

UM ESTUDO DE “LÚCIA”, TRADUÇÃO DE MACHADO DE ASSIS

José Américo Miranda
Universidade Federal do Espírito Santo/CNPq/FAPES¹

Gabriela Jucá
Universidade Federal do Espírito Santo/FAPES²

Resumo: Neste artigo, o poema “Lúcia”, traduzido do francês por Machado de Assis, é analisado em confronto com o original de Alfred de Musset. O poema foi analisado, tanto em francês como em português, estrofe por estrofe, em seus aspectos técnicos, na apresentação das cenas e no desenvolvimento das ideias. O texto de que Machado de Assis se serviu para realizar a tradução permanece desconhecido, de modo que o estudo de algumas de suas opções exigiram o confronto com mais de uma edição francesa do poema.

Palavras-chave: Poesia brasileira, Tradução de poesia, Machado de Assis.

I

O poema “Lúcia”, publicado por Machado de Assis em *Crisálidas* (1864), e, posteriormente, por ocasião da publicação das *Poesias completas* (1901), excluído por ele do livro, é tradução de “Lucie”, elegia de Alfred de Musset.

Na *Bibliografia de Machado de Assis*, Galante de Sousa assim se expressa sobre essa peça machadiana:

¹ Pesquisador DCR (Desenvolvimento Científico Regional) do CNPq, com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES), junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), de 2015 a 2018.

² Graduanda em Letras Português na Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – hoje graduada. Na época, bolsista de Iniciação Científica da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo (FAPES), sob orientação do Prof. Dr. José Américo Miranda (Bolsista DCR do CNPq).

É tradução de LUCIE (Élegie), que se encontra em: *Poésies Complètes* de Alfred de Musset, Paris, Charpentier, Libraire-Éditeur, 1840, pp. 343-346.

Se não foi essa a edição por que se guiou o tradutor, deve ter sido outra que não a de 1860, pois nesta falta uma estrofe que se acha exatamente na ed. de 1840 e na tradução de Machado de Assis (SOUSA, 1955, p. 339).

Já aí se coloca o problema da fonte utilizada por Machado de Assis. O poema “Lucie” foi publicado pela primeira vez na *Revue des Deux Mondes*, em 1º de junho de 1835 (DORÉ, 1923, p. 56; MUSSET, 1835, p. 617-620). Nessa publicação, há 43 versos, distribuídos em 6 estrofes, que foram suprimidos em edições francesas posteriores do poema. Todos esses versos aparecem em “Le saule”, poema de *Premières poésies*, bastante mais extenso do que o traduzido por Machado de Assis. Alguns trechos de “Lucie” aparecem também nesse poema (MUSSET, 1922, p. 173-205). Os versos suprimidos de “Lucie” encontravam-se justamente no lugar ocupado no poema, em algumas edições, por duas linhas pontilhadas, e, na tradução de Machado de Assis, por uma linha pontilhada apenas.

Nas *Poésies complètes* (edição de 1840), o poema aparece com a mesma configuração formal de sua primeira publicação: mesmo número de versos, mesma divisão estrófica; o mesmo sucedendo na edição de 1841 e numa outra, de 1850 (MUSSET, 1840, p. 343-346; MUSSET, 1841, p. 343-346; MUSSET, 1850, p. 330-333).

Uma edição das *Poésies nouvelles*, de 1857, traz o poema sem os 43 versos já mencionados (distribuídos em 6 estrofes), com duas fileiras de pontos marcando essa supressão, e sem os 8 versos das duas estrofes finais. Uma fileira de pontos marca o lugar desses 8 versos suprimidos (MUSSET, 1857, p. 41-43). Essas duas estrofes finais aparecem, numa outra edição, de 1923, e na tradução de Machado de Assis, como uma só estrofe (MUSSET, 1923, p. 51-56; ASSIS, 1864, p. 27-30). Outra edição das *Poésies nouvelles*, de 1864, traz o poema sem os mesmos trechos que faltam na edição de 1857. Tudo indica que essa é a forma que tem o poema na edição de 1860, mencionada por Galante de Sousa – embora ele não tenha sido minucioso na descrição.

Na edição de 1923 das *Poésies nouvelles (1833-1853)*, as três primeiras estrofes do poema, em versos alexandrinos, constituem uma só, e aquela que seria a quarta (separada por linhas pontilhadas) passa a ser a segunda; a que seria a quinta continua a

anterior como terceira, e as sexta e sétima estão unidas numa só, constituindo a quarta e última.

Na edição de 1957 das *Poésies complètes*, de onde John Gledson transcreveu “Lucie” para edição bilíngue em *Machado de Assis & confrades de versos* (1998), o poema tem as sextilhas inicial e final, as três estrofes iniciais fundidas (Machado de Assis manteve as três, de acordo com as edições mais antigas), as duas linhas pontilhadas, que separam a estrofe inicial (longa) da segunda (Machado de Assis utilizou apenas uma linha pontilhada) e a terceira estrofe, bem como duas estrofes finais, respectivamente de 5 e 3 versos (Machado de Assis as uniu numa só) (GLEDSON, 1998, p. 25-33). Um resumo desse conjunto de informações pode ser visualizado no **Quadro 1**.

