

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
Departamento de Letras Modernas  
Departamento de Estudos Literários, Linguísticos e Tradutológicos em Francês

**Bug-Jargal:** Hipertextualidade e transposição de gênero no romantismo brasileiro

Versão corrigida

Mateus Roman Pamboukian

São Paulo  
2019

MATEUS ROMAN PAMBOUKIAN

**Bug-Jargal:** Hipertextualidade e transposição de gênero no romantismo brasileiro

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Álvaro Faleiros

São Paulo  
2019

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.

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

PPP185 Pamboukian, Mateus Roman  
bb Bug-Jargal: Hipertextualidade e transposição de  
gênero no romantismo brasileiro / Mateus Roman  
Pamboukian ; orientador Álvaro Faleiros. - São  
Paulo, 2019.  
127 f.

Dissertação (Mestrado)- 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. Intertextualidade.  
4. Literatura francesa. 5. Literatura brasileira. I.  
Faleiros, Álvaro, orient. II. Título.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

**ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA**  
**DISSERTAÇÃO/TESE**  
**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

**Nome do (a) aluno (a): Mateus Roman Pamboukian**

**Data da defesa: 10/07/2019**

**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 e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 21 de agosto de 2019



---

*(Assinatura do (a) orientador (a))*

Pamboukian, Mateus Roman. **Bug-Jargal**: Hipertextualidade e transposição de gênero no romantismo brasileiro. Dissertação (Mestrado) apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre 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 \_\_\_\_\_

Aos que lutam.

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar, agradeço à CAPES pelo apoio financeiro que viabilizou este trabalho. Em seguida, à minha família (Sérgio, Mônica, Lucas, Rosmeiry, Adriana), cujo apoio em todos os sentidos me é valiosíssimo.

À minha companheira Jéssica Futema pela ajuda com este trabalho e por todo o resto.

Ao querido amigo Rafael Ireño pela leitura atenta e pela amizade inestimável.

Aos demais amigos e camaradas igualmente queridos (Rodrigo, Cassius, Fábio, Luciana, Fernanda, Rafaela, Paulo, Bia, Adriana, Eduardo, Rafael, Bárbara, Tânia e outros) que ainda não me execram (sempre há tempo).

Aos professores Marcelo Tápia e Francine Weiss Ricieri pelas críticas construtivas e ótimas sugestões quando do exame de qualificação.

Por fim, agradeço a meu orientador Álvaro Faleiros pelo incentivo, paciência e generosidade.

“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. Eu não me apropriei de Jó para Mefistófeles e da canção de Shakespeare?”

(Goethe)



## RESUMO

PAMBOUKIAN, Mateus Roman. **Bug-Jargal**: Hipertextualidade e transposição de gênero no romantismo brasileiro. 2019. 125f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Este trabalho visa a discutir derivações textuais do romance de Victor Hugo *Bug-Jargal*, especialmente as traduções parciais em verso feitas por Gonçalves Dias e Castro Alves. Também discutimos a tradução integral do romance levada a cabo pelo tradutor Adolfo Bezerra de Menezes Neto, bem como a influência de *Bug-Jargal* em obras de Gonçalves Dias, Castro Alves e José de Alencar. Para tanto, lançamos mão da teoria da hipertextualidade de Gérard Genette. Também são acionadas contribuições teóricas de Haroldo de Campos, Antoine Berman, André Lefevere, Paulo Henriques Britto, Leyla Perrone-Moisés, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Cyril Aslanov, Álvaro Faleiros e outros. Nosso ponto de partida foi um fenômeno que pode ser observado em algumas traduções brasileiras oitocentistas de Victor Hugo: trechos de romances e peças que, quando traduzidos, sofreram um processo de "transposição de gênero" e passaram a circular em português como poemas autônomos. O escopo do projeto original também abrangeria traduções brasileiras em verso de trechos das obras *Marie Tudor*, *Ruy Blas* e *Notre Dame de Paris*, mas o *corpus* foi restringido em virtude da surpreendente fecundidade do assunto.

Palavras-chave: Tradução. Romantismo. Intertextualidade. Literatura francesa. Literatura brasileira.

## ABSTRACT

PAMBOUKIAN, Mateus Roman. **Bug-Jargal: Hypertextuality and gender transposition in Brazilian Romanticism.** 2019. 125f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This work aims at discussing textual derivatives of Victor Hugo's novel *Bug-Jargal*, especially the partial translations in verse made by Gonçalves Dias and Castro Alves. We also discuss the full translation of the novel carried out by the translator Adolfo Bezerra de Menezes Neto, as well as the influence of *Bug-Jargal* on works by Gonçalves Dias, Castro Alves and José de Alencar. For this purpose, we make use of Gérard Genette's theory of Hypertextuality. Theoretical contributions by Haroldo de Campos, Antoine Berman, André Lefevere, Paulo Henriques Britto, Leyla Perrone-Moisés, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Cyril Aslanov, Álvaro Faleiros and others are used as well. Our starting point was a phenomenon that can be observed in some eighteenth-century Brazilian translations of Victor Hugo: excerpts from novels and drama that, when translated, underwent a process of "gender transposition" and began to circulate in Portuguese as autonomous poems. The scope of the original project would also cover Brazilian translations in verse of excerpts from the works *Marie Tudor*, *Ruy Blas*, and *Notre Dame de Paris*, but the corpus was restricted due to the surprising fecundity of the subject.

Keywords: Translation. Romanticism. Intertextuality. French literature. Brazilian literature.

## RESUMÉE

PAMBOUKIAN, Mateus Roman. **Bug-Jargal**: Hypertextualité et transposition de genre dans le romantisme brésilien. 2019. 125f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Ce travail a pour objectif de discuter des derivations textuelles du roman de Victor Hugo *Bug-Jargal*, en particulier des traductions partielles en vers par Gonçalves Dias et Castro Alves. Nous discutons également de la traduction intégrale du roman par le traducteur Adolfo Bezerra de Menezes Neto, ainsi que de l'influence de *Bug-Jargal* sur les œuvres de Gonçalves Dias, Castro Alves et José de Alencar. Pour ce faire, nous utilisons la théorie de l'hypertextualité de Gérard Genette. Des contributions théoriques de Haroldo de Campos, Antoine Berman, André Lefevere, Paulo Henriques Britto, Leyla Perrone-Moisés, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Cyril Aslanov, Álvaro Faleiros et d'autres sont également utilisées. Notre point de départ était un phénomène qui peut être observé dans certaines traductions brésiliennes de Victor Hugo datant du XVIIIe siècle: des extraits de romans et de pièces de théâtre qui, une fois traduits, ont subi un processus de "transposition de genre" et ont commencé à circuler en portugais en tant que poèmes autonomes. Le projet initial couvrirait également les traductions brésiliennes versifiées d'extraits des œuvres *Marie Tudor*, *Ruy Blas* et *Notre-Dame de Paris*, mais le corpus a été restreint en raison de la fécondité surprenante du sujet.

Mots-clés: Traduction. Romantisme. Intertextualité. Littérature française. Littérature brésilienne.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	13
1 HIPERTEXTUALIDADE EM <i>BUG-JARGAL</i> .....	23
1.1 Hipertextualidade: definindo o conceito.....	23
1.2 <i>Bug-Jargal</i> : o romance e seu antepassado.....	25
1.3 O primeiro “canto” de Bug-Jargal: hipotexto hipotético ou pseudotradução? .....	28
1.4 Novas camadas transtextuais: as fontes de Hugo e suas derivações .....	36
2 <i>BUG-JARGAL</i> E A TRADUÇÃO .....	40
2.1 A “Canção de Bug-Jargal” de Gonçalves Dias .....	40
2.2 “O Canto de Bug-Jargal” de Castro Alves .....	44
2.3 A tradução de Adolfo Bezerra de Menezes Neto.....	47
2.4 Poética e ideologia: André Lefevere e Antoine Berman .....	52
2.5 Versificação, Transposição de Gênero, Deformação .....	57
2.6 Palimpsesto e plagiotropia.....	59
3 <i>BUG-JARGAL</i> E A RECEPÇÃO .....	64
3.1 <i>Bug-Jargal</i> e <i>Primeiros Cantos</i> : uma fonte? .....	64
3.2 O canto de <i>Bug-Jargal</i> e a xícara d’ <i>O Guarani</i> .....	68
3.3 Hipertextualidade em <i>Últimos Cantos</i> e <i>Os Escravos</i> : os dois cantos paralelos de Bug-Jargal no contexto das obras .....	71
3.4 Presença de Hugo e de <i>Bug-Jargal</i> em <i>Os Escravos</i> .....	80
3.5 Romantismo católico conservador e abolicionismo liberal.....	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	118
REFERÊNCIAS .....	118

## INTRODUÇÃO

Sabe-se que a prática das versões poéticas foi largamente cultivada no Brasil oitocentista, seja por poetas-tradutores diletantes, “de ocasião”, seja por autores célebres (Gonçalves Dias, Castro Alves, Machado de Assis, Álvares de Azevedo, Raimundo Correia, Casemiro de Abreu etc). Segundo Tavares Bastos, o “hábito das versões poéticas vicejou de tal modo, no tempo do Império, [...] que deixar de fazê-las era então motivo de geral estranheza” (1952, p. 5). Nesse contexto, um dos poetas mais traduzidos no Brasil oitocentista não poderia deixar de ser Victor Hugo, cuja obra e figura exerciam enorme influência em praticamente toda a literatura ocidental coetânea.

Com efeito, muitos poemas de Hugo foram então traduzidos por poetas brasileiros, como atesta a importante antologia de Múcio Teixeira *Hugonianas* (1885), que contabiliza 107 versões poéticas assinadas por 60 poetas-tradutores diferentes. Teixeira, ele próprio tradutor de oito poemas do volume, coligiu 55 versões preexistentes de diversos livros e jornais, tendo sido as restantes “feitas expressamente para a [...] coleção” (TEIXEIRA, 1885, p. 483) por outros 27 tradutores, a pedido do organizador. A seleção dos textos vertidos não parece obedecer a critérios programáticos claros, havendo, inclusive, uma alta incidência de poemas repetidos: em que pese o tamanho da gigantesca lírica de Hugo, as 107 versões das *Hugonianas* derivam de apenas 86 textos do autor francês, alguns dos quais não são sequer poemas em sua forma original.

Constatarei este último fenômeno durante a elaboração de meu Trabalho de Graduação Individual *Saison de Semailles, le soir: quatro traduções brasileiras*, realizado entre 2014 e 2015 sob orientação do professor Álvaro Faleiros como trabalho de conclusão da habilitação em Letras (Português/Francês) pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). À época, trabalhei com quatro traduções brasileiras (duas de Tavares Bastos, de 1918 e 1952, respectivamente; uma de Cláudio Veiga, de 1991; e uma de Anderson Braga Horta, de 2002) do poema de Hugo “Saison de Semailles: le soir”, publicado pela primeira vez no livro *Chansons des Rues et de Bois*, de 1866. Uma vez que me fundamentei no conceito de “retradução”, delineado por Antoine Berman em seu livro póstumo *Pour une critique des traductions: John Donne* (1995), busquei selecionar poemas de Hugo que tivessem sido amplamente traduzidos no Brasil ao longo de um período mais ou menos extenso. Foi durante esta primeira seleção de textos que me deparei com o problema do que chamo

de “transposição de gênero”. Servindo-me das *Hugonianas* de Múcio Teixeira como primeira fonte, procurei nesta antologia por traduções repetidas de poemas. Entre as traduções repetidas que encontrei, minha atenção foi despertada por dois casos particulares que explico a seguir.

O primeiro exemplo do fenômeno foi também uma das primeiras versões poéticas de Hugo publicadas no Brasil: o *Canto de Bug-Jargal*, que Gonçalves Dias publicou em meio a poemas autorais em *Últimos Cantos* (1851). Trata-se de um trecho em prosa de *Bug-Jargal* (1826), romance de Victor Hugo, que o poeta maranhense transformou em poema:

— 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!

(HUGO *apud* FALEIROS, 2008, p. 122)

Maria, por que me foges?  
Por que me foges, donzela?  
Minha voz! o que tem ela  
Que te faz estremecer;  
Tão horrível sou acaso?  
Sei amar, cantar, sofrer!  
(DIAS *apud* LEÃO, 1960, p. 133)

Além da versão de Gonçalves Dias, que foi incluída nas *Hugonianas*, há também uma retradução (igualmente em verso, sob outra organização estrófica e metrorrítmica) de outro poeta-tradutor igualmente célebre, Castro Alves.

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!  
(ALVES *apud* LEÃO, 1960, p. 134)

O processo nos interessa na medida em que, via tradução, “desentranha-se” de um fragmento um texto novo<sup>1</sup>, que se torna outro apesar da manutenção do sentido global,

---

<sup>1</sup> A rigor, todo texto traduzido é um novo texto. Ainda sim, trata-se de uma operação particular.

pois que objeto de uma transposição de gênero e de código retórico-formal. Originalmente um fragmento de prosa, o texto é “promovido” a um poema autônomo, que figura em antologias poéticas e até mesmo suscita traduções em verso. Isto é, compõe uma tradição de literatura traduzida no Brasil e integra um *corpus* de poemas de Victor Hugo traduzidos para o português, com a ressalva de que não se trata nem de um poema, nem de um texto de Victor Hugo em sentido estrito, uma vez que, como assinalamos, o fragmento original se transformou radicalmente em outro texto ao ser reestruturado segundo outros pressupostos retórico-formais. É verdade que, a rigor, toda tradução é um texto outro em relação ao texto-fonte, na medida em que a tradução é uma operação de reescrita e manipulação (LEFEVERE, 2007, *passim*). Tampouco ignoramos a problematização moderna da “hierarquização” entre original e tradução, e estamos de acordo com Laranjeira, segundo quem “o bom tradutor é o que produz um bom texto, um bom poema, autônomo, como objeto que, uma vez criado, passa a viver por si mesmo na relação que gera com o seu leitor” (LARANJEIRA, 2003, p. 38). No entanto, trata-se de casos em que isso é levado ao limite, uma vez que é ignorado o princípio de “correspondência” entre texto-fonte e texto-meta:

A função da tradução é produzir um texto T1 que substitua um texto T, para que possa ser lido, até certo ponto e em muitas situações, como correspondendo a uma leitura de T, de tal modo que o leitor de T1 possa dizer, sem faltar com a verdade, que leu T. Que espécie de relação de correspondência é essa? Já vimos que, no caso do texto literário, a correspondência não pode se limitar ao plano do significado. O estilo de T deve ser de algum modo imitado em T1, o que implica que várias características no plano da significante terão de ser recriadas: sintaxe, registro linguístico (ou seja, grau de formalidade/coloquialidade da linguagem). (BRITTO, 2012, p. 59)

Sabe-se que a tradução, juntamente com outros processos de reescrita literária (historiografia, biografia, antologização, críticas, edições, adaptações e outros processos), possui a “capacidade de projetar a imagem de um autor e/ou (uma série de) obra(s) em outra cultura, elevando o autor e/ou as obras para além de sua cultura de origem” (LEFEVERE, 2007, p. 24). Assim, ao serem traduzidos, autores estrangeiros são, por meio de um sem-número de recortes, omissões, acréscimos, adaptações etc, aclimatados a um *status quo* “poetológico” do sistema-meta cultural, literário e linguístico. Exemplos

conhecidos são as traduções francesas “domesticadoras” de Dostoievski, o *Rubaiyat* de Fitzgerald, as interpolações de Gallant nas *Mil e uma noites* etc. Em que medida esse fenômeno para o qual chamamos a atenção (o “desentranhamento” de poemas a partir de não-poemas, operando uma “transposição de gênero”) afetou a recepção da obra de Hugo no Brasil e quais os pressupostos poéticos e ideológicos que o motivaram são dois aspectos pelos quais passa a investigação deste trabalho.

Caso parecido com a *Canção de Bug-Jargal* é o de um poema com três ocorrências nas *Hugonianas*, traduzido por Félix da Cunha, Amália Figueiroa e Rozendo Moniz alternativamente como “Canção” e “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), que o texto da peça identifica como cantado por “uma voz afastada”:

(Victor Hugo)	(Rozendo Muniz)
On entend une guitare et une voix éloignée qui chante :	Serenata
Quand tu chantes, bercée Le soir entre mes bras, Entends-tu ma pensée Qui te répond tout bas? [...]	Quando cantas embalada À noite, nos braços meus Não ouves? Meus pensamentos Respondem baixinho aos teus. [...]
(HUGO, 1955, p. 43)	(TEIXEIRA, 1885, p. 220)

**Quadro 1** – Canção de *Marie Tudor* e tradução de Rozendo Muniz

(Félix da Cunha)	(Amália Figueiroa)	(João de Deus)
Canção	Canção	Canção
Quando, à noite, entre meus braços Modulas terna canção, Não sentes que em meus abraços Te responde o coração? [...]	Quando tu cantas à tarde Nos meus braços embalada, Entendes meu pensamento Que te responde, adorada? [...]	Mulher, quando em meus [braços Te escuto uma canção Não vês nos meus abraços Profunda comoção? [...]
(TEIXEIRA, 1885, p. 19)	(TEIXEIRA, 1885, p.174)	(MAGALHÃES JR., p.150)

**Quadro 2** – Traduções de Félix da Cunha, Amália Figueiroa e João de Deus para a canção de *Marie Tudor*



As divergências entre títulos e recortes dos versos das traduções lusófonas, assim como a estranha popularidade do trecho, aparentemente são explicadas pelo fato de que ele foi musicado parcialmente por Charles Gounod em 1857, sob o título de *Serenade*. O processo de “transposição” é, portanto, mais complexo que o da *Canção de Bug-Jargal*, pois o texto se torna música antes de ser reconvertido em texto, passando de fragmento de drama a poema autônomo – isto é, entre a transposição de um gênero literário para outro, ocorre uma mudança mais radical de código da mensagem. Ressalte-se que a canção de *Marie Tudor* é possivelmente o texto poético de Victor Hugo mais traduzido para o português, ao passo que, conforme assinala Barreto (2012), a poesia “oficial” de Hugo jamais foi vertida em sua integridade para nosso idioma. É interessante indagar-se a respeito do papel que tais traduções tiveram não só na recepção da literatura europeia entre nós, mas também na própria formação da nossa literatura. O texto traduzido, embora frequentemente relegado a uma posição de “mero subproduto da arte de escrever” (LARANJEIRA, 2003, p. 40), é parte importante da história da literatura e cultura como um todo, ainda mais no caso de um sistema literário incipiente e enormemente tributário de influências exógenas. Nas palavras de Antonio Candido:

Foi, portanto, por meio de empréstimos ininterruptos que nos formamos, definimos a nossa diferença relativa e conquistamos consciência própria. Os mecanismos de adaptação, as maneiras pelas quais as influências foram definidas e incorporadas é que constituem a ‘originalidade’, que no caso é a maneira de incluir em contexto novo os elementos que vêm de outro. (CANDIDO, 2003, p. 92)

Embora o processo que se deu com o trecho de *Marie Tudor* possa parecer singular, há pelo menos outro caso muito parecido, também incluído nas *Hugonianas* de Teixeira: a *Canção das Lavadeiras*, de Souza Pinto, tirada de um trecho em verso do segundo ato de *Ruy Blas* (1838), outro drama em prosa de Victor Hugo. Assim como no caso da canção de *Marie Tudor*, o trecho é indicado na peça como entoado por uma voz de fora da cena:

Voix Du Dehors.

