

## Três tradutores de poesia no Brasil do século XIX

**Marcus Rogério Salgado**

*Universidade Federal do Rio de Janeiro*

**Resumo:** O objetivo do presente artigo é um estudo de corte historiográfico sobre três tradutores de poesia brasileiros atuantes no século XIX: Odorico Mendes, João Cardoso de Menezes e Sousa e Francisco Otaviano. Os três, além de poetas, também foram ativos tradutores e acabaram por partilhar de mesma fortuna crítica, que os fixou em uma posição microscópica, a despeito da circulação de suas obras tradutórias. Nos três casos, a tradução de poesia encampa um projeto romântico de atuação no campo estético, pelo qual se revelam informações sobre a vida literária e, por conseguinte, a vida social brasileira do período, em seus hábitos de leitura e no processo de formação do tradutor de poesia no Brasil oitocentista.

**Palavras-chave:** Tradução; poesia; literatura brasileira

**Abstract:** This article presents a study focused on three poetry translators very active in Brazil along the 19<sup>th</sup> century: Odorico Mendes, João Cardoso de Menezes e Sousa and Francisco Otaviano. All of them were not only translators, but also poets – even if despite their translatory efforts they display such a microscopical position in historiographical terms. Their works as translators encapsulate a whole romantic program of acting on the aesthetical field and also unveil important aspects of Brazilian literary and social life back in the 19<sup>th</sup> century, particularly on its habits of reading and on the process of breeding up the role of poetry translator in Brazil.

**Keywords:** Translation; poetry; Brazilian literature

## 1. O legendário Odorico Mendes e a Escola do Maranhão

No século XIX, o Maranhão produziu uma linhagem de tradutores de poesia marcados pela laboriosidade estética, cuja importância histórica não se pode ignorar quando o assunto é a tradução poética naquele século.

A começar por Gonçalves Dias, que deixou alguns resultados de sua atividade tradutória, dos quais mais se destaca, sem dúvida, a peça *Noiva de Messina*, de Schiller. Segundo Antônio Henriques Leal, autor do *Pantheon maranhense* e organizador das *Obras póstumas* do poeta conterrâneo, “esta tradução, começada no Ceará, continuada aqui [São Luiz], e nas viagens pelo Amazonas, e terminada nas águas do Mediterrâneo, era a filha mimosa do poeta” (Leal 1873: 9). Por sua correspondência ativa ficamos sabendo que o poeta brasileiro trabalhou na tradução também em sua estadia na Alemanha no final da década de 1850. Ao que tudo indica, a passagem por aquele país reforçou em Dias seu afã de traduzir, como se depreende do fragmento de uma carta endereçada ao Barão de Capanema, onde dá notícia de que, no outro lado do Atlântico, “traduzo uma meia dúzia de poesias alemãs, de mistura com outras de outras línguas” (Dias 1964: 264). Edições posteriores dessa tradução foram reforçadas por notas preparadas por ninguém menos que Manuel Bandeira.

Essa não foi a única tradução realizada por Gonçalves Dias. Além de um breve poema de Heine, o poeta também propôs sua versão em língua portuguesa para uma canção que surge numa passagem do romance *Bug-Jargal*, de Victor Hugo, publicada em 1846 no periódico maranhense *O Archivo* – onde também encontramos trabalhos de outros tradutores locais, como Antônio Frederico Collin. Curiosamente, a ideia de trazer para a forma poética um trecho do romance de Hugo seria seguida por Castro Alves, que também perpetrou seu “Canto de Bug-Jargal”.

Além disso, pouco antes de falecer Gonçalves Dias ocupava-se com a organização de *Ecos d’além-mar*, um projeto em vários volumes reunindo poesia estrangeira traduzida para o português por autores brasileiros – como as traduções de Odorico Mendes e de Pinheiro Guimarães. Além de *A noiva de Messina*, ali acham-se as traduções de Gonçalves Dias para os pré-românticos e românticos alemães (Herder, Uhland), quatro poemas de Heine, um

poema de Victor Hugo e ainda poemas das literaturas espanhola (Lope de Vega) e italiana (Dante, Rolli).

Curiosamente, a edição de *Ecos d'além-mar* preparada por A. H. Leal se encerra com um apêndice no qual se leem traduções de Victor Hugo realizadas por Trajano Galvão de Carvalho. Hoje soterrado pela poeira do tempo, esse tradutor foi um dos primeiros a tematizar, nas letras românticas brasileiras do oitocentos, a figura do africano escravizado – como se percebe nos poemas “Nuranjan”, “A crioula” e “O calhambola” –, sendo possível incluir seu nome no rol dos pioneiros da poesia de dicção abolicionista. No alentado estudo conduzido por Mucio Teixeira sobre a poesia de Victor Hugo traduzida por poetas brasileiros, encontramos um exemplar de Trajano Galvão, que também ostenta em sua lavra traduções para poemas de Alfred de Vigny.

Outros importantes tradutores vindos do Maranhão foram Joaquim Serra, Gentil Homem de Almeida Braga e Manoel Benício Fontenelle.

Joaquim Serra foi uma figura bastante ativa no cenário intelectual do Segundo Reinado. Deixou, no entanto, pequena obra literária, sobre a qual registam-se poucos estudos, entre os quais merece menção o que lhe dedica Vagner Camilo, em número recente da revista *Teresa*. Em seus livros de poesia verificam-se desde poemas obedientes à estética romântica com ênfase na cor local (como a série “Sertanejas”) até “um escabroso poema herói-cômico intitulado *Os Garanhões*” (Machado 2010: 188), abusadamente dedicado ao Conde d'Eu e à Princesa Isabel. Abolicionista, foi homem de jornal, onde atuou durante décadas, fundando e dirigindo periódicos, entre os quais o *Semanário Maranhense*, onde Sousândrade publicou fragmentos de seu *Guesa Errante*. Serra participou da composição do mítico *A casca da caneleira (steep-chase)*, romance escrito grupalmente por Antônio Marques Rodrigues, Gentil Homem de Almeida Braga, Raimundo Filgueiras, Trajano Galvão de Carvalho, Francisco Sotero dos Reis, A. H. Leal, Francisco Dias Carneiro, F. G. Sabbas da Costa, Caetano C. Cantanhede e Sousândrade. Um de seus livros de poesia, *Quadros*, é constituído por poemas autorais aos quais se misturam traduções. Publicou, em 1865, *Mosaicos*, volume completamente dedicado às traduções. Nele encontramos as traduções habituais do romantismo (Victor Hugo, Byron e Lamartine) em companhia de poemas de autores latino-americanos, porquanto fosse grande seu interesse pelas literaturas do sul do

continente. As cartas que José de Alencar escreveu endereçadas a Serra seriam reunidas numa série de artigos intitulada “O Nosso Cancioneiro”, de suma importância para se compreender as concepções alencarianas da língua e do estilo.

Gentil Homem de Almeida Braga era muito estimado por Sílvio Romero, que o considerava exímio tradutor. Traduziu Byron e também participou de *A casca da caneleira*. Já publicara anteriormente o livro *Três liras* em conjunto com Trajano Galvão e Marques Rodrigues, ao qual se seguiriam, ainda na poesia, *Clara Verbena* e *Sonidos*. Quatro poemas seus são reunidos no *Parnaso maranhense*, entre os quais “O salgueiro de Santa Helena”, tradução de poema de Joseph Méry que marcou a linhagem napoleônica da poesia romântica brasileira (presente desde o berço, diga-se, já em Gonçalves de Magalhães). Como Serra e Braga, além de poeta Manoel Benício Fontenelle foi também ativo tradutor de poesia, trazendo para o português considerável quantidade de poemas de autores europeus vinculados ao romantismo, sobretudo Victor Hugo, além de Byron, Musset e Marceline Desbordes-Valmore.