Diante da variedade de formas que o poema assumiu ao longo de sua história (o que foi apresentado aqui é apenas uma amostra, obtida em consultas aleatórias, ao sabor das facilidades da internet), e diante do desconhecimento da fonte de que se serviu Machado de Assis, foi necessário fazer uma escolha – e ela recaiu sobre a transcrição de John Gledson, tomada à edição de 1957 das *Poésies complètes*. Esse é o texto francês que aqui será utilizado para fins analíticos e comparativos. Outras versões textuais serão utilizadas apenas eventualmente, para fins específicos. É de notar-se o fato de que nenhuma das edições consultadas apresenta a mesma divisão estrófica da tradução machadiana, assim como o fato de que Machado de Assis não traduziu a sextilha que abre e fecha o poema.

MIRANDA, José Américo; JUCÁ, Gabriela. Um estudo de “Lúcia”, tradução de Machado de Assis.

Estrofes	<i>Revue des Deux Mondes</i> 1835	<i>Poésies complètes</i> 1840	<i>Poésies complètes</i> 1841	<i>Poésies complètes</i> 1850	<i>Poésies nouvelles</i> 1857	<i>Poésies nouvelles</i> 1864	<i>Poésies nouvelles</i> 1923	<i>Poésies complètes</i> 1957 (apud Gledson, 1998)	Tradução de Machado de Assis
	Sextilha	sextilha	Sextilha	sextilha	sextilha	sextilha	sextilha	sextilha	ausente
1	1 (14v)	1 (14v)	1 (14v)	1 (14v)	1 (30)	1 (30v)	1 (30v)	1 (30v)	1 (17v)
2	2 (6v)	2 (6v)	2 (6v)	2 (6v)					2 (7v)
3	3 (10v)	3 (10v)	3 (10v)	3 (10v)					3 (13)
4	4 (6v)	4 (6v)	4 (6v)	4 (6v)
5	5 (12v)	5 (12v)	5 (12v)	5 (12v)					
6	6 (4v)	6 (4v)	6 (4v)	6 (8v)					
7	7 (4v)	7 (4v)	7 (4v)	7 (11v)					
8	8 (11v)	8 (11v)	8 (11v)	8 (6v)					
9	9 (6v)	9 (6v)	9 (6v)	9 (6v)	2 (12v)	2 (12v)	2 (12v)	2 (12v)	4 (11v)
10	10 (12v)	10 (12v)	10 (12v)	10 (12v)	3 (12v)	3 (12v)	3 (12v)	3 (12v)	5 (13v)
11	11 (12v)	11 (12v)	11 (12v)	11 (12v)	4 (8v)	4 (5v)	6 (11v)
12	12 (5v)	12 (5v)	12 (5v)	12 (5v)				5 (3v)	
13	13 (3v)	13 (3v)	13 (3v)	12 (3v)	Sextilha	sextilha	sextilha	sextilha	ausente

Quadro 1. Esquema estrófico de “Lucie” em diversas edições. Estrofes de “Lucie”, com os números de versos de cada estrofe entre parênteses.

II

Quando se confronta a tradução de Machado de Assis com o texto francês de Alfred de Musset, nota-se de imediato que o tradutor não pôs em português a sextilha que abre e fecha o poema em francês:

Mes chers amis, quand je mourrai,
Plantez un saule au cimetière.
J'aime son feuillage éploré,
La pâleur m'en est douce et chère,
Et son ombre sera légère
À la terre où je dormirai.

(MUSSET apud GLEDSON, 1998, p. 26 e p. 32)

Nessa estrofe fala de si o próprio poeta, ao passo que a tradução de Machado de Assis é toda voltada para a personagem Lúcia. O poema francês, portanto, contém uma divisão que a tradução procura desconhecer. A escolha de não traduzir essa sextilha sinaliza, de algum modo, certa ambição de autonomia do tradutor perante o original. É

pouco provável que o Machado de Assis desconhecesse esses versos, pois todas as edições de “Lucie” (que localizamos e examinamos) continham a sextilha que inicia e finaliza o poema. Além disso, o texto foi traduzido com a sextilha um ano antes da tradução de Machado de Assis, por Ernesto Cibrão, que o publicou em *O Paraíba* (1859). Machado de Assis foi colaborador desse periódico e amigo de Cibrão; é praticamente certo que ele conheceu a tradução feita pelo amigo. O poema machadiano, embora difícil, tem uma unidade forte.