à quoi bon entendre les oiseaux des bois? L’oiseau le plus tendre chante dans ta voix. Que Dieu montre ou voile les astres des cieux ! La plus pure étoile brille dans tes yeux. Qu’avril renouvelle le jardin en fleur ! La fleur la plus belle fleurit dans ton cœur. Cet oiseau de flamme, cet

astre du jour, cette fleur de l'âme, s'appelle l'amour ! (HUGO, 1839, p. 56)

Por que ouvirmos nós  
As aves da espessura?  
Ave mais terna e pura  
Canta na tua voz.

Que mostre ou vele Deus  
A esfera rutilante  
A estrela mais brilhante  
Fulge nos olhos teus

Que em florida estação  
Brote no prado a rosa.  
Mais bela flor mimosa  
Te sai do coração.

Essa ave toda ardor,  
Esse astro que irradia,  
D'alma a flor que inebria  
É tudo isso o amor!  
(*apud* TEIXEIRA, 1885, p. 223)

Este excerto foi musicado à exaustão no século XIX: segundo o *website* LiederNet Archive, há versões musicadas de Chabrier, Massé, Delibes, Nevin, Saint-Saëns, Rubinstein e Spohr. Segundo o mesmo *website*, há também uma versão em alemão de Mendelssohn feita sobre uma tradução de Frank Valentin Van der Stucken, bem como traduções mais recentes para o espanhol, inglês e holandês (EZUST, 2014). Assim como no caso da *Serenata* de *Marie Tudor*, o título escolhido por Souza Pinto, tradução exata do nome que o trecho ganhou ao ser transformado em *lied* por Massé (*Chanson des Lavandières*), não deixa nenhuma dúvida quanto à similaridade do que se deu com os dois fragmentos. Ainda não pudemos apurar se processos semelhantes – o de trechos musicados editados como poemas – ocorreram com outros trechos de Victor Hugo, com trechos de outros autores ou mesmo em outros sistemas literários, mas tal hipótese não nos parece improvável (uma investigação exaustiva a respeito excederia, no entanto, o escopo deste trabalho).

Estes não são os únicos casos de trechos de teatro compilados na antologia de Teixeira como poemas, conforme atesta o levantamento feito por Tavares Bastos em 1952. Do *Hernani* (1830), por exemplo, peça escrita em verso, há quatro fragmentos: dois de autoria de José Francisco Pinheiro Guimarães “Diálogo de Rui” e “D. Sol”, (TEIXEIRA, 1885, p. 28); e “Monólogo de D. Carlos” (TEIXEIRA, 1885, p. 37), retirados de uma tradução preexistente da peça (1848); um do próprio antologista Múcio Teixeira em *Hernani* (p. 419-430), datado de 1880; e um de Ernesto de Aquino Fonseca, “Idílio”, (p. 133-147), publicado anteriormente em 1881 na *Revista Brasileira* (ano 2º, tomo 8º). Há ainda, segundo Tavares Bastos, trechos das peças *Marion Delorme* (1831), *Le roi s’amuse* (1832), *La Esmeralda* (1836), *Les Burgraves* (1843) e *Torquemada* (1882), além de outros dois trechos mais longos da já citada *Ruy Blas* (1838). A amiudada produção de versões poéticas a partir de trechos do teatro do autor francês se torna ainda mais intrigante quando lembramos que o drama romântico, conforme praticado e teorizado por Victor Hugo em textos famosos como o prefácio a *Cromwell*, não medrou em nossa produção teatral do século XIX. Nas palavras de João Roberto Faria:

A verdade é que no terreno da dramaturgia o romantismo brasileiro não soube aclimatar as ideias do autor de *Marion Delorme*. Como vimos, nos anos em que a forma do drama romântico era hegemônica na França, nossos primeiros críticos e dramaturgos preferiram ou o melodrama ou a tragédia neoclássica como modelos. 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. Quando Gonçalves Dias escreveu os seus dramas, a partir de 1845, o próprio Victor Hugo havia já desistido do gênero dramático. E o palco carioca, nessa altura sob o domínio do ator e empresário João Caetano, acolheu preferencialmente o melodrama, deixando de lado os dramas do nosso grande poeta. Todos esses fatos somados explicam por que a presença de Victor Hugo na cena brasileira não foi tão marcante como poderia ter sido. E talvez expliquem também, se não totalmente, pelo menos em parte, 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, J. R., 2003, p. 115)

Esse aparente paradoxo (o suposto insucesso da aclimação do drama hugoano pelo romantismo brasileiro, que, no entanto, tinha indiscutivelmente o autor francês como uma de suas principais referências; e a quantidade de versões poéticas de trechos de suas peças, em que pese tal insucesso em aclimatá-las) nos coloca novamente diante do seguinte problema: qual Victor Hugo foi lido por nossos autores do século XIX e em que medida a tradução, enquanto processo de reescrita literária, foi responsável por este viés?

As *Hugonianas* incluem ainda mais um caso de poema “desentranhado” de romance – a saber, do *Notre Dame de Paris* –, conforme o caso dos já citados *Canção de Bug-Jargal* e *Canto de Bug-Jargal*, de Gonçalves Dias e Castro Alves. Trata-se de *Canção de Quasímodo*, poema em verso livre de Generino dos Santos, que o organizador da antologia inclui nas notas finais do livro, sob a justificativa de tê-la recebido tarde 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). Tavares Bastos também elenca uma tradução em verso de Filinto de Almeida para o último capítulo de *L’homme qui rit*, não recolhida nas *Hugonianas* de Teixeira.

Essa frequência com que trechos do teatro e prosa de Hugo foram publicados no Brasil como poemas parece apontar para uma tendência importante de nosso *status quo* “poetológico” do fim do Império, de certa forma ecoando a colocação mordaz de Mallarmé em *Crise de Vers* (1897). “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).

Não se trata, no entanto, de fazer um juízo de valor sobre tais traduções, mas antes uma investigação dos pressupostos retórico-formais e poético-ideológicos que as engendraram, bem como de suas consequências. Nas palavras de Lefevere:

Uma abordagem de tradução que se satisfaz decretando quais traduções deveriam existir e quais não é de fato muito limitada. Antes, ela deveria analisar textos que se referem a si mesmos como traduções e outras reescritas, tentando determinar o papel que elas desempenharam na cultura. O simples número de reescritas deveria alertar os escritores sobre traduções desse tipo para o fato de que eles talvez não estejam lidando adequadamente com a questão, assim como o incidente repetido e regular daquilo que eles denominam “erros” deve chamar atenção para o fato de que um erro isolado é, apenas isso, mas que uma

série recorrente de “erros” aponta mais para um padrão, que é a expressão de uma estratégia. (2007, p. 156)

Ainda para Lefevere, traduções e demais reescritas são moldadas por “fatores de controle” (LEFEVERE, 2007, p. 33) internos e externos à própria literatura. Estes seriam representados pelos próprios profissionais (críticos, resenhistas, professores, tradutores); aqueles, pelo que Lefevere chama de “mecenas” (*patronage*, no original em inglês), representado pelos “poderes (pessoas, instituições) que podem fomentar ou impedir a leitura, escritura e reescritura de literatura” (LEFEVERE, 2007, p. 34). Tais pressupostos têm norteado nossa investigação, bem como os conceitos de horizonte tradutório, projeto tradutório e posição tradutória, conforme definidos por Antoine Berman em seu livro *Pour une critique de traductions: John Donne* (1995). Tomado de empréstimo à tradição hermenêutica de Husserl, Ricoeur e Jauss, o horizonte tradutório seria

[...] O conjunto de parâmetros linguageiros, literários, culturais e históricos que 'determinam' o sentir, o agir e o pensar de um tradutor. [...] Por um lado, designando o 'a partir do qual' o agir do tradutor possui sentido e pode se desenvolver, ele aponta o espaço aberto desse agir. Mas, por outro, ele designa aquilo que cerra, aquilo que fecha o tradutor em um círculo de possibilidades limitadas. (BERMAN, 1995, p. 79-80, tradução nossa)<sup>2</sup>

O horizonte tradutório pode ser entendido, portanto, de um lado, como o conjunto de concepções teóricas coletivamente compartilhadas (de forma evidente ou não) em um determinado momento acerca da tradução, da escrita, da literatura, do autor a ser traduzido etc; por outro, como o contexto “material”, que envolve, entre outras coisas, contexto editorial e público leitor.

O projeto tradutório (*projet de traduction*), por sua vez, não tem a ver com a concepção externa de um tradutor sobre o ofício da tradução, como se pode pensar, mas com a maneira com que a tradução se realiza; ele é imanente à tradução, não pode senão ser depreendido dela:

---

<sup>2</sup>“[...] l’ensemble des paramètres langagiers, littéraires, culturels et historiques qui ‘déterminent’ le sentir, l’agir et le penser d’un traducteur. [...] D’une part, désignant ce-à-partir-de-quoi l’agir du traducteur a sens et peut se déployer, elle pointe le space ouvert de cet agir. Mais, d’autre part, elle désigne ce qui clôt, ce qui enferme le traducteur dans un cercle de possibilités limitées”.

Pois tudo o que um tradutor pode dizer ou escrever a propósito de seu projeto não se realiza senão na tradução. E, no entanto, a tradução nunca é senão a realização do projeto: ela vai *aonde* o projeto a leva, e *até* onde o projeto a leva. Ela não nos diz a verdade do projeto senão nos revelando *como* ele foi realizado (e não, finalmente, se ele foi realizado) e quais foram as *consequências* do projeto com relação ao original. (*Idem*, p. 77, tradução nossa)<sup>3</sup>

Já a posição tradutória (*position traductive*), isto é, o que Berman chama de “uma certa ‘concepção’ ou ‘percepção’ do traduzir.” (BERMAN, 1995, p. 74) É a forma pessoal – ou não tão pessoal assim, já que “o tradutor é, com efeito, marcado por todo um discurso histórico, social, literário, ideológico sobre a tradução e a escrita tradutória” (BERMAN, 1995, p. 74) – com que um tradutor enxerga o seu ofício, ou antes

O “compromisso” [no sentido de arranjo, meio-termo conciliatório] entre a maneira com que o tradutor percebe, na condição de sujeito tomado pela pulsão de traduzir, a tarefa da tradução, e a maneira com que ele “internalizou” o discurso ambiente sobre o traduzir (as “normas”). A posição tradutória, enquanto compromisso, resulta de uma elaboração: ela é o colocar-se do tradutor em face da tradução, colocar-se que, uma vez escolhido (pois se trata de uma escolha), obriga o tradutor, no sentido em que Alain dizia que um caráter é um discurso. (BERMAN, 1995, p. 74-75, tradução nossa)<sup>4</sup>

Parece-nos que uma das abordagens possíveis para estudar o fenômeno que aqui denomino “transposição de gênero” é utilizar a relação teórica que Genette estabelece entre o que chama de “hipotexto” e “hipertexto” no livro *Palimpsestes: la littérature au second degré* (1982), de forma que este livro somou-se à panóplia de ferramentas teóricas que tem norteado nossas reflexões.

---

<sup>3</sup> “Car tout ce qu’un traducteur peut dire ou écrire à propos de son projet n’a réalité que dans la traduction. Et cependant, la traduction n’est jamais que la réalisation du projet : elle va où la mène le projet, et *jusqu’où* la mène le projet. Elle ne nous dit la vérité du projet qu’en nous révélant *comment* il a été réalisé (et non, finalement, s’il a été réalisé) et quelles ont été les *conséquences* du projet par rapport à l’original”.

<sup>4</sup> “Le ‘compromis’ entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la pulsion de traduire, la tâche de la traduction, et la manière dont il a ‘internalisé’ le discours ambiant sur le traduire (les ‘normes’). La position traductive, en tant que compromis, est le résultat d’une élaboration : elle est le se-poser du traducteur vis-à-vis de la traduction, se-poser qui, une fois choisi (car il s’agit bien d’un choix), lie le traducteur, au sens où Alain disait qu’un caractère est un serment”.

# 1 HIPERTEXTUALIDADE EM *BUG-JARGAL*

## 1.1 Hipertextualidade: definindo o conceito

Um dos caminhos importantes da crítica do século XX foi o estudo do intertexto, da múltipla cadeia de relações que tem qualquer texto com uma tradição que o precede (pense-se, por exemplo, nos trabalhos sobre gêneros do discurso e carnavalização de Mikhail Bakhtin, ou na obra de Julia Kristeva). Isso talvez se deva, em parte, às características da literatura coetânea a tal crítica, em que a conversa implícita e explícita com outros textos é identificada por Affonso Romano de Sant’anna como “algo sintomático de um comportamento estilístico da literatura moderna” (SANT’ANNA, 1988, p. 62). Com efeito, se pensarmos em algumas das obras literárias mais significativas do século XX (o *Ulysses* de Joyce, *Waste Land* de Eliot, *Cantos* de Pound, *Dr. Fausto e Morte em Veneza* de Mann, a *Recherche* de Proust, *Grande Sertão: Veredas* de Rosa etc.), ficará evidente que procedimentos intertextuais são um recurso particularmente caro à literatura desse período.

Um dos críticos que propôs conceitos que nos parecem bastante profícuos nesse sentido foi Gerard Genette. Em *Palimpsestes: La Littérature au second degré* (1982), Genette propõe, para além dos postulados de Kristeva, cinco tipos de relações transtextuais (não estanques, tampouco exclusivas), a saber: intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade. Interessa-nos particularmente este último tipo de relação.

Genette chama de hipertexto “todo texto derivado de um texto anterior por transformação simples [...] ou por transformação indireta” (1982, p. 16, tradução nossa)<sup>5</sup>. Assim, a um hipertexto, subjazeria (ao menos) um hipotexto, em um esquema que o autor admite ter sido inspirado pelo hipograma saussureano:

Entendo por isso [a hipertextualidade] toda relação que une um texto B (que chamarei de *hipertexto*) a um texto A (que chamarei, é claro, *hipotexto*), sobre o qual ele se enxerta de uma maneira que não a do comentário. (GENETTE, 1982, p. 13, tradução nossa)<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> “Tout texte dérivé d’un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte”.

<sup>6</sup> “J’entends par là [l’hipertextualité] toute relation unissant un texte B (que j’appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire”.

Tais relações hipertextuais teriam diferentes graus, considerando que, como o próprio Genette pontua, qualquer texto literário é hipertextual em alguma medida, uma vez que “não há obra literária que, em algum grau e segundo as leituras, não evoque algum outro texto” (1982, p. 18, tradução nossa)<sup>7</sup>. Dessa forma, as *Confissões* de Rousseau, por exemplo, seriam um hipertexto das de Agostinho, bem como a *Eneida* de Virgílio e o *Ulysses* de Joyce seriam hipertextos de Homero. No entanto, tais relações de hipertextualidade seriam mais sutis do que as que se dão com textos de ordem eminentemente paródica ou imitativa (paródia estrita, pastiche, travestimento, transposição etc.), cuja dinâmica depende do conhecimento prévio de referências do hipotexto (Genette dá o exemplo do *Virgile Travesti* de Scarron, travestimento burlesco da *Eneida*, e de *Chapelain Décoiffé*, paródia que Boileau fez do *Cid* de Corneille).

relação	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 3** – Quadro geral de práticas hipertextuais (“*Tableau général de pratiques hypertextuelles*”)

Fonte: GENETTE, 2010, p. 36.

Não nos deteremos por agora em cada um dos diferentes tipos de relação hipertextual que Genette propõe (ver quadro acima), pois isso ultrapassaria o escopo deste trabalho. Para avançarmos, basta o conceito geral da hipertextualidade conforme apresentado, que nos parece uma ferramenta interessante para abordar o fenômeno apresentado na introdução. A princípio, trataremos das relações hipertextuais que enxergamos entre o romance de Hugo e os poemas de Gonçalves Dias e Castro Alves apresentados na introdução, a partir do seguinte esquema inicial:

<sup>7</sup> “il n’est pas d’œuvre littéraire qui, à quelque degré selon les lectures, n’en évoque quelque autre”.



<i>Bug-Jargal</i> (Victor Hugo) Hipotexto 1	“Canção de Bug Jargal” (Gonçalves Dias) Hipertexto 1 – Hipotexto 2	“Canto de Bug Jargal” (Castro Alves) Hipertexto 2
---	--	---

**Quadro 4** – Relações hipertextuais entre *Bug-Jargal* e as traduções de Gonçalves Dias e Castro Alves

Fonte: Elaborado pelo autor.

## 1.2 *Bug-Jargal*: o romance e seu antepassado

O enredo do romance *Bug-Jargal*, publicado em 1826, se passa durante a Revolução Haitiana de 1791. Segundo o prefácio do próprio autor, a obra teria sido concebida como parte de um projeto mais amplo que teria sido abortado, e que consistiria em histórias diversas contadas por personagens militares a título de desenfado em acampamentos:

Por fim, o autor deve ainda informar os leitores de que a história de *Bug-Jargal* não é senão um fragmento de uma obra mais extensa, que seria composta com o título de *Contes sous la tente* [Contos sob a tenda]. O autor supõe que, durante as guerras revolucionárias, muitos oficiais franceses combinam entre si de ocupar, cada um por sua vez, a longa duração das noites de bivaque pelo relato de algumas de suas aventuras. O episódio que aqui se publica fazia parte dessa série de narrativas; ele pode ser destacado sem inconveniente; e, ademais, a obra de que ele deveria fazer parte não foi finalizada, jamais o será e não vale a pena lê-lo. (HUGO, 1910, p. 371, tradução nossa)<sup>8</sup>

A estrutura de *Bug-Jargal* parece endossar tal versão: a ação principal, contada pelo narrador-personagem d’Auverney, só tem início no quarto capítulo; antes, somos apresentados por um narrador em terceira pessoa a uma cena em que o narrador, instado pelos companheiros a contar suas aventuras pregressas, reluta:

<sup>8</sup> “Enfin, il doit encore prévenir les lecteurs que l’histoire de Bug-Jargal n’est qu’un fragment d’un ouvrage plus étendu, qui devait être composé avec le titre de Contes sous la tente. L’auteur suppose que, pendant les guerres de la révolution, plusieurs officiers français conviennent entre eux d’occuper chacun à leur tour la longueur des nuits du bivouac par le récit de quelqu’une de leurs aventures. L’épisode que l’on publie ici faisait partie de cette série de narrations ; il peut en être détaché sans inconvénient ; et d’ailleurs l’ouvrage dont il devrait faire partie n’est point fini, ne le sera jamais, et ne vaut pas la peine de l’être”.

