*, which reveals that her real name is doña Costança de Azevedo y de Menesses, that her mother was doña Guiomar de Menesses, and her father don Fernando de Azevedo. At the time that she was kidnapped, doña Costança wore a headdress of small jewels, which was preserved in the box. Attached to la Esmeralda's slipper is a parchment containing a *carne* which adequately identifies her. Another clue, comparable to the tell-tale brincos worn by doña Costança, is the small amulet, adorned with green glass trinkets, worn by la Esmeralda even on the gallows.”

de bebês, comércio de cavalos e assaltos em estradas”. (CHARNON-DEUTSCH, 2004, p.18)¹⁷² Uma importante inovação cervantina, no entanto, parece ter sido a “glamorização” da mulher cigana, elemento particularmente produtivo para a literatura do século XIX, marcada por uma série de descendentes mais ou menos diretas de Preciosa: Esmeralda, Carmen, Capitu¹⁷³:

Como criador daquilo a que poderíamos chamar a glamorização da mulher cigana, “*La gitanilla*” estabeleceu um forte contraste entre os membros rapaces e abjetos da raça e uma mulher excepcional e bela. De alguma forma, Preciosa se distingue de todo o resto, como se o autor tivesse querido remover toda a bondade e beleza de toda uma raça, para melhor concentrá-las neste único espécime precioso que é mais belo que o resto, que ganha mais dinheiro, dança e canta melhor, ama mais honesta e mais profundamente. É assim que primeiro percebemos a personagem de Cervantes: uma rara exceção entre um grupo de canalhas e bandidos. (CHARNON-DEUTSCH, 2004, p.19)¹⁷⁴

Note-se, a propósito, que Esmeralda não é a primeira mulher cigana a aparecer na obra do próprio Victor Hugo, que já criara a personagem Bechlie em *Han d'Islande* (1823). Embora se trate de personagens muito diferentes, alguns elementos foram reaproveitados de uma obra para outra, como o ritual de casamento em que o casal cigano quebra uma bilha, algo que aparece nos dois romances:

Em *Han d'Islande*, em uma notável antecipação a Collin de Plancy, Victor Hugo faz o executor Nychol Orugix dar um colar de vidro azul a Bechlie, sua velha esposa cigana. Este presente valioso substitui um anel de noivado, pois a união de Nychol e Bechlie expirará em um mês. Para continuar seu casamento, de acordo com a lei cigana, o casal deve quebrar uma bilha. O número de fragmentos no chão determinará por quantos anos o contrato renovado deverá durar. Este

¹⁷² “[...] from fortune-telling, singing, magic, and dancing, to pickpocketing, baby snatching, horse trading, and highway robbery.”

¹⁷³ Embora Capitu não seja uma mulher cigana em sentido estrito, já foi demonstrado que Machado de Assis apropriou-se de elementos de Carmen, a personagem cigana da novela epônima de Prosper Merimée, para dar vida à mulher de Bentinho em *Dom Casmurro*. Nesse sentido, ver PASSOS, 2003, *passim*.

¹⁷⁴ “As creator of what we could call the glamorization of the Gypsy woman, “*La gitanilla*” established a strong contrast between the thieving, abject members of the race and one exceptional and beautiful woman. Preciosa somehow stands out from all the rest, as if the author wished to skim off all of the goodness and beauty from a whole race, the better to concentrate it in this one precious specimen who is more beautiful than the rest, who earns more money, dances and sings better, and loves more honestly and deeply. This is how at first we perceive Cervantes' character: a rare exception amid a group of scoundrels and thieves.”

costume boêmio é a base do capítulo em *Notre-Dame de Paris* intitulado “*La cruche cassée*”. Aqui, a cerimônia de casamento de Gringoire e Esmeralda se parece com o de Nychol Orugix e Bechlie, e não com o de Andres Caballero e Preciosa, conforme descrito por Cervantes. (MOORE, 1942, p.259 - 260)¹⁷⁵

Assim como se dá entre Bug-Jargal e Quasimodo, também no caso de Esmeralda, portanto, nos deparamos com um processo de *longue élaboration*, com reaproveitamento de elementos desenvolvidos por Hugo em seus primeiros romances. Dessa forma, um “mapa hipertextual” que procure dar conta das fontes por detrás de um romance como *Notre-Dame de Paris* terá de considerar tanto seus hipotextos “exógenos” (Cervantes, Perrault, Walter Scott, Lewis, Beaumont etc) quanto os “endógenos” (Hugo hipotexto de si mesmo).

Romance compósito e seus modos internos

Notre-Dame de Paris foi publicado pela primeira vez em março de 1831 pela editora de Charles Gosselin, que já publicara *Les Orientales* (1829) e *Le Dernier Jour d'un condamné* (1829). Na primeira edição do romance, faltavam três capítulos — “*Impopularité*” (IV, 6); “*Abbas beati Martini*” (V, 1) e “*Ceci tuera cela*” (V, 2) —, cujos originais haviam sido perdidos. Conforme o próprio Victor Hugo explica em nota de 1832 adicionada às edições posteriores (“*Note ajoutée à l'édition définitive*”), os originais dos três capítulos faltantes foram encontrados e reincorporados à obra. (HUGO, 1904, VI)

¹⁷⁵ “In *Han d'Islande*, by a remarkable anticipation of Collin de Plancy, Victor Hugo has the executioner Nychol Orugix give a blue glass necklace do Bechlie, his old gypsy wife. This valued present takes the place of an engagement ring, for the union of Nychol and Bechlie will expire in a month. To resume their marriage, according to the gypsy law, the couple must break a jug. The number of fragments on the ground will determine how many years the renewed contract is to endure. This Bohemian custom is the basis of the chapter in *Notre-Dame de Paris* entitled *la Cruche Cassée*. Here the marriage ceremony of Gringoire and la Esmeralda resembles that of Nychol Orugix and Bechlie, and not that of Andres Caballero and Preciosa, as described by Cervantes.”

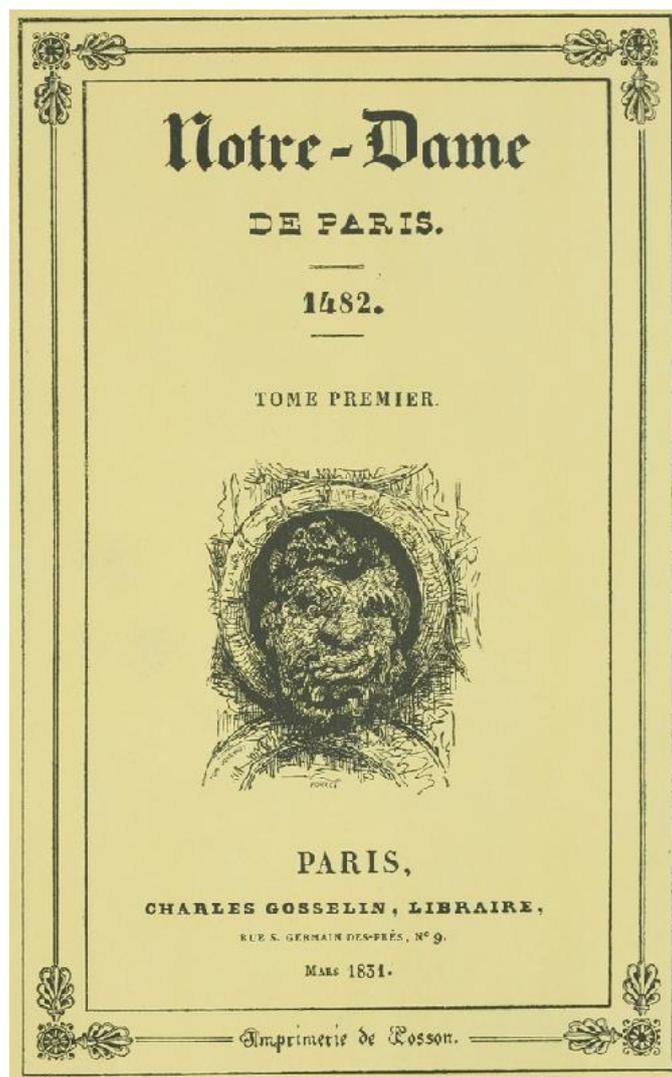


Figura 8: capa da edição original de *Notre-Dame de Paris* pela editora de Charles Gosselin. Fonte: HUGO, 1904, p.489

A recepção de público e crítica do romance foi predominantemente favorável, com 21 edições apenas na França entre 1831 e 1904 (apud HUGO, 1904, p.457), sem falar nas numerosas traduções alhures. Em um prospecto da edição de 1835, afirma-se que "*Notre-Dame de Paris* é, com certeza, o romance mais popular de sua época; seu sucesso foi completo." (apud HUGO, 1904, p. 456)¹⁷⁶ Gustave Planche, o mesmo crítico virulento da *Revue des Deux Mondes* que demolira *Marie Tudor* em 1833, elogiou o romance na mesma revista, em março de 1834. (apud HUGO, 1904, p. 455) Em carta a Victor Hugo, Théophile Gautier afirma que o romance é "um magnífico edifício, pleno de assombros e de segredos inesperados, que fatiga a curiosidade sem esgotá-la." (apud

¹⁷⁶ "*Notre-Dame de Paris* est à coup sûr le roman le plus populaire de l'époque ; son succès a été complet."

HUGO, 1904, p.456)¹⁷⁷ O compositor Hector Berlioz também escreveu uma longa carta cheia de entusiasmo a Victor Hugo a respeito do romance. (BESNIER, 2002, p.29) Uma voz discordante foi a de Balzac, que criticou duramente o romance em uma carta endereçada a Samuel-Henry Berthoud:

Acabo de ler *Notre-Dame* – não é do Sr. Victor Hugo autor de algumas boas odes, é do Sr. Victor Hugo autor do *Hernani* – duas belas cenas, três palavras, o todo inverossímil, duas descrições, a bela e a fera, e um dilúvio de mau gosto – uma fábula sem possibilidade e, acima de tudo, uma obra tediosa, vazia, cheia de pretensão arquitetural – eis aonde nos leva o excesso de amor próprio. (BALZAC, 1969, p. 810)¹⁷⁸

No Brasil, o romance foi muitas vezes traduzido e adaptado¹⁷⁹. Em sua dissertação de mestrado, Dalila Silva Neroni Jora (2020, p.17) elenca e analisa seis edições entre 1958 e 2018: Editora Edigraf (1958); Editora Três (1973); Clube do Livro (1985); Martin Claret (2006); Zahar (2013) e Penguin Classics/ Cia. das Letras (2018). Esta lista está longe de ser exaustiva: entre as décadas de 1960 e 1970, a Ediouro publicou uma tradução atribuída a Uliano Tevoniuk, que a Nova Fronteira voltou a publicar em 2022. Além dessas, há uma edição de 2011 publicada pela editora Estação Liberdade (tradução de Ana de Alencar e Marcelo Diniz). Muito antes disso, traduções portuguesas vêm circulando entre nós desde o século XIX: um exemplar¹⁸⁰ constava na lista de livros que Fagundes Varela possuía em 1863 (lista esta produzida por razões judiciais: seu senhorio exigiu que os bens do poeta fossem penhorados para saldar seus aluguéis não pagos), ainda que o redator do “Auto de Penhora”, Ponciano Joaquim de Góis, não tenha tido o cuidado de especificar a edição. Segundo hipótese do crítico David T. Haberly (1987, p.9), é possível que se tratasse de uma edição da Livraria Chardron. Como se vê, o número de traduções do romance em língua portuguesa é elevado e ignoro se um levantamento completo já foi feito.

¹⁷⁷ "Notre-Dame est à mes yeux un magnifique édifice, plein d'étonnements et de secrets inattendus, qui fatigue la curiosité sans l'épuiser."

¹⁷⁸ “Je viens de lire *Notre-Dame* – ce n'est pas de M. Victor Hugo auteur de quelques bonnes odes, c'est de M. Hugo auteur d'*Hernani* – deux belles scènes, trois mots, le tout invraisemblable, deux descriptions, la belle et la bête, et un déluge de mauvais goût – une fable sans possibilité et par-dessus tout un ouvrage ennuyeux, vide, plein de prétention architecturale – voilà où nous mène l'amour propre excessif.”

¹⁷⁹ Sobre as adaptações infantis do romance no Brasil, ver CARVALHO; FEITOSA (2014).

¹⁸⁰ "Pelo menos esse dado possuímos sobre a pequena biblioteca de Fagundes Varela, penhorada pela justiça, em 1863: 56 volumes. [...] De Victor Hugo, além de dois volumes cujos títulos não foram registrados, lá estava o romance *Nossa Senhora de Paris*, em tradução portuguesa." (MACHADO, 2001, p.209)

Quanto à tipologia da obra, pode-se afirmar, genericamente, que se trata de um romance histórico¹⁸¹, ainda que heterodoxo¹⁸² e “diferente do modelo criado por Walter Scott” (PAVANELO, 2018, p.209) — diferença, conforme se verá, programática. No entanto, pesquisadores como Dennys Silva-Reis (2021) defendem a tese de que se trataria de um romance gótico, da tradição de Horace Walpole e Matthew Lewis. Embora nos faltem o espaço e a competência para tratar essa questão de forma exaustiva, faremos breves considerações a esse respeito à luz da reflexão desenvolvida nos capítulos anteriores deste trabalho sobre a questão dos gêneros literários em Victor Hugo.

Em uma resenha do romance de Walter Scott *Quentin Durward*, datada de 1823 e incluída em *Littérature et philosophie mêlées* (1834), Victor Hugo, embora elogioso às qualidades do autor escocês, rejeita seu modelo eminentemente “prosaico” em favor de um novo tipo de romance que anuncia:

Depois do romance pitoresco, porém prosaico, de Walter Scott, ainda resta criar outro romance, que, segundo nossa concepção, será mais belo e mais completo. Um romance que será ao mesmo tempo drama e epopeia, pitoresco, porém poético, real, porém ideal, verdadeiro, porém monumental, que nos conduzirá de Walter Scott de volta a Homero. (apud LUKÁCS, 2011, p.101)

A esse respeito, György Lukács (2011, p.101) ressalta que Victor Hugo “não apenas critica Scott, mas lança um programa de sua própria atividade ficcional”. Com efeito, as ideias avançadas nesse texto de 1823 não só se coadunam com as apresentadas em texto posteriores, como o famoso prefácio ao *Cromwell* ou o prefácio a *Les Rayons et les Ombres*, mas também parecem se concretizar em *Notre-Dame de Paris*, especialmente no que tange à mistura programática dos gêneros. Trata-se, antes de tudo, de um romance bastante composto e heteróclito¹⁸³, em que se entrecruzam não só estilos e ritmos variados, mas mesmo diferentes tipologias textuais. Assim, num mesmo

¹⁸¹ “Dans les dix années qui suivent, il parachève sa prééminence dans tous les domaines de la littérature romantique : élargissant son public au théâtre en passant du vers à la prose de *Lucrece Borgia* ou *Marie Tudor* (toutes deux en 1833), s’affirmant comme un maître du roman historique avec *Notre-Dame de Paris* (1831), c’est surtout dans la poésie qu’il triomphe.” (BESNIER, 2002, p.9)

¹⁸² “Mas a obra central da ficção histórica romântica na França foi, é claro, *Notre-Dame de Paris* de Hugo, cuja fantasmagoria medieval, acrescida de sentimentalismo errático e motivos detetivescos, a situam completamente fora do romance histórico clássico tal como o definia Lukács. No entanto, essa excentricidade pressagia a multiplicação mais prolífica do gênero.” (ANDERSON, 2007, p.212)

¹⁸³ “Multiforme, la dissipation des genres, à travers différents traits de l’écriture médiévale, est donc au centre même de *Notre-Dame de Paris*, suivant le projet émis dans la préface de *Cromwell* de réunir tragédie et comédie.” (TROTIER, 1991, p.109)

livro, encontram-se capítulos tão diferentes como o profundamente descritivo “*Paris à vol d’oiseau*” (III, 2), em que o narrador leva a cabo uma exaustiva descrição panorâmica dos edifícios de Paris no século XV; o predominantemente dialógico “*Abbas Beati Martini*” (V, 1), em que Claude Frollo é visitado pelo rei Louis XI e seu médico; o eminentemente ensaístico “*Ceci tuera cela*” (V, 2), em que o narrador, glosando uma fala de Claude Frollo, discorre sobre como a palavra escrita, a partir da invenção da imprensa, teria passado a substituir a arquitetura como veículo principal das ideias humanas; o caoticamente humorístico “*Coup d’œil impartial sur l’ancienne magistrature*” (VI, 1), em que o elemento cômico e caricatural faz pensar em Dickens, que estrearia cinco anos depois com *Pickwick Papers* (1836).