A tradição dessa Escola do Maranhão seguiria com Raimundo Correia. Além dos seis poemas escolhidos para o volume *Hugonianas* de Mucio Teixeira, de Victor Hugo traduziu também o longo “Epopéia do leão”, cuja versão se encontra em *Aleluias*, e peças menores, como “O amor”, em *Primeiros sonhos*. Correia reuniu parte de suas traduções em *Versos e versões* (1887), onde encontram-se poemas não apenas dos românticos (Byron, Victor Hugo, Alphonse Karr, Heine), como também dos parnasianos (Théophile Gautier, Coppée, Heredia, Leconte de Lisle) e dos decadentistas (Rollinat, Richepin).

Mas, dentre os tradutores maranhenses, nenhum supera em legenda o nome de Odorico Mendes.

Nascido em São Luís e falecido em Londres – onde viveu quase duas décadas –, foi poeta (comparece já no *Parnaso Brasileiro*, de Pereira da Silva, com dois poemas longos, entre os quais uma versão de seu mais conhecido “Hino à tarde”, uma série de odes e um soneto), deputado, publicista e membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, mas acabou conhecido pela posteridade por suas traduções da *Ilíada*, da *Odisseia* e da *Eneida*.

Seus confrades, conterrâneos e contemporâneos Antônio Henriques Leal e Francisco Sotero dos Reis (tradutor de Racine) a ele se referem de forma encomiástica no *Pantheon Maranhense* e no *Curso de literatura portuguesa e brasileira*, respectivamente.

Odorico Mendes é a personalidade que abre o *Pantheon Maranhense* – e não por acaso: A. H. Leal o considerava “entre nós o iniciador do bom gosto literário e do esmerado cultivo da vernaculidade e das letras clássicas” (Leal 1873: 3). A maior parte do texto de Leal dá conta de aspectos biográficos de Mendes, ressaltando e exaltando, quase sempre, seu envolvimento político com questões de primeira hora. No meio das informações relativas a sua participação nos quadros políticos dos governos de Pedro I e Pedro II, bem como da Regência, ficamos sabendo que Odorico, “no intervalo da primeira sessão de legislatura de 1826 a 1829, foi para São Paulo com Costa Carvalho, e aí estabeleceram, às expensas deste, a primeira tipografia que houve na província” (*idem*: 24), onde, em virtude das dificuldades de se conseguir mão de obra qualificada, o próprio Odorico se improvisou de ajudante de tipógrafo.

Ainda no *Pantheon maranhense*, a obra de Odorico como poeta é elogiada, sobretudo “Hino à tarde”. Hoje pouco referida, à época sua obra contava, de fato, com o aludido poema como uma espécie de pedra de toque das letras locais. Veja-se que na revista *Ensaios litterarios*, publicação acadêmica ligada à recepção e circulação do movimento romântico em São Paulo, publicar-se-ia um artigo assinado por “Silva Guimarães”, em que a obra poética de Odorico Mendes é objeto de um esforço sério de compreensão crítica e o “Hino à tarde” considerado como “um dos mais encantadores pedaços que tem produzido a musa brasileira” (Guimarães 1849: 12). Do mesmo poema, Henriques Leal ressalta “a melancólica imagem da pátria ausente” (Leal 1873: 44) – tópica muito cara aos românticos, como se sabe, mas cantada pelo maranhense de forma “cândida e plácida” (*Ibidem*), sem excessos ou desordem na expressão. Esse ecletismo (em que os temas românticos são processados por uma forma expressional de corte neoclássico em sua contenção) é reforçado por um relato de Araújo Porto-Alegre colacionado à biografia de Odorico desenhada por Leal, no qual o autor de *Colombo* expõe as preferências literárias do maranhense, que iam dos clássicos aos românticos, uma vez que, de par com Homero,

“amava sobretudo Madame de Stael, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand e Lamartine” (*idem*: 72).

No final da década de 1840, retirou-se, por fim, à Europa, morando primeiramente na França e depois na Itália, vindo a falecer em Londres, nos preparativos para o retorno do exílio. Na França, encontrou um grupo de intelectuais e diplomatas brasileiros expatriados, entre os quais Caetano Lopes de Moura (médico e tradutor), Joaquim Caetano da Silva (professor e diplomata), Paulo Barbosa (mordomo de Pedro I) e Menezes de Drummond (diplomata). Foi dos prelos franceses de Rignoux que veio à luz a primeira edição de sua tradução da *Eneida* e, pouco depois, da tipografia de Ranquet seu *Virgílio brasileiro*. Na Itália traduziu a *Ilíada* e deu início à tradução da *Odisseia*, que concluiu em Paris.

Ao tradutor, Leal elogia o rigor manifesto na opção pela edição bilíngue dos textos e nas copiosas notas explicativas apenas ao corpo da tradução, nas quais se enxergava a olho nu “os conhecimentos do nosso poeta em filologia, arqueologia e literatura” (*idem*: 51). Depois, reúne uma série de opiniões sobre as traduções de Odorico, quase todas ressaltando a fidelidade das mesmas ao número de versos do original, qualidade muito valorizada, sendo conhecida à época por *concisão* – ou seja: a capacidade do tradutor em não extrapolar o número de versos em sua tradução, o que era particularmente difícil ao traduzir-se idiomas como o grego, o latim ou mesmo o inglês. Os neologismos, pelos quais sua obra tradutória seria depois rechaçada por Silvio Romero e Antonio Candido, em sua época eram considerados objeto de defesa, pois, de acordo com o parecer do classicista português António Cardoso Borges de Figueiredo reproduzido por Leal, equivoca-se quem pede ao tradutor maranhense que seja mais sóbrio nesse quesito, já que “só nos *Lusíadas*, Camões introduzira duzentas palavras latinas, e que depois dele em todas as eras quase todos os bons poetas as foram inovando” (*apud* Leal 1873: 81). Para Borges de Figueiredo, os neologismos cumpriam uma função estrutural no trabalho mimético intentado por Odorico, por verdadeira necessidade, sendo que “só por aquela arte podia guardar a precisão, que tão justamente ama, e copiar a justeza das ideias e força dos pensamentos de seu protótipo” (*Ibidem*). A. H. Leal chega mesmo a desenhar, em traços muito rápidos, os dois partidos tradutórios possíveis no entendimento da época, sintetizados pelas posições distintas que se pressupõem nas traduções do Visconde de Castilho e nas de Odorico. Às primeiras, entende-

-as antes como *paráfrase*, definida como a situação em que o tradutor “apropria-se das ideias” (Leal 1873: 90) do original (concebidas como um lugar composto pelo campo semântico e por aquilo que na época se chamava *motivação*, a que poderíamos chamar de *intencionalidade*, seguindo o vocabulário da teoria da literatura consolidado no século XX) e apresenta um poema em padrão métrico e/ou estilo que não os do original. As segundas, seriam coordenadas por notável rigor, sobretudo na escolha por uma perseguição verso a verso com o original, valorizando, portanto, a *concisão*, qualidade anteriormente explicada.