Quando chegou a vez ao capitão Leopoldo d’Auverney, este abriu muito os olhos e confessou a todos os camaradas que na realidade não havia em toda a sua vida acontecimento algum que lhes merecesse a atenção.

- Oh! Capitão – disse-lhe o tenente Henrique – mas o senhor, segundo se diz, tem viajado e visto o mundo. Não visitou as Antilhas, a África, a Itália e a Espanha?...” (HUGO, 1954, p. 5, tradução de Bezerra de Menezes Neto)<sup>9</sup>

Outra informação interessante que nos traz este prefácio (de 1826) é a de que o romance possui uma versão anterior e mais enxuta, “um esboço deste opúsculo tendo sido já impresso e distribuído em um número restrito de exemplares, em 1820”<sup>10</sup>, trabalho que o autor teria “revisto e, de certa forma, refeito”<sup>11</sup> (HUGO, 1910, p. 371, tradução nossa). Com efeito, a primeira versão (incluída na edição de 1910 acima das notas) publicada no *Conservateur Littéraire* apresenta diferenças significativas com relação à sua versão definitiva: com extensão muito menor, a trama do primeiro *Bug-Jargal* era consideravelmente diferente. A título de exemplo, na primeira versão sequer aparece a personagem Maria, central à trama do romance. Em outro prefácio datado de 1832, Hugo relata que essa primeira versão de *Bug-Jargal* teria sido sua primeira obra, escrita aos dezesseis anos em virtude de uma aposta (HUGO, 1910, p. 373). Gustave Simon, responsável pela edição de 1910 da Ollendorf, traz detalhes do processo de refeitura do *Bug-Jargal*, que podemos saber com precisão pois o manuscrito original de 1819 foi interpolado com novas folhas, anotações nas margens e expurgado do que não mais convinha:

Foi sobre as margens do manuscrito de 1819, conservando do antigo texto tudo o que podia se adaptar à nova versão, e sobre numerosas folhas intercalares que Victor Hugo escreveu o romance tal como publicado em 1826. À primeira vista, é fácil reconhecer o que pertence a cada época: a letra de 1819, elegante, contornada, leve, complicada

---

<sup>9</sup> “Quand vint le tour du capitaine Léopold d’Auverney, il ouvrit de grands yeux et avoua à ces messieurs qu’il ne connaissait réellement aucun événement de sa vie qui méritât de fixer leur attention. Mais, capitaine, lui dit le lieutenant Henri, vous avez pourtant, dit-on, voyagé et vu le monde. N’avez-vous pas visité les Antilles, l’Afrique et l’Italie, l’Espagne ?”

<sup>10</sup> “Cependant une ébauche de cet opuscule ayant été déjà imprimée et distribuée à un nombre restreint d’exemplaires”.

<sup>11</sup> “[...] revu et en quelque sorte refait”.

de arabescos ornando principalmente os *d* e os *g*, como no título que reproduzimos na página 369; a letra de 1825 mais simples, maior, mais rasurada, os arabescos menos eruditos; alguns acréscimos à margem apresentam uma letra aprumada, fina e justa, provavelmente por causa do pouco espaço reservado. O prefácio, datado 1826 no volume, é dessa última categoria. (*apud* HUGO, 1910, p. 563, tradução nossa)<sup>12</sup>

Para Meschonnic, as diferenças entre as duas versões de *Bug-Jargal* são significativas a ponto de podermos dizer que seus temas centrais são diferentes:

[...] Não mais a revolta dos negros, como na primeira versão, mas o amor rival do capitão e de Pierrot por Maria, do Negro pela Branca, a amizade e a rivalidade do Negro e do Branco, e a canção no fim do capítulo VII é a figuração do tema: “Tu és branca e eu sou negro; mas o dia precisa se unir à noite para engendrar a aurora e o poente, que são mais belos do que ele.” (MESCHONNIC, 1977, p. 55, tradução nossa)<sup>13</sup>

A informação sobre a existência de uma primeira versão trouxe uma nova camada para nossa reflexão sobre a relação hipertextual entre o romance *Bug-Jargal* e seus dois hipotextos (os poemas de Gonçalves Dias e Castro Alves). Isso porque o romance de 1826, por sua vez, é um texto derivado da primeira versão de 1819, o que constituiria mais um nível de hipertextualidade<sup>14</sup>. Assim, nosso esquema proposto na seção anterior poderia ser atualizado da seguinte forma:

---

<sup>12</sup>“C’est sur les marges du manuscrit de 1819, en conservant de l’ancien texte tout ce qui pouvait s’adapter à la nouvelle version, et sur de nombreux feuillets intercalaires que Victor Hugo a écrit le roman tel qu’il a été publié en 1826. Au premier coup d’œil, il est facile de reconnaître ce qui appartient à chaque époque : l’écriture de 1819, élégante, contournée, légère, compliquée d’arabesques ornant principalement les *d* et les *g*, comme dans le titre que nous reproduisons page 369 ; l’écriture de 1825 plus simple, plus large, plus écrasée, les arabesques moins savantes ; quelques ajoutés en marge présentent l’écriture droite, fine et serrée, sans doute à cause du peu de place réservée. La préface, datée dans le volume 1826, est de cette dernière catégorie”.

<sup>13</sup> “[...] non plus la révolte des Noirs comme dans la première version, mais l’amour rival du capitaine et de Pierrot pour Marie, du Noir pour la Blanche, l’amitié et la rivalité du Noir et du Blanc, et la chanson à la fin du chapitre VII est la figuration du thème : « Tu est blanche et je suis noir ; mais le jour a besoin de s’unir à la nuit pour enfanter l’aurore et le couchant, qui sont plus beaux que lui. » ”

<sup>14</sup> Entre as categorias de Genette, é provável que o *Bug-Jargal* se enquadrasse nas operações de “aumento”, mais particularmente como “extensão”, que seria um tipo de aumento caracterizado por “acréscimo massivo” (GENETTE, 1982, p. 364).

Bug-Jargal – 1819  Hipotexto 1	Bug-Jargal 1826  Hipertexto 1 Hipotexto 2	“Canção de Bug-Jargal” (Gonçalves Dias)  Hipertexto 2– Hipotexto 3	“Canto de Bug-Jargal” (Castro Alves)  Hipertexto 3
---	---	---	---

**Quadro 5** – Relações hipertextuais entre *Bug-Jargal* e as traduções de Gonçalves Dias e Castro Alves  
Fonte: Elaboração do autor.

### 1.3 O primeiro “canto” de *Bug-Jargal*: hipotexto hipotético ou pseudotradução?

Ao falar das experiências da Oulipo e da *Disparition* de Perec (romance caracterizado pela ausência de palavras com a letra *e*), Genette postula a possibilidade de pensarmos em “hipertextos autógrafos de hipotexto autônomo” (1982, p. 73), de que um exemplo seria uma hipotética versão original que Perec tivesse escrito sem sua célebre *contrainte*. Tratar-se-ia, portanto, de

[...] uma classe excepcional (no sentido administrativo do termo, isto é, eminente e privilegiado) de hipertextos: aqueles cujo hipotexto não existe em parte alguma, senão neles mesmos, ou hipertextos de hipotexto incorporado – isto é, implícito. (GENETTE, 1982, p. 72, tradução nossa)<sup>15</sup>

O motivo pelo qual evocamos esse grau de relação hipertextual diz respeito ao trecho em que se localiza o “canto” da personagem Bug-Jargal, no sétimo capítulo do romance. O narrador personagem Leopold d’Auverney, que no capítulo anterior lutara fisicamente com um misterioso escravo que cantava uma espécie de serenata sob a janela de sua noiva, relata o momento em que este mesmo “prelúdio triste” que lhe “despertara a ira” na véspera é novamente ouvido (a parte do “canto” está destacada em negrito):

Mal tínhamos ocupado os nossos lugares, Maria pôs o seu dedo na minha boca; alguns sons, enfraquecidos pelo vento e pelo murmúrio da água, acabavam de lhe ferir o ouvido. Escutei; era o mesmo prelúdio triste que na véspera à noite tinha despertado o meu furor. Quis levantar-me da cadeira; um gesto de Maria deteve-me.

<sup>15</sup> “[...] une classe exceptionnelle (au sens administratif du terme, c’est à dire éminente et privilégié) d’hypertextes : ceux dont l’hypotexte n’existe nulle part ailleurs qu’en eux-mêmes, ou hypertextes à hypotexte incorporé – c’est à dire, implicite”.

- Leopoldo – disse-me ela baixo – domina-te. Ele naturalmente vai cantar, e com certeza poderemos saber quem é.

Com efeito, uma voz harmoniosa, varonil e lamentosa ao mesmo tempo, saiu um momento depois do fundo do bosque e juntou às notas graves da viola uma romanza espanhola de que cada palavra feriu tão profundamente o meu ouvido que a memória ainda hoje pode encontrar quase todas as suas expressões.

**‘Para que me foges, Maria? Por que me foges, menina? Por que este terror quando me ouves? Sou assim tão horroroso? Sei amar, sofrer e cantar! Quando através dos troncos crescidos dos coqueiros da ribeira, vejo deslizar as tuas formas delicadas e puras, um deslumbramento me perturba a vista, oh! Maria! E julgo ver passar um espírito! E, oh! Maria! se ouço as notas encantadoras que se escapam da tua boca como uma melodia, parece-me que o coração vem palpar-me ao ouvido e misturar-me murmúrio triste à tua voz harmoniosa! Ai! a tua voz é mais doce para mim do que o próprio canto das aves que rufam as asas nos céus, vindos das bandas da minha pátria! Da minha pátria onde era rei, da minha pátria onde era livre! Livre e rei, menina! esquecerei tudo isto por ti, tudo esquecerei, reino, família, deveres, vingança, sim [sic] até a vingança! Ainda que bem depressa chegue o momento de colher esse fruto amargo e delicioso que tão tarde amadurece!’**

A voz tinha cantado as estâncias precedentes com pausas frequentes e dolorosas; mas ao terminar as últimas palavras tinha tomado um acento terrível.

**‘Oh! Maria, tu te pareces com a bela palmeira, esbelta e suavemente ondeada no tronco, e miras-te nos olhos de teu amado como a palmeira na transparente água da fonte. Mas, não sabes? Há muitas vezes no fundo do deserto um tufão ciumento da felicidade da fonte bem-amada; ele corre, e o ar, a areia misturam-se sob o voo das suas asas pesadas; envolve a árvore e a corrente no mesmo turbilhão de fogo; e a fonte seca, e a palmeira sente crispar-se-lhe sob o hálito da morte, o círculo verde das suas folhas, que tinham a majestade de uma coroa, e a graça de um penteado.**

**Treme oh! Branca filha de Espanhola, treme para que tudo em redor de ti, não seja bem depressa mais que um furacão e do que um deserto. Então, lamentarás o amor, que não te soube trazer até mim, como o alegre katha, a ave de salvação que guia através das areias da África o viajante para a fonte. E por que recusas o meu amor, Maria? Sou rei, e a minha fronte levanta-se acima de todas as outras. És branca e eu sou negro, mas o dia tem necessidade de se unir à noite para gerar a aurora e o sol posto que são mais belos do que ele'. (HUGO, 1947, p. 30-31, tradução de Bezerra de Menezes Neto)<sup>16</sup>**

---

<sup>16</sup> «À peine avions-nous pris place, que Marie mit son doigt sur ma bouche ; quelques sons, affaiblis par le vent et par le bruissement de l'eau, venaient de frapper son oreille. J'écoutai ; c'était le même prélude triste et lent qui la nuit précédente avait éveillé ma fureur. Je voulus m'élancer de mon siège, un geste de Marie me retint.

— Léopold, me dit-elle à voix basse, contiens-toi, il va peut-être chanter, et sans doute ce qu'il dira nous apprendra qui il est.

En effet, une voix dont l'harmonie avait quelque chose de mâle et de plaintif à la fois sortit un moment après du fond du bois, et mêla aux notes graves de la guitare une romance espagnole, dont chaque parole retentit assez profondément dans mon oreille pour que ma mémoire puisse encore aujourd'hui en retrouver presque toutes les expressions.

« 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 !

« Lorsque, à travers les tiges élancées 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 !

« 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.

« Hélas ! ta voix est plus douce pour moi que le chant même des jeunes oiseaux qui battent de l'aile dans le ciel, et qui viennent du côté de ma patrie ;

« De ma patrie où j'étais roi, de ma patrie où j'étais libre !

« Libre et roi, jeune fille ! j'oublierais tout cela pour toi ; j'oublierais tout, royaume, famille, devoirs, vengeance, oui, jusqu'à la vengeance ! quoique le moment soit bientôt venu de cueillir ce fruit amer et délicieux, qui mûrit si tard ! »

La voix avait chanté les stances précédentes avec des pauses fréquentes et douloureuses ; mais en achevant ces derniers mots, elle avait pris un accent terrible.

« Ô Maria ! tu ressembles au beau palmier, svelte et doucement balancé sur sa tige, et tu te mires dans l'œil de ton jeune amant, comme le palmier dans l'eau transparente delà fontaine.

« Mais, ne le sais-tu pas ? il y a quelquefois au fond du désert un ouragan jaloux du bonheur de la fontaine aimée ; il accourt, et l'air et le sable se mêlent sous le vol de ses lourdes ailes ; il enveloppe l'arbre et la source d'un tourbillon de feu ; et la fontaine se dessèche, et le palmier sent se crispier sous l'haleine de mort le cercle vert de ses feuilles, qui avait la majesté d'une couronne et la grâce d'une chevelure.

« Tremble, ô blanche fille d'Hispaniola-- ! tremble que tout ne soit bientôt plus autour de toi qu'un ouragan et qu'un désert ! Alors tu regretteras l'amour qui eût pu te conduire vers moi, comme le joyeux katha, l'oiseau de salut, guide à travers les sables d'Afrique le voyageur à la citerne.

« Et pourquoi repousserais-tu mon amour, Maria ? Je suis roi, et mon front s'élève au-dessus de tous les fronts humains. Tu es blanche, et je suis noir ; mais le jour a besoin de s'unir à la nuit pour enfanter l'aurora et le couchant, qui sont plus beaux que lui ! » (HUGO, 1910, p. 392-393)

Note-se que embora o teor do canto do escravo nos seja apresentado numa espécie de prosa poética em francês<sup>17</sup>, dentro da dimensão diegética do romance, trata-se de um canto em língua espanhola (elemento que terá uma função na trama do livro). Victor Hugo coloca uma nota de rodapé em que afirma o seguinte: “Julgou-se inútil reproduzir aqui as palavras integrais do canto espanhol: *¿Por qué me huyes, Maria?* etc.” (HUGO, 1910, p. 393, tradução nossa)<sup>18</sup>.

Desta forma, assim como se dá com a *Disparition*, assumimos que é plausível imaginarmos um hipotético hipotexto do canto do Bug-Jargal em versos em espanhol que Hugo tenha escrito ou esboçado, uma vez que o próprio autor o nomeia (“*¿Por qué me Huyes, Maria?*”). O exemplo parece se enquadrar a contento na relação hipertextual que evocamos há pouco, uma vez que se trata de um hipotexto “incorporado”, “implícito” (usando os termos do próprio Genette).

Nesse sentido, outro esquema das relações hipertextuais pode ser proposto para o caso *Bug-Jargal* e seus cantos paralelos: se assumirmos o trecho como uma espécie de poema em prosa autônomo (“*Pourquoi me fuis-tu, Maria?*”) com um original hipotético em espanhol, a seguinte disposição pode ser pensada:

“¿Por qué me huyes, María?”	“Pourquoi me fuis-tu, Maria”	“Canção de Bug-Jargal ” (Gonçalves Dias)	“Canto de Bug-Jargal” (Castro Alves)
Hipotexto hipotético	Hipertexto Hipotexto 2	Hipertexto 2 Hipotexto 3	Hipertexto 3

**Quadro 6** – Nova proposta de relações hipertextuais envolvendo hipotexto hipotético.  
Fonte: Elaboração do autor.

<sup>17</sup> Haroldo de Campos, no rico estudo que acompanha sua tradução parcial do *Fausto* de Goethe (*Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, São Paulo: Perspectiva, 1981), lembra-nos de que “os irmãos Schlegel entendiam o romance como um gênero inclusivo [...], capaz de mistura e interpenetração, não apenas dos gêneros separados, mas até, de poesia e prosa, como expressão de uma poesia [... progressiva universal]” (CAMPOS, 1981, p. 72). Que o romantismo assim concebesse o gênero do romance talvez ajude a explicar a aparente contradição entre a recorrência da canção “intrometida” na narrativa e a crença de Hugo segundo a qual verso e prosa não se misturam. Em carta de 1840 a Jules Lacroix, que lhe perguntava se deveria misturar prosa e verso ao traduzir Shakespeare, Hugo é categórico: “Faze um tecido homogêneo. Na língua francesa, há um abismo entre a prosa e o verso; em inglês, mal há diferença.” (HUGO *apud* MESCHONNIC, 1977, p. 90, tradução nossa) [“Faites un tissu homogène. Dans la langue française, il y a un abîme entre la prose et le vers ; en anglais, c’est à peine s’il y a une différence”].

<sup>18</sup>“On a jugé inutile de reproduire ici en entier les paroles du chant espagnol : *Porque me huyes, Maria?* etc.”