Aqui, é produtivo recuperarmos o conceito de “modo”, tal qual o emprega Charles-Wurtz (2010). Conforme já visto¹⁸⁴, a estudiosa fala em um “modo lírico” que apareceria em alguns momentos patéticos de *Ruy Blas* e *Hernani*. Embora se trate de uma extrapolação, pois o texto trata especificamente do lirismo no teatro de Victor Hugo, acreditamos que a extrapolação é pertinente, haja vista que a concepção hugoana da interpenetração dos gêneros também se concretiza em seus romances. Assim, ao longo de *Notre-Dame de Paris* — e, certamente, ao longo de outros romances hugoanos —, podemos identificar não só momentos de irrupção de um “modo lírico”, mas também de um “modo dramático” e de um “modo épico”, concretizando-se o híbrido romance por vir que o autor da resenha de *Quentin Durward* anunciava em 1823.

Quanto ao “modo lírico”, um exemplo evidente e inapelável é a canção de Quasimodo, que constitui o objeto central deste capítulo. Com efeito, as diversas “canções” que, conforme vimos discutindo, pululam nos romances e peças de Victor Hugo, constituem exemplos privilegiados do “modo lírico”, embora não sejam os únicos: vejam-se as jeremiadas da reclusa Gudule sobre a filha perdida (HUGO, 1904, p.280 - 281); ou o longo monólogo de Frollo (1904, p. 273 - 276) ao declarar sua paixão por Esmeralda, um dos raros momentos de vulnerabilidade do vilão do romance.

Quanto ao que chamamos de “modo épico”, cumpre fazer algumas considerações prévias: na resenha crítica a Walter Scott, a matriz do elemento “épico” reivindicado por Victor Hugo para seu novo tipo de romance histórico é Homero (“Um romance [...] que nos conduzirá de Walter Scott de volta a Homero”). Ainda que de forma estereotipada e anacrônica, a tradição épica grega parece ser a referência para os

¹⁸⁴ Ver seção “Victor Hugo e a questão dos gêneros literários” do primeiro capítulo.

momentos bélicos em *Notre-Dame de Paris*. Assim, por exemplo, no capítulo “*Un maladroit ami*” (X, 4), durante o assalto à Notre-Dame pelos *truands*, o narrador diz que o elmo de Jehan poderia “disputar o temível epíteto de δεκέμβολος [“de dez bicos”] com o navio homérico de Nestor” (HUGO, 1904, p.357)¹⁸⁵. É de pouca consequência que esse epíteto não apareça de fato em Homero, mas em um fragmento de Ésquilo (DOLLARD, 2021, p.74): a referência ao universo dos heróis homéricos continua inequívoca. A nosso ver, os trechos que descrevem a longa e sanguinolenta batalha do livro X, primeiro entre os *truands* e Quasimodo (X, 4), por fim entre os *truands* e as tropas de Louis XI (X, 7), podem ser considerados exemplos de um “modo épico”, em que mesmo personagens até então ligados a certa “baixeza” social e moral são subitamente investidos de certa dignidade redentora por seus feitos bélicos¹⁸⁶. A título de exemplo, veja-se a descrição terrível dos últimos momentos de Clopin Trouillefou, chefe dos *truands* da *Cour des Miracles*:

On en remarqua un qui avait une large faux luisante, et qui faucha longtemps les jambes des chevaux. Il était effrayant. Il chantait une chanson nasillarde, il lançait sans relâche et ramenait sa faux. À chaque coup, il traçait autour de lui un grand cercle de membres coupés. Il avançait ainsi au plus fourré de la cavalerie, avec la lenteur tranquille, le balancement de tête et l’essoufflement régulier d’un moissonneur qui entame un champ de blé. C’était Clopin Trouillefou. Une arquebusade l’abattit¹⁸⁷. (HUGO, 1904, p.388)

Como se sabe, Victor Hugo produziu intensamente para o teatro durante os primeiros anos da década de 1830, tendo produzido algumas de suas principais peças nesse período: *Hernani* (1830), *Marion de Lorme* (1831), *Le roi s’amuse* (1832) etc.

¹⁸⁵ “Le sien était hérissé de dix becs de fer, de sorte que Jehan eût pu disputer la redoutable épithète de δεκέμβολος au navire homérique de Nestor.”

¹⁸⁶ “Os heróis, pelo contrário, são indivíduos que, na independência de seus sentimentos e vontades individuais, aceitam toda a responsabilidade dos atos que praticam, e que, por virtude do imperativo da sua vontade particular, realizam o que é justo e moral. Esta unidade imediata entre o substancial e a individualidade dos gostos, das tendências e da vontade é o que caracteriza a virtude grega, de tal sorte que a individualidade tem em si mesma a sua própria lei sem estar submetida a uma lei, juízo ou tribunal exteriores. Por isso os heróis gregos são produtos de uma era pré-legal ou tornam-se eles mesmos fundadores de Estados, de modo que o direito e a ordem, a lei e os costumes, emanam deles e apresentam-se como criação individual que fica ligada à sua lembrança.” (HEGEL, 1999, p.198)

¹⁸⁷ “Chamava atenção um deles, que trazia uma grande foice reluzente e há tempos destrinchava as pernas dos cavalos. Ele era assustador. Cantava uma canção anasalada, sem cessar lançava e puxava sua foice. A cada golpe, traçava ao seu redor um círculo de membros cortados. Avançava assim contra o miolo da cavalaria, com uma lentidão tranquila, balançando a cabeça e ofegando de forma regular, como um ceifeiro cortando um campo de trigo. Era Clopin Trouillefou. Um tiro de arcabuz o abateu.” (HUGO, 2022, p.368)

Não é de espantar, portanto, que o autor explorasse técnicas e recursos próprios ao teatro em seu romance histórico programaticamente composto. O longo e variegado histórico de adaptações para palco e cinema de *Notre-Dame de Paris* é uma demonstração eloquente da dramaticidade do romance, ao longo do qual elementos teatrais se intercalam com as longas digressões ensaísticas, filosóficas e descritivas do narrador hugoano. Nessa visada, um exemplo do que poderíamos chamar de “modo dramático” está no capítulo “*Le retrait où dit les heures monsieur Louis de France*” (X, 5). Enquanto os *truands* tentam invadir a Catedral de Notre-Dame, defendida ferozmente por Quasimodo, o rei Louis XI, em outro canto da cidade, confabula com alguns homens em um pequeno quarto na Bastilha. Estão ali o rei, o cortesão Olivier le Daim, os embaixadores belgas Jacques Coppenole e Guillaume Rym, além de um quinto personagem que não é imediatamente identificado. Olivier lê em voz alta um documento que enumera detalhadamente os gastos do Estado. A leitura do cortesão é entrecortada por comentários ora enfurecidos, ora indulgentes do rei. Toda a interação é profundamente teatral, com raras intervenções do narrador, as quais poderiam perfeitamente ser substituídas por indicações de cena:

« ... À Adam Tenon, commis à la garde des sceaux de la prévôté de Paris, pour l'argent, façon et gravure desdits sceaux qui ont été faits neufs pour ce que les autres précédents, pour leur antiquité et caduqueté, ne pouvaient plus bonnement servir. — Douze livres parisis.

« À Guillaume Frère, la somme de quatre livres quatre sols parisis, pour ses peines et salaires d'avoir nourri et alimenté les colombes des deux colombiers de l'Hôtel des Tournelles, durant les mois de janvier, février et mars de cette année ; et pour ce a donné sept sextiers d'orge. « À un cordelier, pour confession d'un criminel, quatre sols parisis. » Le roi écoutait en silence. De temps en temps il toussait. Alors il portait le hanap à ses lèvres et buvait une gorgée en faisant une grimace.

— « En cette année ont été faits par ordonnance de justice à son de trompe par les carrefours de Paris cinquante-six cris. — Compte à régler.

« Pour avoir fouillé et cherché en certains endroits, tant dans Paris qu'ailleurs, de la finance qu'on disait y avoir été cachée, mais rien n'y a été trouvé ; — quarante-cinq livres parisis. »

— Enterrer un écu pour déterrer un sol ! dit le roi.

— « ... Pour avoir mis à point, à l'Hôtel des Tournelles, six panneaux de verre blanc à l'endroit où est la cage de fer, treize sols. — Pour

avoir fait et livré, par le commandement du roi, le jour des monstres, quatre écussons aux armes dudit seigneur, enchapessés de chapeaux de roses tout à l'entour, six livres. — Pour deux manches neuves au vieil pourpoint du roi, vingt sols. — Pour une boîte de graisse à graisser les bottes du roi, quinze deniers. — Une étable faite de neuf pour loger les pourceaux noirs du roi, trente livres parisis. — Plusieurs cloisons, planches et trappes faites pour enfermer les lions d'emprès Saint-Paul, vingt-deux livres. »

— Voilà des bêtes qui sont chères, dit Louis XI. N'importe ! c'est une belle magnificence de roi. Il y a un grand lion roux que j'aime pour ses gentilleses. — L'avez-vous vu, maître Guillaume ? — Il faut que les princes aient de ces animaux mirifiques. À nous autres rois, nos chiens doivent être des lions, et nos chats des tigres. Le grand va aux couronnes. Du temps des païens de Jupiter, quand le peuple offrait aux églises cent bœufs et cent brebis, les empereurs donnaient cent lions et cent aigles. Cela était farouche et fort beau. Les rois de France ont toujours eu de ces rugissements autour de leur trône. Néanmoins on me rendra cette justice que j'y dépense encore moins d'argent qu'eux, et que j'ai une plus grande modestie de lions, d'ours, d'éléphants et de léopards. — Allez, maître Olivier. Nous voulions dire cela à nos amis les flamands.¹⁸⁸ (HUGO, 1904, p.365-366)

¹⁸⁸ “... Para Adam Tenon, comissionado na guarda dos brasões do prebostado de Paris, pela prata, fabricação e gravura dos ditos brasões que foram renovados, visto que os precedentes, por sua antiguidade e caducidade, não podiam mais servir de forma adequada. Doze libras parisis.

“Para Guillaume Frère, a soma de quatro libras e quatro soldos parisis, por suas despesas e trabalho para nutrir e alimentar as pombas dos pombais do Hôtel des Tournelles, durante os meses de janeiro, fevereiro e março desse mesmo ano; e, para isso, foram dados sete pesos de cevada.

“A um frade franciscano, pela confissão de um criminoso, quatro soldos parisis.”

O Rei ouvia em silêncio. De vez em quando, tossia. Levava então a taça aos lábios e bebia um gole, fazendo careta.

— Nesse ano foram feitos, por ordenança da justiça ao som do trompete, nos cruzamentos de Paris, cinquenta e seis anúncios. Conta a acertar. Para revista e busca em determinados locais, tanto em Paris quanto alhures, por uma quantia que se acreditava ter sido escondida, mas nada foi encontrado; quarenta e cinco libras parisis.

— Enterrar um escudo para desenterrar um soldo! — disse o Rei.

— Por ter instalado, no Hôtel des Tournelles, seis painéis de vidro branco no local em que está a jaula de ferro, treze soldos. Por ter feito e entregue, sob comando do Rei, no dia de feira, quatro brasões com as armas do dito senhor, ornados com rosas em todo entorno, seis libras. Por duas mangas novas no velho gibão do rei, vinte soldos. Por uma lata de graxa para engraxar as botas do rei, quinze denários. Por um novo celeiro para guardar os porcos pretos do rei, trinta libras parisis. Por várias anteparas, tábuas e ripas, feitas para trancar os leões de Saint-Paul, vinte e duas libras.

— Eis bichos que custam caro — disse Luís XI. — Mas tanto faz! É uma bela magnificência de rei. Há um leãozinho ruço que eu adoro. Já o viu, mestre Guillaume? Os príncipes devem ter esses animais miríficos. A nós, reis, nossos cachorros devem ser leões, e nossos gatos, tigres. As grandezas para as coroas. No tempo dos pagãos de Júpiter, quando o povo oferecia às igrejas cem bois e cem ovelhas, os imperadores davam cem leões e cem águias. Era feroz e muito lindo. Os reis da França sempre tiveram esses rugidos ao redor de seu trono. Contudo, justiça seja feita, gasto com isso menos dinheiro do que os outros, e tenho maior modéstia de leões, ursos, elefantes e leopardos. Continuemos, mestre Olivier. Somente quisemos dizer isso a nossos amigos flamengos.” (HUGO, 2022, p.346 - 347)

O último item da relação de gastos lido por Olivier le Daim é uma nova grande cela na Bastilha. Antes que o cortesão prossiga, o rei o interrompe e diz que quer ter a cela diante dos olhos antes de ouvir quanto custou, pedindo que todos os acompanhem. Ao cabo de alguns minutos, o rei e os demais chegam a uma grande sala, no centro da qual se encontra “um grande cubo massivo de alvenaria, ferro e madeira” (HUGO, 1904, p.367). Segue-se outra cena profundamente teatral: o cortesão prossegue com a leitura dos gastos, enquanto o rei examina e comenta a qualidade dos materiais empregados. Ao ouvir a voz do rei, o prisioneiro — que depois descobrimos ser Guillaume de Harancourt, bispo de Verdun — clama desesperado por misericórdia, mas é friamente ignorado pelo monarca:

La voix recommença à gémir :

— Grâce ! sire ! Je vous jure que c’est monsieur le cardinal d’Angers qui a fait la trahison, et non pas moi.

— Le maçon est rude ! dit le roi. Continue, Olivier.

Olivier continua :

— « ... À un menuisier, pour fenêtres, couches, selle percée et autres choses, vingt livres deux sols parisis... »

La voix continuait aussi :

— Hélas ! sire ! ne m’écoutez-vous pas ? Je vous proteste que ce n’est pas moi qui ai écrit la chose à monseigneur de Guyenne, mais monsieur le cardinal Balue !

— Le menuisier est cher, observa le roi. — Est-ce tout ?

— Non, sire. — « ... À un vitrier, pour les vitres de ladite chambre, quarante-six sols huit deniers parisis. »

— Faites grâce, sire ! N’est-ce donc pas assez qu’on ait donné tous mes biens à mes juges, ma vaisselle à monsieur de Torcy, ma librairie à maître Pierre Doriolle, ma tapisserie au gouverneur du Roussillon ? Je suis innocent. Voilà quatorze ans que je grelotte dans une cage de fer. Faites grâce, sire ! vous retrouverez cela dans le ciel.

— Maître Olivier, dit le roi, le total ?

— Trois cent soixante-sept livres huit sols trois deniers parisis.

— Notre-Dame ! cria le roi. Voilà une cage outrageuse !¹⁸⁹ (HUGO, 1904, p.368-369)

¹⁸⁹ “A voz começou a gemer novamente:

— Piedade! Senhor! Juro que foi o senhor cardeal d’Angers que cometeu a traição, não eu.

— O pedreiro é caro! — disse o rei.

— Continue, Olivier. Olivier continuou:

— A um carpinteiro, pelas janelas, vernizes, selim e outras coisas, vinte libras e dois soldos parisis...

— Ah! Senhor! Não me escutará? Afirmo que não fui eu que escrevi aquela coisa ao senhor de Guyenne, mas o senhor cardeal La Balue!

— O carpinteiro é caro — observou o rei. — Isso é tudo?

Poder-se-ia objetar, evidentemente, que a abordagem dos modos é pouco rigorosa, na medida em que essa variação tipológica não é estranha ao romance moderno em geral. Ademais, a identificação de modos tipológicos poderia ser estendida para muito além dos três gêneros da poética clássica. De qualquer forma, ainda que lhe falte um maior desenvolvimento, o conceito do modo pensado a partir de Charles-Wurtz (2010) nos parece útil para pensar a interpenetração dos gêneros no interior das obras de Victor Hugo.

O tradutor

Em sua tese sobre a influência do positivismo na poesia brasileira na virada para o século XX, a pesquisadora Isabela Melim Borges (2020, p.99) comenta a escassez de informações acerca do poeta pernambucano Generino dos Santos (1849 – 1937?), a cuja obra dedica seu terceiro capítulo:

Não foi fácil encontrar, logo num primeiro momento, um grande apanhado de informações sobre o poeta. Depois de ampla busca nos compêndios de história da literatura, pude constatar que Generino dos Santos aparece de forma acanhada, melhor dizendo, é mencionado apenas em poucas citações, como no livro do [José Aderaldo] Castello tal qual tratei no parágrafo anterior. Não o encontrei em Bosi, em Antonio Candido, em Afrânio Coutinho, Sodré, em Ronald de Carvalho, em Luciana Stegna-Picchio, porém Wilson Martins o cita tanto na sua *História da inteligência brasileira* (2010), quanto em *A crítica literária no Brasil* (1983).