É certo que o *Pantheon* é obra resultante de uma estratégia de elogio mútuo, e, como tal, empenha-se por immortalizar o autor e ligá-lo indissociavelmente a um contexto local, fixando-o “no espaço simbólico do panteão maranhense caracterizado como Athenas Brasileira, cujos elementos de ritualização, reuniu princípios de idealização clássica da civilização ocidental, acrescido dos exageros do romantismo nacional” (Borrvalho 2009: 5). No entanto, afigura-se, desde sempre, como “o resultado de um perfil dessa elite corroborando para a construção de uma cultura oficial brasileira no plano local” (*Ibidem*). Ademais, a figura do tradutor-arqueólogo – sinalizada por Henriques Leal e confirmada por Joaquim Manuel de Macedo, para quem Odorico, com suas traduções, “elevou-se a avantajado arqueólogo” (*apud* Leal 1873: 85) – é precisa para se aplicar a Odorico Mendes.

O erudito maranhense Francisco Sotero dos Reis – primo da escritora Maria Firmina dos Reis e ele próprio tradutor de Racine – elogia a formação de Odorico: “versadíssimo em todo o gênero de literatura antiga e moderna, profundo no conhecimento das línguas, de erudição inesgotável, e o poeta pela ventura mais sabedor de nosso idioma” (Reis 1868: 297). Vê-se aí traçado o perfil do tradutor ideal que o período ansiava, com fôlego e performance nos campos literário, linguístico, filológico e poético, capacitado a exercer uma espécie de arqueologia poética.

Quando Sotero dos Reis escreveu seu *Curso*, as traduções de Homero ainda estavam inéditas, embora já falecido Mendes, sendo suas páginas sobre o conterrâneo prova de que procurou concorrer decisivamente para a sobrevivência de seu nome. É nesse diapasão que Sotero dos Reis destaca a fidelidade das traduções de Odorico Mendes, fidelidade que, para si, deve ser considerada como sinônima à concisão – é preciso lembrar que os tradutores do período não raramente aumentavam o número de versos em suas versões, sem falar em

toda a sorte de liberdades que eram tomadas em relação ao original – isso no plano exclusivo da crítica textual, sem sequer entrarmos no mérito das transposições semânticas ou imagéticas. Como explica sobre a tradução da *Eneida* o autor do *Curso*, “os versos portugueses em que é feita igualam quase em número aos hexâmetros latinos: o que é um verdadeiro milagre de concisão, porque os segundos são, como se sabe, maiores que os primeiros” (*idem*: 302). Reconhece, ainda, a capacidade de Mendes transpor a imagética e os efeitos fônicos do texto original: “são as suas mesmas figuras, as suas mesmas imagens, a sua mesma poesia onomatopaica, até com as mesmas pausas nos versos” (*idem*: 303). No entanto, não há uma palavra (de elogio ou repúdio) às invenções verbais pelas quais as traduções de Odorico Mendes se fariam conhecidas posteriormente – com exceção do hábito da elipse, que, segundo Sotero dos Reis, fazia com que Mendes “alatinasse o português” (*idem*: 307). Chega até mesmo a escolher dois fragmentos para comentar que estão totalmente normalizados quanto ao léxico, sem destacar qualquer ocorrência aberrante.

Está ainda Sotero dos Reis atento ao fato de que, embora indissociavelmente ligado à transmissão do classicismo no Brasil, enquanto poeta Odorico Mendes também se expressava em dicção romântica, uma vez que detecta “ressaios românticos” (*idem*: 298) em sua lírica. Em abono disso, refere-se a Gonçalves Dias, que, segundo Sotero dos Reis, sobre Odorico Mendes “dizia que metrificava como um rei em poesia” (*idem*: 301).

É certo que sua tradução para a *Eneida* gerou polêmica na época. Um dos primeiros a discutir questões ligadas ao trabalho tradutório de Odorico foi seu conterrâneo, Frederico José Correia, que, em *Livro de Crítica*, propõe reparos à *Eneida Brasileira*, chamando para o deslinde da questão dois latinistas respeitados como autoridades, a saber: José Feliciano de Castilho e António de Castro Lopes. Numa edição de 1880, a *Revista Brasileira* publicava um estudo sobre a polêmica, intitulado “Interpretações de um verso da *Eneida*”, em que se reproduziram os dois pareceres. Inicialmente o de Castilho, que, embora discorde do que chama de miragens (*apud* Correia 1880: 134) na tradução do maranhense, não deixa de reconhecê-lo como “espírito de ordem superior e cultor dos dois idiomas” (*Ibidem*). O parecer de Castilho tornar-se-ia importante para quem rastreia os partidos tradutórios do século XIX, pois, ao longo do mesmo, o erudito português traça os problemas teóricos

implicados na tradução de obras do latim para as línguas modernas. O parecer de Castro Lopes segue na mesma direção, reconhecendo as qualidades de erudição apresentadas por Odorico Mendes, mas ataca de forma veemente os pressupostos teóricos que norteiam a tradução do maranhense, acusando-o de “querer a todo transe meter a Sé na Misericórdia, tentando o impossível de dar todo o pensamento de um verso latino em um verso endecassílabo português” (*idem*: 153). Além da atenção dispensada pelos dois eruditos, a polêmica demonstra como suas traduções, independentemente da avaliação final a elas destinada, eram recepcionadas com seriedade e geravam algum impacto nos meios literários em que o trabalho tradutório era objeto de estudo e de gratulação.

Na *História da literatura brasileira*, José Veríssimo o estuda, juntamente com João Francisco Lisboa e Sotero dos Reis, precedidos por Gonçalves Dias, num capítulo dedicado ao que chama de grupo maranhense. Antes de mais nada, Veríssimo nos adverte estarmos diante daquele que talvez tenha sido “o mais acabado humanista que já tivemos” (Veríssimo 1969: 173), por conta de sua densa erudição filológica, linguística e literária. Ressalta em Odorico Mendes a existência de “estro poético original, se bem que escasso” (*Ibidem*), destacando-lhe exclusivamente o poema “Hino à Tarde” (1844), cuja importância residiria no fato de que “mesclam-se nesta composição o clássico e o romântico, uma inspiração ainda arcádica e europeia e sentimentos brasileiros e estilo moderno” (*idem*: 174). Para Veríssimo, o “Hino à Tarde” era “um dos melhores produtos poéticos do tempo” (*Ibidem*, pois, parece-lhe, “porventura prenuncia Gonçalves Dias pelo tom sentimental do seu lirismo mais subjetivo que o de Magalhães” (*Ibidem*). Poeta original, portanto, mas de um poema só. Os elogios são mais profusos para o Odorico tradutor, de quem destaca as soluções carregadas “em beleza e vigor de expressão” (*idem*: 173) – os quais, como dito antes, seriam qualidades escassas no Odorico poeta.

Não recebeu o mesmo tratamento por parte de Sílvio Romero, que desqualificou suas traduções como supostamente vazadas em português macarrônico. Romero finalizou a questão para si, ao definir a obra tradutória de Odorico, parodiando o poeta-tradutor: “multimamante, olhicerúlea, albinite” (*apud* Candido 2009: 212).

Haroldo Paranhos, na *História do Romantismo brasileiro*, reconhece que em Odorico as traduções “não são simples paráfrases” (Paranhos 1937: 443) e enaltece no trabalho do

maranhense a combinação rara de conhecimento de literatura, erudição sólida e domínio do aparato filológico, elementos que, em sua opinião, “permitiram-lhe fazer uma obra que, embora não seja isenta de imperfeições, foi a melhor que se fez em nossas letras no gênero ingrato das traduções” (Paranhos 1937: 443).