A teoria literária prescreve que se distinga o poeta, ou a pessoa empiricamente existente, do “eu lírico”. Ao tratar das relações entre mundo objetivo e subjetividade na poesia, em obra de caráter teórico, Massaud Moisés lança mão justamente de um exemplo de Machado de Assis. A propósito do soneto “A Carolina”, escreveu ele: “Longe de descrever uma visita *real* ao túmulo de Carolina, o poeta descreve uma visita *imaginária*, sem abandonar o seu gabinete de trabalho, e fá-lo metaforicamente [...]” (MOISÉS, 1973, p. 55). Outro teórico, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, com intenção didática, tomou para exemplo justamente o outro polo da relação que aqui se examina: Alfred de Musset. Na abordagem da “teoria expressiva da criação poética”, em voga no século XIX, voltou-se ele para o poeta traduzido por Machado de Assis: “a teoria expressiva tende a conceber o poema como o termo rigorosamente homólogo da experiência vivida, considerando assim a emoção real experimentada pelo coração como a geratriz da expressão poética.” Para ele, “Musset ilustra, perfeitamente, o que fica exposto, quando faz a apologia do *coração*, da emoção realmente sentida, como fonte inexaurível da criação poética” (SILVA, 1968, p. 145-146).

Alfred de Musset foi lido ao pé da letra pela tradição; tanto que, além de um salgueiro plantado em seu túmulo, ele teve os versos da sextilha citada transcritos em sua lápide. Machado de Assis, numa carta a Magalhães de Azeredo [25 jun. 1897], afirma que aceditava “haver lido que o salgueiro de Musset [fora] mandado plantar por um inglês”, o que ele considerou “tanto melhor para o inglês”, e ainda acrescentou: “se o não mandasse ele, estou que os franceses o fariam; é bem difícil ficar surdo aos versos em que o autor de *Espoir en Dieu* e das *Nuits* pediu esse último favor” (ASSIS, 1969, p. 119). Em duas ocasiões Machado de Assis recebeu ramos desse salgueiro: em 1883, enviados por Artur Azevedo; em 1897, enviados por Magalhães de Azeredo (ASSIS, 1955, v. 3, p. 50; ASSIS, 1969, p. 119). Não é de estranhar que tenha havido entre o

poeta brasileiro e o francês o que Jean-Michel Massa caracterizou como “afinidade eletiva” (MASSA, 2008, p. 70-80).

III

O texto francês do corpo do poema – excluía a sextilha inicial, que, como assinalamos, também finaliza o poema – é composto por versos alexandrinos rimados. A divisão em estrofes do poema original, conforme se pode ver no **Quadro 1**, varia de uma edição para outra. Na tradução de Machado de Assis, o verso adotado foi o decassílabo branco, combinado irregularmente com o hexassílabo.

Para fins deste estudo, o poema (em francês) será dividido em três partes: a primeira contempla os versos 1 a 30, até as linhas pontilhadas nele existentes; a segunda é composta pela estrofe de 12 versos que vem depois das linhas pontilhadas; e a terceira inclui os 20 versos finais, divididos em três estrofes.

No texto em português, Machado de Assis, para traduzir a estrofe inicial de 30 versos do original, compôs 37 versos, divididos em três estrofes.

Lucie

Mes chers amis, quand je mourrai,
Plantez un saule au cimetière.
J'aime son feuillage éploré;
La pâleur m'en est douce et chère,
Et son ombre sera légère
À la terre où je dormirai.

Un soir, nous étions seuls, j'étais assis près d'elle;
Elle penchait la tête, et sur son clavecin
Laisait, tout en rêvant, flotter sa blanche main.
Ce n'était qu'un murmure; on eût les coups d'aile
D'un zephyr éloigné glissant sur des roseaux,
Et craignant en passant d'éveiller les oiseaux.
Les tièdes voluptés des nuits mélancoliques
Sortaient autour de nous du calice des fleurs.
Les marronniers du parc et les chênes antiques
Se berçaient doucement sous leurs rameaux en pleurs.
Nous écoutions la nuit; la croisée entr'ouverte
Laisait venir à nous les parfums du printemps;
Les vents étaient muets, la plaine était déserte;
Nous étions seuls, pensifs, et nous avions quinze ans.
Je regardais Lucie. – Elle était pâle et blonde.
Jamais deux yeux plus doux n'ont du ciel le plus pur
Sondé la profondeur et réfléchi l'azur. →

Lúcia

Nós estávamos sós, era de noite;
Ela curvara a fronte, e a mão formosa,
Na embriaguez da cisma,
Tênuê deixava errar sobre o teclado;
Era um murmúrio; parecia a nota,
De aura longínqua a resvalar nas balsas
E temendo acordar a ave no bosque;
Em torno respiravam as boninas
Das noites belas as volúpias mornas;
Do parque os castanheiros e os carvalhos
Brando embalavam orvalhados ramos;
Ouvíamos a noite; entrefechada
A rasgada janela
Deixava entrar da primavera os bálsamos;
A várzea estava erma, e o vento mudo;
Na embriaguez da cisma a sós estávamos,
E tínhamos quinze anos!