A pesquisadora também transcreve esse trecho curioso de uma crônica de Carlos Drummond de Andrade, que descobriu o poeta por acaso em uma biblioteca:

«Não sei que destino dar a estes volumes, disse a bibliotecária; ocupam um bom palmo de estante». Pedi licença para folheá-los. Nas oito capas de tipografia comum, em papel verde, o mesmo título: «Humaníadas», com a mesma indicação: «Espólio literário de Generino dos Santos». No interior do primeiro volume, o retrato de

— Não, Senhor... A um vidraceiro, pelas vidraças da citada câmara, quarenta e seis soldos e oito denários parisis.

— Tenha piedade, Senhor! Não basta que tenham distribuído todos meus bens aos juízes, minha louça ao senhor de Torcy, minha biblioteca ao mestre Pierre Doriolle, minhas tapeçarias ao governador do Roussillon? Sou inocente. Já faz catorze anos que apodreço numa jaula de ferro. Tenha piedade, Senhor! Será recompensado por isso no Céu.

— Mestre Olivier — disse o rei —, o total?

— Trezentos e sessenta e sete libras, oito soldos e três denários parisis.

— Nossa Senhora! — gritou o rei. — Eis uma jaula ultrajante!” (HUGO, 2022, p.349-350)

um homem, fisionomia lavrada pelos anos, rosto de quem muito sabe da vida, olhos baços e cansados da experiência. O retrato prendeu-me. Gosto de livros que apresentem a fotografia do autor. Pedi licença, outra vez, e trouxe para casa as obras completas de Generino dos Santos. Xi! Incompletas. Dos doze volumes previstos, eu dispunha apenas de oito. Teriam saído os demais? (apud BORGES, 2020, p.99)

Com efeito, trata-se de mais uma figura relativamente esquecida pela história literária, cujo apagamento reforça o lugar secundário que esta normalmente reserva aos tradutores de poesia do período que não lograram grande êxito com seus versos próprios. Apagamento este, aliás não total, que se deu apesar da relação de parentesco com um dos mais conhecidos poetas brasileiros: seu sobrinho Augusto dos Anjos. Sílvio Romero inclui Generino dos Santos entre os autores da "escola realístico-social", que consistiria em um "segundo movimento de reação contra o Romantismo" (1954, p.1805 - 1806). Carneiro Leão, em seu importante estudo *Victor Hugo no Brasil*, menciona-o de passagem como um dos representantes do "período da poesia filosófica" (1960, p.125). Segundo Luzilá Gonçalves Ferreira (2010b, p.50), Adolpho Generino dos Santos nasceu no Recife a dois de junho de 1849, formou-se em Ciências Jurídicas e Sociais na Faculdade de Recife em 1871 e morreu "provavelmente em 1937". Boa parte de sua extensa obra, cujos volumes bastavam para ocupar "um bom palmo de estante" (se dermos crédito à bibliotecária da crônica de Drummond), foi publicada de forma póstuma entre 1937 e 1939. Além de ter sido profícuo poeta, publicou textos satíricos entre 1873 e 1878 na revista *Diabo a Quatro*, que fundou com Souza Pinto — o tradutor do "Canto das lavadeiras" de *Ruy Blas* — e Aníbal Falcão.

Sobre as características e linhas gerais de sua obra poética, mais uma vez Luzilá Gonçalves Ferreira (2010b, p.51):

Generino dos Santos foi um fiel seguidor da doutrina de Auguste Comte. Sua poesia, embora atestando uma grande sensibilidade, está marcada pelo gosto e crença na ciência, que se traduz num vocabulário às vezes difícil ou de caráter científico. A morte, para ele, é a "transformação objetiva", a "grande fatalidade biológica" e em muitos dos poemas, dedicados ou inspirados em amigos mortos, ele expõe essas ideias, lembrando que o desaparecimento físico daqueles mortos os incorpora à grande família da humanidade, alcançando a imortalidade subjetiva.

A título de exemplo, veja-se o soneto dedicado a seu ilustre sobrinho, quando de seu passamento (apud BORGES, 2020, p.142):

NA MORTE DE AUGUSTO DOS ANJOS

O último grande poeta materialista da raça latina - Vitimado por pneumonia, aos 30 anos de idade, longe de sua terra natal, no "Nirvana da Leopoldina" do Estado de Minas Gerais.

Volveste, enfim, à plástica matéria
Inorgânica, o orgânico arcabouço
Que fazia lembrar o de um molosso,
Cujo pulmão roesse atroz bactéria!

Ora, sulfúrea chama, deletéria,
De comburentes gases [sic], sobre um fosso,
- Tão só! nos diz teus ideais de moço...
Áureo esplendor de anímica miséria!

A primitiva célula, que o gênio
Te havia, em ritmos orquestrais, plasmado,
Não te é mais...que ermo balão de oxigênio!

Mas quanto, amando, em verso articulado
E rebelde ao escolástico convênio,
Cantaste... há de, [sic] ficar eternizado!

Neste soneto, podemos observar alguns elementos elencados por Ferreira: a homenagem a um morto, o tratamento da morte em termos meramente biológicos, o tema da "imortalidade subjetiva" alcançada pela obra humana, o vocabulário "às vezes difícil ou de caráter científico" etc. Borges (2020, p.142) defende que Generino, neste poema, "aproxima-se do fazer poético do sobrinho", em cuja obra também se podem observar algumas dessas características, especialmente o vocabulário científico e os temas mórbidos. Já Sabino (2006, p.69) opõe a "carga dramática" da poesia de Augusto dos Anjos, em cujo eu-lírico a morte "provoca um descontrole emocional" — a despeito de sua ausência de transcendência e sua redução "aos processos físico-químicos de decomposição material" —, à completa ausência do elemento patético no poema que seu tio lhe dedica:

Contudo, diferentemente de Augusto dos Anjos, o poema de Generino dos Santos não produz grandes efeitos patéticos no leitor: escrito em terceira pessoa, ele limita-se a narrar a morte de uma pessoa, que pode ser até considerada como um tipo de alívio, pois o pulmão de seu *orgânico arcabouço* estava sendo atacado por uma *atroz bactéria*. Também não há o desespero emotivo causado pela consciência da

finitude da vida; seu poema chega mesmo a apresentar uma visão mais otimista, afirmando que, ainda que não haja vida após a morte, é possível obter-se um tipo de sobrevivência individual através do reconhecimento da obra do poeta, que resiste à sua morte.

Do ponto de vista retórico-formal, a poesia de Generino não parece se afastar muito das matrizes parnasiano-simbolistas que dominavam o período, embora Drummond o considere, curiosamente, um poeta “antiparnasiano¹⁹⁰”. Nesse sentido, destacam-se, aqui, a forma soneto, que parece ter sido recorrente em sua poesia¹⁹¹, a isometria, a regularidade do esquema de rimas e o uso do decassílabo heroico. Pela semelhança temática e formal, julgamos proveitoso transcrever outro soneto de Generino dedicado ao sobrinho (apud BORGES, 2020, p.140):

AERE PERENNIUS

Em vida e sobre o livro do jovem, extraordinário e originalíssimo poeta materialista, Augusto dos Anjos, "Eu"

Eu li teu livro - um Haeckel bem rimado
Em que o humano ser se anatomiza
E reduz à histológica divisa
Que não transpõe o ser organizado.

E, como observador atordoado
Que de um laboratório se desliza,
Levando do "não ser" noção precisa -,
- Por ambos nós! — fechei-o, desolado.

Pois que! Buscas fenômenos da vida
Na primitiva célula ou monera,
Da viva carne em carne apodrecida?

E a função cerebral que a anima e gera
Todo o bem, todo o amor, que a amar convida!
- Não pode ser! - Teu Haeckel degenera!

Encontramos mais uma vez o vocabulário de cunho científico ("anatomiza", "histológica", "célula", "monera"), bem como uma série de elementos formais em

¹⁹⁰ "Quem sabe que hoje foste poeta deliberadamente antiparnasiano, porque o parnasianismo a teus olhos era ornamento e retórica, fumaça, exercício vão?" (apud Borges, 2020, p.123)

¹⁹¹ "Generino assistiu a todos os concertos e espetáculos teatrais de qualidade, no Rio de 1900 a 1927, e a todos comentou em verso, quase sempre sonetos, datando-os meticulosamente: 'Rio, Teatro Municipal, 31 de outubro de 1913'. Teatro Fênix, tanto de tantos." (apud BORGES, 2020, p.112)

comum com o soneto anterior: além do decassílabo heroico, o padrão de rimas é rigorosamente o mesmo: rimas interpoladas nos dois primeiros quartetos, que rimam entre si (ABBA – ABBA), e uma espécie de “encadeamento especular” (CDC – DCD) nos dois tercetos. Embora louve o estro poético do sobrinho, a quem chama “extraordinário e originalíssimo poeta”, parece haver uma dissidência filosófica, conforme destaca Borges (2020, p.141): adepto da doutrina de Comte, Generino parece rejeitar os princípios de Haeckel, que embasariam o livro de Augusto dos Anjos. A esse propósito, veja-se outro soneto de Generino dos Santos, em que o filósofo francês é mencionado nominalmente:

AVE CAMÕES

Por ocasião de lhe erigir uma estátua em Paris

Paris, enfim, consagra-te a memória
Cantor da nossa raça e lusa gente,
Que ao mundo abriu as portas do Oriente
E do Brasil, por onde entrou na História.

Agora é planetária a tua glória!
Sagrou-a Augusto Comte no Ocidente;
Mas não tinhas Paris: — Paris, somente,
Defere ao gênio a láurea da Vitória.

E Paris — a só herdeira soberana
Da Civilização Greco-Romana —
Te erige um bronze — enfim! — donde transpões.

Para o porvir da humana natureza:
Porque, criando a língua portuguesa,
Eternizaste o Lácio, Ave, Camões!
(apud FERREIRA, 2010b, p.45)

Reaparecem, aqui, a forma soneto, o decassílabo heroico e as quadras com rimas interpoladas, ainda que o esquema de rimas nos tercetos seja ligeiramente diferente do que encontramos nos sonetos anteriores (CCD – EED). Trata-se de um texto bastante ilustrativo a respeito do ambiente intelectual em que o poeta esteve envolto: a centralidade cultural da França ainda era tamanha que a consagração intelectual “(a láurea da Vitória)”, mesmo de uma figura do tamanho de Camões, dependeria do favor de Paris, entendida como “herdeira [...] da Civilização Greco-Romana” — isto é, centro

irradiador da cultura e da ciência, onde vivera e morrera Auguste Comte, cuja filosofia tinha grande influência no Brasil oitocentista. A própria reivindicação de Camões, a quem Generino dedicou pelo menos mais um soneto (FERREIRA, 2010b, p.44), já revela uma inclinação classicizante que é evidente no poeta pernambucano, independentemente de eventuais discordâncias estéticas que tivesse com o parnasianismo.

Apesar da profusão de sonetos, Generino dos Santos não se limitou a essa forma poética tradicional. Na única obra de poesia que publicou em vida, *Poemas modernos* (1877), encontra-se um único poema intitulado “Os lázaros”, que é composto por 154 versos alexandrinos com rimas emparelhadas. Neste texto, descreve-se uma multidão de “lázaros” que, “batidos pela fome” e vindos “de além”, adentram as “portas da cidade” num dia de Pentecostes, “como quem vai tomar de assalto a caridade”:

Eles vinham de além, batidos pela fome.

Era a miséria imunda, a miséria sem nome,
Que floresce no lodo, à luz meridional,
Passeia a podridão, sífilítica & imoral,
Escandalosamente ao longo das estradas,
Como as fezes no esgoto & as grossas enxurradas.

Talvez que fossem dez ou vinte ou trinta ou mais!
Contá-los dava pena: a conta pouco faz;
Mas vinham quase nus, hediondos & chagados,
Uns a pé, coxeando, & outros escanchados
Em torpes animais que, ao vê-los, por sinal,
Disséreis sem temor tocados pelo mal. (SANTOS, 1877, p. 5 - 6)

Tardando em conseguir esmolas — o rei “mandou-os passear” (1877, p.7), diz o poema —, a multidão continua a vagar pela cidade e a pedir:

Foram eles então, em falta de melhor,
- Como sob a pressão do pus rompe o tumor -
Puseram-se a vagir nas ruas da cidade
Infeccionando o ambiente & armando à caridade,
- A mais bela expressão do social dever,
Do altruísmo em ação, que é a lei do Grande-Ser,
Com voz fenomenal, com voz roufenha, um misto
D'aguardente & escorbuto a murmurar: "Sum Christo!"
"Sum Christo! Uma esmolinha! Amor de Deus,

E parava & estendia a mão gafada... horror! (SANTOS, 1877, p. 7 - 8)

Tendo obtido algum dinheiro, a multidão se dirige para uma taverna, a fim de "implorar à aguardente o esquecimento à dor" (1877, p.8). Os temas da doença e da miséria misturam-se ao do alcoolismo como problema social, tema frequente na literatura do período (pense-se em Zola e seus muitos epígonos). Por fim, a turba se dispersa, deixando atrás de si um cenário desolado:

A feira era deserta. Havia pelo chão
Nódoas de sangue & lixo: — a acre exalação
De um campo de batalha, aonde, entre destroços,
A carne apodrece, largando-se dos ossos.
Talvez que mesmo ali quem procurasse bem...
Achasse corações — talvez! — podres também!
Por parte dos edis os corvos carniceiros
Vinham fazer o enterro aos corpos dos guerreiros.
Com toda a compunção, sem pompa & sem latim,
Envolvendo-os com a asa... asa de corvo enfim.
E eu pus-me a refletir comigo: - que se o Estado
Tem para Deus o altar, quartel para o soldado
E para o criminoso o código penal...
Devia ter também p'ra o Lázaro o hospital.

E um Lázaro, ao passar por mim, ouvindo isto,
Com lágrimas na voz pôs-se a dizer: "Sum Christo!" (SANTOS, 1877,
p. 12)

Como ressalta Borges (2020, p123), a doutrina positivista recomenda que a arte e a poesia se submetam à “moral” e à “utilidade social”. Nesse sentido, apesar dos elementos classicizantes que identificamos na poesia de Generino dos Santos, aqui também se fazem presentes a crítica social e a denúncia:

Claro está que Generino faz uma crítica social por meio de alegoria, melhor dizendo, ele utiliza a parábola bíblica do Lázaro leproso como representante da miséria humana para construir os seus Lázaros, que, por sua vez, adentram a cidade e são rejeitados pelo padre, pelo rei e pelos demais "lázaros irmãos sociais". (BORGES, 2020, p.119 - 120)

Mais do que isso: ao terminar o poema com uma proposta concreta de intervenção do Estado (a construção de “hospitais” para o “Lázaro”), o poeta dota o texto de uma função utilitária (a intervenção no debate público em favor de uma medida pontual) que

a distingue de outras formas de poesia engajada. Nessa perspectiva, a poesia não tem função puramente estética ou expressiva; antes, serve a um ideal de “ordem e progresso” (lema que, aliás, encima o poema no opúsculo de Generino) pelo qual o poeta se bate. A qualidade da proposta de intervenção pública que encerra o poema pode, evidentemente, ser colocada em questão à luz da história posterior dos infames “leprosários” que existiriam no Brasil no século XX¹⁹². Independentemente disso, o que vale ressaltar é o afã de intervenção na realidade a partir da poesia.