Na *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido dedica algumas entradas a Odorico Mendes. Estuda a criação conspícua de neologismos com a concepção prévia de que trata-se de procedimento estético de mau gosto, portanto condenável. Em fim de contas, para Candido as traduções de Homero e Virgílio são “um ápice de tolice” (Candido 2009: 394) e não passam de “pedantismo arqueológico” (*idem*: 271), quando não mecanismo de compensação característico de um certo escapismo ideológico.

Mas Odorico Mendes só saiu mesmo do purgatório com a revisão crítica proposta por Haroldo de Campos, a ele se referindo nos mais altos termos em “Da Tradução como Criação e como Crítica”, datado de 1962. Haroldo voltou a Odorico Mendes em 1967, quando publicou “A palavra vermelha de Hölderlin”, onde aproxima as traduções do maranhense às transposições sofocianas do poeta alemão, igualmente depreciadas como produtos burlescos. Elogiou, sempre, o enfoque de Mendes à tradução, manifestado até mesmo nas notas teóricas que esparramou ao longo de seus trabalhos. Na apresentação que preparou para a reedição da *Odisseia*, não vacila em situar Mendes como patriarca da transcrição, já que para Haroldo interessavam de sobremaneira as operações linguísticas (nos planos lexical e sintático) esteticamente ousadas envolvidas em seu método de tradução – operações essas que Mendes se abstinha de agenciar quando da fatura de sua própria poesia, como se depreende da leitura de um poema com léxico completamente normalizado como o “Hino à Tarde”, publicado na *Minerva Brasiliense* em 1844.

Muitas de suas soluções são inventos verbais de uma sensibilidade que Haroldo de Campos percebe como simultaneamente maneirista e experimental, a colidir com a fatura clássica dos textos traduzidos no estilo “macarrônico” – termo ao qual, ademais, Haroldo inverte os sinais, considerando-o sinônimo de invenção verbal multilíngue, na qual incorreriam escritores de Folengo a Sanguinetti, passando por Joyce e Gadda. Os exemplos são fartos ao longo das traduções de Odorico: *dedirrósea*, *criniazul*, *pulcricroma* etc.

Embora dinamicamente hipertrofiado em suas criações tradutórias, o fetiche por criações verbais beirando o monstruoso não é exclusivo de Odorico Mendes. Antonio Candido já mostrou como José Bonifácio se utilizara profusamente da criação de vocábulos compostos para “transpor ao português os versos densos e sintéticos do grego” (Candido 2009: 212), gerando, em sua tradução de Píndaro, uma multidão de neologismos como: *boquirubra*, *olhiamorosa*, *docirisonha*, *docifalante*, *bracirósea* etc. Encontramo-los também, aqui e ali, em outros tradutores, como, em uma tradução de L. A. Burgain para Delvaigne, *alvispumoso*. A bem da verdade, na própria poesia dos românticos esse procedimento se fazia presente, ainda que bem mais discreto e ocasional, em casos como *espectro aurifulgente* (no poema “Os fantasmas”, de José Bonifácio, o Moço) ou *asas auribrancas* (Gonçalves Dias, “O amor”).

## 2. O tradutor aristocrático: a palavra outra no salão do barão

Se Odorico Mendes – por conta da revisão promovida sobretudo por Haroldo de Campos – é quem consegue sobreviver ao século quando o assunto é a tradução de poesia no Brasil oitocentista, os dois tradutores que, contudo, parecem sintetizar, como um par dinâmico, a atitude romântica perante o gesto tradutório são Francisco Otaviano e João Cardoso de Menezes e Sousa. Silvio Romero os trata sequenciados em sua *História da literatura brasileira*. Antonio Candido os reúne no mesmo espaço da *Formação* em que trata dos românticos ditos menores. A condição de par dialético foi percebida por Onédia Barboza, que, ao longo da obra em que lida com a tradução de Byron no Brasil oitocentista, ressalta como, embora sejam ambos poetas-tradutores, cada um opera por procedimento diametralmente oposto ao do outro.

Tratemos primeiramente de João Cardoso de Menezes e Sousa. Podemos considerá-lo um poeta-tradutor, pois, ainda que hoje esquecido, é autor que se insere na linhagem romântica da década de 1840, como o situa Candido, ressaltando sua importância por “haver, nos meados do decênio de 1840, poetado com certo discernimento do que era então moderno” (Candido 2009: 424). Mais do que isso, Candido vê em sua obra como poeta – norteadas por uma concepção poética que o situa “à vanguarda de homens como Magalhães, Porto-Alegre, Norberto” (*ibidem*) – o anúncio dos “rumos imediatos do

Romantismo: melancolia, isolamento, cenas históricas, Indianismo” (*ibidem*), bem como entroncamento com a estética mórbida da segunda geração – o que fica claro no prefácio a *A harpa gemedora* (1849) e particularmente no poema “Octavio e Branca”, em que o tema do vampirismo é tratado. Péricles Eugênio da Silva Ramos ratifica o entroncamento, afirmando tratar-se sua obra de “um elo na formação dos poetas românticos da segunda geração” (Ramos 1945: 5).

Nascido em Santos, mudou-se para a Corte a fim de advogar. Ubiratan Machado nos informa que sua casa no Campo da Aclamação era ponto de encontro de figuras da literatura e da política (Machado 2010: 173). Como prova de que frequentava os meios, eis a crônica mundana da *Gazeta de Notícias* de 22 de março de 1879 a informar que, em uma das palestras familiares de Sua Majestade no salão do externato do colégio que leva seu nome, com a presença dos nossos literatos de maior nota, foi lida, pelo próprio tradutor, uma tradução de Byron realizada por Cardoso de Menezes.

Como poeta, pode ser apontado como um dos pioneiros realizadores da estética indianista, por conta de seu “Cântico do tupi”, datado de 1844, que começa com uma evocação a Tupã e segue com bananeiras, jambeiros, cajueiros e periquitos, de par com a sobreposição de camada lexical tomada de empréstimo ao tupi, gerando, ao término do poema, uma breve explicação sobre os termos indígenas utilizados, entre os quais se reconhece grande parte das obsessões lexicais do indianismo, como pajés, maracás, jatis e cauins.

A cor local também o obcecou naquele que se tornou seu poema mais conhecido à época do romantismo, “Serra de Paranapiacaba”, que, como ironicamente apontaria Silvio Romero, acabaria por ser “fonte inspiradora do seu baronato” (Romero 2001: 713). Caldeando em sua poesia modismos e tendências do romantismo, faz o autor com que nela encontremos ocasionalmente um tom ingênuo e sentimental, o que ocorre em poemas como “Uma lágrima ao passado ou Saudades da infância”, datado de 1847.

Em sua estação pela Faculdade de Direito, esteve ativo na boêmia literária dos acadêmicos praticantes da poesia *non-sense*, cultuada no ambiente das arcadas durante a década de 1840. É de sua autoria um dos exemplares mais estrambóticos dessa poesia que o

próprio Cardoso de Menezes, ao lembrar os tempos de estudante, chamava de “pantagruélica” (*apud* Nogueira 1908: 19), de que reproduzimos apenas os quartetos:

Era no inverno. Os grilos da Turquia,  
Sarapintados qual um burro frito,  
Pintavam com estólido palito  
A casa do Amaral e Companhia.