O recurso a um original imaginado vem de longa data. Cyril Aslanov nos lembra que, assim como “há textos traduzidos que se fazem passar por originais”, também há “textos originais que seus autores disfarçam de textos traduzidos de um original supostamente antigo (para receber mais respeito da parte do público)” (ASLANOV, 2015, p. 16). Por vezes, o hipotexto hipotético pode ter um efeito cômico. O caso talvez mais famoso seja o *Dom Quixote* de Cervantes: tendo se declarado no prólogo não pai, mas “senão padraço de Dom Quixote” (CERVANTES, 1981, p. 12), ao fim do capítulo IX, o narrador diz que o texto teria sido traduzido a partir de um manuscrito de Cide Hamete Benengeli, historiador árabe:

Estando eu um dia no Alcana de Toledo, apareceu ali um muchacho a vender uns alfarrábios e papéis velhos, a um mercador de sedas. Como eu sou amigo de ler até os papéis esfarrapados das ruas, levado da inclinação natural, tomei um daqueles cartapácios, e pela escrita reconheci ser árabe (posto o não soubesse decifrar). Espalhei os olhos à procura de algum mourisco algaraviado, que mo deletreasse. Depressa me apareceu intérprete, pois de melhor e mais antiga língua que o eu necessitasse, facilmente por ali se me depararia. Enfim atinei com um, que, ouvindo o que eu desejava, pegando no livro o abriu pelo meio, e, lendo nele um pouco, se começou a rir. Perguntei-lhe de que se ria, e respondeu-me que de uma coisa que ali vinha escrita na margem como anotação. Pedi-lhe que ma decifrasse, e ele, sem interromper o riso, continuou:

— O que se lê aqui nesta margem, ao pé da letra, é o seguinte: Esta Dulcinéia del Toboso, tantas vezes mencionada na presente crônica, dizem que para a salga dos porcos era a primeira mão de toda a Mancha. Quando eu ouvi falar de Dulcinéia del Toboso, fiquei atônito e suspenso, porque logo se me representou que no alfarrábio se conteria a história de D. Quixote. Neste pressuposto, roguei-lhe que me lesse o princípio do livro em linguagem cristã, o que ele fez traduzindo de repente o título arábigo em castelhano deste modo: História de D. Quixote de la Mancha, escrita por Cid Hamete Benengeli, historiador arábigo. Muita prudência me foi mister para dissimular o contentamento que me tomou, quando semelhante título me chegou aos ouvidos; e antes que o rapaz apresentasse o livro ao homem das sedas, lhe comprei toda a papelada e os alfarrábios por uns reles cobres, que,



se ele fora mais previsto, e soubesse a grande melgueira que me trazia ali, bem podia ter feito comigo veniaga para mais de seis reales. Retirei-me logo com o mourisco para o claustro da igreja maior, e lhe pedi me trocasse em vulgar todos aqueles alfarrábios, que tratavam de D. Quixote, sem omitir nem acrescentar nada, oferecendo-lhe a paga que ele quisesse. Contentou-se com duas arrobas de passas, e duas fangas de trigo, e prometeu traduzi-los bem e fielmente com muita brevidade. Mas eu, para facilitar mais o negócio, e não largar da mão tão bom achado, o trouxe para minha casa, onde em pouco mais de mês e meio traduziu tudo exatamente como aqui se refere. (CERVANTES, 1981, p. 60)<sup>19</sup>

Como exemplo mais recente, cite-se o livro de George Steiner *Fragmentos (Um tanto Queimados)*, que se apresenta como um recolhimento de pergaminhos carbonizados atribuídos a um certo Epicarno de Agra, um possível retórico e moralista (“se isto é o que ele era”) do século II a.C., sobre quem, no entanto, “virtualmente nada se sabe” (STEINER, 2016, p. 8). A impostura se desfaz em humor à medida que desmentida pelo anacronismo das diversas referências modernas que vão aparecendo em tais “fragmentos” (Heidegger, Magritte, Keats, Wittgenstein, Montaigne etc).

Entre nós, um caso muito curioso são *As Cartas Chilenas* do árcade Tomás Antônio Gonzaga, que John Milton, à esteira de Gideon Toury, aponta como um caso de “pseudotradução” (*pseudotranslation*) (MILTON, 2015, p. 20). No prólogo, Gonzaga diz ter traduzido seus poemas a partir de cartas de um homem chileno com quem teria travado conhecimento em um porto:

Amigo leitor, arribou a certo porto do Brasil, onde eu vivia, um galeão, que vinha das Américas espanholas. Nele se transportava um mancebo, cavalheiro instruído nas humanas letras. Não me foi dificultoso travar, com ele, uma estreita amizade e chegou a confiar-me os manuscritos, que trazia. Entre eles encontrei as Cartas Chilenas, que são um

---

<sup>19</sup> O romance de Cervantes e sua impostura cômica são bastante produtivos tanto para o tema do “hipotexto hipotético” quanto para o tema geral da literatura como palimpsesto. Além do clássico conto “Pierre Ménard, autor de Quixote” de Jorge Luís Borges, que Genette menciona diversas vezes ao longo *Palimpsestes*, há um capítulo dedicado ao livro de Unamuno *Vida de Don Quijote y Sancho*, reescrita em que o suposto historiador árabe é interpelado: “Ah, miserável Cide Hamete Bengeli (sic), ou quem quer que sejas tu, que escreveste a história desta proeza, como a compreendeste mesquinhamente!” (*Apud* GENETTE, 1982, p. 451, tradução nossa).

artificialmente compêndio das desordens, que fez no seu governo Fanfarrão Minésio, general de Chile. Logo que li estas Cartas, assentei comigo que as devia traduzir na nossa língua, não só porque as julguei merecedoras deste obséquio pela simplicidade do seu estilo, como, também, pelo benefício, que resulta ao público, de se verem satirizadas as insolências deste chefe, para emenda dos mais, que seguem tão vergonhosas pisadas. Um D. Quixote pode desterrar do mundo as loucuras dos cavaleiros andantes; um Fanfarrão Minésio pode também corrigir a desordem de um governador despótico. Eu mudei algumas coisas menos interessantes, para as acomodar melhor ao nosso gosto. Peço-te que me desculpes algumas faltas, pois, se és douto, há de conhecer a suma dificuldade, que há na tradução em verso. Lê, diverte-te e não queiras fazer juízos temerários sobre a pessoa de Fanfarrão. Há muitos fanfarrões no mundo, e talvez que tu sejas também um deles, etc.

... Quid rides? mutato nomine, de te

Fabula narratur...

Horat. Sat 1ª, versos 69 e 70.

(GONZAGA, 2006, p. 12)

Como se sabe, nunca houve governador Chileno que atendesse pelo nome de “Fanfarrão Minésio”, um mero apelido jocoso dado por Gonzaga ao alvo de sua sátira, o então governador da capitania de Minas Gerais Luís da Cunha Meneses. A invenção do hipotexto, aqui, não tem a função de procurar um respeito da parte do público, mas a de proteger o autor de represálias. De qualquer forma, é interessante perguntar-se por que Gonzaga acrescentaria a “suma dificuldade, que há na tradução em verso” (*Idem, Ibidem*), tendo escolhido por original imaginário um texto pertencente a um gênero prosaico: a carta. Nesse sentido, assim como supomos o hipotexto hipotético em espanhol de “Pourquoi me fuis-tu, Maria?”, poder-se-ia supor, a partir do poema de Gonzaga, um hipotexto hipotético castelhano em prosa:

Hipotexto hipotético

Primeira estrofe das *Cartas Chilenas*

Estimado amigo Doroteo, abre los ojos, bosteza,  
extiende los brazos y limpia el pegajoso humor que  
el sueño junta de las pestañas cargadas.

Amigo Doroteu, prezado amigo,  
Abre os olhos, boceja, estende os braços  
E limpa, das pestanas carregadas,  
O pegajoso humor, que o sono ajunta.

(GONZAGA, 2006, p. 14)

**Quadro 7** – Hipótese de hipotexto para a primeira estrofe das *Cartas Chilenas*.

Neste breve exercício, note-se que suprimimos a repetição da palavra “amigo” e desfizemos os hipérbatos, recursos poéticos de que Gonzaga lança mão por questões métricas. Inversamente, uma tentativa de reconstituição de um original hipotético em verso a partir de um texto em prosa teria de levar em conta, precisamente, recursos sonoros como rima e métrica. Assim, aplicando o procedimento inverso ao texto de Hugo, propomos uma primeira estrofe em espanhol a partir do único verso indicado por Hugo: “¿Por qué me huyes, María?”:

Hipotexto hipotético

Pourquoi me fuis-tu, Maria ?

¿Por qué me huyes, María?

Pourquoi me fuis-tu, Maria? pourquoi me

¿Por qué me huyes, doncella?

fuis-tu, jeune fille? pourquoi cette terreur qui

¿Por qué el terror que congela

glace ton âme quand tu m’entends?

El alma, cuando me oías?

**Quadro 8** – Hipótese de hipotexto para a canção da personagem Pierrot/Bug-Jargal.

Note-se que utilizamos, neste breve exercício, o verso hispânico octossílabo, que corresponde ao nosso heptassílabo<sup>20</sup>, uma vez que as regras de escansão poética da língua

---

<sup>20</sup>Note-se também que a adoção do sistema francês de contagem de sílabas se deu entre nós após a publicação do *Tratado de Metrificação Portuguesa* de Antônio Feliciano de Castilho, que data de 1851. Antes disso, o que chamamos hoje de “heptassílabo” ou “redondilha maior” era entendido pelos poetas como octossílabo.

espanhola prescrevem a contabilização das sílabas átonas finais, e um esquema rímico ABBA:

1 2 3 4 5 6 7 8  
¿Por/ qué /me /**hu** /yes /Ma /rí /a/  
1 2 3 4 5 6 7 8  
¿Por/ qué / me / **hu** /yes /don /**ce** /lla/?  
1 2 3 4 5 6 7 8  
¿Por /qué el/ ter/**ror** / que/ con/**ge**/la/  
1 2 3 4 5 6 7 8  
El/ al/ ma/, **cuan**/ do/ me o/**í** /as/?

Além disso, o tempo presente do verbo (“*quand tu m’entends*”) foi substituído pelo pretérito imperfeito (“*Cuando me oías*”) para produzir uma rima. Por razões métricas, também se suprimiu o pronome possessivo em benefício da oração relativa, que permite maior liberdade nas correlações temporais.

#### 1.4 Novas camadas transtextuais: as fontes de Hugo e suas derivações

Um dos temas matriciais para nosso romantismo que, conforme veremos (3.1), se encontra no canto do protagonista do romance de Hugo, é o mito da fundação nacional pela fusão de “raças”. O primeiro nome que este tema evoca é o de Alencar. Também ele parece ter sido um leitor de *Bug-Jargal*, conforme Ribeiro (2003) procura demonstrar, assinalando as semelhanças entre os romances de estreia de ambos os autores:

Poder-se-ia dizer que qualquer semelhança com o *Bug-Jargal* é mera coincidência? Talvez. Peri é, como o negro haitiano, filho de rei. Os brancos não chegaram a enganá-lo como ao chefe Kongo, nem a escravizá-lo, mas ele combateu-os, junto com os goitacás de sua nação, em Vitória. A sua excepcionalidade, mostrada também em várias ocasiões, adquire contornos semelhantes: de força, sagacidade, nobreza, domínio sobre os elementos da natureza. Peri não salva Cecília das mandíbulas de um jacaré, mas luta com uma onça; sua prenda não

são malmequeres, mas a fera viva, para satisfazer um desejo de sua Senhora, um cabaz de palha com beija-flores, uma rola. Sabendo que a morte de Álvaro entristeceria Cecília e que ele a ama, salva-o de ser assassinado por Loredano. (RIBEIRO, 2003, p. 106)

Assim como *Iracema* recria *Atala* de Chateaubriand, são diversas as semelhanças não só entre Pierrot e Peri (seria fortuita a semelhança fônica?), os protagonistas de ambos os textos, mas também entre certas cenas e diálogos: Ribeiro aponta (2003, p.89), por exemplo, que em ambas as narrativas há uma revolta e um incêndio, do qual tanto Maria quanto Ceci são salvas pelos protagonistas. Também a frase dita por Peri a Ceci (“tu viverás!”) nas últimas linhas do romance (ALENCAR, 1996, p. 296) parece, segundo Ribeiro, ecoar o “*il vivra!*” que Pierrot profere ao intervir para salvar d’Auvernay da execução ordenada por Biassou (HUGO, 1910, p. 519), ainda que este eco venha

[...] marcado por essa diferença em relação ao “Ele viverá!”, proferido pelo Bug-Jargal. Afinal, Alencar pretendia contar a origem do povo brasileiro. Daí transformar a história de ódio de raças em história de amor, a história de escravos, em história de iguais na nação que estava por vir. (RIBEIRO, 2003, p. 109)

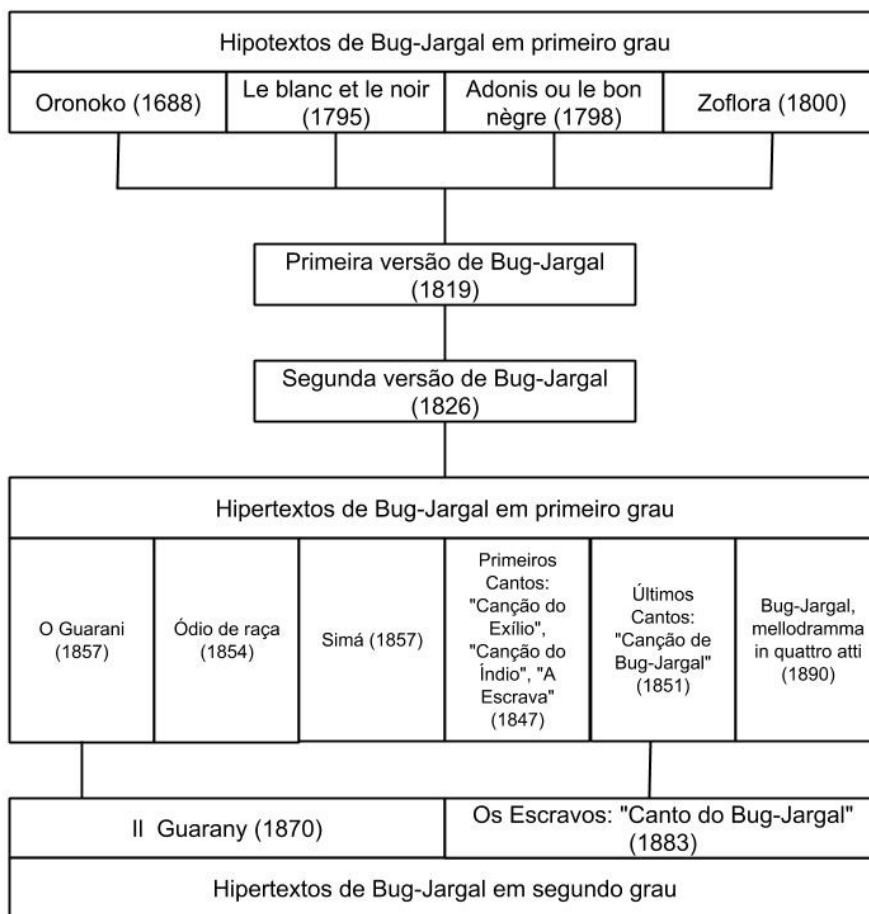
Ainda no mesmo artigo, Ribeiro trabalha com quatro outros textos que ecoariam *Bug-Jargal*. Os dois primeiros são textos literários em língua portuguesa: *Simá*, de Lourenço de Silva Araújo e Amazonas, publicado no mesmo ano do *Guarani* (1857), e a peça *Ódio de raça*, de Gomes de Amorim, encenada em 1854 e publicada em 1869. Os dois textos repetem a fórmula de uma revolta, um incêndio e a salvação da mulher branca pelo protagonista. Além disso, em *Ódio de raça*, há “um herói escravo, que ama em silêncio a moça branca e, em silêncio, lhe diz, como Peri, ‘Tu viverás!’” (RIBEIRO, p. 91). Os dois últimos textos são as adaptações para ópera dos romances de Alencar e Hugo de autoria de dois compositores brasileiros, a saber: *Il Guarany* (1870), de Carlos Gomes, e *Bug-Jargal* (1890), de José Cândido Gama Malcher.

Muitos elementos do texto de Hugo, por sua vez, também parecem ter outras obras como fonte:

A tradição do negro escravo, ao mesmo tempo revoltado e generoso, vem em auxílio de Hugo para criar o super-herói Pierrô/Bug-Jargal: ele existia em *Orooko* [sic] ou *le Prince Nègre*, de Mrs. Behn, em *Le Blanc et le Noir*, de Pigault-Lebrun, no anúncio do surgimento de um

Spartacus negro feito por Raynal em sua célebre *Histoire Philosophique*, no *Adonis ou le bon nègre*, de Picquenard. [...] O episódio do carpinteiro que morre imprensado entre duas tábuas por ordem de Biassou, para que tenha um fim de acordo com a sua profissão, assim como a cronologia dos acontecimentos, o papel dos chefes, e o que diz respeito a Gallifet são pescados em Bryan Edwards. Garran-Coulon fornece várias ideias, além do episódio do plantio das cabeças dos revoltosos e de uma outra cena atroz: a morte do menino branco levado na ponta de uma lança como estandarte. O nome Pierrot (o nome de Bug como escravo) aparece como o de um dos chefes negros dos acontecimentos revolucionários do Cabo, assim com Boukman e Biassou, também tomados como personagens do romance de Hugo, surgem em *Zoflora*. (RIBEIRO, 2003, p. 94)

Nesse sentido, se recuperarmos a ideia do hipotexto-hipertexto de Genette, podemos esboçar, com base na menção de todas essas obras (bem como na de algumas que abordamos mais à frente), um grande mapa de hipotextos e hipertextos que orbitariam em torno do romance hugoano:



**Figura 1** – Mapa hipertextual de *Bug-Jargal*  
 Fonte: Elaborado pelo autor.

Tal “mapa hipertextual” teria possibilidades quase infinitas de expansão (cite-se, por exemplo, o caso de *Oronoko*, narrativa que provavelmente era mais conhecida na França não pelo original inglês de Aphra Benn, mas pela adaptação de Pierre-Antoine de La Place de 1745), na medida em que, no limite, toda a história da literatura, conforme discutiremos a seguir, pode ser entendida como uma complexa urdidura de relações entre textos que remontaria a um mítico texto primevo. Nesse sentido, a aplicação da abordagem genettiana à questão de derivação textual nos parece bastante frutífera.

## 2 *BUG-JARGAL* E A TRADUÇÃO

### 2.1 A "Canção de Bug-Jargal" de Gonçalves Dias

Passemos, então, para uma breve análise comparativa de "Pourquoi me fuis-tu, Maria" e a "Canção de Bug-Jargal" de Gonçalves Dias, que apareceu em livro pela primeira vez em *Últimos cantos* (1851). Note-se que atualizamos a ortografia do poema de Gonçalves Dias, e que o espaçamento foi adequado para facilitar o cotejo.