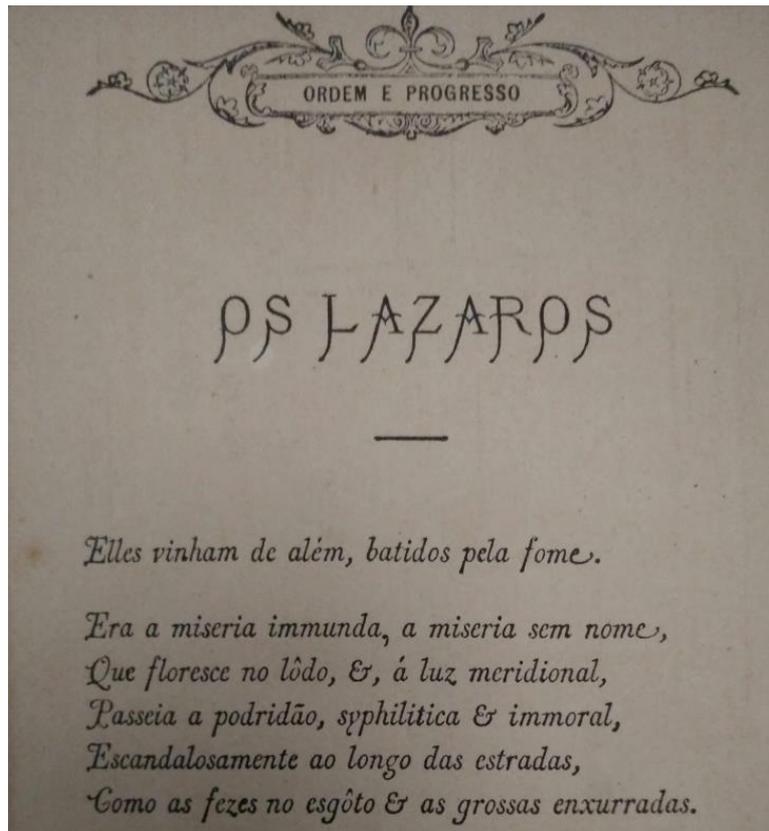


Figura 9: Digitalização da obra *Poemas modernos* (1877), em que se encontra o poema “Os lázaros”, encimado pelo lema positivista “Ordem e progresso”. Fonte: SANTOS, 1877, p.5.

É pertinente lembrar que o ano de publicação de “Os lázaros” é o mesmo de outro poema analisado neste trabalho¹⁹³: o soneto “A seca” de Souza Pinto, com quem Generino dos Santos fundou uma revista. Embora o poema de Souza Pinto não trate do tema da enfermidade, os dois textos se aproximam na descrição patética de multidões de pessoas acometidas pela miséria e pela fome. No poema de Generino, para além da temática social, a adjetivação enfática e a descrição gráfica de elementos repulsivos

¹⁹² A esse respeito, ver CABRAL, 2010.

¹⁹³ Ver a seção “O tradutor” do capítulo anterior.

fazem supor ecos de Baudelaire, um autor cuja influência começava a aparecer no decênio de 1870 em uma série de “poetas secundários” que se opunham ao “romantismo declinante”. (CANDIDO, 1989, p.24 - 26)

Encontrei poucas informações a respeito da atividade de Generino dos Santos como tradutor. Nem Luzilá Ferreira (2010b), nem Isabela Melim Borges (2020), as principais fontes consultadas, parecem ter se ocupado particularmente dessa faceta do autor das *Humaníadas*. Carlos Drummond de Andrade (1952), na crônica citada várias vezes por Borges ao longo de sua tese, menciona as "toscas mas honradas traduções da *Vita Nuova* e da *Divina Comédia*" que Generino teria feito (não fica claro se se trata de traduções parciais, o que é mais provável). Ao que parece, os tomos póstumos das *Humaníadas* que o poeta modernista teve em mãos também incluíam traduções entre os poemas autorais¹⁹⁴. Também é possível que tenha publicado traduções esparsas de poemas nos jornais em que colaborou. Apesar da falta de informações mais aprofundadas sobre Generino dos Santos como tradutor nas fontes consultadas, não podemos esquecer que a antologia de Múcio Teixeira, além da "Canção de Quasímodo", também inclui outras três traduções de Victor Hugo feitas pelo poeta pernambucano. Diante disso, é inevitável que comentemos, ainda que brevemente, essas outras traduções, que são de grande relevância para nosso objeto de estudo. Infelizmente, por restrições de tempo, não será possível analisá-las aqui com o nível de detalhe que merecem, tarefa que talvez levemos a cabo em um futuro trabalho.

A primeira das três traduções de Generino incluída no corpo das *Hugonianas* se intitula “Criancinhas em classe”. Trata-se de uma tradução de um poema intitulado “À des petits enfant em classe”, que se encontra na quarta e última parte (“Fantaisie”) da primeira seção de *Philosophie et littérature mêlées* (1834), intitulada “Journal des idées des opinions et des lectures d'un jeune jacobite de 1819”. Como deixa entrever o próprio título do livro, trata-se de uma obra híbrida, que reúne poemas e fragmentos em prosa de diferentes tipos e épocas.

Criancinhas em classe (Generino)	À des petits enfants en classe (Hugo)
Oh vós, que o olhar pregando em letras garrafais, Sobre a areia sutil, em vão as imitais, E vedes, cada vez, malgrado estudo e ralhos, O cilindro fatal varrer vossos trabalhos, Tão triste diversão, crianças, é o viver!	Vous qui, les yeux fixés sur un gros caractère, L'imitiez vainement sur l'arène légère, Et voyez chaque fois, malgré vos soins nouveaux, Le cylindre fatal effacer vos travaux, Ce triste passe-temps, mes enfants, c'est la vie.

¹⁹⁴ Segundo Tavares Bastos (1952, p.27), uma das traduções de Generino publicada nas *Hugonianas* (“A consciência”) também foi incluída no vol. 4º, livro 7 das *Humaníadas*.

<p>Um dia olhos de inveja heis de à fortuna erguer, E fareis, como eu, sobre o feliz traslado, Mais de um plano gentil, mais de um projeto [ousado. Virá depois a sorte, e, com inquieta mão, Dum golpe há de extinguir esboço e imperfeição. Oh seres, que — infantis — levais-nos primazia, Porque é mister que vós sejais homens um dia! E seja cada qual, como qualquer de nós, Invejado ou escravo, ambicioso ou algoz!</p>	<p>Un jour, vers le bonheur tournant un œil d’envie, Vous ferez comme moi, sur ce modèle heureux, Bien des projets charmants, bien des plans [généreux ; Et puis viendra le sort, dont la main inquiète Détruira dans un jour votre ébauche imparfaite ! Êtres purs et joyeux, meilleurs que nous ne [sommes, Enfants, pourquoi faut-il que vous deveniez [hommes ? Pourquoi faut-il qu’un jour vous soyez comme [nous, Esclaves ou tyrans, envieux ou jaloux ?</p>
(TEIXEIRA, 1885, p.392 - 393)	(HUGO, 1934, p.66)

A forma de traduzir com que nos deparamos aqui é próxima do que temos encontrado: o tradutor reproduz cuidadosamente a “carapaça retórico-formal”, constituída aqui pela conjugação do verso alexandrino e do esquema de rimas emparelhadas; as estratégias para tanto também são parecidas (supressões, acréscimos, paráfrase, paronímia etc), ainda que tomando menores liberdades semânticas que em outros casos analisados. Nesse sentido, ainda que se trate de uma abordagem bastante ordinária da tradução poética no período, Generino dos Santos demonstra inegavelmente muita habilidade técnica e domínio do verso, qualidades que merecem ser valorizadas a despeito de seus defeitos.

A segunda tradução de Generino dos Santos incluída na antologia de Múcio Teixeira (“Um pouco de música”) é muito interessante e se relaciona intimamente com outros casos analisados anteriormente. Mais uma vez, trata-se de um fragmento cantado por uma personagem, que se acompanha com uma guitarra, como Fabiano Fabiani em *Marie Tudor* e como o protagonista de *Bug-Jargal*; mais uma vez, como em *Marie Tudor* e principalmente como em *Ruy Blas*, à interrupção do *récit* pelo canto, momento eminentemente lírico mobilizado por uma personagem que cumpre o papel de porta-voz, corresponde uma descontinuidade formal, pois o metro alexandrino subitamente dá lugar ao verso heptassílabo. No entanto, diferentemente dos casos anteriores, em que se tratava de fragmentos de romances ou peças de teatro, o fragmento traduzido integra uma das mais ambiciosas obras poéticas de Hugo, que Baudelaire considerava o único poema épico possível da modernidade¹⁹⁵: *La légendes des siècles*. Como se sabe, esta

¹⁹⁵ “[Victor Hugo] a crée le seul poème épique qui pût être créé par un homme de son temps”. (Apud BESNIER, 2002, p.24)

longa obra dividida em três “séries” publicadas respectivamente em 1856, 1877 e 1883 se incumbe a grandiosa tarefa de "exprimir a humanidade em uma espécie de obra cíclica; pintá-la sucessiva e simultaneamente em todos os seus aspectos, história, fábula, filosofia, religião, ciência, as quais se resumem em um único e imenso movimento de ascensão em direção à luz". (HUGO, 1859, p.IX)¹⁹⁶ Coerente com seus princípios de interpenetração dos gêneros, no entanto, o épico hugoano é composto e se caracteriza mais por “pequenas epopeias” — não por acaso, este é o subtítulo da primeira série de 1856: “les petites epopées” — do que por uma grande narrativa unívoca.

O fragmento traduzido por Generino se situa em uma dessas pequenas epopeias: a história de Éviradnus, contada em dezoito poemas que integram o quinto ciclo da primeira série da recolha, “Les chevaliers errants”. Mais precisamente, trata-se do poema de número XI (“Un peu de musique”), em que a narrativa é interrompida pela canção da personagem. No entanto, a canção é precedida e sucedida por versos que descrevem a situação em que irrompe e cessa o canto, versos estes suprimidos por Generino:

Écoutez ! — Comme un nid qui murmure invisible,
Un bruit confus s’approche, et des rires, des voix,
Des pas, sortent du fond vertigineux des bois.

Et voici qu’à travers la grande forêt brune
Qu’emplit la rêverie immense de la lune,
On entend frissonner et vibrer mollement,
Communiquant aux bois son doux frémissement,
La guitare des monts d’Insruck, reconnaissable
Au grelot de son manche où sonne un grain de sable ;
Il s’y mêle la voix d’un homme, et ce frisson
Prend un sens et devient une vague chanson : [...] (HUGO, 1859,
p.198)

La mélodie encor quelques instants se traîne
Sous les arbres bleuis par la lune sereine,
Puis tremble, puis expire, et la voix qui chantait
S’éteint comme un oiseau se pose ; tout se tait. (HUGO, 1859, p.202)

¹⁹⁶ “Exprimer l’humanité dans une espèce d’œuvre cyclique ; la peindre successivement et simultanément sous tous ses aspects, histoire, fable, philosophie, religion, science, lesquels se résument en un seul et immense mouvement d’ascension vers la lumière”.

Esta é, aliás, a possível razão do subtítulo adotado pelo tradutor (“Canção de Eviradnus”), especificando o recorte que faz da canção, verdadeiro núcleo de “Un peu de musique”. Veja-se a tradução de Generino cotejada do texto em francês:

“Um pouco de música” (Generino)	Un peu de musique (Victor Hugo)
(Canção de Eviradnus)	[...]
Se te apraz sonhar, montemos Cada qual seu palafrem; Um ao outro arrebateamos... O bosque chilreia além.	« Si tu veux, faisons un rêve : Montons sur deux palefrois ; Tu m’emmènes, je t’enlève. L’oiseau chante dans les bois.
Partamos! que é o fim do dia; Sou tua presa e senhor; Meu corcel — seja a alegria, E teu corcel — seja o amor.	» Je suis ton maître et ta proie ; Partons, c’est la fin du jour ; Mon cheval sera la joie, Ton cheval sera l’amour.
Que os noivem nossos desejos; São fáceis viagens tais. Terão aveia de beijos Os nossos dois animais.	» Nous ferons toucher leurs têtes ; Les voyages sont aisés ; Nous donnerons à ces bêtes Une avoine de baisers.
Vem! nossos corcéis-mentiras Escarvam, nitrindo, o chão: O meu, nos sonhos qu’inspiras; O teu, dos céus n’amplidão.	» Viens ! nos doux chevaux mensonges Frappent du pied tous les deux, Le mien au fond de mes songes, Et le tien au fond des cieux.
Bagagem... Pois sim? — As juras Levemos do nosso amor, Nossa miséria e venturas, De teus cabelos a flor.	» Un bagage est nécessaire ; Nous emporterons nos vœux, Nos bonheurs, notre misère, Et la fleur de tes cheveux.
Vem! bruna a tarde os carvalhos, Ri-se o melro; o brincalhão Ouviu soar que sem ralhos Me algemaste o coração.	» Viens, le soir brunit les chênes ; Le moineau rit ; ce moqueur Entend le doux bruit des chaînes Que tu m’as mises au cœur.
Em nos vendo emparelhados, Que culpa teremos nós Murmurem montes e prados: "Amemos!" com doce voz?	» Ce ne sera point ma faute Si les forêts et les monts, En nous voyant côte à côte, Ne murmurent pas : « Aimons ! »

<p>Vem! sê terna, eu sou delírios. Verde mata a rociar! Teu bafo irá sobre os lírios Borboletas despertar.</p> <p>De inveja as aves nocturnas Redondo olho hão de abrir; As ninfas, curvando as urnas, Hão de, nas grotas, sorrir.</p> <p>E dirão: "Deixar... que tolas! Quando Hero e Leandro aí estão, Ouvindo o arrulhar às rolas, A água cair no chão!"</p> <p>Vamos! A Áustria perto fica! Vai-nos à frente o arrebol. Eu serei grande e tu rica, Rica de amor, eu de sol.</p> <p>Galopem no planisfério Nossos briosos corcéis, No azul sem fim, no mistério, Num deslumbrar de ouropéis.</p> <p>Iremos ter à estalagem. E os gastos... é só pagar Com teu sorriso em viagem, Com meu bom-dia escolar.</p> <p>Serás dama e eu serei conde. Vem! Que encanto, coração! Contar este conto a... onde Estrelas sem conta são.</p>	<p>» Viens, sois tendre, je suis ivre. Ô les verts taillis mouillés ! Ton souffle te fera suivre Des papillons réveillés.</p> <p>» L’envieux oiseau nocturne, Triste, ouvrira son œil rond ; Les nymphes, penchant leur urne, Dans les grottes souriront ;</p> <p>» Et diront : « Sommes-nous folles ! » C’est Léandre avec Héro ; » En écoutant leurs paroles » Nous laissons tomber notre eau. »</p> <p>» Allons-nous-en par l’Autriche ! Nous aurons l’aube à nos fronts ; Je serai grand, et toi riche, Puisque nous nous aimerons.</p> <p>» Allons-nous-en par la terre, Sur nos deux chevaux charmants, Dans l’azur, dans le mystère, Dans les éblouissements !</p> <p>» Nous entrerons à l’auberge, Et nous païrons l’hôtelier De ton sourire de vierge, De mon bonjour d’écolier.</p> <p>» Tu seras dame, et moi comte ; Viens, mon cœur s’épanouit ; Viens, nous conterons ce conte Aux étoiles de la nuit. »</p>
(TEIXEIRA, 1885, p.397)	(HUGO, 1859, p.198 - 202)

Outra semelhança importante desse caso com os analisados nos capítulos anteriores é que também “Un peu de musique” foi objeto de numerosas adaptações musicais. Embora a maioria delas seja posterior às *Hugonianas*, a primeira delas antecede em quase vinte anos a antologia de Múcio Teixeira: “L’enlèvement” de Camille de Saint-Saëns, datada por Emily Ezust (2003b) de 1866. Coincidentemente ou não, Saint-Saëns também suprime os versos que antecedem e sucedem a canção. É

verdade, no entanto, que o compositor francês também suprimiu algumas estrofes em sua adaptação, as quais foram incluídas pelo brasileiro em sua tradução. É possível que Generino tenha travado conhecimento com o poema de Hugo através de “L’enlèvement” de Saint-Saëns? Esta é uma possibilidade, ainda mais à luz da informação de que Generino, segundo Carlos Drummond de Andrade, era apreciador de música erudita e frequentador de concertos (apud BORGES, 2020, p.112).