Amassando um pedaço de harmonia,  
Cantava o *Kirie* um lânguido cabrito,  
E fumando, raivoso, enorme pito,  
Pilatos encostou-se à gelosia. (*idem*: 21)

Dos tempos de vida acadêmica vinha-lhe não apenas o apreço pelos bestialógicos poéticos, cultivados, ademais, por outros românticos brasileiros, como Bernardo Guimarães e José Bonifácio, o Moço. Cardoso de Menezes foi também um dos primeiros byronianos, como fazem prova as inúmeras epígrafes do poeta inglês presentes já em *A harpa gemedora* e as traduções pelas quais ficaria conhecido.

Próximo a Pedro II, com quem partilhava intimidade em assuntos de poesia e tradução, pelas mãos do monarca recebeu a comenda da Imperial Ordem da Rosa e foi tornado Barão de Paranapiacaba, em 1883, por seus serviços às letras. Vale lembrar que a vocação para fâmulos já se revelara desde o primeiro livro, já que *A harpa gemedora* contém uma saudação e um recitativo dedicados a Pedro II, monótona poesia encomiástica a atravancar o volume. Desse convívio nasceu a parceria para tradução de *Prometeu acorrentado*, de Sófocles, onde inicialmente Pedro II fez uma tradução literal do original em grego, a partir da qual João Cardoso de Menezes empreendeu o que preferia chamar de *trasladação poética*.

Tradutor de fôlego, empreendeu a passagem ao português de incontáveis autores (incluindo os clássicos), material reunido no segundo volume de *Poesias e Prosas Seletas*, comentando-as e elucidando procedimentos adotados. Gostava de traduzir poemas longos, como mostram suas versões de *Oscar d’Alva*, *Childe-Harold* e *O Corsário*. É um tradutor cuja obra é sempre referida como conscienciosa, porquanto de seu gesto tradutório raramente

resultem objetos assimétricos em relação ao original, pelo menos no que se relaciona ao número de versos ou estrofes, o que se constituía o fundamento da concepção por ele defendida de versão homeométrica. Ou seja: a versão deveria necessariamente conter o mesmo número de versos do original, procurando, assim, mimetizar a forma em seus aspectos básicos e mesmo exteriores, com consequências sobretudo sintáticas; além disso, deslocava-se particular ênfase, se não apego, à reconstrução dos planos semânticos mais imediatos.

No prefácio de seu primeiro livro de poesia, *A harpa gemedora*, confessa que “no entusiasmo e fúria de produção, que se apossam daqueles que começam a poetizar, arrojeme a tradutor” (Menezes 1847: 8). Concebe, portanto, continuidade entre a criação poética e o gesto tradutório. Em sua opinião, o que complicava a tarefa era ter escolhido traduzir gênios, que é como considerava Byron e Lamartine: “árdua e pesada é por certo a tarefa de tradutor de gênios, e só a outros gênios deveria competir, porque só deles é o compreender reciprocamente as belezas e sublimidades de suas produções em toda a plenitude” (*idem*: 10). Por aqui, vislumbra-se como uma das pedras angulares no programa romântico (a exaltação do gênio) estende sua força até os domínios da tradução, tendo em vista a demanda de Cardoso de Menezes pela coincidência de gênios como condição para o êxito do gesto tradutório. Em artigo publicado décadas depois (1878), na prestigiosa revista *O Novo Mundo* (não assinado, mas provavelmente escrito pelo próprio editor, José Carlos Rodrigues), o poeta-tradutor Cardoso de Menezes é apresentado em comunhão íntima com os autores traduzidos, atendendo, assim, à necessidade da existência das mesmas paixões na alma tanto do autor a ser traduzido como do tradutor; em consonância com a teoria do gênio em vigência no programa estético romântico, sobre a frente do tradutor haveria que pousar o selo ardente do poeta. Portanto, a confissão da dificuldade de se traduzir gênios é, obviamente, uma estratégia retórica para entabular a afirmativa de um programa tradutório no qual tanto a coincidência no gênio como a fidelidade textual seriam vindicados.

Para Cardoso de Menezes, os esforços na tradução deveriam concentrar-se em “trasladar os pensamentos para a língua materna com a maior propriedade e aproximação” (*ibidem*), o que, para si, implicava “uma tradução feita em máxima parte verso por verso” (*ibidem*) – portanto, sem permitir-se supressões ou acréscimos no número de versos, tendo

em mente sempre a consecução de um objeto estético simétrico ao original, privilegiando, por um lado, a correspondência semântica entre o texto-fonte e sua réplica e, por outro, os aspectos formais tocantes aos padrões metrificatórios. Percebe, contudo, que a relação entre original e tradução deve ser de *simetria* (ou *harmonia*, como parece por vezes preferir) e não de *imitação*, como adverte ao referir-se à necessidade de “harmonizar a tradução com o original, a fim de que não dê antes visos de uma imitação” (*ibidem*).

Embora Cardoso de Menezes tenha publicado esporadicamente suas traduções em periódicos da segunda metade do século XIX (como a *Revista Litteraria e Recreativa*), só em 1911 reuniu suas traduções no segundo volume de *Poesias e prosas seletas*, impressionando, como dito anteriormente, pela predileção por poemas de fôlego (preferivelmente poemas narrativos), pela diversidade de autores e textos traduzidos (clássicos e românticos, ingleses, franceses e alemães, poemas sacros em latim etc) e pela perseverança na atuação como tradutor, que sobreviveu ao Byronismo e pode lançar-se a traduções de Gresset e de Goethe (de quem traduz “Consolação das lágrimas”, poema de *ethos* compatível com o do próprio romantismo). O interesse pela literatura alemã levou-o a traduções de alguns autores pré-românticos ou de textos com afins ao ideário romântico, como poemas de Herder, Klopstock, Wieland, Schiller etc. Também voltou-se para os clássicos: além do *Prometeu acorrentado*, traduziu *As nuvens* (Aristófanes), *A marmita* (Plauto), Safo de Lesbos, Catulo, Virgílio, Horácio, Ovídio, Propércio e Tibulo, sendo, portanto, outro caso de tradutor romântico fascinado pela possibilidade de reconstituição da poesia da antiguidade pelo olhar e pelo *ethos* românticos. Suas traduções, contudo, não apresentam o mesmo grau de invenção verbal ostentado em Odorico Mendes, sendo discutível, neste sentido, a existência de uma dimensão criticamente modernizadora em suas traduções – que, ademais, estenderam-se rumo à primeira década do século XX, soando em alguma medida anacrônicas já na época em que foram reunidas para publicação em volume.

Se o Barão de Paranapiacaba usufruiu de posição estável no campo literário brasileiro da segunda metade do século XIX – mais especificamente no âmbito do Segundo Reinado –, a posteridade seria ambivalente em relação a sua obra como tradutor.

O erudito mineiro Hélio Lopes, ao passar em revista os esforços tradutórios no Brasil oitocentista, refere-se à tradução de Cardoso de Menezes para o poema “Lenore”, de Buerger, reconhecendo nela “grande fidelidade ao modelo, embora o siga ou imite diríamos de oitava, e consegue êxito satisfatório em sua versificada narrativa, principalmente variando o ritmo e a estrofação; separa com clareza as diversas partes da ação e evita a monotonia” (Lopes 1997: 272), ainda que, de forma geral, “ele se comporta dentro dos padrões da linguagem do tempo” (*idem*: 273), destacando-se, em fim de contas, tanto pela mediania como pela oficialidade.