« 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 !

« Lorsque, à travers les tiges élancées 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 !

« 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.

« Hélas ! ta voix est plus douce pour moi que le chant même des jeunes oiseaux qui battent de l'aile dans le ciel, et qui viennent du côté de ma patrie ;  
« De ma patrie où j'étais roi, de ma patrie où j'étais libre !

« Libre et roi, jeune fille ! j'oublierais tout cela pour toi ; j'oublierais tout, royaume, famille, devoirs, vengeance, oui, jusqu'à la vengeance ! quoique le moment soit bientôt venu de cueillir ce fruit amer et délicieux, qui mûrit si tard ! »

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.

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.

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.

Tua voz! eu quero ouvir-t'a  
Mais do que as aves cantando,  
Que vem da terra voando,  
Onde eu a vida provei;  
Da terra onde eu era livre,  
Da terra onde eu era rei!

Liberdade e realeza,  
Hei de perder da lembrança;  
Família, dever, vingança...  
Até a vingança me esquece,  
Fruto amargo e deleitoso,  
Que tão tarde amadurece!



« Ô Maria ! tu ressembles au beau palmier,  
svelte et doucement balancé sur sa tige, et tu te  
mires dans l'œil de ton jeune amant, comme le  
palmier dans l'eau transparente delà fontaine.

« Mais, ne le sais-tu pas ? il y a quelquefois au  
fond du désert un ouragan jaloux du bonheur  
de la fontaine aimée ; il accourt, et l'air et le  
sable se mêlent sous le vol de ses lourdes ailes ;  
il enveloppe l'arbre et la source d'un tourbillon  
de feu ; et la fontaine se dessèche, et le palmier  
sent se crispier sous l'haleine de mort le cercle  
vert de ses feuilles, qui avait la majesté d'une  
couronne et la grâce d'une chevelure.

« Tremble, ô blanche fille d'Hispaniola !  
tremble que tout ne soit bientôt plus autour de  
toi qu'un ouragan et qu'un désert !

Alors tu regretteras l'amour qui eût pu te  
conduire vers moi, comme le joyeux katha,  
l'oiseau de salut, guide à travers les sables  
d'Afrique le voyageur à la citerne.

« Et pourquoi repousserais-tu mon amour,  
Maria ? Je suis roi, et mon front s'élève au-  
dessus de tous les fronts humains.

Tu es blanche, et je suis noir ; mais le jour a  
besoin de s'unir à la nuit pour enfanter l'aurore  
et le couchant, qui sont plus beaux que lui ! »

És, Maria, qual palmeira,  
Altiva, esbelta, engraçada,  
No tronco seu balançada  
Por leve brisa fagueira,  
No teu amante a rever-te,  
Como na fonte a palmeira.

Mas não sabes? — Do deserto  
A tempestade valente  
Corre às vezes de repente  
Por acabar apressada  
Com seu hálito de fogo  
A palmeira, a fonte amada!

E a fonte já mais não corre!  
Sente a verdura sumir-se  
A palmeira, e contrair-se  
A palma sua ao redor,  
Que de cabelos dava ares,  
De coroa tendo o esplendor!

De espanhola ó branca filha,  
Teme por teu coração;  
Teme a força do vulcão  
Que vai breve rebentar,  
E depois amplo deserto  
Só poderás contemplar.

Talvez que então te arrependas  
De me haveres desdenhado  
Porque houveras encontrado,  
Salvação no meu amor;  
Como o katha leva à fonte  
O sedento viajor.

Porque assim tu me desdenhas  
Não, Maria, não o sei  
Que dentre as fronteiras humanas,  
Entre as fronteiras soberanas,  
Levanto a fronte; sou rei.

Sou preto, sim, tu és branca;  
Mas que importa? Junto ao dia  
A noite o poente cria  
E cria a aurora também,  
Que mais luzentes belezas,  
Mais doces do que eles tem.

A primeira coisa que notamos é que Gonçalves Dias reorganiza as falas da personagem em doze estrofes bastante regulares: com exceção da décima primeira (cinco versos), todas as estrofes possuem seis versos dispostos em um esquema de rimas que poderíamos chamar de xAABxB. O metro usado é a redondilha maior<sup>21</sup>, com variações acentuais (sílabas fortes em negrito):

Ma/ri/a,/ por/**que**/ me/ fo/ges,  
 1 2 3 4 5 6 7 -  
 Por/**que**/ me/ fo/ges/, don/**ze**/la?  
 1 2 3 4 5 6 7 -  
 Mi/nha/ **voz**!/ o/ que/ tem/ e/la,  
 1 2 3 4 5 6 7 -  
 Que/ te/ **faz**/ es/tre/me/**cer**;  
 1 2 3 4 5 6 7  
 Tão/ te/**mí**/vel/ sou/ a/**ca**/so?  
 1 2 3 4 5 6 7 -  
 Sei/ a/**mar**/, can/**tar**/, so/**frer**/.  
 1 2 3 4 5 6 7

Acreditamos pertinente ressaltar que, embora não se trate de uma tradução *verbum pro verbo* do original em prosa (o trecho de Hugo tem 393 palavras, contra 327 do poema de Gonçalves Dias), preserva-se a maior parte dos elementos do plano semântico, embora enunciados de forma mais sucinta e oblíqua. Dito de outra forma, a técnica por trás da composição de “Canção de Bug-Jargal” pode ser descrita como uma espécie de paráfrase, i.e., “reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita” (SANT’ANNA, 1988, p. 17). Veja-se um exemplo:

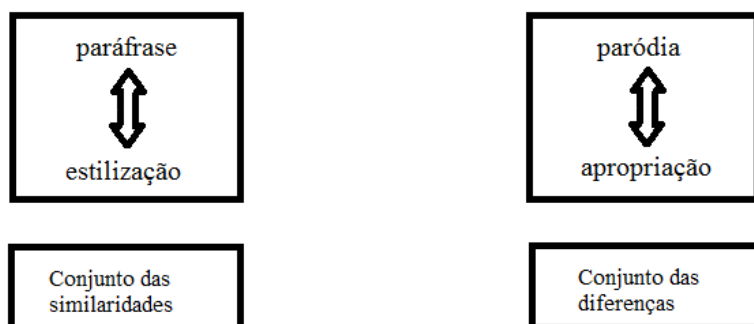
Pourquoi me fuis-tu, Maria ?	Tradução “literal”	Canção de Bug-Jargal
« Mais, ne le sais-tu pas ? il y a quelquefois au fond du désert un ouragan jaloux du	Mas, não o sabes? Há, às vezes, no fundo do deserto, um furacão invejoso da	Mas não sabes? — Do deserto A tempestade valente Corre às vezes de repente

<sup>21</sup> Conforme pontuamos anteriormente em nota (1.4), a adoção do sistema francês de metrificação se deu após a publicação de *Tratado de Metrificação Portuguesa* de Antônio Feliciano de Castilho (1851). Poetas como Gonçalves Dias, que começou a publicar na década de 1840, versificavam segundo o sistema antigo, sob o qual a “redondilha maior” era um octossílabo espanhol.

<p>bonheur de la fontaine aimée ; il accourt, et l'air et le sable se mêlent sous le vol de ses lourdes ailes ; il enveloppe l'arbre et la source d'un tourbillon de feu ; et la fontaine se dessèche, et le palmier sent se crispier sous l'haleine de mort le cercle vert de ses feuilles, qui avait la majesté d'une couronne et la grâce d'une chevelure.</p>	<p>felicidade da fonte amada. Ele acorre, e o ar e a areia se misturam sob o voo de suas pesadas asas; ele envolve a árvore e a fonte em um turbilhão de fogo; e a fonte seca, e a palmeira sente crispar-se sob o hálito de morte o círculo verde de suas folhas, que possuía a majestade de uma coroa e a graça de uma cabeleira.</p>	<p>Por acabar apressada Com seu hálito de fogo A palmeira, a fonte amada!  E a fonte já mais não corre! Sente a verdura sumir-se A palmeira, e contrair-se A palma sua ao redor, Que de cabelos dava ares, De coroa tendo o esplendor!</p>
---	---	--

**Quadro 10** – Comparação entre original, tradução “literal” e tradução de Gonçalves Dias

Como se pode ver, o poema opera uma espécie de condensação parafrástica, na qual alguns elementos acessórios são omitidos e a dicção “palavrosa” do texto original é reelaborada de forma mais econômica. Uma vez que evocamos o recurso à paráfrase conforme definida por Sant’anna (1988, p. 17), talvez seja útil recuperarmos um dos modelos dentro dos quais o autor propõe que se entendam dois pares de processos de alteração textual: de um lado, paráfrase e estilização<sup>22</sup>; de outro, paródia e apropriação.



**Figura 2** – “Proposta de um terceiro modelo”  
Fonte: SANT’ANNA, 1988, p. 47.

Nesse modelo, Sant’anna propõe que a paráfrase seja entendida como “o grau mínimo de alteração do texto”<sup>23</sup>, sendo a estilização um “desvio tolerável” (SANT’ANNA, 1988, p. 48). Paráfrase e estilização se oporiam ao par paródia-

<sup>22</sup>O conceito de “estilização” é recuperado por Sant’anna conforme o entendem os teóricos russos Bakhtin e Tynianov. Já a “apropriação”, termo “que não foi exaustivamente ainda definido” (SANT’ANNA, 1988, p. 43), diz respeito a técnicas como o *ready made* dadaísta importadas das artes plásticas para a literatura.

<sup>23</sup>“A paráfrase faz o jogo do celestial, e a paródia faz o jogo do demoníaco” (SANT’ANNA, 1988, p. 29). Nesse sentido, Sant’anna faz lembrar Haroldo de Campos, para quem a tradução criativa, imanada à paródia pela condição comum de “canto paralelo” (CAMPOS, 1981, p. 190), é uma “empresa satânica”, “usurpação luciferina” (CAMPOS, 1981, p. 180). Ainda em Sant’anna (1988, p. 20), encontramos uma discussão sobre aproximações entre tradução e paráfrase.

apropriação na medida em que as últimas promoveriam uma “inversão do significado” (p. 48), frequentemente crítica ou satírica, ao passo que o par pertencente ao conjunto das similaridades funcionaria pela reiteração, no limite da “quase não-autoria” (p. 48) no caso da paráfrase.

Uma vez que os dois conjuntos propostos por Sant’anna parecem funcionar como um *continuum*, os limites entre paráfrase e estilização e entre paródia e apropriação se esfumam. No caso de “Canção de Bug-Jargal”, a preservação de um “sentido” (como quer Sant’anna) parece, por um lado, aproximar a técnica mais da paráfrase que da estilização. Por outro lado, pode-se argumentar que a operação radical de “transposição de gênero” e o uso do verso rimado extrapolariam o “grau mínimo de alteração do texto”, invadindo a faixa do “desvio tolerável”. O modelo contínuo permite, no entanto, poupar-nos de uma apoquentação classificatória estéril, com a conclusão de que a técnica por trás de “Canção de Bug-Jargal” pode ser situada em algum ponto intermediário desse espectro, mais próximo da paráfrase que da estilização.

Se recuperarmos o “Quadro geral de práticas hipertextuais” de Genette apresentado na seção 1.1, parece indiscutível que tanto o poema de Gonçalves Dias quanto o de Castro Alves se enquadram no regime/relação de transformação séria (transposição), que engloba processos de derivação textual desde os mais comuns, como a própria tradução (GENETTE, 1982, p. 293), a outros mais específicos (“transmetrização”, “transestilização”, “transmodalização intermodal”, “transvalorização” etc).

## 2.2 “O Canto de Bug-Jargal” de Castro Alves

Indo adiante, analisaremos o segundo dos cantos paralelos do *Bug-Jargal*, a versão de Castro Alves (“Canto do Bug-Jargal”), incluída em *Os Escravos* (1883).

« 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 ! « 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 ! « 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

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!  
Quando, através das palmas dos coqueiros  
Tua forma desliza aérea e pura,  
Ó Maria, meus olhos se deslumbram,  
Julgo ver um espírito que passa.  
E se escuto os acentos encantados,  
Que em melodia escapam de teus lábios,  
Meu coração palpita em meu ouvido  
Misturando um queixoso murmúrio

oreille et mêle un bourdonnement plaintif à ta voix harmonieuse. « Hélas ! ta voix est plus douce pour moi que le chant même des jeunes oiseaux qui battent de l'aile dans le ciel, et qui viennent du côté de ma patrie ;  
 « De ma patrie où j'étais roi, de ma patrie où j'étais libre !  
 « Libre et roi, jeune fille ! j'oublierais tout cela pour toi ; j'oublierais tout, royaume, famille, devoirs, vengeance, oui, jusqu'à la vengeance ! quoique le moment soit bientôt venu de cueillir ce fruit amer et délicieux, qui mûrit si tard ! »

« Ó Maria ! tu ressembles au beau palmier, svelte et doucement balancé sur sa tige, et tu te mires dans l'œil de ton jeune amant, comme le palmier dans l'eau transparente delà fontaine. « Mais, ne le sais-tu pas ? il y a quelquefois au fond du désert un ouragan jaloux du bonheur de la fontaine aimée ; il accourt, et l'air et le sable se mêlent sous le vol de ses lourdes ailes ; il enveloppe l'arbre et la source d'un tourbillon de feu ; et la fontaine se dessèche, et le palmier sent se crispier sous l'haleine de mort le cercle vert de ses feuilles, qui avait la majesté d'une couronne et la grâce d'une chevelure.

« Tremble, ô blanche fille d'Hispaniola ! tremble que tout ne soit bientôt plus autour de toi qu'un ouragan et qu'un désert ! Alors tu regretteras l'amour qui eût pu te conduire vers moi, comme le joyeux katha, l'oiseau de salut, guide à travers les sables d'Afrique le voyageur à la citerne.

« Et pourquoi repousserais-tu mon amour, Maria ? Je suis roi, et mon front s'élève au-dessus de tous les fronts humains. Tu es blanche, et je suis noir ; mais le jour a besoin de s'unir à la nuit pour enfanter l'aurore et le couchant, qui sont plus beaux que lui ! »  
 (HUGO, 1910, p. 392-393)

De tua voz à lânguida harmonia.  
 Ai! tua voz é mais doce do que o canto  
 Das aves que no céu vibram as asas,  
 E que vem no horizonte lá da pátria.  
 Da pátria onde era rei, onde era livre!  
 Rei e livre, Maria! e esqueceria  
 Tudo por ti... esqueceria tudo  
 — A família, o dever, reino e vingança  
 Sim, até a vingança! ... ainda que cedo  
 Tenha enfim de colher este acre fruto,  
 Acre e doce que tarde amadurece.

.....  
 Ó Maria, pareces a palmeira  
 Bela, esvelta, embalada pelas auras.  
 E te miras no olhar de teu amante  
 Como a palmeira n'água transparente.  
 Porém ... sabes? Às vezes há no fundo  
 Do deserto o uragã que tem ciúmes  
 Da fonte amada... e arroja-se e galopa.  
 O ar e a areia misturando turvos  
 Sob o voo pesado de suas asas.  
 Num turbilhão de fogo, árvore e fonte  
 Envolve... e seca a límpida vertente,  
 Sente a palmeira a um hálito de morte  
 Crespar-se o verde circ'lo da folhagem,  
 Que tinha a majestade de uma c'roa  
 E a graça de uma solta cabeleira.

.....  
 Oh! treme, branca filha de Espanhola,  
 Treme, breve talvez tenhas em torno  
 O uragã e o deserto. Então, Maria,  
 Lamentarás o amor que hoje pudera  
 Te conduzir a mim, bem como o kata  
 — Da salvação o pássaro ditoso —  
 Através das areias africanas  
 Guia o viajante lânguido à cisterna.  
 E por que enjeitas meu amor? Escuta:  
 Eu sou rei, minha fronte se levanta  
 Sobre as frentes de todos. Ó Maria,  
 Eu sei que és branca e eu negro, mas precisa  
 O dia unir-se à noite feia, escura,  
 Para criar as tardes e as auroras,  
 Mais belas do que a luz, mais do que as trevas!  
 (ALVES, [S.a.], p.56-57)

**Quadro 11** – Comparação entre excerto do romance e poema de Castro Alves

As diferenças entre as duas versões começam com a estrofação: enquanto a “Canção de Bug-Jargal” de Gonçalves Dias possui 73 versos dispostos em estrofes menores, “Canto de Bug-Jargal” possui 53 versos separados em três blocos maiores, separados por reticências que indicam as falas do narrador que se interpolam às falas da

personagem. Isso é permitido pelos metros mais longos que Castro Alves emprega: decassílabos heroicos brancos em vez de redondilhas:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 -

Por/ que/ fo/ges/ de/ mim?/ Por/ que/, Ma/ ri /a?

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 -

E/ ge/las-/te/ de/ me/do/, se/ me es/cu/tas?

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 -

Ah!/ sou/ bem/ for/mi/dá/vel/ na/ ver/da/de,

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 -

Sei/ ter/ a/mor/, ter/ do/res/ e/ ter/ can/tos!

O recurso a um verso mais longo e o maior prosaísmo do verso branco viabilizam um texto com menos omissões semânticas e reelaborações sintáticas menos drásticas do que as que observamos no poema de Gonçalves Dias. A título de comparação, observe-se como a versão de Castro Alves tende a se colar mais ao plano semântico:

Tradução “literal”

Canção de Bug-Jargal

Canto do Bug-Jargal

“Mas, não o sabes? Há, às vezes, no fundo do deserto, um furacão invejoso da felicidade da fonte amada. Ele acorre, e o ar e a areia se misturam sob o voo de suas pesadas asas; ele envolve a árvore e a fonte em um turbilhão e fogo; e a fonte seca, e a palmeira sente crisar-se sob o hálito de morte o círculo verde de suas folhas, que possuía a majestade de uma coroa e a graça de uma cabeleira.”

Mas não sabes? — Do deserto  
A tempestade valente  
Corre às vezes de repente  
Por acabar apressada  
Com seu hálito de fogo  
A palmeira, a fonte amada!  
  