A terceira tradução do poeta positivista incluída nas *Hugonianas*, “A consciência”, também é da primeira série de *La légende des siècles*, precisamente do primeiro ciclo de poemas: “D’Ève à Jesus”. Como se pode imaginar, trata-se de poemas de temática abraâmica e cristã, cuja posição inaugural em uma obra que pretende retratar linearmente a história da humanidade reforça nosso entendimento acerca da cosmovisão religiosa que subjaz à poesia hugoniana, a despeito da liberdade artística com que o poeta glosa e reelabora os temas sagrados:

A Consciência (Generino)	“La conscience” (Hugo)
Quando envolto, e a família, em peles d'alimárias Lívido, escabelado, e como as procelárias, Caim pôs-se a fugir da face de Jeová, Como caísse à tarde e fosse escuro já, Chegou d'alta montanha ao pé, nuns [descampados. Fatigada a mulher, e os filhos já cansados. "Deitemo-nos no chão, Caim, vamos dormir." Disseram-lhe. E ele estava, insone, a refletir. Erguendo a fronte, viu, ó noite, onde te entrevas, Enormemente aberto, um olho em meio às trevas, Que o fitava severo e fixamente... horror! "Muito perto inda estou!" disse ele com terror. Despertou a mulher e os filhos, do cansaço, E deitou a fugir, sinistro, pelo espaço. Andou de dia um mês, um mês de noite andou, Silente, a estremecer ao ruído que soou, Sem olhar para trás, furtivo, o suor em bagas, Sem repouso, sem sono; e assim chegou às plagas Do mar, nesse país que foi o Assur depois. "Paremos", murmurou "seguro é o asilo; e, pois, Fiquemos nós aqui, que é o término do mundo." E, em indo-se assentar, no morno céu profundo Viu fitar-lhe inda o olho o mesmo austero olhar. Então estremeceu com friorento esgar "Ocultem-me!", bradou. E, sobre a boca o dedo, Viram todos o avô feroz tremer de medo.	Lorsque avec ses enfants vêtus de peaux de bêtes, Échevelé, livide au milieu des tempêtes, Caïn se fut enfui de devant Jéhovah, Comme le soir tombait, l'homme sombre arriva Au bas d'une montagne en une grande plaine ; Sa femme fatiguée et ses fils hors d'haleine Lui dirent : « Couchons-nous sur la terre, et [dormons. » Caïn, ne dormant pas, songeait au pied des monts. Ayant levé la tête, au fond des cieux funèbres, Il vit un œil, tout grand ouvert dans les ténèbres, Et qui le regardait dans l'ombre fixement. « Je suis trop près, » dit-il avec un tremblement. Il réveilla ses fils dormant, sa femme lasse, Et se remit à fuir sinistre dans l'espace. Il marcha trente jours, il marcha trente nuits. Il allait, muet, pâle et frémissant aux bruits, Furtif, sans regarder derrière lui, sans trêve, Sans repos, sans sommeil ; il atteignit la grève Des mers dans le pays qui fut depuis Assur. « Arrêtons-nous, dit-il, car cet asile est sûr. Restons-y. Nous avons du monde atteint les [bornes. » Et, comme il s'asseyait, il vit dans les cieux [mornes L'œil à la même place au fond de l'horizon. Alors il tressaillit en proie au noir frisson.

<p>Caim disse a Jabel, pai daqueles que vão Sob tendas de pele à árida extensão: "Estende desse lado o pavilhão da tenda." — Muralha flutuante — e cada qual que a [estenda. Quando pesos de chumbo iam-na ao chão [prender, "Inda o vês?", diz Tsilla, a luz feita mulher, O sangue do seu sangue, e dote como a aurora. E Caim respondeu: "O olho me devora!" Jubal, pai dos que vão, dos burgos em redor, Marchando aos trons da trompa e aos rufos do [tambor, Clamou: "Eu é que sei construir-lhe uma [barreira!" Muro de bronze ergueu; Caim pôs-lhe à traseira. E Caim disse: "Este olho está-me sempre a [olhar!" Disse Henoch: "É mister torres em roda armar, — Trincheira que ninguém possa assercar-se [dela; Cidade edificar, com sua cidadela; Cidade edificar, que guardaremos nós. Veio Tubalcaim, ferreiro entre os avós, Cidade edificou, enorme, sobrehumana. Enquanto trabalhava, embaixo, em terra plana, Caçavam seus irmãos filhos de Seth e Enós. Cravado tinha o olhar quem lhes passasse à voz, E, quando era o sol posto, iam frechar estrelas. Veio a pedra antepôr-se às primitivas telas; A cada bloco, em nó, prendera férreo anel; E a cidade era assim cidade de Lusbel. Das torres vinha a noite, a errar pelas campanhas, E, aos muros, se lhes deu grossura de montanhas. Quando eles acabado a haviam de murar, Foi posto o avô no centro, em torre de graníto, E desvairado estava, e lúgubre, o precito. "O olho já não vês?" Tsilla interroga "já?" E Caim respondeu: "Eu sempre o vejo lá!" "Eu quero", disse então, "morar dentro da tera, Como em ermo sepulcro um homem que se [enterra. Ninguém me verá mais; ninguém mais hei de [ver!" Cavou-se um fosso, pois, segundo o seu querer. Depois desceu sozinho à abobadada alfombra; E, quando no espaldar se achou sentado à sombra, E fechou-se sobre elle o subterrâneo enfim...</p>	<p>« Cachez-moi ! » cria-t-il ; et, le doigt sur la [bouche, Tous ses fils regardaient trembler l'aïeul [farouche. Caïn dit à Jabel, père de ceux qui vont Sous des tentes de poil dans le désert profond : « Étends de ce côté la toile de la tente. » Et l'on développa la muraille flottante ; Et, quand on l'eut fixée avec des poids de plomb, « Vous ne voyez plus rien ? » dit Tsilla, l'enfant [blond, La fille de ses fils, douce comme l'aurore ; Et Caïn répondit : « Je vois cet œil encore ! » Jubal, père de ceux qui passent dans les bourgs Soufflant dans des clairons et frappant des [tambours, Cria : « Je saurai bien construire une barrière. » Il fit un mur de bronze et mit Caïn derrière. Et Caïn dit : « Cet œil me regarde toujours ! » Hénoch dit : « Il faut faire une enceinte de tours Si terrible, que rien ne puisse approcher d'elle. Bâtissons une ville avec sa citadelle, Bâtissons une ville, et nous la fermerons. » Alors Tubalcaïn, père des forgerons, Construisit une ville énorme et surhumaine. Pendant qu'il travaillait, ses frères, dans la plaine, Chassaient les fils d'Énos et les enfants de Seth ; Et l'on crevait les yeux à quiconque passait ; Et, le soir, on lançait des flèches aux étoiles. Le granit remplaça la tente aux murs de toiles, On lia chaque bloc avec des nœuds de fer, Et la ville semblait une ville d'enfer ; L'ombre des tours faisait la nuit dans les [campagnes ; Ils donnèrent aux murs l'épaisseur des [montagnes; Sur la porte on grava : « Défense à Dieu [d'entrer.» Quand ils eurent fini de clore et de murer, On mit l'aïeul au centre en une tour de pierre ; Et lui restait lugubre et hagard. « Ô mon père ! L'œil a-t-il disparu ? » dit en tremblant Tsilla. Et Caïn répondit : « Non, il est toujours là. » Alors il dit : « Je veux habiter sous la terre Comme dans son sépulcre un homme solitaire ; Rien ne me verra plus, je ne verrai plus rien. » On fit donc une fosse, et Caïn dit : « C'est bien ! »</p>
---	--

... Na tumba estava o olho — a olhar para Caim!	Puis il descendit seul sous cette voûte sombre ; Quand il se fut assis sur sa chaise dans l'ombre Et qu'on eut sur son front fermé le souterrain, L'œil était dans la tombe et regardait Caïn.
(TEIXEIRA, 1885, p.398)	(HUGO, 1859, p.15 – 18)

Note-se que este poema foi muitas vezes traduzido no Brasil, sendo inclusive duplicado nas *Hugonianas*, que também inclui uma tradução de Gomes Ferreira, datada de 1863. Tavares Bastos (1952, p.27) elenca ainda duas traduções posteriores: uma de certo J. Ramalho, datada de 1940, que não pudemos encontrar, e uma de Mario Faccini, recolhida por Magalhães Jr. em sua importante antologia. Ainda que não possamos nos ocupar aqui de uma comparação exaustiva das diferentes traduções, é interessante cotejar as soluções para os primeiros versos:

Generino	Gomes Ferreira	Mário Faccini
Quando envolto, e a família, em [peles d'alimárias Lívido, escabelado, e como as [procelárias, Caim pôs-se a fugir da face de [Jeová, Como caísse à tarde e fosse [escuro já, Chegou d'alta montanha ao pé, [nuns descampados. Fatigada a mulher, e os filhos já [cansados. "Deitemo-nos no chão, Caim, [vamos dormir."	Quando dos filhos seus, semi- [vestidos De peles de animais, Caim fugia Das iras do Senhor, Com o cabelo revoltado, e o rosto [pálido... Em meio dos trovões, tombava a noite! O apreensível homem junto ao [topo Chegou de uma montanha, situada Em planície espaçosa; Fatigada a mulher e os filhos [dele Sem fôlego lhe dizem: "Sobre a [terra Deitemo-nos um pouco e adormecemos."	Caim, fugindo a Deus, carregando seus filhos lívido, desgrenhado, após mil [empecilhos certa noite alcançou a paragem [estranha de uma enorme planície, ao pé [de uma montanha. A mulher fatigada e seus filhos [exaustos pararam a sorver o ar em largos [haustos. "É melhor que se durma aqui" – [disse ele, então.
(TEIXEIRA, 1885, p.398)	(TEIXEIRA, 1885, p.22)	(MAGALHÃES JR., [s.a.], p.153)

Uma vez que se trata de uma figura relativamente esquecida — “És uma sombra entre outras”, diz Drummond (1952) —, encontrar informações mais aprofundadas acerca de Generino tradutor requereria um esforço mais concentrado nesse sentido, que não caberá empreender aqui. De qualquer forma, os elementos aqui levantados nos

ajudam a lançar luz sobre o objeto central deste capítulo: sua curiosa tradução do “canto torto” de Quasimodo retirado do 45º capítulo de *Notre-Dame de Paris*.

A tradução

Tendo apresentado brevemente o romance *Notre-Dame de Paris*, o contexto da obra em que o trecho original se encontra e a figura relativamente obscura de Generino dos Santos, podemos, por fim, nos debruçar sobre a análise dos textos, que dispomos mais uma vez cotejados.

<p>[...]</p> <p>Ne regarde pas la figure, Jeune fille, regarde le cœur. Le cœur d'un beau jeune homme est souvent difforme. Il y a des cœurs où l'amour ne se conserve pas.</p> <p>Jeune fille, le sapin n'est pas [beau, N'est pas beau comme le peuplier, Mais il garde son feuillage l'hiver.</p> <p>Hélas ! à quoi bon dire cela ? Ce qui n'est pas beau a tort d'être ; La beauté n'aime que la beauté, Avril tourne le dos à janvier.</p> <p>La beauté est parfaite, La beauté peut tout, La beauté est la seule chose qui n'existe pas à demi.</p> <p>Le corbeau ne vole que le jour, Le hibou ne vole que la nuit, Le cygne vole la nuit et le jour.</p> <p>(HUGO, 1904, p.320)</p>	<p>A Canção de Quasimodo (Sem rimas)</p> <p>Não olhes só figura, Vê coração, formosa! Muito moço bonito o tem disforme. Outros há, onde amor dura um só dia.</p> <p>Não é belo o pinheiro Como o álamo frondoso; Mas conserva a folhagem pelo inverno.</p> <p>Ah! mas por que estou dizendo eu isto? O que belo não é, viver não deve; Beleza tão somente ama Beleza; Costas só tem Abril para Janeiro.</p> <p>A beleza é perfeita, Pode tudo a beleza; Só beleza não há, partida ao meio.</p> <p>Voa de dia o corvo, O mocho voa à noite; Noite e dia, porém, o cisne voa.</p> <p>(TEIXEIRA, 1885, p. 485)</p>
---	---

Para Émilie Pezard (2014, p.266), que vê na relação entre Quasimodo e Esmeralda um eco indiscutível de *A Bela e a Fera (La Belle et la Bête)* de Leprince de Beaumont, a “triste e bizarra” canção do corcunda, que insta a ver o “coração” antes da “figura”, é praticamente uma paráfrase da moral do conto de fadas, em que a virtude deve ser mais valorizada do que a beleza física. No entanto, ao contrário do conto de fadas, em que a bela jovem acaba por amar o monstro por suas qualidades morais, Esmeralda nunca deixa de sentir horror pelo sineiro da catedral, a despeito de seu

reconhecimento por ele (HUGO, 1904, p.314). Não há final feliz ou redentor: no universo pessimista de *Notre-Dame de Paris*, a feiura é uma chaga imperdoável que, no limite, implica marginalização da sociedade e o alijamento da própria condição de ser humano, o que Quasimodo mostra saber bem em seu amargo verso: “*Ce qui n’est pas beau a tort d’être*”. Na disputa pela cobiçada dançarina, o *objet de la quête*, a beleza e a juventude de Phoebus, que contrastam com seu caráter frívolo, triunfarão tanto sobre as qualidades morais de Quasimodo quanto sobre a inteligência e erudição de Frollo:

Vitória, portanto, da palavra, mesmo *grotesca*, sobre a erudição, mas também, vitória da matéria sobre o espírito; triunfo da *carne*, que se fará *voz*, sobre o intelecto, que se coloca, aqui, como em conflito com o corpo. Vitória, também, da derrisão sobre a respeitabilidade, do trivial sobre o nobre. (TROTIER, 1991, p.97)¹⁹⁷

Logo após Quasimodo entoar sua canção, a escolha categórica da beleza física por Esmeralda é reforçada pelo pequeno apólogo que dá nome ao capítulo (“Grès et cristal”):

Un matin, elle vit, en s’éveillant, sur sa fenêtre, deux vases pleins de fleurs. L’un était un vase de cristal fort beau et fort brillant, mais fêlé. Il avait laissé fuir l’eau dont on l’avait rempli, et les fleurs qu’il contenait étaient fanées. L’autre était un pot de grès, grossier et commun, mais qui avait conservé toute son eau, et dont les fleurs étaient restées fraîches et vermeilles. Je ne sais pas si ce fut avec intention, mais la Esmeralda prit le bouquet fané, et le porta tout le jour sur son sein. (HUGO, 1904, p.320 - 321)¹⁹⁸

A alegoria é clara: assim como o álamo (“*peuplier*”) do canto de Quasimodo, ao contrário do pinheiro (“*sapin*”), é incapaz de manter sua folhagem no inverno, Phoebus seria o belo e brilhante (porém trincado) vaso de cristal, incapaz de reter a água como o tosco vaso de grés. Apesar da adoração inabalável que lhe devota a dançarina, o jovem capitão é incapaz de conservar o amor. O jogo de contrastes que caracteriza a poética de Hugo se dá a ver mais uma vez: a beleza exterior se associa à deformidade interior (“*Le*

¹⁹⁷ “Victoire, donc, de la parole, même *grotesque*, sur l’érudition, mais aussi, victoire de la matière sur l’esprit ; triomphe de la *chair*, qui se fera *voix*, sur l’intellect, qui se pose ici comme en conflit avec le corps. Victoire aussi de la dérision sur la respectabilité, du trivial sur le noble.”

¹⁹⁸ “Certa manhã, ao acordar, ela viu, sobre a janela, dois vasos cheios de flores. Um era de cristais, muito lindo e brilhoso, mas partido. Deixara escorrer a água com que tinha sido enchido e as flores que continha estavam murchas. O outro era um vaso de pedra grés, grosseiro e comum, mas que havia conservado toda a sua água, tendo flores que havia continuado frescas e vermelhas. Não sei se foi intencionalmente, mas Esmeralda pegou o buquê murcho e o carregou o dia todo em seu peito.” (HUGO, 2022, p.311)

cœur d'un beau jeune homme est souvent difforme”), assim como a deformidade física pode se associar à virtude moral. A incapacidade de apreensão dessa dimensão antitética da realidade seria um dos componentes da fatalidade de Esmeralda: “esta é uma das formas que a fatalidade toma no romance: a ingênua Esmeralda não pode se desfazer da fé em uma correspondência harmoniosa entre beleza e virtude, que a faz deduzir a segunda da primeira, ao passo que a beleza, propriamente, é insignificante.” (PEZARD, 2014, p.271)¹⁹⁹

A canção de Quasimodo, que destoa de todas as outras canções que aparecem ao longo do romance, não deixa de ser, por sua inadequação aos padrões isométricos, uma contraparte metonímica de sua deformidade física: assim como o sineiro da igreja é descrito como um ser incompleto, um *quase* homem²⁰⁰, seu canto sem rimas e de versos desiguais é descrito como “bizarro” (HUGO, 1904, p.320). É em sua bizzarria, no entanto, que residem a força e a novidade dos versos de Quasimodo:

Já se conhecem, na Idade Média, certos princípios estabelecidos em matéria de técnica da escrita: comprimento em pés, tercetos, quadras, rimas etc. Conhecem-se, igualmente, as ligações que existem entre esses sistemas e suas verdadeiras raízes, a ode antiga. Isso para ressaltar que Quasimodo, malgrado as lacunas estéticas de seu poema (ou graças a elas), cria outra dissidência, outra subversão. [...] A *escrita* de Quasimodo — que é oralidade — contrasta radicalmente com os critérios estabelecidos, subverte-lhes a ordem, assim como o corcunda subvertera a ordem a paz públicas. Em uma palavra, seu “poema” poderia ser muito mais do que uma má escrita: poder-se-ia tratar, com efeito, de uma expressão revolucionária. (TROTIER, 1991, p.118)²⁰¹

¹⁹⁹ “C’est une des formes que prend la fatalité dans le roman : la naïve Esmeralda ne peut se défaire de la foi en une correspondance harmonieuse entre beauté et vertu, qui lui fait déduire la seconde de la première, alors que la beauté, proprement, est insignifiante.”