Já Onédia Célia de Carvalho Barboza, no estudo dedicado às traduções de Byron no Brasil, detém-se em dois poemas, “Oscar d’Alva” e “O Giaur”. Apesar do tom grandiloquente que marca sua dicção poética como tradutor (decorrente, em alguma medida, da oficialidade de que gozava seu trabalho literário), nas traduções de Cardoso de Menezes reconhece Barboza um esforço por não desfigurar a forma em seu invólucro exterior, uma vez que “não omite estrofes ou parágrafos, não acrescenta outros de sua própria lavra, não altera a ordem dos mesmos; traduz estrofe por estrofe, quase verso por verso” (Barboza 1975: 145). No entanto, questiona a insistência com que Cardoso transpõe esquemas métricos originais (como os tetrâmetros jâmbicos em Byron) para a solução fácil dos “infalíveis decassílabos soltos” (Barboza 1975: 147). Vale lembrar que, de qualquer forma, a escolha de Cardoso era consciente, pois o mesmo considerava os decassílabos livres como “nervo da nossa poesia” (Menezes 1911: 217). Tal escolha reflete, por sua vez, o partido tradutório ao qual está vinculado, pelo qual o gesto tradutório ideal seria atingido mediante o equilíbrio entre fidelidade de pensamento e liberdade de expressão:

A metrificação em decassílabos sem rima é insulsa ao paladar hodierno. Já é considerado velharia o verso branco, em que Bocage burilou a *Saudade materna*, Garrett a *Sapho*, Herculano a *Tempestade*, Castilho os *Crimes do Bardo* e Gonçalves Dias os *Timbiras*, produções que passaram o limiar do século XIX e continuam a ser constante objeto de admiração. O verdadeiro gosto não pode condenar o decassílabo solto, que deixa livre a inspiração, conservando ao pensamento a energia nativa. E quão formoso ele brotaria do estro dos poetas de hoje! (Menezes 1911: 217).

No volume das *Poesias e prosas seletas* dedicado às traduções, entremeia-as com notas, ensaios, comentários, memórias, anedotas e até mesmo cartas que situam o trabalho

executado sob quais condições e com quais objetivos, de forma que vez por outra encontramos a defesa de seu partido enquanto tradutor, especialmente no que diz respeito à versão homeométrica. Além de comporem um conjunto heteróclito dos mais interessantes, no qual as fronteiras entre os diferentes gêneros situados entre a criação e a crítica são voluntariamente desguarnecidas, ao longo dos apontamentos de Cardoso de Menezes vão surgindo registros importantes da vida social do período, pois, tendo frequentado a Faculdade de Direito e depois aberto a casa na Corte para reuniões literárias, testemunhou os mais diversos modismos em matéria de poesia, oferecendo informações sobre hábitos de leitura e outras práticas sociais ligadas à literatura, bem como dados sobre o processo de formação intelectual do tradutor de poesia naquele contexto histórico e cultural.

### **3. O tradutor de salão ou a bela infiel**

Como ocorre com sua contraparte, o Barão de Paranapiacaba, também Francisco Otaviano é hoje um nome praticamente esquecido, relegado às notas de rodapé, e, quando lembrado, assim o é sempre pelos versos de “Ilusões da Vida”. Foi, contudo, um dos precursores da crônica-folhetim e como poeta gozou de alguma notoriedade durante os anos vividos na Faculdade de Direito, embora não tenha sequer reunido em volume sua produção poética, absorvido que foi pela política. No Segundo Reinado, manteve salão literário “em suas diversas residências, sucessivamente nas ruas de São Cristóvão, Evaristo da Veiga e, por fim, Cosme Velho” (Machado 2010: 171-172). Segundo a mesma fonte, “não havia escritor que não fosse, pelo menos uma vez, a essas reuniões” (*idem*: 172), incluindo na lista de frequentadores escritores (como José de Alencar, Machado de Assis e Macedo) e outros tradutores (Franklin Dória, Pinheiro Guimarães, João Cardoso de Menezes). Brito Broca nos lembra como “pelas mãos dele, José de Alencar consegue iniciar-se na vida jornalística e literária, passando a fazer os folhetins do *Correio Mercantil*, gênero que dava uma grande notoriedade para um escritor na época. E amparo semelhante recebeu Machado de Assis” (Broca 1979: 84). De fato, Machado fez-lhe o necrológio, elogiando em Francisco Otaviano o que chama de “um complexo de qualidades superiores de alma e de

espírito, de sentimentos e de raciocínio, raros e fortes, tais que o aparelharam para a luta, que o fizeram artista e político, mestre da pena elegante e vibrante” (Assis 1889: 1).

Antonio Candido não nega a existência de interesse em sua poesia, ressaltando as qualidades técnicas de seus versos, tanto no plano melopáico como no imagético, “revelando sensibilidade, gosto, elegância e equilíbrio. Qualidades nem sempre dos grandes criadores, mas florão maior do intelectual, do burguês culto e refinado, como ele foi de maneira exemplar” (Candido 2009: 422). Atribui-lhe, ainda, possível posição pioneira no uso regular do alexandrino entre nossos românticos, concluindo com o veredito: “um bom poeta, um homem culto e fino, que merece maior atenção do que lhe vem sendo concedida” (*idem*: 424).

Ainda no século XIX sua obra como tradutor teve boa recepção crítica, como prova a nota bibliográfica que Guilherme Bellegarde, em 1881, na *Revista Brasileira*, dedicou ao lançamento de volume preparado por Amorim Carvalho com as traduções de Francisco Otaviano. Trata-se de um ensaio que merece atenção, pois, além de elencar diferentes concepções sobre tradução vigentes ao longo do oitocentos e de traçar uma linhagem de tradutores na língua portuguesa (em um arco que vai de Bocage à Escola do Maranhão), propõe como paradigma de tradução o gesto intermédio entre a fidelidade e a beleza.

Em seu estudo sobre os tradutores de Byron, Onédia Barboza ressaltava a elegância dos versos de Francisco Otaviano, mas é obrigada a advertir que era um tradutor “escandalosamente infiel” (Barboza 1974: 130) – e, de fato, considerados os paradigmas epocais do que consistia a *fidelidade* ao original, amparada na concepção do tradutor-servo, Otaviano não se poupa em liberdades para com os originais a que se lança por verter. Assim, correspondência entre padrões métricos não era algo almejado nas traduções de Otaviano, o que já poderia causar, de pronto, assimetrias no tom e no ritmo dos poemas. Também alterações com a ordem e o número das estrofes eram constantemente praticadas em suas versões de Byron. A atitude perante o texto-tutor nunca é de reverência: como ressaltava Barboza, “os originais sofrem enxertos e mutilações” (*idem*: 145).

Embora seja associado à escola byroniana (logo trataremos de suas traduções do poeta inglês), Francisco Otaviano deixou outras traduções importantes do ponto historiográfico, como sua versão dos *Cantos de Selma* – que começou a fazer em 1843, mas

só publicou quase trinta anos depois, “numa tiragem de apenas sete exemplares” (Lopes 1997: 247) –, ou ainda poemas de Shelley e Alexandre Dumas. Trata-se, contudo, de um tradutor que poderia ser considerado bastante infiel, capaz de tomar quaisquer liberdades com o texto a ser traduzido, inserindo ou suprimindo versos, e, sobretudo, carregando nos tons explicitamente românticos na dicção e na imagética do texto traduzido – como já ressaltou Onédia Barboza.