Lúcia era loura e pálida;
Nunca o mais puro azul de um céu profundo
Em olhos mais suaves refletiu-se.
Eu me perdia na beleza dela, →

Sa beauté m'enivrait; je n'aimais qu'elle au monde.
Mais je croyais l'aimer comme on aime une sœur,
Tant ce qui venait d'elle était plein de pudeur!
Nous nous tûmes longtemps; ma main touchait la sienne.
Je regardais rêver son front triste et charmant,
Et je sentais dans l'âme, à chaque mouvement,
Combien peuvent sur nous, pour guérir toute peine,
Ces deux signes jumeaux de paix et de bonheur,
Jeunesse de visage et jeunesse de cœur.
La lune, se levant dans un ciel sans nuage,
D'un long réseau d'argent tout à coup l'inonda.
Elle vit dans mes yeux resplendir son image;
Son sourire semblait d'un ange: elle chanta.

.....
.....
(MUSSET apud GLEDSON, 1998, p. 26 e p. 28)

E aquele amor com que eu a amava – e tanto! –
Era assim de um irmão o afeto casto,
Tanto pudor nessa criatura havia!

Nem um som despertava em nossos lábios;
Ela deixou as suas mãos nas minhas;
Tíbia sombra dormia-lhe na fronte,
E a cada movimento – na minh'alma
Eu sentia, meu Deus, como fascinam
Os dois signos de paz e de ventura:

Mocidade da fronte
E primavera d'alma.
A lua levantada em céu sem nuvens
Como uma onda de luz veio inundá-la;
Ela viu sua imagem nos meus olhos,
Um riso de anjo desfolhou nos lábios
E murmurou um canto.

.....
(ASSIS apud GLEDSON, 1998, p. 27 e p. 29)

As três estrofes da versão machadiana correspondem exatamente às estrofes iniciais do poema francês – quando ele apresenta essas divisões (ver **Quadro 1**). Embora a estrofação não exista na edição escolhida por John Gledson para sua edição bilíngue, os 30 versos iniciais do poema correspondem às três primeiras estrofes – de 14, 6 e 10 versos, respectivamente – nas edições que trazem essa divisão. A tradução de Machado de Assis respeita, estrofe a estrofe, essa conformação – ou seja, os 14 versos iniciais correspondem à primeira estrofe em português, que tem 17 versos; os 6 seguintes, à segunda, que tem 7 versos; e os 10 subsequentes, à terceira, que tem 13 versos. No plano das ideias, o mesmo paralelismo acontece, ou seja, nenhum conteúdo de uma das três estrofes em francês passa a outra estrofe na tradução.

Tomando-se em consideração esse conjunto de observações, pode-se inferir que, muito provavelmente, o texto francês utilizado por Machado de Assis, embora nos seja desconhecido, tinha essa divisão estrófica.

Conforme observa Antonio Candido, num “poema escrito segundo a versificação tradicional, devidamente metrificado”, as características aparentes tendem a guiar a análise. A divisão em estrofes é uma dessas características, e, segundo ele, “esses elementos ‘materiais’ do poema são portadores de sentidos que contribuem para o significado final” (CANDIDO, 1989, p. 81). A primeira parte do poema, composta por três estrofes na tradução machadiana, apresenta-se como uma grande unidade,

subdivisível, em que dois jovens, Lúcia e o adolescente que a acompanha, se encontram a sós, à noite, numa sala.

Na primeira estrofe, “elemento ‘material’ do poema”, em que os jovens aparecem designados por “nós”, a unidade da cena é dada, no poema em francês, pela divisão estrófica (embora ela não ocorra, como vimos, em todas as edições). Em sua composição, Machado de Assis, além de adotar essa divisão, aumentou a coesão dos elementos que compõem a cena ao organizá-los sintaticamente num único período, em que as unidades de sentido são separadas por ponto e vírgula. A cena se compõe de diferentes elementos que se integram no mesmo campo, mesmo território, o que, conforme explica Pasquale Cipro Neto, é a função do ponto e vírgula: “O papel do ponto e vírgula é sempre o de separar partes autônomas de um todo, isto é, blocos que apresentam sentido e informação completos e pertencem ao mesmo conjunto, ao mesmo assunto” (CIPRO NETO, 2016).

Jean-Michel Massa considera que “Musset é sempre difícil de traduzir”, e que é “honrosa” a tradução de Machado de Assis. Para ele, no entanto, a forma escolhida, “decassílabos intercalados de versos de seis pés, quebrou a unidade do poema” (MASSA, 2008, p. 73). Um estudo detalhado da primeira estrofe, contudo, sugere que o tradutor elaborou a unidade do poema de forma distinta daquela em que ela se apresenta no poema em francês.