²⁰⁰ “Il baptisa son enfant adoptif, et le nomma *Quasimodo*, soit qu’il voulût marquer par là le jour où il l’avait trouvé, soit qu’il voulût caractériser par ce nom à quel point la pauvre petite créature était incomplète et à peine ébauchée. En effet, Quasimodo, borgne, bossu, cagneux, n’était guère qu’un *à peu près*.” (HUGO, 1904, p.118)

²⁰¹ “On connaît déjà, au Moyen-Age, certains principes établis au niveau de la technique de l’écriture : longueur en pieds, tercets, quatrains, rimes entre autres. On connaît également les liens qui existent entre ces systèmes et leurs racines véritables, l’ode antique. Ceci pour faire ressortir que Quasimodo, malgré les lacunes esthétiques de son poème (ou grâce à elles), crée une autre dissidence, une autre subversion. [...] L’écriture de Quasimodo - qui est d’oralité - tranche radicalement avec les critères établis, en bouleverse l’ordre, tout comme le bossu avait bouleversé l’ordre et la paix publics. En un mot, son « poème » pourrait être beaucoup plus qu’une mauvaise écriture : il pourrait s’agir en fait d’une expression révolutionnaire.”

À primeira vista, a tradução de Generino pode parecer ter preservado esse elemento “revolucionário” da canção do sineiro de Notre-Dame. No entanto, uma escansão mais cuidadosa releva que a rica heterometria do texto em francês foi substituída na tradução por uma forma “menos transgressora” e relativamente comum de heterometria: a alternância entre decassílabos heroicos e hexassílabos regulares:

1 2 3 4 5 6 -
 Não / o/ lhes/ só / fi/ gu/ ra,
 1 2 3 4 5 6 -
 Vê / co/ ra/ ção,/ for/mo/sa!
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 -
 Mui/to/ mo/ço/ bo/ni/to o/ tem/ dis/for/me.
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 -
 Ou/tros/ há,/ on/de a/mor/ du/ra um/ só/ di/a.

É verdade que, no texto original, alguns padrões isométricos parecem se insinuar em alguns momentos da canção de Quasimodo: a estrofe central é perfeitamente octossílabo, metro que também aparece em alguns versos iniciais; com alguma boa vontade, os três últimos versos podem ser escandidos como eneassílabos etc. No entanto, além de não haver um padrão claramente predominante, há versos bastante longos e de dicção prosaica que introduzem uma assimetria evidente. Em sua tradução, no entanto, Generino dos Santos homogeneiza o texto tanto quanto possível. Trata-se de uma “traição” tanto mais relevante quanto é significativo e peculiar o caráter “torto” do canto do sineiro, “endireitado” pelo tradutor brasileiro.

Ao que parece, as inovações da canção datada de 1831 ainda não eram aceitáveis para o gosto de nossa poesia do final do século XIX. Parece-nos pertinente, aqui, retomar o conceito da “metromania”, nos termos de Serrurier (2017). Embora o traço distintivo do “poema” de Quasimodo seja precisamente o abandono completo do sistema isométrico, o tradutor Generino dos Santos opta por mitigar essa ousadia, o que resulta em um texto mais adequado aos padrões da poesia brasileira finissecular e à antologia de Múcio Teixeira como um todo. Se tal escolha não é *determinada*, é evidentemente *condicionada* pelo horizonte tradutório e pelo *status quo* poético e

ideológico²⁰² do período em que viveu e produziu o poeta e tradutor positivista; período este cujas particularidades, por vezes, são identificadas mais claramente por olhares de fora. Nesse sentido, ao examinar a lista de livros da biblioteca penhorada de Fagundes Varela, David Haberly nota que metade das obras possuídas pelo poeta brasileiro era de autoria de escritores nascidos antes de 1800, o que refletiria, segundo o crítico estadunidense, “o isolamento e o conservadorismo relativos da cultura brasileira oitocentista como um todo”. (1987, p.9)²⁰³ Ainda que se deva tomar cuidado com conclusões mecanicistas, uma hipótese possível é que o conservadorismo dessa cultura em grande medida dependente do favor e mecenato de uma monarquia escravocrata — lembre-se que a própria antologia *Hugonianas* foi impressa pela Imprensa Nacional — e posta em movimento por intelectuais egressos majoritariamente das classes proprietárias poderia ajudar a explicar a “metromania” desse período (no caso brasileiro): tratar-se-ia, assim como o cânone passadista ressaltado por Haberly, de um traço revelador de apego ao passado.

Nas versões poéticas com que lidamos nos capítulos anteriores, destacamos o peso da “carapaça retórico-formal” frente a outros elementos nas escolhas tradutórias analisadas. Em todos os casos, como se viu, a preocupação em reproduzir o rigor do padrão isométrico sobrepõe-se a outros elementos das canções, que são sacrificados. O que torna singular o caso da canção de Quasimodo é que, diferentemente das canções de *Marie Tudor* e *Ruy Blas*, esse elemento inexistente no original. O que parece ocorrer é que a canção de Quasimodo, recolhida apenas no apêndice das *Hugonianas*, é excessivamente *bizarra* para caber harmoniosamente no corpo do texto da antologia de Múcio Teixeira, que assim comenta a tradução:

Só o título dá que pensar: — *Canção de Quasimodo!* Pois esse surdo, que só tinha ouvidos para o bimbalar dos sinos da Notre-Dame, essa máscara de gnomo também canta?... Só mesmo uma canção sem rimas e de versos descompassados podia sair daquela boca "em forma de ferradura"; "daquela careta maravilhosa", “de nariz tetraedro, de pequeno olho esquerdo coberto por uma frondosa sobancelha ruiva e embrenhada, enquanto o olho direito estava inteiramente oculto sob uma enorme verruga; de beijo caloso, invadido por um dos dentes como as defesas de um elefante... aquele conjunto de

²⁰² Ver Lefevre (1992).

²⁰³ “Particularly striking is the fact that the authors of almost precisely half of the works on the list were born before 1800, reflecting the relative isolation and conservatism of nineteenth-century Brazilian culture as a whole.”

malícia, admiração e tristeza!” Imaginem isso, se é possível, — cantando! (TEIXEIRA, 1885, p.485)

Este comentário do organizador é muito ilustrativo quanto ao *status quo* poético e ideológico a condicionar o recorte de Victor Hugo que aparece em *As Hugonianas*. A heterometria de canção de Quasimodo (“versos descompassados”), ainda que mitigada pelo tradutor, é algo exótico, consequência e desdobramento lógico da própria assimetria física do sineiro. Se, por um lado, essa exotividade torna o trecho digno de nota, ou “uma das produções mais curiosas de V. Hugo” (TEIXEIRA, 1885, p. 485), por outro, torna-a pouco compatível com o restante da antologia. Nesse sentido, dentre as muitas facetas do autor de *Notre-Dame de Paris*, é sua qualidade enquanto “artífice do verso”²⁰⁴ que parece mais interessar nossa poesia finissecular, o que talvez ajude a explicar o interesse por sua obra da parte de um poeta como Generino dos Santos, descrito como um opositor do romantismo.

Trottier (1991, p.117) chama a atenção para a “temática do volátil” no canto do sineiro, em que abundam os nomes de aves (“*hibou*”, “*corbeau*”, “*cygne*”). Trata-se, aliás, como nota o estudioso, de uma temática recorrente ao longo do romance: no capítulo “*Impopularité*”, Frollo e Quasimodo já haviam sido comparados aos mochos (“*hiboux*”); e Esmeralda, que em dado momento canta ser filha dos pássaros (“*Mon père est oiseau, ma mère est oiselle...*”), sente que está voando ao ser salva pelo Corcunda. O pássaro representaria, portanto, a liberdade terrena, ainda que “ilusória” e “temporária”. À luz das já referidas aproximações feitas por Moore (1942) entre os protagonistas de *Bug-Jargal* e *Notre-Dame de Paris*, a temática do volátil nos leva a aproximar também os seus cantos: no canto de Pierrot em *Bug-Jargal*, esta temática já aparecia, conforme demonstramos alhures. (PAMBOUKIAN, 2019, p.135)

Quanto aos recursos e procedimentos de que Generino lança mão em função de suas escolhas tradutórias, há muitas semelhanças com o que já encontramos nas análises anteriores. A paráfrase, tal qual a empregam João de Deus e Souza Pinto, é uma estratégia usada por Generino para se livrar dos versos “disformes”, excessivamente longos do texto original. Assim, por exemplo, o último verso da terceira estrofe, o mais longo em sílabas de todo o poema (“*La beauté est la seule chose qui n’existe pas à demi*”), é transformado em um límpido decassílabo heróico (“Só beleza não há, partida ao meio”). Na primeira estrofe, estratégia semelhante é empregada em relação ao

²⁰⁴ Nesse sentido, ver RICIERI, 2022.

terceiro (“*Le cœur d’un beau jeune homme est souvent difforme*”) e quarto versos (“*Il y a des cœurs où l’amour ne se conserve pas*”). No primeiro caso, de forma semelhante ao que faz Souza Pinto em sua tradução da terceira estrofe da canção de *Ruy Blas*, há uma completa reorganização sintática: O elemento “coração de um jovem” (“*cœur d’un jeune homme*”), substituído pelo pronome átono “o”, deixa de ser o sujeito da oração, ao qual se atribuía um predicativo (“*difforme*”) através de um verbo de ligação (“*est*”), e se torna objeto direto (“Muito jovem bonito o tem disforme”). Note-se, além disso, que o advérbio “*souvent*”, que denota frequência, é substituído pelo pronome indefinido “muito”, que denota quantidade. No segundo caso, a palavra “*cœur(s)*”, desta vez no plural, é mais uma vez substituída, desta vez pelo pronome indefinido “outros”. Além do encurtamento dos versos, elimina-se a repetição, um elemento importante da *bizarria* estilística de Quasimodo. Uma comparação mais detalhada entre os elementos lexicais do original e da tradução pode ser vista na tabela abaixo:

Victor Hugo	Generino dos Santos
Ne regarde pas	Não olhes
La figure	Só figura
Jeune fille	Formosa!
Regarde le cœur	Vê coração
Le cœur	O
Beau jeune homme	Moço bonito
Souvent	Muito
Difforme	Disforme
Il y a	Há
Des cœurs	Outros
Où	Onde
L’amour	Amor
Ne se conserve pas	Dura um só dia

Embora tenha adotado versos brancos, mais maleáveis que os versos rimados quanto às palavras terminais de cada verso, o recurso do acréscimo de adjetivos, empregado por Rozendo Moniz e Souza Pinto, aparece na segunda estrofe, à guisa de preenchimento métrico, com a introdução do adjetivo “frondoso”. Mais frequente, no entanto, é o recurso às supressões, como encontramos nas traduções de João de Deus, Félix da Cunha e Amália Figueiroa:

Victor Hugo	Generino dos Santos
Jeune fille	Ø
Le sapin	O pinheiro
N’est pas beau	Não é belo
N’est pas beau	Ø
Comme le peuplier	Como o álamo <i>frondoso</i>

Mais	Mas
Il garde son feuillage	Guarda sua folhagem
L'hiver	Pelo inverno

Com efeito, a tradução de Generino mais suprime que acrescenta. Em função das *contraintes* isométricas, o tradutor brasileiro elimina marcas de oralidade, como as repetições de palavras e os versos longos, tornando o texto bem mais conciso e adequado aos padrões de escrita. Assim como no caso da canção de *Marie Tudor*, a sintaxe bastante direta e prosaica do texto em francês é “enobrecida” pelo recurso a hipérbatos (“Porque estou dizendo eu isto?”; “Costas só tem Abril para Janeiro” etc). Um a um, vão-se diluindo os elementos da poética do grotesco, que se materializa justamente no que o canto do sineiro em *Notre-Dame de Paris* tem de inconvenção. É intrigante especular, em primeiro lugar, por que um poeta tão formalista quanto Generino se interessou em traduzir um fragmento tão estranho à própria poética e à poética da antologia de Múcio Teixeira, não faltando opções mais “ortodoxas” de versos de Victor Hugo que pudesse traduzir. A ousadia da escolha perde força, no entanto, na medida em que se suprimem ou se mitigam os elementos originais mais incomuns em relação à própria poesia hugoniana. Em vez de preservar a poética bruta de Quasimodo em toda a sua potência, o tradutor opta por um meio-termo entre seus elementos exóticos e os imperativos de nosso hugoanismo epigonal, que o fim de século brasileiro parecia pressupor miopemente ser a poética de Victor Hugo.

Como se vê, as “lacunas estéticas” que paradoxalmente constituem a força e a originalidade do “canto torto” de Quasimodo desaparecem na tradução do poeta positivista, que busca adequar o texto o máximo possível a um *status quo* poético e ideológico eminentemente conservador, do qual a tendência à “metromania” parece ser um elemento importante. Ao fim e ao cabo, o tradutor parece não ter levado em conta as exortações do próprio sineiro de Notre-Dame, preferindo, como Esmeralda, o brilho aparente do cristal trincado.

Considerações finais

O longo percurso desta pesquisa nos tem ensinado que dificilmente são “finais” as considerações que se possa fazer acerca de um objeto. Mais do que respostas definitivas para as inquietações que nos moviam no começo de nosso trabalho, deparamo-nos com novas e desafiadoras perguntas. Assim, a conclusão de uma pesquisa não significa o esgotamento de um objeto, mas a abertura de novos caminhos de investigação. De qualquer forma, procuraremos retomar, aqui, aqueles que nos parecem os pontos mais originais e importantes deste trabalho, sem perder de vista as perguntas iniciais que nos trouxeram até aqui.

Uma dessas perguntas dizia respeito à extensão do papel desempenhado pelas versões musicadas no sinuoso processo de derivação textual que atravessaram as versões poéticas que estudamos. Quanto a esse aspecto, fizemos avanços: conforme adiantado no segundo capítulo²⁰⁵, a hipótese de que João de Deus se baseou na versão musicada de Charles Gounod nos parece, agora, inquestionável. Outro ponto que julgamos importante e que talvez possa ser explorado por outros pesquisadores de diferentes áreas é a questão das peças musicais compostas incidentalmente para montagens teatrais no século XIX, algumas das quais preservadas, como as de Mendelssohn e Pilati para montagens de *Ruy Blas*, outras perdidas, como a melodia que Berlioz teria composto para o romance de *Marie Tudor* (BESNIER, 2002, p.25). Assim, uma das novas perguntas que surgem neste estágio da pesquisa (e que certamente pode se mostrar um profícuo campo de investigação) diz respeito a em que medida trechos de música incidental compostos *ad hoc* para espetáculos teatrais específicos se autonomizaram e circularam como partituras, ajudando a difundir fragmentos de textos poéticos.

Um risco que se corre ao se trabalhar com obras de um autor canonizado é tratar o texto como entidade cristalizada, ideal, descolada de um contexto material de produção, circulação e recepção. Trata-se de um erro ainda mais crítico e fatal no caso de obras dramáticas, concebidas para serem encenadas, não apenas para a leitura silenciosa e individual. Nesse sentido, o olhar histórico para as montagens primevas das peças do teatro hugoano (no lugar de um foco exclusivo no texto das obras conforme passado à posteridade) demonstra de forma categórica um papel importante da música desde a concepção de obras como *Ruy Blas* e *Marie Tudor*, indo talvez de encontro com

²⁰⁵ Ver seção “O caso da canção de *Marie Tudor*”.

certos lugares comuns da crítica que classificam Victor Hugo como um poeta que tinha pouco apreço pela música:

Como se observa pelo que se disse até aqui sobre a formação artística de Hugo, apenas uma arte não era muito apreciada pelo autor: a música. Inúmeros estudiosos de Hugo atuais ou não (GLACHANT, 1902; LASTER, 2002; FOUQUET, 2002) afirmam que o escritor não se contentava com um lugar subalterno para a poesia e, por conta disso, seguia uma tradição de escritores franceses que consideravam que só se cantava o que não merecia ser dito. (REIS, 2019, p.36)

Em nossa pesquisa de mestrado, da qual esta tese foi o desdobramento, reconhecemos que a teoria de Victor Hugo a respeito dos gêneros literários e sua interpenetração foi um aspecto pouco trabalhado. Acreditamos, no entanto, que esta lacuna tenha sido suprida por este trabalho, em que buscamos articular desde o primeiro capítulo nossa hipótese própria da transposição de gênero com a discussão dessas questões. Nessa articulação, desempenharam um papel fundamental os conceitos de "modo" (CHARLES-WURTZ, 2010) e "metromania" (SERRURIER, 2017), dos quais nos apropriamos de acordo com nossa abordagem própria.