E a fonte já mais não corre!  
Sente a verdura sumir-se  
A palmeira, e contrair-se  
A palma sua ao redor,  
Que de cabelos dava ares,  
De coroa tendo o esplendor!  
(DIAS, 1851, p. 234)

Porém ... sabes? Às vezes há no fundo  
Do deserto o uragã que tem ciúmes  
Da fonte amada... e arroja-se e galopa.  
O ar e a areia misturando turvos  
Sob o voo pesado de suas asas.  
Num turbilhão de fogo, árvore e fonte  
Envolve... e seca a límpida vertente,  
Sente a palmeira a um hálito de morte  
Crespar-se o verde circ'lo da folhagem,  
Que tinha a majestade de uma c'roa  
E a graça de uma solta cabeleira.  
(ALVES, [S.a.], p. 56-57)

**Quadro 12** – Comparação entre tradução “literal” do excerto versões de Gonçalves Dias e Castro Alves

Corroboramos nossa opinião o que diz Álvaro Faleiros especificamente a respeito de “Canto do Bug-Jargal”:

O texto de Castro Alves aproxima-se bastante do texto de Victor Hugo no que diz respeito ao sentido. Não há, no texto do poeta brasileiro, nenhuma elipse importante além da omissão da didascália, nenhum acréscimo lexical, nenhuma mudança importante de pontuação, ou seja, o tradutor procura uma, como se costuma dizer, fidelidade no nível semântico e produz uma dicção homóloga à de Victor Hugo, ainda que formalmente os textos distanciem-se. (FALEIROS, 2008, p. 136)

Assim, ainda que o canto paralelo<sup>24</sup> de Castro Alves em algum nível também se constitua por um processo de condensação (361 palavras contra as 393 do texto em prosa original), as reelaborações parafrásticas impostas pela lógica do verso são menos drásticas do que as que observamos na versão de Gonçalves Dias. Desta forma, novas reflexões no sentido de repensar as relações hipertextuais entre os textos que abordamos podem ser profícuas.

### 2.3 A tradução de Adolfo Bezerra de Menezes Neto

Além das traduções em verso que fizeram Gonçalves Dias e Castro Alves da canção de *Bug-Jargal*, há pelo menos uma outra tradução brasileira: a de Adolfo de Bezerra de Menezes Neto<sup>25</sup>, que traduziu o romance nos anos 1950, publicado pela editora Livraria Progresso em 1954 como *Bug-Jargal: o libertador negro*. Não abordaremos as escolhas tradutórias de Bezerra de Menezes Neto no que diz respeito ao restante do romance, bastando-nos um olhar sobre como traduziu o trecho da canção de Pierrot.

« 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 !

“Para que me foges, Maria? Por que me foges, menina? Por que este terror quando me ouves? Sou assim tão horroroso? Sei amar, sofrer e cantar!

« Lorsque, à travers les tiges élancées 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 !

“Quando através dos troncos crescidos dos coqueiros da ribeira, vejo deslizar as tuas formas delicadas e puras, um deslumbramento me perturba a vista, oh! Maria! E julgo ver passar um espírito!

<sup>24</sup> É Haroldo de Campos (1981) quem usa o termo “canto paralelo” a partir do sentido etimológico de paródia (παρά, “ao lado” + ᾠδή οἰδέ, “canto”).

<sup>25</sup> Há poucas informações disponíveis a respeito de Adolfo Bezerra de Menezes Neto, cujo progenitor é bem mais célebre, salvo que a ele é atribuída uma tradução de um livro de Dostoiévski intitulado *A órfã* (talvez se trate do romance inacabado *Netochka Nezvanova*) nos anos 40 pela editora Edições do Povo.

« 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.

« Hélas ! ta voix est plus douce pour moi que le chant même des jeunes oiseaux qui battent de l’aile dans le ciel, et qui viennent du côté de ma patrie ;

« De ma patrie où j’étais roi, de ma patrie où j’étais libre !

« Libre et roi, jeune fille ! j’oublierais tout cela pour toi ; j’oublierais tout, royaume, famille, devoirs, vengeance, oui, jusqu’à la vengeance ! quoique le moment soit bientôt venu de cueillir ce fruit amer et délicieux, qui mûrit si tard ! »[...]

« Ô Maria ! tu ressembles au beau palmier, svelte et doucement balancé sur sa tige, et tu te mires dans l’œil de ton jeune amant, comme le palmier dans l’eau transparente de la fontaine.

« Mais, ne le sais-tu pas ? il y a quelquefois au fond du désert un ouragan jaloux du bonheur de la fontaine aimée ; il accourt, et l’air et le sable se mêlent sous le vol de ses lourdes ailes ; il enveloppe l’arbre et la source d’un tourbillon de feu ; et la fontaine se dessèche, et le palmier sent se crispier sous l’haleine de mort le cercle vert de ses feuilles, qui avait la majesté d’une couronne et la grâce d’une chevelure.

« Tremble, ô blanche fille d’Hispaniola ! tremble que tout ne soit bientôt plus autour de toi qu’un ouragan et qu’un désert ! Alors tu regretteras l’amour qui eût pu te conduire vers moi, comme le joyeux katha, l’oiseau de salut, guide à travers les sables d’Afrique le voyageur à la citerne.

« Et pourquoi repousserais-tu mon amour, Maria ? Je suis roi, et mon front s’élève au-dessus de tous les fronts humains. Tu es blanche, et je suis noir ; mais le jour a besoin de s’unir à la nuit pour enfanter l’aurore et le couchant, qui sont plus beaux que lui ! »

“E, oh! Maria! se ouço as notas encantadoras que se escapam da tua boca como uma melodia, parece-me que o coração vem palpitar-me ao ouvido e misturar-me murmúrio triste à tua voz harmoniosa!

“Ai! a tua voz é mais doce para mim do que o próprio canto das aves que rufam as asas nos céus, vindos das bandas da minha pátria!

“Da minha pátria onde era rei, da minha pátria onde era livre!

“Livre e rei, menina! esquecerei tudo isto por ti, tudo esquecerei, reino, família, deveres, vingança, sim [sic] até a vingança! Ainda que bem depressa chegue o momento de colher esse fruto amargo e delicioso que tão tarde amadurece!” [...]

“Oh! Maria, tu te pareces com a bela palmeira, esbelta e suavemente ondeada no tronco, e miras-te nos olhos de teu amado como a palmeira na transparente água da fonte.

“Mas, não sabes? Há muitas vezes no fundo do deserto um tufão ciumento da felicidade da fonte bem-amada; ele corre, e o ar, a areia misturam-se sob o voo das suas asas pesadas; envolve a árvore e a corrente no mesmo turbilhão de fogo; e a fonte seca, e a palmeira sente crispier-se-lhe sob o hálito da morte, o círculo verde das suas folhas, que tinham a majestade de uma coroa, e a graça de um penteado.

“Treme oh! Branca filha de Espanhola, treme para que tudo em redor de ti, não seja bem depressa mais que um furacão e do que um deserto. Então, lamentarás o amor, que não te soube trazer até mim, como o alegre katha, a ave de salvação que guia através das areias da África o viajante para a fonte.

E por que recusas o meu amor, Maria? Sou rei, e a minha fronte levanta-se acima de todas as outras. És branca e eu sou negro, mas o dia tem necessidade de se unir à noite para gerar a aurora e o sol posto que são mais belos do que ele.”



**Quadro 13** – Comparação entre original e tradução de Bezerra de Menezes Neto

Antes de tudo, é evidente que a tradução de Bezerra de Menezes Neto se diferencia das versões poéticas que a antecedem não só porque feita em prosa, mas também (e principalmente) porque não se trata de um texto autônomo, mas excerto de uma tradução comercial do romance<sup>26</sup>. Isso não inviabiliza a comparação; antes, enriquece-a na medida em que ilustra reflexões teóricas que perseguiremos a respeito das três traduções. De qualquer forma, começemos pela comparação da tradução com o texto de Hugo.

Um primeiro aspecto diz respeito ao número de palavras: 380 palavras na tradução de Bezerra de Menezes Neto contra 393 do texto original. Em que pese algumas supressões feitas pelo tradutor, a proximidade pode ser explicada pela reprodução mais ou menos “servil” de certas estruturas (diferentemente do recurso à paráfrase de Gonçalves Dias, por exemplo, conforme vimos na seção 2.2). O cotejo de alguns dos trechos acima revela ainda que mesmo a sintaxe do texto-fonte é, salvo pequenas exceções, replicada tal e qual no texto-alvo. Compare-se, por exemplo, o sétimo parágrafo do texto de Hugo (“*O Maria! tu ressembles...*”) com sua tradução (“O Maria! Tu te pareces...”): com a exceção da supressão de um adjetivo (“*jeune*”) e adaptações de regência verbal, a disposição sintática é rigorosamente a mesma. O padrão se repete, aliás, pelo restante da tradução de Bezerra de Menezes Neto, o que é perfeitamente compreensível dentro do horizonte tradutório e das circunstâncias materiais que envolviam a tradução de ficção no Brasil dos anos 1950 para propósitos comerciais. De qualquer forma, é interessante contrastar as três traduções quanto ao nível de reelaboração sintática e lexical. Enquanto a tradução de Bezerra de Menezes Neto é, de longe, a mais “servil” das três, “Canção de Bug-Jargal” de Gonçalves Dias é a mais radical, com recurso a reelaborações completas das frases. Cabe à tradução de Castro Alves uma colocação intermediária, graças ao tom mais prosaico garantido pelo longo verso branco, em que as estruturas lexicais e sintáticas do texto de Hugo são acomodadas com o auxílio de

---

<sup>26</sup> Um índice claro dessa vocação comercial é o subtítulo da edição, completamente inexistente no original (“O Libertador Negro”), e que tem a clara função de suscitar o interesse a um leitor para o qual o título dificilmente quereria dizer algo. Procedimento semelhante se dá, por exemplo, em títulos de versões brasileiras de filmes estrangeiros. Mais a esse respeito, ver Aslanov (2015, p. 68).

hipérbatos, preenchimentos, supressões e paráfrases muito mais brandos que os encontrados na versão gonçalvina.

Algumas das escolhas de Bezerra de Menezes Neto, no entanto, são curiosas. Particularmente estranha é a opção, logo no começo, de traduzir “*pourquoi*” por “para que” (“Para que me foges, Maria?”) em vez de um simples “por que”. A estranheza é reforçada pelo fato de que as ocorrências imediatamente seguintes de “*pourquoi*” são vertidas em seu habitual sentido causal, quebrando o paralelismo da construção original (“*Pourquoi me fuis-tu, Maria? pourquoi me fuis-tu, jeune fille? pourquoi cette terreur...*”).

Outra escolha aparentemente arbitrária é a forma como o tradutor opta pelo tempo futuro (“esquecerei tudo”) para traduzir o condicional francês (“*j’oublierais tout*”), normalmente traduzido nosso futuro do pretérito (“esqueceria”). Também se notam algumas outras supressões, por meio das quais logrou um texto mais sucinto que o original: desaparece, por exemplo, toda uma oração relativa (“[...] *qui glace ton âme*”) na primeira parte.

Também é interessante contrastar algumas escolhas semânticas das três traduções, bem como escolhas de alguns elementos que os três diferentes tradutores resolveram suprimir:

Victor Hugo	Gonçalves Dias	Castro Alves	Bezerra de M. N.
Ouragan	tempestade	Uragã	tufão
jeune fille	donzela	[suprimido]	espírito
Accents	Voz	Acentos	notas
Couchant	poente	Tardes	sol posto
Chevelure	cabelos	[solta] cabeleira	penteadado
Esprit	Anjo	Espírito	espírito
Délicieux	deleitoso	Doce	delicioso
Fontaine	Fonte	Vertente	fonte
Formidable	temível	formidável	horroroso
Éblouissement	[suprimido]	[meus olhos] se deslumbram	deslumbramento
Rivière	ribeiros	[suprimido]	ribeira

**Quadro 14** – Comparação de escolhas semânticas de Gonçalves Dias, Castro Alves e Bezerra de Menezes.

Particularmente interessante é o contraste entre a ordem do “penteadado” de Bezerra de Menezes Neto e o caos da “solta cabeleira” de Castro Alves, tendo Gonçalves Dias optado pelo registro mais neutro (“cabelos”). Alguns verão nisso mais um indício da sensualidade da mulher castroalvina, que nossa ensaística já opôs à frialdade espectral da mulher de um Álvares de Azevedo. Nesse sentido, é difícil não lembrar os versos antológicos de “Boa-noite”:

Como um negro e sombrio firmamento  
Sobre mim desenrola teu cabelo...  
E deixa-me dormir balbuciando:  
- Boa-noite! -, formosa Consuelo!...  
(ALVES, 1997, p.136)

Ou – outro leitor de Hugo – os versos de Baudelaire intitulados justamente *La chevelure*, (“A cabeleira”):

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !  
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !  
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !  
(BAUDELAIRE, 2002, p. 29)<sup>27</sup>

Muito interessantes também as diferentes opções para verter *ouragan* (“tempestade”, “uragã”, “tufão”), a menos óbvia sendo a de que lança mão Castro Alves. É também dele a opção menos ortodoxa para “*couchant*”, que se torna “tardes” (em oposição a “poente” e “sol posto”, de Gonçalves Dias e Bezerra de Menezes Neto, respectivamente). Quanto às opções menos óbvias de Gonçalves Dias, como “anjo” por “*esprit*”, estas parecem obedecer a questões de métrica (“anjo” acomoda-se mais facilmente do que “espírito” a seu verso heptassílabo rimado).

---

<sup>27</sup> “Ó tosão que até a nuca encrespa-se em cachoeira!/ Ó cachos! Ó perfume que o ócio faz intenso!/ Êxtase!  
Para encher à noite a alcova inteira/ Das lembranças que dormem nessa cabeleira,/ Quero agitá-la no ar  
como se agita um lenço!”(Tradução de Ivan Junqueira)

Caberia perguntar-se se Bezerra de Menezes Neto conhecia as versões poéticas de Gonçalves Dias e Castro Alves desse trecho do romance. Como não parece haver informações a respeito, trata-se de campo para especulação. De qualquer forma, a distância de suas opções com relação às traduções anteriores permite supor que, se as conhecia, Bezerra de Menezes Neto não se balizou por elas.

#### **2.4 Poética e ideologia: André Lefevere e Antoine Berman**

Em um texto a respeito das fases da poesia de Mallarmé e sua recepção no Brasil, Faleiros (2012b, p. 19) chama a atenção para uma “certa prática de traduzir” do fim do século XIX, assim caracterizada:

- a) inclusão de traduções em livros de poemas dos poetas-tradutores; b) adoção da tradução quase como texto próprio pelos tradutores-poetas; c) ampla liberdade de intervenção nos textos originais. Essa prática revelaria “um dado próprio do estatuto da tradução até esse período”.

Por certo, sabe-se que a prática tradutória, como toda prática de escrita (ou reescrita, como quer Lefevere), é condicionada historicamente pela poética e ideologia vigentes. Para Lefevere (2007, p. 53), uma poética consiste de dois componentes:

[...] um deles é um inventário de recursos literários, gêneros, motivos, personagens e situações protótipos, e símbolos; o outro, um conceito do que é, ou deveria ser, o papel da literatura no sistema social em geral. Esse último conceito influencia a escolha de temas que devem ser relevantes para o sistema social, para que a obra literária seja notada.

Assim, é comum que traduções de determinados períodos reflitam aspectos da produção literária “original” coetânea. No seio da poética, inscrevem-se concepções coletivas a respeito da própria atividade tradutória. Nesse sentido, parece-nos oportuno recuperar o conceito de Berman (1995) de “horizonte tradutório” que expusemos na introdução deste trabalho. Tratar-se-ia, conforme já se viu, do

[...] conjunto de parâmetros languageiros, literários, culturais e históricos que 'determinam' o sentir, o agir e o pensar de um tradutor. [...] Por um lado, designando o 'a partir do qual' o agir do tradutor possui sentido e pode se desenvolver, ele aponta o espaço aberto desse

agir. Mas, por outro, ele designa aquilo que cerra, aquilo que fecha o tradutor em um círculo de possibilidades limitadas. (BERMAN, 1995, p. 79-80, tradução nossa)<sup>28</sup>

Dessa forma, parece evidente que as peculiaridades tanto das versões poéticas de Gonçalves Dias e Castro Alves quanto da versão em prosa de Bezerra de Menezes Neto para o canto do protagonista de *Bug-Jargal* devem ser abordadas à luz do fato de que as concepções gerais a respeito do que fossem a literatura, a prática tradutória e suas “funções” eram diferentes das concepções gerais hodiernas. Tanto a prática da inserção de traduções em obras autorais de poesia quanto as “amplas liberdades” tomadas vão ao encontro disso.

A esse respeito, há, na obra de Gonçalves Dias, um caso limítrofe entre tradução e poesia autoral: o poema “A tempestade”<sup>29</sup>, publicado pela primeira vez em *Últimos cantos* (1851). Tavares Bastos (1952, p. 16) inclui o poema em seu catálogo de versões poéticas brasileiras de Hugo como uma imitação da estrutura métrica do poema de Hugo “Les Djinns”<sup>30</sup>, de *Les Orientales* (1829). Em ambos os poemas, há uma estrutura métrica primeiro ascendente, depois descendente: o poema de Hugo, dividido em quinze estrofes de oito versos com um esquema constante de rimas ABABCCCB, começa com versos dissílabos, que ficam paulatinamente maiores com o passar das estrofes (trissílabos, quadrisílabos, pentassílabos, hexassílabos, heptassílabos, octossílabos e decassílabos: por algum motivo, Hugo “pula” o eneassílabo), fazendo, em seguida, o caminho contrário. Gonçalves Dias, que não se preocupou em reproduzir a regularidade estrófica (há estrofes de oito, dez, onze e doze versos, com esquemas de rimas variados), produz um poema ainda mais longo e com ainda mais etapas de escalonamento métrico, incluindo o eneassílabo e chegando até o verso hendecassílabo:

---

<sup>28</sup> Para tradução, ver nota 1.

<sup>29</sup> Gonçalves Dias possui dois poemas com este nome: um em *Segundos cantos* (1848), outro em *Últimos cantos* (1851). Trata-se do último. Por algum motivo, há edições recentes de *Últimos Cantos* (por exemplo, a edição de 2016 da editora paranaense Redacional) que deixam de fora este e outros poemas.

<sup>30</sup> Manuel Bandeira discorda: “Fritz Ackermann, em sua tese ‘A Obra Poética de Gonçalves Dias’, anotou que os versos da ‘Tempestade’ dos *Últimos Cantos* são, na sua estrutura métrica, uma imitação do poema ‘Les Djinnns’ de Victor Hugo. Prefiro acreditar que o modelo de Gonçalves Dias foi Espronceda, em cujo ‘Estudiante de Salamanca’, parte IV, aparece uma sequência de estrofes que vão do metro de uma sílaba até ao de onze, decrescendo após ao de uma” (BANDEIRA, 1948, p. 113).