A segunda estrofe, em francês composta por cinco períodos, foi sintaticamente reorganizada pelo tradutor, que a compôs em apenas dois períodos: o primeiro em terceira pessoa e o segundo em primeira – o que é uma organização outra da matéria tratada na estrofe. No poema francês, essa demarcação do território das pessoas gramaticais não existe; o poeta brasileiro põe a organização sintática a serviço da composição de seu “quadro”. De algum modo, o tradutor enfrentou, com as armas de que dispunha, que eram as suas, a dificuldade de traduzir Musset.

A tradução de um trecho da terceira estrofe permite que se conteste a ideia expressa por Jean-Michel Massa, de que a forma que o poeta escolheu – decassílabos combinados com hexassílabos – “quebrou a unidade do poema”. Examinem-se estes versos:

Je regardais rêver son front triste et charmant,
Et je sentais dans l'âme, à chaque mouvement,
Combien peuvent sur nous, pour guérir toute peine,
Ces deux signes jumeaux de paix et de bonheur,
Jeunesse de visage et jeunesse de cœur.

(MUSSET apud GLEDSON, 1998, p. 28)

Tíbia sombra dormia-lhe na fronte,
E a cada movimento – na minh'alma
Eu sentia, meu Deus, como fascinam
Os dois signos de paz e de ventura:
Mocidade da fronte
E primavera d'alma.

(ASSIS apud GLEDSON, 1998, p. 29)

As ideias expressas em francês comparecem nos versos em língua portuguesa; e o tradutor tirou visível proveito dos hexassílabos dispostos destacadamente para exprimir aquilo que em francês está em dois rotineiros hemistíquios de um alexandrino.

IV

Ao final da primeira parte do poema, separando-a da segunda, vêm duas linhas pontilhadas, que, como já foi mencionado, assinalam a supressão de 43 versos que existiam em edições mais antigas do poema – *Revue des Deux Mondes* (1835), *Poésies complètes* (1840), *Poésies complètes* (1841) e *Poésies complètes* (1850). Nas edições mais recentes, e certamente na edição (por nós desconhecida) utilizada como fonte por Machado de Assis, esses 43 versos estão substituídos por duas linhas pontilhadas. Essa informação é importante, porque os versos suprimidos, se conhecidos pelo leitor, ajudariam na compreensão das partes subsequentes do poema.

Veja-se a primeira estrofe da parte suprimida:

Elle chanta cet air qu'une fièvre brûlante
Arrache, comme un triste et profond souvenir,
D'un coeur plein de jeunesse et qui se sent mourir;
Cet air qu'en s'endormant Desdemona tremblante,
Posant sur son chevet son front chargé d'ennuis,
Comme un dernier sanglot soupire au sein des nuits.³

(MUSSET, 1835, p. 618)

³ Ela cantou aquela ária que uma febre ardente / Arranca, como uma triste e profunda recordação, / De um coração pleno de juventude e que se sente morrer; / Aquela ária que Desdêmona, ao adormecer, trêmula, / Deitando ao travesseiro a cabeça cheia de desgosto, / Suspira, como um último soluço no meio das noites. (Tradução nossa).

Como se vê, a canção entoada por Lúcia é a mesma que Desdêmona cantou antes de deitar-se, na noite em que morreu. Poder-se-ia pensar que se trata da canção de Desdêmona na peça *Otelo*, de Shakespeare; entretanto, o fato de a segunda parte do poema fazer um elogio à língua italiana indica claramente que a canção é a da ópera de Rossini (1816), cujo libreto é do Marchese Berio (ROSSINI, *Otello*, libreto, 1866).

A estrofe seguinte, que na divisão aqui proposta constitui a segunda parte do poema, distingue-se radicalmente, por sua estrutura discursiva, da primeira parte:

Fille de la douleur; harmonie! harmonie!
Langue que pour l’amour inventa le génie!
Qui nous vins d’Italie, et qui lui vins des cieux!
Douce langue du coeur, la seule où la pensée,
Cette vierge craintive et d’une ombre offensée,
Passe en gardant son voile et sans craindre les yeux!
Qui sait ce qu’un enfant peut entendre et peut dire
Dans tes soupirs divins, nés de l’air qu’il respire,
Tristes comme son cœur et doux comme sa voix?
On surprend un regard, une larme que coule;
Le reste est un mystère ignoré de la foule,
Comme celui des flots, de la nuit et des bois!
(MUSSET apud GLEDSON, 1998, p. 28 e p. 30)

Filha da dor, ó lânguida harmonia!
Língua que o gênio para amor criara –
E que, herdada do céu, nos deu a Itália!
Língua do coração – onde alva ideia,
– Virgem medrosa da mais leve sombra, –
Passa envolta num véu e oculta aos olhos!
Que ouvirá, que dirá nos teus suspiros
Nascidos do ar, que ele respira – o infante?
[verso não traduzido]
Vê-se um olhar, uma lágrima na face,
O resto é um mistério ignoto às turbas,
Como o do mar, da noite e das florestas!
(ASSIS apud GLEDSON, 1998, p. 29 e p. 31)

Na primeira parte, falava o jovem adolescente; seu interlocutor não estava definido – era o próprio leitor. Na segunda parte, que vem depois das duas linhas pontilhadas, a voz que fala não é mais a do adolescente (não é crível que ele, sendo da mesma idade de Lúcia, pudesse fazer sobre ela as considerações que aí aparecem); o interlocutor dessa outra voz é a própria canção. É a ela (à canção) que a voz se dirige em toda a extensão da estrofe.