Um ponto que norteia toda a discussão desenvolvida neste trabalho é a ideia da literatura traduzida como vetor importante de recepção, renovação estética e importação de repertórios. No caso de um país cuja inserção no capitalismo mundial se deu de forma dependente tanto na economia quanto no campo das ideias, qualquer discussão sobre a formação de sua literatura nacional inevitavelmente implica a discussão das relações de poder entre centro e periferia do mundo. Acreditamos que este trabalho traga contribuições importantes para esta discussão nas seções “Política, religião, estética, recepção: Hugo no Brasil oitocentista” e “Crítica da crítica: a questão da influência” do primeiro capítulo, cuja função dupla era recuperar elementos de nosso percurso de pesquisa anterior e explicitar desenvolvimentos teóricos inéditos que embasam nossos três capítulos seguintes. Mais adiante, especialmente no terceiro capítulo, essas questões também são tocadas quando tratamos da “poética da emulação”, acionando contribuições recentes de João César de Castro Rocha (2017).

Se se pode dizer que nosso primeiro capítulo é de cunho predominantemente teórico-abstrato, os dois capítulos seguintes têm uma importante dimensão histórico-documental, que se combina com a dimensão da análise textual e estética. Para tanto, a pesquisa bibliográfica foi complementada pela consulta a jornais e periódicos da época,

hoje disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital. Ali foi possível encontrar informações importantes, como os anúncios contendo os catálogos de partituras da Casa Bevilacqua e da Loja de Arthur Napoleão, nos quais consta a partitura da peça de Charles Gounod. Este achado corrobora a hipótese de que a circulação de partituras de versões musicadas pode ter ajudado a difundir entre nós certos textos estrangeiros — algo, aliás, que faz bastante sentido quando se considera a frequente associação entre poesia e música que existiu no período do Império, conforme demonstramos já na primeira seção do segundo capítulo ("O caso da canção de *Marie Tudor*"). O jaez histórico do capítulo também aparece no tema do Conservatório Dramático Brasileiro e sua atividade censória, essencial para pensar aquilo que chamamos de “obliquidade de recepção” do drama romântico no Brasil e a forma arrevesada de renovação que isso implicou para nossa literatura e para nossa cena.

Ao longo deste trabalho, já se comentou como a tradução poética foi uma atividade amplamente praticada no Brasil oitocentista por autores de diferentes tamanhos, incluindo algumas figuras estelares. Ocorre que o punhado de nomes consagrados que costuma integrar os manuais e histórias literárias não passa de uma pequena parte de um contingente muito maior de homens e mulheres de letras mais ou menos diletantes que escreviam e traduziam versos, a maioria dos quais pouco conhecemos. Dessa forma, ocupar-se da história da tradução poética no Brasil desse período é, antes de tudo, ocupar-se de figuras mergulhadas em diferentes níveis de esquecimento, cujo resgate do oblívio exuma consigo interessantíssimas redes de historicidade. A esse propósito, vale citar as palavras do ensaísta João Alexandre Barbosa:

E sabem todos os que, por um instante, já se debruçaram sobre assuntos brasileiros: o grande trabalho a ser feito é, ainda e infelizmente, o da recuperação de dados e do estabelecimento da informação entre as épocas. As grandes teorias e as audaciosas sínteses só podem existir por sobre a base segura da pesquisa paciente e tenaz. Não é que nos demitamos das abstrações, é a certeza de que estas serão mais férteis na medida que o trabalho de escavação por entre o espesso terreno das informações perdidas for realizado. (apud BORGES, 2020, p.104)

Em nossa dissertação de mestrado, havíamos nos ocupado centralmente de dois tradutores poéticos (ou poetas tradutores) de tamanho estelar na literatura brasileira: Gonçalves Dias e Castro Alves. Neste trabalho, em contrapartida, uma vez que nos

ocupamos de figuras menos conhecidas (com a possível exceção do luso João de Deus), podemos dizer que foi necessário algum “trabalho de escavação” a respeito das vidas e obras dos diferentes tradutores que encontramos. Em parte, isto se deve à pequena disponibilidade de materiais, mas também ao fato de que o próprio foco da pesquisa apontava para outros caminhos. No entanto, outros pesquisadores poderão aprofundar o trabalho de escavação e resgate dessas figuras, explorando suas vidas e obras com a profundidade que merecem. Este é um resultado que gostaríamos de ver este trabalho estimular. Além dos seis tradutores com quem já pretendíamos trabalhar desde o começo (Félix da Cunha, Amália Figueiroa, João de Deus, Rozendo Moniz, Souza Pinto e Generino dos Santos), desperta interesse a figura de J. M. (José Maria?) Souza Lobo, responsável pela “tradução livre” de *Marie Tudor* datada de 1844 (possivelmente a tradução apresentada ao Conservatório Dramático), em que encontramos o caso de “não tradução” da canção de Fabiani, descrito na seção “*Coda*: a ‘substituição funcional’ da canção de Fabiani por Souza Lobo”.

Por um lado, o fato de a canção de *Marie Tudor* ter sido traduzida por quatro poetas diferentes enriqueceu o objeto, permitindo análises comparativas que não puderam ser feitas nos casos das traduções de Souza Pinto e Generino dos Santos. Por outro lado, em compensação, nos capítulos dedicados às traduções feitas por estes dois poetas, foi possível lançar um olhar um pouco mais atento sobre a vida e obra dessas duas interessantes figuras, que inclusive se conheceram e colaboraram na revista *Diabo a Quatro*. Isto ajuda a lembrar, a propósito, o papel importante que a imprensa já teve na circulação de poesia (original e traduzida) no Brasil, mesmo que por propósitos nem sempre desinteressados, como no caso dos versos de Souza Pinto que promoviam a ópera de Filippo Marchetti (ver seção “A fonte” do terceiro capítulo).

Como se viu, o segundo e terceiro capítulos deste trabalho possuem grande congenialidade: nos dois casos, trata-se de versões poéticas cujos originais eram trechos de peças de Victor Hugo concebidos para serem cantados em cena, e a questão das versões musicadas aparece de forma central. O caso abordado no quarto capítulo, em contrapartida, nos impunha complexidades adicionais: não só se tratava de uma versão poética extraída de um romance de Victor Hugo — algo com que já tínhamos lidado em nossa dissertação de mestrado sobre o caso das versões poéticas extraídas do *Bug-Jargal*, mas que talvez perturbasse a “harmonia interna” do trabalho que vinha se desenvolvendo desta vez, mais focado até então na transposição de gênero operada via tradução a partir de obras dramáticas —, como o próprio canto tinha particularidades

importantes, intuídas por Múcio Teixeira, o organizador da antologia *Hugonianas*. Ademais, não era um romance qualquer, mas um clássico da literatura mundial, sobre o qual muito já se tinha dito e escrito. À luz dessas complexidades, que se somaram a contingências de ordem prática, consideramos cancelar a escrita do quarto capítulo, o que felizmente foi revisto.

O primeiro achado que já nos demonstrou quão acertado foi persistir na escrita do capítulo foi o artigo de Olin Moore (1942) que acentua as semelhanças entre *Bug-Jargal* e *Notre-Dame de Paris*, chamando atenção para a questão dos cantos de seus protagonistas. Além disso, Moore também destaca a prática hugoana da *longue élaboration*, isto é, de reelaborar temas e elementos ao longo de diferentes obras, o que também vem ao encontro de teorias que vimos mobilizando: nessa visada, *Bug-Jargal*, um dos primeiros textos ficcionais de Victor Hugo, poderia ser lido como hipotexto de obras posteriores do próprio escritor francês, como *Notre-Dame de Paris*.

O grande número de canções e versos presentes no famoso romance histórico, conforme destaca Buffard-Moret (2006, p.187), também reforçou o acerto de levar a cabo a escrita do capítulo, constituindo objeto privilegiado para a discussão teórica a que nos propusemos. Também destacamos o reaparecimento do tema da estereotipia austral, que já havíamos tocado no segundo capítulo a propósito da personagem de Fabiano Fabiani em *Marie Tudor*.

Por fim, ainda quanto a este capítulo, ressaltamos a centralidade da seção “Romance compósito e seus modos internos”, em que possivelmente se encontram alguns dos principais momentos teóricos deste trabalho. Também se destaca a seção “O tradutor”, que pode ser dividida em dois eixos: de um lado, com base nos competentes trabalhos de Luzilá Ferreira (2010b) e Isabela Melim Borges (2020), buscamos recuperar elementos da vida e obra do poeta e tradutor Generino dos Santos; de outro, lançamos um breve olhar sobre alguns poucos exemplos de que dispúnhamos de outras traduções feitas pelo mesmo poeta: três outras traduções de Generino também incluídas nas *Hugonianas*. Embora não tenhamos podido analisá-las com o devido cuidado, o que parece ter ocorrido com o fragmento de *La Légende des Siècles* traduzido pelo poeta positivista (“Um pouco de música”) evoca imediatamente os casos de derivação textual estudados ao longo deste trabalho. Com efeito, trata-se de um material muito rico com que pretendemos trabalhar mais atentamente no futuro.

Referências

- AICARD, Jean. "Causeries de L'Orchestre: le banquet de Ruy Blas". **Aicardiana**. 2e série — n° 34, 15 juin 2021, p.153 - 154.
- ANDERSON, Perry. Trajetos de uma forma literária. **Novos estudos**, n.77, p. 205-220, mar. 2007.
- A2R COMPAGNIE ANTRE DE RÊVES. **Ruy Blas Intégrale**. [S.l.]: Compagnie Antre des Rêves, 2018. 1 vídeo (122min). Disponível em: < <https://tinyurl.com/2eyu25ze> >. Acesso em 17 mai. 2022.
- AGNÈS. In: TLFi, **Le Trésor de la langue française informatisé**. [S.l.] [S.a.]. Disponível em <<https://www.cnrtl.fr/definition/Agnès>>. Acesso em 25 jan 2023.
- ALVES, Antônio Frederico de Castro. **Os escravos**. [S.l.]: Galex, [S.a].
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Generino. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 17 de maio de 1952, sábado, Edição 18143 (2), Caderno 2, p.2.
- AUBERT, Francis Henrik. **As (in)fideli­dades da tradução: servidões e autonomia do tradutor**. Campinas: UNICAMP, 1994.
- BALZAC, Honoré de. **Correspondence**. Paris: Garnier, 1969.
- BARRETO, Tobias. **Estudos alemães**: publicação póstuma dirigida por Sílvio Romero. Rio de Janeiro: Laemmert & Cia, 1892.
- BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. A poesia de Amália Figueiroa. **Cadernos Literários**, v. 22, n. 1, p. 31-38, 2014.
- BENEFÍCIO de mademoiselle Favrichon. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, ano 22, número 215, quarta-feira, 27 de setembro de 1843.
- BERMAN, Antoine. **L'épreuve de l'étranger** : culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Paris: Gallimard, 1984.
- _____. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Tradução de Marie-Hélène Catherine Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.
- BORGES, Isabela Melim. **Do positivismo ao esoterismo: uma outra leitura da poesia brasileira na virada do século**. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- BESNIER, Patrick. **L'ABCdaire de Victor Hugo**. Paris: Flammarion, 2002.
- BNF DATA. **Bibliothèque Nationale de France**, 2021. Victor Hugo (1802-1885) - Œuvres musicales de cet auteur. Disponível em <<https://data.bnf.fr/fr/documents-by-rdt/11907966/tum/page1>>. Acesso em 06 ago 2021.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 13, n. 19, p. 127-144, 2017.

BUFFARD-MORET, Brigitte. De l'influence de la chanson sur le vers au XIXe siècle. **Romantisme**, v. 140, n. 2, p. 21-35, 2008.

_____. **La chanson poétique du XIXe siècle** : Origine, statut et formes. Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2006.

CABRAL, Adriana Brito Barata. **De lazareto a leprosário**: políticas de combate à lepra em Manaus (1921-1942). 2010. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas.

CALLIPO, Daniela Mantarro. **Rimas de ouro e sândalo**: a presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

_____. A recepção crítica das peças de Victor Hugo na França e no Brasil. **Revista XIX**, p. 8-23, 2014.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CANDIDO, Antonio. **Educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 1º volume. São Paulo: Editora Itatiaia 1975.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. 2º volume. São Paulo: Editora Itatiaia 1975.

_____. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2019.

CARNEIRO LEÃO, Antônio. **Victor Hugo no Brasil**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.

CARVALHO, Diógenes Buenos Aires; FEITOSA, Luziane Sousa. A obra Notre-Dame de Paris e sua adaptação literária para crianças e jovens no Brasil. **Literatura em Debate**, v. 8, n. 14, p. 62-85, 2014.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COSTA, Camilla; MOTA, Camilla Veras; TOMBESI, Cecilia. 500 mil mortos: a tragédia esquecida que dizimou brasileiros durante 3 anos no século 19. **BBC Brasil**. 18 de junho de 2021. Disponível em: < <https://www.bbc.com/portuguese/resources/idt-5ef8617a-d045-4f5e-932d-d41d9292ee51>>. Acesso em 04 maio 2022.

CHARLES-WURTZ, Ludmila. Le lyrisme dans Hernani et Ruy Blas : l'anti-théâtre ? In LASTER, Arnaud ; MARCHAL, Bertrand (org). **Hugo sous les feux de la rampe** : Relire Hernani et Ruy Blas. Paris : PUPS, 2010. p.141 – 160.

CHARNON-DEUTSCH, Lou. **The Spanish Gypsy**: the history of a European obsession. Penn State Press, 2004.

CHIARI, Gisele Gemmi. **A estética romântica no teatro de Gonçalves Dias**: Leonor de Mendonça. 2015. Tese (Doutorado em Letras) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CHATEAUBRIAND, François René. **Génie du Christianisme**. Paris: Garnier Frères, 1848.

CRÔNICO TEATRAL. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, ano 54, número 201, sábado, 22 de julho de 1871.

DEUS, João de. **Flores do campo**. Segunda edição correcta. Porto: Magalhães & Moniz, 1876.

D'HULST, Lieven. Quels défis pour l'histoire de la traduction et de la traductologie ? **Meta : journal des traducteurs**, v. 60, n. 2, p. 281-298, 2015.

DIAS, Antônio Gonçalves. **Últimos cantos**. Londrina: Redacional, 2016.

DOBKOWSKI, Michael N. Shylock up to date. **Patterns of Prejudice**, v. 8, n. 1, p. 17-23, 1974.

DOLLARD, Aurelien. **La matière troyenne dans l'œuvre perdue d'Eschyle**: édition, traduction et commentaire d'un choix de fragments. 2021. Tese (Doutorado em Letras) – Université de Franche-Comté, Franche-Comté.

EZUST, Emily. **À quoi bon entendre**. [S.l.]: The Liedernet Archive, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2Ikzv2z>>. Acesso em: 6 dez 2019.

_____. **Quand tu chantes, bercée**. [S.l.]: The Liedernet Archive, 2003. Disponível em <<https://tinyurl.com/5n8ntfmf>>. Acesso em 30 jun 2022.

_____. **Écoutez ! — Comme un nid qui murmure...** [S.l.]: The Liedernet Archive, 2003b. Disponível em: https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=8522. Acesso em: 21 abr. 2023.

EVEN-ZOHAR, Itamar. The position of translated literature within the literary polysystem. In: VENUTI, Lawrence (Ed.). **The Translation Studies Reader**. New York: Routledge, 2000. Capítulo 15, p.192-197.

EVERIST, Mark. Theatres of litigation: Stage music at the Théâtre de la Renaissance, 1838–1840. **Cambridge Opera Journal**, v. 16, n. 2, p. 133-161, 2004.

FABER, Pascal. **Marie Tudor (Captation Avignon 2017) - Compagnie 13**. [S.l.], 2017. 1 vídeo (104min). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ayb9PkcUtpg>>. Acesso em 07 ago. 2020.

FACULTÉ DES LETTRES de Sorbonne Université. **Ruy Blas**. Paris: Sorbonne, 2020. 1 vídeo (125 min). Disponível em: <<https://tinyurl.com/2p9c4r6j>>. Acesso em 17 mai. 2022.