Les Djinns

Murs/, vil/le,  
1 2 -

Et /port. /

1 2

A/si/le

1 2 -

De/ mort/

1 2

[...]

Dans/ la/ plai/ne

1 2 3 -

Naît/ un/ bruit. /

1 2 3

C'est/ l'ha/lei/ne

1 2 3 -

De/ la/ nuit. /

1 2 3

[...]

La/ ru/meur/ ap/pro/che.

1 2 3 4 5 -

L'és/cho/ la/ re/dit. /

1 2 3 4 5

C'est/ com/me/ la/ clo/che

1 2 3 4 5 -

D'un/ cou/vent/ mau/dit ; /

1 2 3 4 5

[...]

Tout/ pas/se

1 2 -

L'es/pa/ce

1 2 -

E/ffa/ce

1 2 -

Le/ bruit. /

1 2

(HUGO, 1912, p. 709)

A tempestade

Um/ ra/io

1 2 -

Ful/gu/ra

1 2 -

No es/pa/ço

1 2 -

Es/par/so,

1 2 -

[...]

Vem/ a au/ro/ra

1 2 3 -

Pres/su/ro/sa,

1 2 3 -

Cor/ de/ ro/sa,

1 2 3 -

Que/ se/ co/ra

1 2 3 -

[...]

Um/ pon/to a/pa/re/ce,

1 2 3 4 5 -

Que o/ di/a en/tris/te/ce,

1 2 3 4 5 -

O/ céu/, on/de/ cres/ce,

1 2 3 4 5 -

De/ ne/gro a/ tin/gir; /

1 2 3 4 5

[...]

Mais/ gros/sa

1 2 -

He/si/ta,

1 2 -

E/ tre/me

1 2 -

E / cai. /

1 2

(DIAS, 1851, p. 268)

**Quadro 15** – “Les Djinns” e “A Tempestade”.

No entanto, do ponto de vista semântico, os poemas de Victor Hugo e Gonçalves Dias são absolutamente diferentes, de forma que não se pode dizer que se trate de uma tradução em senso estrito, mas de outro tipo de prática hipertextual que cumpriria categorizar (estariamos no regime da transformação ou da imitação?).

Também a atividade de Castro Alves como tradutor de poesia nos pode fornecer exemplos interessantes. Veja-se, por exemplo, o que acontece em sua tradução de “Madrid” de Musset, publicada postumamente (*apud* FARIA, 1971):

Musset

Castro Alves

Madrid, princesse des Espagnes,  
Il court par tes mille campagnes  
Bien des yeux bleus, bien des yeux noirs.  
La blanche ville aux sérénades,  
**Il passe** par tes **promenades**  
Bien des petits pieds **tous les soirs**.

Madri! Ó flor das Espanhas,  
Correm nas tuas campanhas  
Olhos escuros e azuis  
Branca flor das serenatas,  
**Lavam-se** em tuas **cascatas**  
Pequeninos pés **tafuis**.

**Quadro 16** – “Madrid” de Musset e a tradução de Castro Alves

O poeta não hesita em transformar “*promenade*” em “cascata”, “*passé*” em “lavam-se”, “*tous les soirs*” em “tafuis”, alterando radicalmente o sentido de certas palavras do texto original em função da manutenção das rimas. O processo não é tão radical quanto o que se dá no exemplo anterior de Gonçalves Dias, em que se reproduz tão somente a estrutura métrica, e é verdade que não é em todas as traduções poéticas de Castro Alves que se podem identificar tamanhas liberdades, conforme demonstra Faleiros (2008). Também é verdade que Castro Alves não se interessou por publicar tal tradução em vida, conforme comenta Faria (1971), ao contrário do que fez com cinco traduções incluídas em *Espumas Flutuantes*<sup>31</sup>. Recuperando Berman, isso poderia revelar uma consciência de ter extrapolado os limites do que o horizonte tradutório daquele período percebia como tradução literária em sentido estrito, uma vez que “[...] [o horizonte tradutório] designa o que cerra, o que fecha o tradutor em um círculo de possibilidades limitadas” (1995, p. 80). De qualquer modo, trata-se de um exemplo de radicalização de alguns dos elementos que caracterizam essa prática tradutória oitocentista para a qual chamamos a atenção.

---

<sup>31</sup> A saber: “A uma taça feita de um crânio humano”, “Trevas”, versões dos poemas de Byron “Lines inscribed upon a cup formed from a skull” e “Darkness”; “Perseverando”, “Duas Ilhas”, versões de “À mon ami S.B.” e “Les deux îles”, de Victor Hugo; “As três irmãs do poeta”, cuja fonte Castro Alves erroneamente atribui a um certo E. Berthoud. Trata-se, na verdade, de um poema de Bouchard, conforme demonstra Cláudio Veiga.

Ainda sobre tal questão (a prática da tradução durante o século XIX e sua poética), Lefevere, ao comentar a inserção de rimas em traduções do poema número 2 de Catulo feitas nesse período, traz-nos uma pista produtiva:

A necessidade da rima, portanto, não deriva de forma alguma da “estrutura” do original; muito pelo contrário. Ela é imposta aos tradutores pela “poética da tradução” de seus dias, que, no século 19, considerava que traduções de poemas aceitáveis deveriam fazer uso das estratégias ilocucionárias do metro e da rima. (LEFEVERE, 2007, p. 162)

Como se sabe, a rima não é um recurso comum na poesia latina clássica, e inexistente completamente no original de Catulo. Não obstante, a poética por trás dessa “certa prática de traduzir” oitocentista parece ditar o uso de tais “estratégias ilocucionárias” [sic] que até então pareciam indissociáveis da poesia, de forma que “muitas traduções do século XIX do segundo poema de Catulo [...] rimam, ainda que o original não rime” (LEFEVERE, 2007, p. 162).

Isso parece ter relação direta com nosso problema. Das duas versões poéticas de *Bug-Jargal* com que nos ocupamos, apenas a de Gonçalves Dias possui rimas. No entanto, o uso da métrica e da estrofação, presentes nos dois casos, pode ser arrolado entre as “estratégias ilocucionárias” [sic] que caracterizariam uma determinada concepção de poesia cujo predomínio duraria por boa parte do século XIX. Assim, são dúvidas as posições tradutórias (ver Introdução) de Gonçalves Dias e Castro Alves: ao mesmo tempo que é possível identificar elementos de uma criatividade transgressora, tais transgressões não deixam de se alinhar fortemente com o *status quo* poetológico do período.

Menos dúvida é a posição tradutória de Bezerra de Menezes Neto, cuja tradução convencional do romance de Victor Hugo é um exemplo do que alguns teóricos chamariam de tradução “servil” (KAMPPFF LAGES, 2007, p. 187). Com relação ao que Berman chama entre aspas de “as ‘normas’” (1995, p. 75), pode-se dizer que se trata de uma postura conservadora, o que é perfeitamente compreensível quando se considera que se trata de uma tradução comercial<sup>32</sup> feita no Brasil dos anos 1950.

---

<sup>32</sup> Britto (2012) discute o que entende ser um descompasso entre as discussões acadêmicas dos estudos da tradução e a prática tradutória regida pelo mercado editorial e pelo interesse do próprio público leitor. “As posições radicais de alguns teóricos, que causam *frisson* nos congressos acadêmicos, levariam a imensa maioria dos leitores a rejeitar as traduções feitas com base nelas” (p. 27).



## 2.5 Versificação, Transposição de Gênero, Deformação

A fim de complementar nossa perspectiva a respeito do problema, a essas ideias de Berman e Lefevere podemos acrescentar dois conceitos de Gérard Genette e Antoine Berman – as ideias de versificação (Genette) e deformação (Berman) –, bem como conceituar melhor o que entendemos por “transposição de gênero”.

Em *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Genette elenca e exemplifica uma série de operações hipertextuais, das quais afirma que “a transformação séria, ou *transposição*, é provavelmente a mais importante” (GENETTE, 1982, p. 291, tradução nossa)<sup>33</sup>. Em oposição às operações arroladas na primeira parte do livro (travestimento, pastiche, paródia, charge etc.), que não podem “dar lugar senão a textos curtos, sob pena de exceder de forma infeliz a capacidade de adesão de seu público”, as operações de transposição poderiam se ocupar em “obras de vastas dimensões, como *Fausto* e *Ulisses*, cuja amplitude textual e ambição estética e/ou ideológica chegam ao ponto de disfarçar ou fazer esquecer seu caráter hipertextual” (GENETTE, 1982, p. 292, tradução nossa)<sup>34</sup>.

Mas no que consistiria tal prática? Para Genette (1982), a transposição se dividiria em uma série de práticas específicas, dentre as quais a “tradução” (p. 293), a “versificação” (p. 300), a “prosificação” (p. 303), a “transmetrização” (p. 311), a “transestilização” (p. 315), entre outras. No entanto, é importante ressaltar que tais subcategorias se diferenciariam, por exemplo, da taxonomia das ciências naturais, segundo a qual “cada indivíduo [...] se inscreveria necessariamente em somente um grupo”<sup>35</sup> (p. 292, tradução nossa); pelo contrário, “todas as transposições singulares [...] dependem, de uma vez, de diversas dessas operações”<sup>36</sup> (p. 292, tradução nossa). Assim, no caso dos poemas de Gonçalves Dias e Castro Alves, estariam mobilizadas pelo menos duas destas operações (“tradução” e “versificação”<sup>37</sup>).

---

<sup>33</sup> “La transformation, ou *transposition*, est sans nul doute la plus importante de toutes les pratiques hypertextuelles”.

<sup>34</sup> “[...] chacune de ces pratiques ne peut donner lieu qu’à des textes brefs, sous peine d’excéder fâcheusement la capacité d’adhésion de son public. La transposition, au contraire, peut s’investir dans des oeuvres de vastes dimensions, comme *Faust* ou *Ulysse*, dont l’amplitude textuelle et l’ambition esthétique et/ou idéologique va jusqu’à masquer ou faire oublier leur caractère hypertextuel”.

<sup>35</sup> “[...] chaque individu, comme dans les taxinomies des sciences naturelles, viendrait nécessairement s’inscrire dans un groupe et un seul.”

<sup>36</sup> “[...] toutes les transpositions singulières [...] relèvent à la fois de plusieurs de ces opérations.”

<sup>37</sup> Ao comentar a contraparte da “versificação”, que o autor intitula “prosificação” (“*prosification*”), Genette afirma que a ocorrência de uma tradução que versifique um texto em prosa é “pouco plausível” (1982, p. 303), ao contrário das inúmeras traduções em prosa de poemas, mas acrescenta ter ouvido falar de “casos de traduções em versos ingleses das *Lettres Portugaises*” (1982, p. 303). Trata-se de mais um indício da qualidade insólita das traduções de Gonçalves Dias e Castro Alves.

Para exemplificar o que chama de “versificação”, Genette recorre a dois casos, um proverbial e outro factual: a tradição segundo a qual Sócrates teria passado seus últimos momentos no cárcere a passar a prosa das fábulas de Esopo para versos, e o caso da tragédia *Oedipe* de Antoine Houdar de la Motte (1672-1731). Esta se tratou, segundo Genette (1982, p. 302), de uma das primeiras peças da França escritas em prosa. No entanto, por motivos de aceitação do público e mesmo dos atores (mais um caso evidente em que a poética de um tempo impõe ditames formais), o próprio autor produziu uma versão em alexandrinos rimados de sua peça originalmente escrita em prosa. Assim, fica claro que a “versificação” nada mais é do que a transposição de um hipotexto em prosa para um hipertexto em versos, e este é precisamente o que ocorre nas traduções-transposições de Gonçalves Dias e Castro Alves. Ademais, parece-nos que todo este raciocínio tem íntima relação com a ideia de “hipertrofia do poético” que abordaremos mais tarde: tendo identificado no canto de *Bug-Jargal* um texto que se imiscui na narrativa, Gonçalves Dias, ao traduzi-lo pela primeira vez, dota-o de estratégias ilocucionárias próprias da poesia do século XIX (métrica, rimas, estrofes) porque tais recursos eram então indissociáveis da concepção vigente a respeito do que era ou deveria ser a poesia.

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 postulado por Genette: a transposição de gênero.

Também é possível abordarmos nosso problema à luz da ideia de “deformação” de Antoine Berman. Sua teoria das “tendências deformadoras” é amplamente conhecida no meio dos estudos da tradução. Trata-se de tendências “que formam um todo sistemático, cujo fim é destruição, não menos sistemática, da letra dos originais, somente em benefício do ‘sentido’ e da ‘bela forma’” (BERMAN, 2007, p. 48), e que o autor divide em

[...] a racionalização, a clarificação, o alongamento, o enobrecimento e a vulgarização, o empobrecimento qualitativo, o empobrecimento quantitativo, a homogeneização, a destruição dos ritmos, a destruição das redes significantes subjacentes, a destruição dos sistematismos textuais, a destruição (ou a exotização) das redes de linguagens

vernaculares, a destruição das locuções e idiotismos, o apagamento das superposições de línguas. (BERMAN, 2007, p. 48)

Interessa-nos, aqui, particularmente a noção de “enobrecimento”, cuja contraparte seria a “vulgarização”, que diz respeito ao processo por meio da qual “chega-se a traduções ‘mais belas’ (formalmente) do que o original” (BERMAN, 2007, p. 52), por meio de recursos retóricos. Aqui inscreve-se toda a tradição das *belles infidèles* do XVII francês, por exemplo. Para Berman, “o enobrecimento é portanto somente uma reescritura, um ‘exercício de estilo’ a partir (e às custas) do original” (BERMAN, 2007, p. 49).

Nesse sentido, não nos parece de todo absurdo pensarmos nos poemas de Gonçalves Dias e Castro Alves como “exercícios de estilo” ou “reescrituras” do poema em prosa que se imiscui no romance de Hugo. Não obstante, parece-nos redutor classificar esses dois hipertextos como meras *belles infidèles*, uma vez que, conforme temos tentado demonstrar, se trata de um caso com muitas peculiaridades.

## 2.6 Palimpsesto e plagiotropia

Como se sabe, o nome do livro de Genette vem de uma metáfora clássica da intertextualidade (ou, especificamente para Genette, da hipertextualidade): o palimpsesto, conforme nos informa a própria contracapa do livro<sup>38</sup>:

Um palimpsesto é um pergaminho cuja primeira inscrição foi raspada para se traçar outra, que não a esconde de fato, de modo que se pode lê-la por transparência, o antigo sob o novo. Assim, no sentido figurado, entendemos por palimpsestos (mais literalmente: *hipertextos*) todas as obras derivadas de uma obra anterior, por transformação ou por imitação. Dessa literatura de segunda mão, que se escreve através da leitura, o lugar e a ação no campo literário geralmente, e lamentavelmente, não são reconhecidos. Tentamos aqui explorar esse território. Um texto pode sempre ler um outro, e assim por diante, até o fim dos textos. Esse meu texto não escapa à regra: ele a expõe e se expõe a ela. Quem ler por último lerá melhor. (GENETTE, 2010, p. 10)

---

<sup>38</sup> Citamos o trecho conforme traduzido pela edição brasileira parcial de *Palimpsestos* coordenada por Sônia Queiroz, que o inclui como epígrafe.

Etimologicamente, um palimpsesto (do grego, πᾶλῖψηστος, formado a partir de πάλιν-, “novamente”, e do verbo ψάω, “raspar”) quer dizer “raspado novamente”. Embora seja provável que tal prática se desse principalmente por motivos de escassez material (pergaminhos eram caros e nem sempre estavam disponíveis), a metáfora do texto que comporta resquícios mais ou menos apagados de outro texto que o precede tem sido muito produtiva<sup>39</sup>.

Em que pese o amplo esforço classificatório que caracteriza o livro, a ponto de haver quem considere Genette mais um “taxonomista” e “sintetizador” de teorias prévias da intertextualidade do que um produtor original<sup>40</sup>, o próprio Genette admite que “a hipertextualidade é apenas um dos nomes dessa incessante circulação de textos sem a qual a literatura não valeria a pena” (GENETTE, 2010, p. 7). Nesse sentido, apesar de a hipertextualidade de Genette ocupar um lugar central neste trabalho, outras teorias e conceitos a respeito da derivação textual podem se somar a ela, enriquecendo a reflexão com outras perspectivas. Entre elas, a ideia de plagiotropia de Haroldo de Campos:

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

---

<sup>39</sup> Entre nós, veja-se, por exemplo, o livro de Francisco Maciel Silveira (SILVEIRA, 2008) *Palimpsestos: uma história intertextual da literatura portuguesa*, em que o autor entremeia textos clássicos e contemporâneos da literatura portuguesa com textos autorais atribuídos a um autor fictício (“samiR savoN”, palíndromo de “Novas Rimas”); ou a dissertação de Gabriela Raizaro Tosi, *A escrita palimpséstica de Ondjaki: estratégias inter e intratextuais em E se amanhã o medo* (TOSI, 2017).

<sup>40</sup> “I take the major figures of intertextual theory to be Mikhail Bakhtin, Jacques Derrida, Michel Foucault, Julia Kristeva, Gérard Genette, Michael Riffaterre, and Harold Bloom, although Genette is a synthesizer and taxonomist rather than a generator of theory.” [“Considero que as maiores figuras da teoria intertextual são Mikhail Bakhtin, Jacques Derrida, Michel Foucault, Julia Kristeva, Gérard Genette, Michael Riffaterre e Harold Bloom, embora Genette seja mais um sintetizador e taxonomista do que um produtor de teoria” Tradução nossa.] (BOUDREAU, 1996, p. 24).

Shakespeare o são, em português e inglês respectivamente, de certas conquistas da dicção dantesca. (CAMPOS, 1981, p. 75-76)

Ao esfumçar as fronteiras entre tradução e criação, aproximando a tradução de outras formas “menos explícitas” de derivação textual, a plagiotropia de Campos converge com a hipertextualidade de Genette, que considera, conforme vimos (seção 2.5), a tradução como uma das muitas formas de derivação por transposição. Embora se trate de autores com enfoques muito distintos (a tradução possui lugar central na teoria de Campos, ao passo que Genette pouco escreve a respeito), a ideia da história da literatura como um movimento ininterrupto de derivação textual oblíqua possui evidentes afinidades com a concepção da história da literatura como palimpsesto. Note-se, ainda, a proximidade com que ambos os teóricos, contemporâneos e da mesma estatura, desenvolveram essas ideias convergentes: os três ensaios teóricos de *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe* (“Escritura mefistofélica”, “Bufoneria transcendental”, “Transluciferação mefistofáustica”) foram escritos entre 1979 e 1980, tendo sido publicados como anexos à transcrição parcial do *Fausto* em 1981; *Palimpsestes* é de 1982.