Um dos versos dessa passagem, que apresenta duas redações diferentes em francês, dependendo da edição que se consulte, demonstra, numa de suas versões, com toda clareza, que o verso é uma apóstrofe à canção:

Qui nous vint d’Italie, et qui lui vint des cieux!
(MUSSET, 1835, 1840, 1841, 1850, 1857)

Qui nous vins d’Italie, et qui lui vins des cieux!
(MUSSET, 1864, 1923, 1957)

Esse verso foi assim traduzido por Machado de Assis:

E que, herdada do céu, nos deu a Itália!
(ASSIS apud GLEDSON, 1998, p. 29)

A forma verbal escolhida para a tradução sugere que a fonte machadiana trazia o verbo em terceira pessoa. Musset morreu em 1857, e a edição desse ano das *Poésies nouvelles* traz “vint”, e não “vins” – que seria (“vins”) a forma mais apropriada para uma apóstrofe. A forma definitiva do verso dependeria do estabelecimento crítico do texto em francês. A julgar pela cronologia das edições, tem predominado “vins” como forma definitiva.

Sendo uma apóstrofe dirigida à canção de Lúcia, os pronomes de segunda pessoa referem-se a ela (à canção), ao passo que os pronomes de terceira pessoa têm sua interpretação dependente do contexto. Essa consideração importa para a compreensão de certa passagem da estrofe, em que Machado de Assis optou por se afastar do original:

Qui sait ce qu'un enfant peut entendre et peut dire
Dans tes soupirs divins, nés de l'air qu'il respire,
Tristes comme son cœur et doux comme sa voix?
(MUSSET apud GLEDSON, 1998, p. 28)

Que ouvirá, que dirá nos teus suspiros
Nascidos do ar, que ele respira – o infante?
(ASSIS apud GLEDSON, 1998, p. 29)

A indagação é feita à canção, de modo que o trecho “Dans tes soupirs divins” se refere aos “suspiros divinos” dela (da canção). No primeiro verso desse trecho, a palavra “enfant” – “criança” – é substantivo que, em francês, se aplica a meninos e meninas – como em português. A questão proposta na pergunta aborda a complexidade da experiência expressa no canto de Desdêmona – até que ponto poderia uma criança alcançar sua compreensão. Há clareza bastante quanto aos “suspiros divinos” (da canção), que nascem do mesmo “ar que a criança respira”, e há clareza bastante também sobre o fato de esses “suspiros divinos” serem “tristes como o coração dela e doces como sua voz” – voz de Lúcia, que está cantando.

Machado de Assis não traduziu o terceiro verso desse pequeno conjunto; ele optou por colocar em cena o “infante”, o adolescente, o menino, que faz companhia a Lúcia.

Essa estrofe introduz diversas diferenças na estrutura discursiva, em relação à primeira parte do poema: mudou o interlocutor, que passa a ser a canção; mudou a voz que fala nos versos, pois fala agora o poeta e não o adolescente; mudou o assunto, que não é mais o casal adolescente na sala, mas a própria canção; mudou a pontuação, que era declarativa (pontos finais) e passa à expressão de ângulos subjetivos de percepção (pontos de exclamação e de interrogação).

O conjunto das mudanças que a estrofe introduz, súbita e simultaneamente, na ausência do conhecimento da canção entoada por Lúcia, confere à estrofe um caráter enigmático. O enigma fica isolado no centro do poema, quando, logo no início da terceira parte, o regime discursivo da primeira parte retorna:

Estávamos a sós e pensativos.

(ASSIS apud GLEDSON, 1998, p. 31)

V

Esse retorno da voz do adolescente, que se expressava na primeira parte do poema, não é puro e simples; como se verá, essa voz não é, na terceira parte, tão pura, tão isolada, tão sem mistura com outras vozes (como era antes):

Nous étions seuls, pensifs; je regardais Lucie.
L'écho de sa romance en nous semblait frémir.
Elle appuya sur moi sa tête appesantie.
Sentais-tu dans ton cœur Desdémone gémir,
Pauvre enfant? Tu pleurais; sur ta bouche adorée
Tu laissas tristement mes lèvres se poser,
Et ce fut ta douleur qui reçut mon baiser.
Telle je t'embrassai, froide et décolorée,
Telle, deux mois après, tu fus mise au tombeau;
Telle, ô ma chaste fleur! tu t'es évanouie.
Ta mort fut un sourire aussi doux que ta vie,
Et tu fus rapportée à Dieu dans ton berceau.