Mas as coisas não são tão simples: por mais discutíveis que fossem os métodos de Otaviano, são inegáveis os achados poéticos obtidos – ainda que tais achados nem sempre estivessem no texto original, situam-se bem acima da média da poesia do autor. O ponto talvez mais interessante no estudo de Candido é a afirmação de que, em se tratando da poesia em Francisco Otaviano, “o seu melhor conjunto de poemas talvez sejam as traduções” (Candido 2009: 424). De fato, a atividade de Otaviano como tradutor parece sobrepujar, sem deixar muitas dúvidas, sua atuação como poeta. Como reforça Antonio Candido, ao traduzir, Francisco Otaviano “é sempre poeta excelente” (*idem*: 424). A tradução, aqui, se converte em um objeto estético dotado de relativa autonomia. A virtude desse processo é que, se já não temos mais Byron (ou qualquer autor romântico cuja obra funcionasse como texto-tutor), também já não encontramos mais Francisco Otaviano – e sim uma espécie de ideal poeta romântico brasileiro, cuja dicção e imagética é obtida mediante procedimentos de supressão ou exacerbação de estilemas. Independentemente das liberdades tomadas em relação ao original (sejam elas de padrão métrico, número de versos, esquema rímico, escolhas lexicais, imagética etc), as traduções de Francisco Otaviano se esforçam por colocar em circulação textos-tutores do romantismo, que, à ausência de manifestações autóctones que cobrissem essa raia no terreno de batalha do campo literário, dessa maneira eram postos em circulação. Não é por acaso que, ao analisar sua tradução para um trecho do *Childe-Harold*, Onédia Barboza resalta como “Otaviano transforma Byron num autêntico representante do Romantismo brasileiro” (Barboza 1974: 137). Aqui a tradução compensa o hiato existente nas posições do campo literário onde a tradução se fará circular. E é nesse ponto, talvez, onde resida sua colaboração mais dinâmica para a prática tradutória, concebida essencialmente como atividade criativa – ainda que sob pena

de ancorarmos tal juízo em pressupostos críticos vigentes na poética da modernidade tardia e romper-se, em alguma medida, a unidade do registro historiográfico até aqui apresentado. Para Onédia Barboza, é verdade que o poema “O crepúsculo da tarde” é uma tradução infiel (dada a máxima liberdade com que dispõe de fragmentos do *Don Juan* arranjados de forma a gerar um poema com vida autônoma), mas uma “*belle infidèle*” (*idem*: 140), nada menos que “um belo poema” (*idem*: 140). Não são poucas as passagens em que Barboza ressalta “o valor poético que se revela em estrofes de grande efeito” (*idem*: 141), onde se notam “a excelência e a expressividade” (*idem*: 140) da arte do verso – em dose maior, diga-se, que a encontrada na poesia autoral de Otaviano. Portanto, considerados não pelo âmbito filológico, e sim pelo âmbito estético, e nele a partir de uma autonomia ontológica entre original e tradução, os poemas resultantes do gesto tradutório eram mais interessantes enquanto arte verbal do que os poemas autorais de Otaviano, ostentando, ainda, a referida existência autônoma em relação à qualquer instância de *originalidade*, seja ela a obra do poeta-autor ou a obra do poeta-tradutor. Segundo Barboza, o processo de Otaviano envolve “metade tradução, metade adaptação livre” (*idem*: 144) – portanto, metade trabalho linguístico e intelectual, metade trabalho poético e criativo.

Para enriquecer o debate, seria válida aqui a definição por Victor Hugo dada à tarefa do tradutor – ao refletir sobre as ligações entre a tradução e seu tempo, curiosamente tratando dos resultados do trabalho de seu filho como tradutor de Shakespeare –, segundo a qual caberia a ele a tarefa talvez impossível de “condensar em uma tradução toda a irradiação desse grande núcleo, fazer convergir esse esplendor para nossa literatura ao lado dos esplendores de nossos poetas originais” (Hugo 1864: 24). Não é por acaso que, em uma de suas reflexões sobre o ato de traduzir, Victor Hugo tenha estabelecido uma analogia entre a tradução e o espelho – ambos, sem dúvida, lidam com duplos e projeções. Além disso, a tradução e a notação historiográfica de sua prática colaboram para a configuração de uma imagem em definição mais precisa do campo literário brasileiro ao longo do século XIX. Afinal, como frisou o mesmo Hugo em *William Shakespeare*, o objetivo da tradução (como, de resto, para si o era o da publicação, da distribuição e da própria criação) é gerar “um vasto domínio público literário” (Hugo 1864: 398). Portanto, também com a tradução a palavra escrita reivindica a atualização de seu potencial utópico de alcance multiplicado.

A concepção da prática tradutória como afim à criação esteve vigente ainda depois do momento romântico. É para onde parece sinalizar um artigo assinado por “Ignotus”, publicado em *A Semana*, em 1885, sob o título “Traduções literais e fora da letra”. Nela, o autor analisa as traduções disponíveis de Longfellow e acaba por propor a defesa do que chama “versão parafrástica”, em detrimento da “versão literal”. Segundo Ignotus, a tradução literal não consegue atingir a impressão estética causada pela obra original, dada sua falta de interesse pelos valores artísticos, uma vez que “a tarefa de enfileirar palavras portuguesas equivalentes às palavras do original pode, quando muito, constituir um esforço filológico” (Ignotus 1885: 4). Assim, para o ensaísta de identidade não inteiramente soterrada sob o pseudônimo (pois trata-se do também tradutor Joaquim Serra), “a tradução literal é esforço linguístico, mas não é uma preocupação de artista” (Ignotus 1885: 4).

Para aplicar os conceitos e a terminologia de Ignotus ao caso em tela, é possível dizer que suas traduções de Otaviano por vezes se situam *fora da letra*, mas não *fora da poesia*. Como escreveu Antonio Candido sobre sua poesia, Francisco Otaviano obtinha maior rendimento poético quando trabalhava a partir do verso alheio, em “situações poéticas onde o impulso criador era dado por outros, cabendo-lhe por em jogo qualidades que possuía em alto grau: gosto, ouvido, plasticidade” (Candido 2009: 424). A tradução se converte em objeto estético dotado de relativa autonomia, onde o criador não trabalha com materiais de primeira mão, e sim com textos pré-existentes processados plasticamente pelo tradutor, num gesto estetizador que não se distingue, em essência, do trabalho processual envolvido no ato criador.

É assim que aquilo que à primeira vista pode parecer mero descaso às normas filológicas elementares que presidem o estabelecimento de texto para edição e a própria tradução (ou seja: as incontáveis liberdades tomadas pelos românticos em relação ao texto a ser traduzido, desde a fragmentação do mesmo até a supressão de informações autorais), a partir de outro mirante pode também revelar uma concepção da tradução como atividade precipuamente criativa, e não necessariamente uma operação exclusivamente filológica ou linguística, propugnando uma equalização entre rigor e liberdade. Desse modo, como já sinalizamos antes (ao tratarmos da exacerbação de estilemas românticos em suas traduções), em muitos momentos Francisco Otaviano não parece estar empenhado em

propor o gesto tradutório como ato de conduzir o leitor a um texto – e sim conduzir o leitor a um complexo cultural denominado *romantismo* (a envolver não apenas a literatura e a arte, mas também a filosofia, a história e a política), cujo equivalente dinâmico em solo brasileiro ele próprio se encontrava empenhado em construir. Sob esse ponto de observação, a máxima liberdade pleiteada em suas traduções estaria conforme a um certo *ethos* romântico, preconizado especialmente por Victor Hugo, quando o poeta francês afirma a necessidade de consecução do duplice fim de “a liberdade na arte, a liberdade na sociedade” (*apud* Ferreira 1871: 18).