FALEIROS, Álvaro. **Traduzir o poema**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

_____. Sobre uma não-tradução e algumas traduções de " L'invitation au voyage" de Baudelaire. **Alea: Estudos Neolatinos**, v. 9, p. 250-262, 2007.

_____. Em busca de Castro Alves tradutor. In: GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène C.; COSTA, Walter Carlos. (Orgs.). Literatura traduzida e literatura nacional. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 121-132.

_____. Três Mallarmés: traduções brasileiras. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 17- 31, 2012.

_____. **Traduções Canibais**: uma poética xamânica do traduzir. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2019.

_____. Espaços translacionais: a tradução em devir. **Tradução em Revista**, v. 2021, n. 30, p. 90 – 119, 2021.

FARIA, João Roberto. Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil. **Lettres Françaises**, n. 5, p. 105-116, 2003.

_____. José de Alencar, leitor de Victor Hugo. **Lettres Françaises**, v.1, nº23, p.113-126, 2022.

FARIA, Maria Alice. Literatura-Fontes Francesas da Crítica Acadêmica Paulistana. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 3, p. 67-77, 1968.

FERREIRA, Luzilá Gonçalves (Org.). **Escritores Pernambucanos do Século XIX**: Tomo 1. Recife: Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2010.

_____. **Escritores Pernambucanos do Século XIX**: Tomo 2. Recife: Companhia Editora de Pernambuco (CEPE), 2010.

FLORES, Diego do Nascimento Rodrigues. **Machado de Assis, tradutor de Hugo**. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória.

GALEANO, Eduardo. **Las venas abiertas de América Latina**. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004.

GENETTE, Gérard. **Palimpsestes**: la littérature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

_____. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Tradução de extratos. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GUERINI, Andréia; TORRES, Marie-Hélène Catherine; COSTA, Walter Carlos. (Org.) **Literatura & tradução**: Textos selecionados de José Lambert. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

GIULIANI, Maurizio. **Marie Tudor Partie 01**. 2020. 1h15m33s. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Rj0fmgdSIOc>>. Acesso em: 07 ago. 2020.

HABERLY, David. The Mystery of the Bailiff's List: Or, What Fagundes Varela Read. **Luso-Brazilian Review**, v. 24, n. 2, p. 1-13, 1987.

- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética: a ideia e o ideal / Estética: o Belo artístico ou o ideal**. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- HENLEY, William Ernest. **Views and Reviews: Essays in Appreciation: Literature**. Londres: David Nutt, 1892.
- HOBSBAWM, Eric. **A era das revoluções: Europa 1789-1848**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.
- HUGO, Victor. **Bug-Jargal**. Paris: Ollendorff, 1910.
- _____. **Choses vues**. 2^{ème} série. Paris : Ollendorff, 1913.
- _____. **Cromwell / Hernani**. Paris: Ollendorff, 1912.
- _____. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- _____. **Hernani**. Paris: Hetzel, 1889.
- _____. **Les Rayons et Les Ombres**. Paris: Ollendorf, 1909.
- _____. **La Légende des siècles**. Paris: Hetzel, 1859.
- _____. **Marie Tudor** : Drame en cinq actes et en prose. [S.l.]: Libre Théâtre, [S.a.].
- _____. **Maria Tudor**: drama em três atos. Tradução de J.M. de Souza Lobo. Rio de Janeiro: Tipografia Imperial e Constitucional de J. Villeneuve & Cia., 1844.
- _____. **Notre-Dame de Paris**. Paris: Ollendorff, 1904.
- _____. **O corcunda de Notre Dame**. São Paulo: Vitrola, 2022.
- _____. **Littérature et philosophie mêlées**. Paris: Ollendorff, 1934.
- _____. **Ruy Blas** : drame par Victor Hugo. Bruxelles : Hauman & Compagnie, 1839.
- HUGONIANAS. **Diário Português**, Rio de Janeiro, 14 de agosto de 1885, Ano 1, n. 274, p. 3.
- JONKER, Marijke. Gustave Planché, or the Romantic side of Classicism. **Nineteenth-century art worldwide**, v. 1, n. 2, p. 1-16, 2002.
- JORA, Dalila Silva Neroni. **A transtextualidade nas traduções brasileiras de Notre-Dame de Paris, 1482, de Victor Hugo**: análise dos paratextos em diacronia. 2020. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara.
- JULLIEN, Adolphe. Le Romantisme et l'éditeur Renduel : I : Eugène Renduel et Victor Hugo. **Revue des Deux Mondes** (1829-1971), v. 132, n. 3, p. 650-672, 1895. Disponível em <<http://tiny.cc/3ycmsz>>. Acesso em 03 ago 2020.

KHÉDE, Sônia Salomão. **Censores de pincenê e gravata: dois momentos da censura teatral no Brasil.** Rio de Janeiro: Codecri, 1981.

LAFORGUE, Paul. **La Légende de Victor Hugo.** Paris : Librairie G. Jacques & Compagnie, 1902.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução: do sentido à significância.** São Paulo, EDUSP, 2003.

LANCASTER, Henry Carrington. The Genesis of Ruy Blas. **Modern Philology**, v. 14, n. 11, p. 641-646, 1917.

LEFEVERE, André. **Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame.** London & New York: Routledge, 1992.

LEMAÎTRE, Frédérick. **Souvenirs de Frédérick Lemaître publiés par son fils.** Paris: Ollendorff, 1880.

LEME, Mônica. Impressão musical no Rio de Janeiro (século XIX): modinhas e lundus para “iaíás” e “ioiôs”. In: **Encontro Nacional da ANPPOM**, 15., 2005, Rio de Janeiro. Anais... Rio de Janeiro: ANPPOM, 18-22 jul. 2005, p. 506-513.

LOBO, J.M. de Souza. **A moura: drama em três actos.** Rio de Janeiro: Typ. de J.E.S. Cabral, 1844. Disponível em: <<https://tinyurl.com/kf7uh2a7>>. Acesso em 19 jun 2021.

LOSURDO, Domenico. **Contra-história do liberalismo.** Tradução de Giovanni Semeraro. Aparecida: Ideias e Letras, 2006.

LUKÁCS, György. **O romance histórico.** Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2011.

MACHADO, Ubiratan. **A vida literária no Brasil durante o romantismo.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.

MAINENTE, Renato Aurélio. **Reformar os Costumes ou Servir o Público: visões sobre o teatro no Rio de Janeiro oitocentista.** 2016.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **O livro de ouro da poesia francesa: antologia de poetas franceses do sec. XV ao sec. XX.** São Paulo: Ediouro, [s.a.].

MARX, Karl. **As lutas de classes na França de 1848 a 1850.** Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo Editorial, 2017.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix. **Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847.** Leipzig: Hermann Mendelssohn, 1864.

MODINHAS E RECITATIVOS. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, 29 de setembro, 1869, folha 2, p.6.

MONTEIRO, José Ferreira. **Lisia poética ou collecção de poesias modernas de auctores portuguezes: tomo terceiro.** Rio de Janeiro: Typ. Clássica de José Ferreira Monteiro, 1848.

MONTES, Raphael. Neologismos indispensáveis e barbarismos dispensáveis. **O Globo**, 2017. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/neologismos-indispensaveis-barbarismos-dispensaveis-21050042>>. Acesso em: 5 ago 2020.

MOORE, Olin H. How Victor Hugo Created the Characters of Notre-Dame de Paris. **PMLA**, v. 57, n. 1, p. 255-274, 1942.

MOREIRA, Paulo Staudt. “Miguel Archanjo da Cunha já não existe”: O associativismo da Sociedade Beneficente Floresta Aurora e as vicissitudes biográficas de um barbeiro negro, liberal e católico. **Revista de História Regional**, v. 24, n. 2, 2019.

MORI, Nerli Nonato Ribeiro. O Corcunda de Notre-Dame: grotesco, sublime e deficiência na idade média. **Revista HISTEDBR On-Line**, v. 9, n. 34, p. 199-210, 2009.

MYERS, Frederic William Henry. **Essays: Modern**. Londres: Macmillan, 1883.

NASCIMENTO, Francisco Manuel do. **Obras Completas**, vol. 1. Braga: A.P.P.A.C.D.M., 1998.

OBRAS PARA PIANO POR G. LANGE À VENDA NA CASA DE ARTHUR NAPOLEÃO & MIGUEZ. **Revista Musical e de Bellas Artes**, Rio de Janeiro, 29 de novembro de 1979, Ano I, nº48, p.9.

OLIVEIRA, Cátia Regina de. João de Deus, a Cartilha Maternal e o ensino da leitura em Portugal. **História da Educação**, v. 2, n. 4, p. 49-56, 1998.

ORO, Ari Pedro. Considerações sobre a liberdade religiosa no Brasil. **Ciências & Letras**, v. 37, p. 433-448, 2005.

PAMBOUKIAN, Mateus Roman. **Bug-Jargal: Hipertextualidade e transposição de gênero no romantismo brasileiro**. 2019a. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. O Caso Bug-Jargal. **Revista Criação & Crítica**, v. 1, n. 24, p. 131-145, 13 out. 2019b.

_____. Tradução via música. **Tradução em Revista**, v. 2020, n. 29, p. 210 – 224, 2020.

_____. Tradução e derivação: três olhares. In FALEIROS, Álvaro et. al. (Org.) **Tradução em relação: espaços de transformação**. Campinas: Mercado de Letras, 2022.

PASSOS, Gilberto Pinheiro. **Capitu e a mulher fatal: análise da presença francesa em Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Nankin, 2003.

PAVANELO, Luciene Marie. Almeida Garrett relê 'Notre Dame de Paris', de Victor Hugo: 'O Arco de Sant'Ana'e a experiência das massas. **Gragoatá**, v. 23, n. 45, p. 208-229, 2018.

PEREIRA, Avelino Romero. Cultura musical e palavra impressa no Brasil oitocentista. In: **Entre o local e o Global**. Anais do XVII Encontro de História da Anpuh-Rio, 2016.

PEREIRA, José Clemente. **Parecer censório sobre o drama de Victor Hugo**: Maria Tudor, negando a licença por julgá-lo imoral. Rio de Janeiro, RJ : [s.n.], 20 jan. 1844. Disponível em: < <https://tinyurl.com/9ca7tmnk> >. Acesso em: 22 jun 2021.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Vira e mexe nacionalismo**: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

PEZARD, Émilie. Ils ne vécut pas heureux-Variations pessimistes sur La Belle et la Bête dans Notre-Dame de Paris de Hugo et «Quidquid volueris» de Flaubert. **Masculin/féminin dans l'Europe moderne**, p. 263-274, 2014.

PILATI, Auguste. **Ruy-Blas**: Chant des Lavandières. Chanté par Mlle Belgirard au théâtre de l'Odéon. Voix. Paris: A. Héline, [s.d.]. Disponível em < <https://memoirevive.besancon.fr/ark:/48565/n3zg2w0scxk4> >. Acesso 24 jul 2023.

PINTO, Maria Cecília de Moraes. Victor Hugo e a poesia brasileira. **Lettres Françaises**, n.5, p.117 – 128, 2003.

PLANCHE, Gustave. Marie Tudor par Victor Hugo. **Revue des Deux Mondes**, v. 4, n. 4, p. 455-465, 1833. Disponível em < <https://tinyurl.com/y29f4zkc> >. Acesso em 31 jul 2020.

PÓVOAS, Mauro Nicola. Cãnone e crítica: a presença de autores sul-rio-grandenses em " Uma história da poesia brasileira", de Alexei Bueno. **Muitas Vozes**, v. 7, n. 2, p. 571-586, 2018.

RAOUL, Louis-Vincent. **L'anti-Hugo**. Bruxelles: Kiessling, 1844.

REIS, Dennys da Silva. **Victor Hugo, tradutor interartístico no século XIX**. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

RIBEIRO, Maria Aparecida. A aurora e o crepúsculo: a recepção de Bug-Jargal e a questão racial no Brasil. **Biblos**, Coimbra, v. 1, p. 87-110, 2003.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **Imagens do poético em Alphonse de Guimaraens**. São Paulo: Editora Fap-Unifesp/ Edusp, 2014.

_____. Victor Hugo na poesia brasileira de fins do século XIX. **Lettres Françaises**, São Paulo, v.1, nº23, p.157-176, 2022.

RIO, João do. **O momento literário**. São Paulo: Raphael Copetti Editor, 2019.

ROBB, Graham. **Victor Hugo**: uma biografia. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, João César de Castro. **Culturas shakespearianas**: teoria mimética e os desafios da mimesis em circunstâncias não hegemônicas. São Paulo: É Realizações, 2017.

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. Tomo V. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1954.

RONDINELLI, Bruna Grasiela da Silva. **Lágrimas e mitos: traduções e apropriações do melodrama francês no Brasil (1830-1910)**. 2017. Tese (doutorado) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio et. al. **A personagem de ficção**. São Paulo : Perspectiva, 2014.

RUY BLAS. **Diário de Pernambuco**, Pernambuco, ano LVII, número 126, 4 de junho de 1881.

SABINO, Márcia Peters. **Augusto dos Anjos e a poesia científica**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora.

SADIE, Stanley. **Wolfgang Amadeus Mozart**. [S.l.]: Encyclopædia Britannica, 1999. Disponível em: <<https://www.britannica.com/biography/Wolfgang-Amadeus-Mozart>>. Acesso em: 22 maio 2019.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: Ensaio sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Generino dos. **Poemas modernos**: Os Lázarus. Santos: Tipografia do diário de Santos, 1877.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor, as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Editora 34/Duas Cidades, 2000.

SERRURIER, Cécile. Gautier, nuestro Gautier... : sur quelques traductions poétiques de Gautier en Amérique Latine. In GEISLER-SZMULEWICZ, Anne; GIRARD, Marie-Hélène (Org.) **Gautier et la langue**. Bulletin de la Société Théophile Gautier, n° 39, 2017, p. 237-256.

SILVA, Camyle de Araújo; XAVIER, Wiebke Röben de Alencar. Gonçalves Dias e a Tradução Periódica Oitocentista. **Cultura & Tradução**, vol. 3, n.1, 19 dez 2014.

SILVA-REIS, Dennys. Notre-Dame de Paris, um romance gótico?. **Organon**, v. 35, n. 69, p. 1-17, 2020.

SOUZA, Silvia Cristina Martins de. Com um olho no entretenimento e outro na política: história, teatro e cotidiano politizado no Alcazar Lírico (Rio de Janeiro, década de 1860). **Baleia na Rede**, v.1, n.9, 2012.

STENSTADVOLD, Erik. ‘We hate the guitar’: prejudice and polemic in the music press in early 19th-century Europe. **Early Music**, v. 41, n. 4, p. 595-604, 2013.

TAVARES BASTOS, Cassiano. **Versões poéticas brasileiras de Victor Hugo**. Petrópolis: Artes Gráficas, 1952.

TEIXEIRA, Múcio. **Hugonianas**. Ed. fac-sim. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1885.

TROTTIER, André. Notre-Dame de Paris 1482 ou la dissipation poétique. **Revue Littéraires/ Université McGill**, n. 7, p. 91-119, 1991.

THÉÂTRE NATIONAL POPULAIRE. **Marie Tudor, retransmission audio de 1955 enregistrée au Palais de Chaillot**. [S.l.], 2020. 1 vídeo (110min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Cs4inMqzu0c>>. Acesso em: 07 ago. 2020.

THEATRO ISABEL. **Jornal do Recife**, Pernambuco, ano XX, número 31, quinta-feira, 8 de fevereiro de 1877, folha 2.

THEATRO SANTA ISABEL. **Diário de Pernambuco**, ano LVII, número 126, sexta-feira, 3 de junho de 1881, folha 4.

UBERSFELD, Anne. "Notice sur Marie Tudor". In HUGO, Victor. **Œuvres complètes de Victor Hugo**: Théâtre, tome 1. Paris : Robert Laffont, 1985.

_____. **Le roi et le bouffon** : étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839. Paris : José Corti, 2001.

VADÉ, Yves. L'émergence du sujet lyrique à l'époque romantique. In: RABATÉ, Dominique. **Figures du sujet lyrique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. p. 11-37.

_____. Hugocentrisme et diffraction du sujet. In: RABATÉ, Dominique; DE SERMET, Joëlle; VADÉ, Yves (Dir.) **Le sujet lyrique en question**. Bordeaux: Presses Universitaires de France, 1996b, p. 11 – 37.

WALCH, Gérard. **Anthologie des poètes français contemporains** : le Parnasse et les écoles postérieures au Parnasse. Tome I. Paris: Librairie Delagrave, 1906.