Doux mystère du toit que l'innocence habite,
Chansons, rêves d'amour, rires, propos d'enfant,
Et toi, charme inconnu dont rien ne se défend,
Qui fis hésiter Faust au seuil de Marguerite,
Candeur des premiers jours, qu'êtes-vous devenus?

Paix profonde à ton âme, enfant! À ta mémoire!
Adieu! Ta blanche main sur le clavier d'ivoire,

Estávamos a sós e pensativos.
Eu contemplava-a. Da canção saudosa
Como que em nós estremecia um eco.
Ela curvou a lânguida cabeça...
Pobre criança! – no teu seio acaso
Desdémone gemia? Tu choravas,
E em tua boca consentias triste
Que eu depusesse estremecido beijo;
Guardou-o a tua dor ciosa e muda:
Assim bejei-te descorada e fria,
Assim, depois tu resvalaste à campa;
Foi, como a vida, tua morte um riso,
E a Deus voltaste no calor do berço.

Doces mistérios do singelo teto
Onde a inocência habita;
Cantos, sonhos d'amor, gozos de infante,
E tu, fascinação doce e invencível,
Que à porta já de Margarida, – o Fausto
Fez hesitar ainda,
Candura santa dos primeiros anos,
Onde parais agora?

Durant les nuits d’été, ne voltigera plus...

Paz à tua alma, pálida menina!
Ermo de vida, o piano em que tocavas
Já não acordará sob os teus dedos!
(ASSIS apud GLEDSON, 1998, p. 31 e p. 33)

Mes chers amis, quand je mourrai,
Plantez un saule au cimetière.
J’aime son feuillage éploré;
La pâleur m’en est douce et chère,
Et son ombre sera légère
À la terre où je dormirai.
(MUSSET apud GLEDSON, 1998, p. 30 e p. 32)

Nos três primeiros versos em francês, e nos quatro primeiros da tradução, fala o adolescente do mesmo modo que falava na primeira parte – referindo-se a Lúcia em terceira pessoa, tendo em vista um interlocutor indefinido. A partir do quarto verso em francês, e do quinto na tradução, altera-se a situação discursiva: aparentemente, uma segunda voz (aquela que falava na segunda parte do poema) se sobrepõe à voz do adolescente, revelando certo distanciamento da cena, ao empregar a expressão “Pobre criança!” e ao referir-se à complexidade da situação de Desdêmona. Essas duas características sugerem que a voz que fala nesses versos não é mais, pura e simplesmente, a do adolescente. Introduce-se, sobre o ponto de vista dele, um outro ponto de vista, mais recuado em relação à cena. Essa voz introduz no discurso o pronome de segunda pessoa – “tu” –, que agora se refere a Lúcia; esse pronome, agora na voz do adolescente, mas que se mistura à outra voz, persiste até o final da estrofe.

Na primeira edição desse poema, em *Crisálidas* (1864), ocorreu um erro, que só foi corrigido na edição crítica, em 1976. Os seguintes versos de Musset,

Tu pleurais; sur ta bouche adorée
Tu laissas tristement mes lèvres se poser;
Et ce fut ta douleur qui reçut mon baiser.
(MUSSET apud GLEDSON, 1998, p. 30)

foram assim traduzidos por Machado de Assis:

Tu choravas,
E em tua boca consentias triste
Que eu depusesse estremecido beijo;
Guardou-a a tua dor ciosa e muda:[.]
(ASSIS apud GLEDSON, 1998, p. 31)

O pronome “a” de “Guardou-a” é tradução de “mon baiser”; portanto, a tradução correta seria “Guardou-o”. A edição crítica das *Poesias completas* (1976) e a transcrição de John Gledson em sua edição bilingue corrigem o erro.

O texto original é claro no tocante à distância temporal entre o beijo e a morte – “deux mois” –, ao passo que a tradução justapõe os dois eventos, que são separados apenas por um “depois”. No texto de Musset, a repetição anafórica de “Telle” dá certa amplificação ao intervalo; na versão em português, porém, ele tende ao colapso.

Essa última parte do poema, que em Machado de Assis consiste de duas estrofes, nas edições francesas (principalmente as mais antigas), geralmente, é dividida em três estrofes, conforme se vê no **Quadro 1**. Na edição de 1957, transcrita por John Gledson, à última estrofe traduzida correspondem duas estrofes em francês.