É desnecessário lembrar que a produção e a circulação de textos traduzidos é elemento absolutamente fundamental para a formação e a consolidação de um sistema literário – como era o caso do nosso, ao longo do século XIX. Colabora, ainda, para a definição de um perfil de poeta e intelectual envolvido em diferentes atividades que compõem o campo literário, em sintonia com o perfil do poeta-ensaísta que se cristalizava na Europa desde, pelo menos, a Escola de Jena, chegando à síntese emblemática em Baudelaire. Para além dos aspectos puramente estéticos envolvidos na produção do discurso poético, a prática tradutória colaborou para dinamizar a vida cultural do país, abrindo possibilidades de atuação tanto criativa como crítica, que pareciam insuspeitas durante o período colonial.

## Bibliografia

Assis, Machado de (1889), “A morte de Francisco Otaviano”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 29 de maio, p. 1.

Barboza, Onédia Célia de Carvalho (1974), *Byron no Brasil: traduções*, São Paulo, Ática.

Borrvalho, José Henrique de Paula (2009), “Um Pantheon Equinocial: a construção biográfica de maranhenses e a formação do império brasileiro”. *Anais do ANPUH – XXV Simpósio Nacional de História*. Fortaleza, <<http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0160.pdf>> (último acesso em 17/03/2015).

Braga, Gentil Homem de Almeida (1872), *Clara Verbena*. São Luís, Typ. d’O Paíz.

Braga, Gentil Homem de Almeida *et alii* (org.) (1861), *Parnaso Maranhense*, São Luís, Typ. do Progresso.

Braga, Gentil Homem de Almeida/ Trajano Galvão/ A. Marques Rodrigues (1862), *Três liras*, Rio de Janeiro, Laemmert & Cia.

Broca, Brito (1979), *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos: vida literária e romantismo brasileiro*, São Paulo, Polis, Brasília, INL.

Campos, Haroldo de (1977), *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Perspectiva.

Candido, Antonio (2009), *Formação da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul.

Correia, Frederico José (1880), “Interpretação de um verso da *Eneida*”, *Revista Brasileira*, Primeiro Ano, Tomo IV.

-- (2015), *Um livro de crítica*, São Luiz: Pitomba, 2015.

Correia, Raimundo (1879), *Primeiros sonhos*, São Paulo, Typographia da Tribuna Liberal.

-- (1887), *Versos e versões*, Rio de Janeiro, Typographia de Moreira Maximino & C.

Dias, Gonçalves (1867), *Ecoss d’além-mar*, São Luiz, Bellarmino de Matos.

-- (1964), “Correspondência ativa de Antônio Gonçalves Dias”, *Anais da Biblioteca Nacional*, Volume 84, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional.

Ferreira, José Maria de Andrade (1871), *Literatura, música e belas artes*, Lisboa, Rolland & Semion, Tomo I.

Fontenelle, Manoel Benício (1855), *Recreios poéticos*, Rio de Janeiro, Typographia Rua do Cano.

Galvão, Trajano (1898), *Sertanejas*, Rio de Janeiro, Imprensa Americana.

*Grinalda de flores poéticas*. [Seleção de produções modernas dos melhores poetas brasileiros e portugueses – entre as quais traduções de poesias escolhidas do inglês, alemão, francês e italiano, com os originais ao lado] (1854), Rio de Janeiro, Eduardo & Henrique Laemmert.

Hugo, Victor (1864), *William Shakespeare*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et C.

Ignotus (1885), “Traduções literais e fora da letra”, *A Semana*, Ano 1, número 11, Rio de Janeiro, 14 de março, 4.

Leal, Antônio Henriques (1873), *Pantheon Maranhense – Tomo I*, Lisboa, Imprensa Nacional.

Lima, Israel Souza (2005), *Biobibliografia dos Patronos: Gonçalves Dias*, Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras.

Lopes, Hélio (1997), *Letras de Minas e outros ensaios*, São Paulo, EDUSP.

Machado, Ubiratan (2010), *A vida literária no Brasil durante do Romantismo*, Rio de Janeiro, Tinta Negra.

Mendes, Odorico (1992), *Odisséia*, São Paulo, Edusp, Ars Poetica.

Menezes e Sousa Junior, João Cardoso de (1847), *A harpa gemedora*, São Paulo, Typographia de Silva Sobral.

-- (1911), *Poesias e prosas seletas: traduções*, Rio de Janeiro, Typographa Leuzinger.

-- (1946), *Poesias escolhidas*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura.

*Mosaico Poético. Coleção de escolhidas poesias dos melhores poetas nacionais e estrangeiros. 2ª série*. (s/d), Recife, G. Laporte & C.

Nogueira, José Luiz Almeida (1908), *A Academia de São Paulo. Tradições e reminiscências*: Terceira série, São Paulo, Typographia Vanorden.

Paes, José Paulo (1990), *Tradução: a ponte necessária*, São Paulo, Ática.

Paranhos, Haroldo (1937), *História do romantismo no Brasil*, São Paulo, Cultura Brasileira.

Pereira da Silva, J. M. (1843), *Parnaso Brasileiro*, Rio de Janeiro, Eduardo e Henrique Laemmert, 2 tomos.

Pinheiro, Xavier (1926), *Francisco Otaviano: carioca ilustre nas letras, no jornalismo, na política, na tribuna e na diplomacia*, Rio de Janeiro, Revista de Língua Portuguesa.

Ramos, Péricles Eugênio da Silva (1945), "Introdução". In: *Poesias Escolhidas de João Cardoso de Meneses e Sousa (Barão de Paranapiacaba)*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1945.

Reis, Francisco Sotero dos (1868), *Curso de literatura portuguesa e brasileira*, São Luiz, Typographia de B. de Mattos.

Romero, Silvio (1899), *Parnaso Sergipano*, Aracaju, Typographia de 'O Estado de Sergipe'.

-- (2001), *História da literatura brasileira*, Rio de Janeiro, Imago.

Rosa, Francisco Otaviano de Almeida (1881), *Traduções e Poesias*, Rio de Janeiro, Typ. & Lith. Moreira, Maximino & C.

Serra, Joaquim (1865), *Mosaico*, Paraíba: Typographia de José Rodrigues da Costa.

-- (1872), *Quadros*, Rio de Janeiro, B. L. Garnier.

Veríssimo, José (1969), *História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, José Olympio.

**Marcus Rogério Salgado** Doutor em Ciência da Literatura (UFRJ) e mestre em Letras Vernáculas (UFRJ). Tem atuado como professor de Teoria da Literatura e Literatura Brasileira em instituições de ensino superior no Brasil (UFF; UnB) e no exterior (Universidade de Santiago de Compostela). Traduziu para o português obras de Jean Lorrain (*A vingança do mascarado*), Pierre Mabille (*Os deuses falam pelos govios*) e Ted Hughes (“A última carta”). Verteu para o inglês poemas de Cruz e Sousa e Sosígenes Costa, presentes na antologia *Black, brown and beige: writings from Africa and the Diaspora*, publicada pela University of Texas em 2009. Atualmente é professor adjunto de Literatura Brasileira na UFRJ.