Nessas duas estrofes finais – que correspondem à estrofe final da tradução machadiana – retorna, para permanecer até o fim, a segunda pessoa gramatical. De início, utilizada numa apóstrofe ao “doux mystère” e ao “charme inconnu”, a segunda pessoa é em seguida utilizada para referências a Lúcia – “ton âme”, “ta mémoire”, “ta blanche main”. As menções a Fausto e Margarida, como a referência a Desdêmona na estrofe anterior, sugerem que a voz do poeta (eu lírico) se sobrepõe à voz do adolescente, pois tais referências implicam um distanciamento pouco provável no jovem.

Na mencionada apóstrofe ocorre algo curioso, que lembra a passagem em que a Itália é mencionada – “Qui nous vins d’Italie, et qui lui vins des cieux!” Conforme se viu, o verbo conjugado na segunda pessoa foi traduzido por um verbo na terceira pessoa – “E que, herdada do céu, nos deu a Itália!”

Nessa estrofe final (penúltima estrofe em francês), a passagem

Qui fis hésiter Faust au seuil de Marguerite,⁴
(MUSSET apud GLEDSON, 1998, p. 32)

foi traduzida assim:

Que à porta já de Margarida, – o Fausto
Fez hesitar ainda,[.]
(ASSIS, apud GLEDSON, 1998, p. 33)

⁴ MUSSET apud GLEDSON, 1998, p. 32. Em todas as edições em livro consultadas, quando a estrofe existe, o verbo francês vem na segunda pessoa, “fis”.

O curioso nisso reside no fato de que na *Revue des Deux Mondes* (1935), no lugar de “fis” está “fit” – mais conforme à opção do tradutor Machado de Assis.

Os três últimos versos da tradução machadiana, que constituem uma estrofe em muitas edições francesas (ver **Quadro 1**), referem-se a Lúcia já morta, transferida da “sala” em que se encontrava na cena dos versos iniciais para o estreito “túmulo” e o amplo “salão” da eternidade. Embora retoricamente dirigidos a ela, os versos partem, muito provavelmente, da “voz” que se sobrepõe à do jovem que falava dela nas primeiras estrofes.

AN ANALYSIS OF “LÚCIA”, BY ALFRED DE MUSSET, TRANSLATED INTO PORTUGUESE BY MACHADO DE ASSIS

Abstract: In this paper, the poem “Lúcia”, an Alfred de Musset’s elegy translated into Portuguese by Machado de Assis, is analyzed in comparison with the French original. The poem was analyzed in both French and Portuguese languages, stanza by stanza, in its technical aspects, in its imagery and its outgrowth of ideas. The French edition used by Machado de Assis to carry out his translation remains unknown, so that the study of some of his options required confrontation with more than one French edition of the poem.

Keywords: Brazilian poetry, Poetry translation, Machado de Assis.

Referências

ASSIS, Machado de. *Crisálidas*. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1864.

ASSIS, Machado de. *A semana*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1955. 3 v.

ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.

ASSIS, Machado de. *Poesias completas*. Ed. crítica pela Comissão Machado de Assis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CIPRO NETO, Pasquale. O nobilíssimo ponto e vírgula. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 3/11/2016. Caderno Cotidiano. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/colunas/pasquale/2016/11/1828820-o-nobilissimo-ponto-e-virgula.shtml>> Acesso em: 13 dez. 2016.

MIRANDA, José Américo; JUCÁ, Gabriela. Um estudo de “Lúcia”, tradução de Machado de Assis.

DORÉ, R. Notes. In: MUSSET, 1923.

GLEDSON, John. Org. *Machado de Assis & confrades de versos*. São Paulo: minden, 1998.

MASSA, Jean-Michel. *Machado de Assis tradutor*. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. Introdução à problemática da literatura. 6 ed. rev. São Paulo: Melhoramentos, 1973.

MUSSET, Alfred de. Lucie. *Revue des Deux Mondes*, tome deuxième, quatrième série, Paris, Au Bureau de la Revue des Deux Mondes, p. 617-620, 1835.

MUSSET, Alfred de. *Poésies complètes*. Paris: Charpentier, 1840.

MUSSET, Alfred de. *Poésies complètes*. Paris: Charpentier, 1841.

MUSSET, Alfred de. *Poésies complètes*. Paris: Charpentier, 1850.

MUSSET, Alfred de. *Poésies nouvelles*. Paris: Charpentier, 1957.

MUSSET, Alfred de. *Poésies nouvelles 1833-1852*. Notice de F. Baldensperger; notes de R. Doré. Paris: Louis Conard, 1923.

MUSSET, Alfred de. Le saule. In: *Premières poésies 1828-1833*. Notice de F. Baldensperger; notes de R. Doré. Paris: Louis Conard, 1922.

ROSSINI, Gioacchino. *Otello*. Libretto. Firenze: Tip. Popolare di E. Ducci, 1866. Disponível em: <<https://archive.org/stream/otelloossiailmor1866ross#page/n0/mode/2up>>. Acesso em: 13 dez. 2016.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 2 ed. rev. aum. Coimbra: Almedina, 1968.

SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1955.