A convergência entre as obras é tamanha que em ambas aparecem metáforas arbóreas: enquanto Genette fala, conforme vimos, em enxertia, de um hipotexto sobre o qual um hipertexto “se enxerta” [*se greffe*]<sup>41</sup> (GENETTE, 1982, p. 13), Campos fala em: “derivação por ramificação ‘oblíqua’, como em botânica se diz do esgalhar de certas plantas” (CAMPOS, 1981, p. 75). Mesmo o interesse pelo *Fausto* de Goethe, que levou Campos a realizar uma tradução criativa de suas cenas finais e teorizar a respeito, se manifesta também no livro de Genette, que aborda mais de uma vez a complexa teia de relações hipertextuais entre o *Volksbuch* alemão, a peça de Marlowe, as duas versões do *Fausto* de Goethe, o *Doktor Faustus* de Thomas Mann, o *Mon Faust* de Valéry (GENETTE, 1982, p. 395-401; p. 431-441). Esta teia de relações não passou despercebida por Campos, que enxerga um caráter “profundamente paródico” (na acepção etimológica de “canto paralelo”) tanto na obra de Goethe quanto no “sentido da releitura da tradição

---

<sup>41</sup> Luciene Guimarães, que traduz o primeiro capítulo de *Palimpsestos* na edição brasileira parcial, traduz *se greffe* simplesmente por “brota”: “Entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei *hipertexto*) do qual ele *brota* de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2010, p. 16). Acredito que a opção de Guimarães não seja a melhor.

fáustica até o mais recente *Doktor Faustus*, 1947, de Thomas Mann” (CAMPOS, 1981, p. 73).

É o próprio Goethe quem Campos evoca para exemplificar sua teoria da plagiotropia. Acusado por Byron de ter “plagiado” uma cena de *Hamlet*, o autor alemão responde:

Então meu Mefistófeles entoa 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)

Uma vez que a paródia “[...] não deve ser necessariamente entendida no sentido de imitação burlesca” (CAMPOS, 1981, p. 73), fica evidente que o que Campos entende pelo caráter “profundamente paródico” do texto de Goethe diz respeito não só a seus elementos cômicos, “carnavalizantes” (que existem e que são abordados no segundo ensaio do livro), mas pela presença mais ou menos explícita de muitas “fontes”, que Genette chamaria de hipotextos:

Entre as fontes mais óbvias estão a *Bíblia* (o pacto com o Demo, no “Prólogo do Céu”, é inspirado no “Livro de Jó”), Shakespeare (*Hamlet* e *Macbeth* em especial), além de tratados alquímico-cabalísticos, hinos sacros, canções e provérbios populares, para não falar dos próprios antecedentes fáusticos. Estes começam com a História de D. Johann Fausten, de 1587, o primeiro Volksbuch tratando do assunto (histórico na origem), publicado em Frankfurt pelo impressor Johann Speiss. A obra foi logo vertida para o inglês, e já em 1588 inspirava a peça *The Tragical History of Doctor Faustus*, de Christopher Marlowe. A tragédia marlowiana reingressou na Alemanha, adaptada ao repertório do teatro popular, e por volta de 1768, ainda menino, Goethe pôde vê-la representada como um *Puppenspielfabel*. (CAMPOS, 1981, p. 74)

Fica assim evidente que a “noção lata de paródia” (CAMPOS, 1981, p. 74), proposta por Campos como algo “da qual se valeram também Joyce e Thomas Mann” (CAMPOS, 1981, p. 73), se relaciona com a ideia de derivação hipertextual de Genette, que por acaso também trabalha com as obras de Joyce e Mann para demonstrar sua teoria. Assim, parece-nos pertinente cruzarmos esses conceitos para enriquecermos a reflexão que seguirá a respeito da hipertextualidade ao redor de *Bug-Jargal*.

Para finalizar, é interessante ressaltar que Haroldo de Campos aproxima explicitamente a tradução da paródia (conforme a entende), na medida em que “a tradução é também uma *persona* através da qual fala a tradição. Nesse sentido, como a paródia, ela é também um ‘canto paralelo’, um diálogo não apenas com a voz do original, mas com outras tentativas” (CAMPOS, 1981, p. 190). Assim, tanto a tradução quanto as demais formas de derivação textual se inscreveriam nesse “movimento plagiotrópico geral da literatura” (CAMPOS, 1981, 190).

### 3 *BUG-JARGAL* E A RECEPÇÃO

#### 3.1 *Bug-Jargal* e *Primeiros Cantos*: uma fonte?

Além das relações transtextuais<sup>42</sup> óbvias que assinalamos entre o romance de Victor Hugo e os poemas de Gonçalves Dias e Castro Alves, o canto em prosa da personagem Pierrot parece-nos ter ecos em pelo menos dois poemas do primeiro livro de Gonçalves Dias: “A Escrava” e “Canção do Exílio”. Embora não se possa afirmar com absoluta certeza que Gonçalves Dias já conhecesse o romance à época da feitura dos poemas que integraram seu livro de estreia *Primeiros Cantos* (1846), as diversas epígrafes de Victor Hugo que encimam os poemas desse livro nos permitem supor que o poeta maranhense tivesse grande familiaridade com a obra de Hugo já publicada até então<sup>43</sup>.

“A escrava” é um poema de vinte estrofes cujo tema também é exílio, conforme anuncia a epígrafe em francês de uma tragédia de Byron<sup>44</sup>, *Marino Faliero*: “*O bien qu’aucun bien ne peut rendre! Patrie! doux nom que l’exil fait comprendre!*” (apud DIAS, 1998, p. 80). As primeiras dezessete estrofes, dispostas em quadras de redondilhas maiores com rimas xAxA, são um longo lamento da escrava Alsgá, que se lembra do país natal e de um amor passado:

Oh! doce país de Congo  
Doces terras d’além-mar!  
Oh! dias de sol formoso!  
Oh! noites d’almo luar!

Desertos de branca areia  
De vasta, imensa extensão,  
Onde livre corre a mente,  
Livre bate o coração!

---

<sup>42</sup> Atendo-nos ainda à terminologia que Genette estabelece no primeiro capítulo de *Palimpsestes* (1982, p. 7).

<sup>43</sup> Lembre-se que Hugo morreria apenas em 1885 e que muitas de suas obras mais célebres ainda não existiam na década de 1840.

<sup>44</sup> Nossos românticos frequentemente liam autores ingleses via traduções francesas. A título de exemplo, lembre-se que Castro Alves retirou sua epígrafe de “Boa Noite” (*Espumas Flutuantes*) de uma tradução francesa de *Romeu e Julieta*. Nesse sentido, Perrone-Moisés nos lembra que esse papel de intermédio entre o Brasil e a anglofonia era desempenhado pela língua francesa desde muito antes: “é curioso notar que o acesso ao modelo americano [de independência] se efetuava pelo viés da língua francesa, muito mais praticada pelos letrados do que a língua inglesa” (2007, p. 53).



(...)

E ele às vezes me dizia:

— Minha Alsgá, não tenhas medo;

Vem comigo, vem sentar-te

Sobre o cimo do rochedo.

E eu respondia animosa:

— Irei contigo onde fores! —

E tremendo e palpitando

Me cingia aos meus amores.

(DIAS, 1998, p. 80)

Nos últimos três versos, o devaneio da escrava é interrompido bruscamente pela chegada do senhor furibundo. Essa ruptura é marcada de forma clara tanto pela variação da métrica (procedimento de que Gonçalves Dias lançaria mão com muito êxito em poemas posteriores, como “I-Juca-Pirama”), quanto pela passagem da primeira para a terceira pessoa:

Do ríspido senhor a voz irada

Rábida soa,

Sem o pranto enxugar a triste escrava

Pávida voa.

Mas era em mora por cismar na terra,

Onde nascera,

Onde vivera tão ditosa, e onde Morrer devera!

Sofreu tormentos, porque tinha um peito,

Qu'inda sentia;

Mísera escrava! no sofrer cruento.

Congo! dizia.

(DIAS, 1998, p. 80)

Uma vez que o tema do exílio é um *topos* da poesia romântica, não é possível afirmar de forma inequívoca que o canto em prosa do *Bug-Jargal* tenha sido uma fonte deste poema. No entanto, haja vista se tratar de um texto que Gonçalves Dias certamente

conheceu, a similaridade temática (trata-se não apenas do tema da saudade da pátria, mas da enunciação de um escravo para o qual a lembrança da pátria está associada à liberdade tolhida e a um amor passado<sup>45</sup>) nos permite afirmar que esta é uma hipótese plausível.

Outro poema de Gonçalves Dias que pode ter tido o *Bug-Jargal* como fonte é precisamente seu poema mais célebre, a “Canção do Exílio”. Compare-se o trecho em que Pierrot se lembra de sua pátria com a primeira estrofe do poema, atendo-se especialmente à associação entre a saudade da pátria e o canto do pássaro nativo:

« Hélas ! ta voix est plus douce pour moi que  
le **chant même des jeunes oiseaux** qui  
battent de l’aile dans le ciel, et **qui viennent**  
**du côté de ma patrie**; fe ma patrie où j’étais  
roi, de ma patrie où j’étais libre! Libre et roi,  
jeune fille »

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá;  
As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.

(DIAS, 1998, p. 80)

(HUGO, 1910, p. 392)

#### Quadro 17 – *Bug-Jargal* e Canção do Exílio

É possível que tal associação, imortalizada pelo poeta maranhense, preceda o próprio livro de Hugo e constitua mais um lugar-comum do romantismo, o que enfraqueceria nossa hipótese. Escapa-nos, no entanto, o conhecimento de qualquer outra obra em que tal formulação apareça<sup>46</sup>. De qualquer forma, tendo em vista os motivos explicitados anteriormente (a saber, a familiaridade que Gonçalves Dias parecia ter com a obra de Hugo publicada até então e o fato de ter publicado uma tradução desse trecho anos depois), parece-nos provável que o canto em prosa de *Bug-Jargal* tenha servido de fonte ao celeberrimo poema. Recorde-se, nesse sentido, a formulação de Campos da plagiotropia, o “movimento não-linear de transformação dos textos ao longo da história, por derivação nem sempre imediata” (CAMPOS, 1981, p. 75); ou as palavras de Ezra Pound: “Grandes poetas raramente fazem tijolos sem palha. Eles amontoam todas as coisas excelentes que podem pedir, tomar de empréstimos ou roubar de seus predecessores e contemporâneos e acendem sua própria luz no topo da montanha” (*apud*

<sup>45</sup> Nas duas versões de *Bug-Jargal*, Pierrot relata que sua mulher lhe fora arrancada pelos brancos e prostituída à força.

<sup>46</sup> É bem verdade que existe uma tradição de poemas sobre exílio em que se evoca a paisagem natural, caso do próprio poema de Goethe citado na epígrafe de “Canção do exílio” (“Mignon”), com o qual o poema de Gonçalves Dias possui relações hipertextuais ainda mais evidentes do que com o texto hugoano. Ainda sim, não há menção a aves em “Mignon”, embora as haja a outros animais e plantas.

CAMPOS, 1981, p. 76). Assim, a evocação da saudade da terra pelo canto da ave é um dos excelentes “materiais de construção” que o enorme poeta brasileiro toma de empréstimo a seu predecessor francês, e com que erige um edifício portentoso sobre o qual sua luz continua a brilhar. Muito longe de um demérito, trata-se, pelo contrário, do movimento característico da tradição da grande literatura, conforme temos visto.

A opinião de Maria Aparecida Ribeiro (2003) corrobora nossa hipótese de que a leitura de *Bug-Jargal* ecoa no livro de estreia do poeta maranhense. No entanto, o poema em que Ribeiro enxerga tal relação com o romance não é nenhum dos dois citados, mas “Canção do Índio”, visto como uma espécie de “reescrita” da canção de Bug-Jargal:

Antes de ser traduzida no último quartel do século XX por Castro Alves, a canção posta por Victor Hugo na boca de Bug Jargal recebeu também uma versão para o português de Gonçalves Dias, que a incluiu nos *Últimos Cantos* (1851). Leitor do poeta francês, o brasileiro já havia tomado versos seus por epígrafe em “O Vate” e em vários momentos de “O Soldado Espanhol”, poemas incluídos nos *Primeiros Cantos* (1846). Essa seria uma pista para que se pudesse ler a sua “Canção do índio”, também pertencente aos *Primeiros Cantos*, como uma reescrita da canção do herói negro de Hugo. Por outro lado, o tema da escravidão era caro ao poeta brasileiro e a condição de inferioridade pela cor da pele não era sua desconhecida: não se pode esquecer que nas suas origens estavam tanto o índio como possivelmente também o negro, e que foi provavelmente o facto de ser mestiço a causa de lhe ter sido recusada a mão da mulher que amava. Ou, pelo menos, assim o entendeu Gonçalves Dias. Numa espécie de resposta a negativa de seu pedido de casamento com Ana Amélia Ferreira do Vale e, ao mesmo tempo, numa glosa a sugestão de união de raças existente nos versos “junto ao dia / A noite o poente cria / E cria a aurora também, / Que mais luzentes belezas, / Mais doces que ambos tem.”, que ele traduzira do romance de Victor Hugo (Dias, 1959: 454), escreveu “Tu não queres ligar-te comigo”, poema no qual pergunta: “E tua casa no sangue tão clara, / Que eu me honrasse de unir-me contigo”. (RIBEIRO, 2003, p. 96)

Com efeito, assim como o protagonista do romance hugoano, o *porte-parole*<sup>47</sup> de “Canto do Índio” é um rei dentre os seus que, apaixonado pela “virgem dos Cristãos”, estaria disposto a “trocar a maçã do poder por ferros” (DIAS, 1998, p. 29). Desta forma, operar-se-ia, segundo Ribeiro, uma reescrita do canto de Pierrot por meio da qual se adaptaria aos propósitos do indianismo brasileiro a ideia do surgimento de uma nova raça pela fusão do branco e do negro (“*Tu es blanche, et je suis noir; mais le jour a besoin de s’unir à la nuit pour enfanter l’aurore et le couchant, qui sont plus beaux que lui!*”), sendo o último substituído pelo índio brasileiro:

Ah! que não queiras tu vir ser rainha  
Aqui dos meus irmãos, qual sou rei deles!  
Escuta, ó Virgem dos Cristãos formosa.  
Odeio tanto aos teus, como te adoro;  
Mas queiras tu ser minha, que eu prometo  
Vencer por teu amor meu ódio antigo,  
Trocar a maçã do poder por ferros  
E ser, por te gozar, escravo deles.  
(DIAS, 1998, p. 29)

Ribeiro não se detém aí e aventua a hipótese de que Gonçalves Dias possa ter encontrado na “humildade de Bug-Jargal” (RIBEIRO, 2003, p. 97) essa posição de vassalagem do colonizado em relação à mulher colonizadora, tema recorrente em nosso indianismo. Mais uma vez, trata-se de hipóteses cuja confirmação inequívoca talvez seja impossível. De qualquer forma, é significativo que em *Bug-Jargal* haja matrizes de três dos temas mais caros ao nosso romantismo: o tema do exílio, o tema do escravo e o mito de fundação nacional pela fusão de raças.

### **3.2 O canto de *Bug-Jargal* e a xácara d’*O Guarani***

Em seção anterior (1.4), comentamos, também à luz do artigo de Maria Aparecida Ribeiro, semelhanças dos enredos de *Bug-Jargal* e *O Guarani*. Outra semelhança assinada por Ribeiro (2003) entre os dois romances de estreia de Victor Hugo e José de Alencar diz respeito de forma mais direta à canção de Bug-Jargal e ao fenômeno que

---

<sup>47</sup> Para Vadé, “o eu da enunciação se descentraliza e se difrata na multiplicidade das coisas” (1996a, p. 96), emprestando a voz a máscaras ou porta-vozes (1996b).

denominei, a princípio, “hipertrofia do poético”, e que diz respeito a uma interrupção da ação por uma voz lírica. Assim como se dá em *Bug-Jargal* (e, conforme demonstramos anteriormente, em diversas outras obras de Hugo), o capítulo XIV da segunda parte de *O Guarani* termina com uma espécie de intromissão da narrativa pelo poético. Se em *Bug-Jargal*, no entanto, a atribuição do canto à personagem Pierrot/Bug-Jargal é explícita, Alencar apenas atribui este canto a uma “voz argentina” indefinida<sup>48</sup>:

Cecília bateu com o pé em sinal de impaciência.

— Não te zanga, senhora.

— Não fazes o que Ceci pede?... Pois Ceci não te quer mais bem; nem te chamará mais seu amigo. Vê; já não guardo a flor que me deste.

E a linda menina, machucando a flor que arrancou dos cabelos, correu para o seu quarto e bateu a porta com violência.

O índio voltou pesaroso à sua cabana.

De repente cortou o silêncio da noite voz argentina, que cantava uma antiga xácara portuguesa, com sentimento e expressão arrebatadora. Os sons doces de uma guitarra espanhola faziam o acompanhamento da música.

A xácara dizia assim:

**Foi um dia. — Infância mouro**

**Deixou**

**Alcáçar de prata e ouro.**

**Montado no seu corcel.**

**Partiu**

**Sem pajem, sem anadel.**

**Do castelo à barbacã**

**Chegou;**

**Viu formosa castelã.**

**Aos pés daquela a quem ama**

**Jurou**

**Ser fiel à sua dama.**

**A gentil dona e senhora**

**Sorriu;**

**Ai! que isenta ela não fora!**

---

<sup>48</sup> Silva (2007, p. 124) argumenta que essa indefinição seria parcial, pois “Alencar dá a chave para desvelar o mistério da “voz argentina” no capítulo VII da primeira parte, “A prece”, ao falar da “voz doce a argentina de Cecília” (G, p. 44) que Álvaro, com saudade, deseja ouvir de há muito”.

**“Tu és mouro; eu sou cristã”:**

**Falou**

**A formosa castelã.**

**“Mouro, tens o meu amor;**

**Cristão,**

**Serás meu nobre senhor”.**

**Sua voz era um encanto,**

**O olhar**

**Quebrado, pedia tanto!**

**“Antes de ver-te, senhora,**

**Fui rei;**

**Serei teu escravo agora.**

**Por ti deixo meu alcáçar**

**Fiel;**

**Meus paços d’ouro e de nácar.**

**Por ti deixo o paraíso,**

**Meu céu**

**É teu mimoso sorriso”.**

**A dona em um doce enleio**

**Tirou**

**Seu lindo colar do seio.**

**As duas almas cristãs,**

**Na cruz**

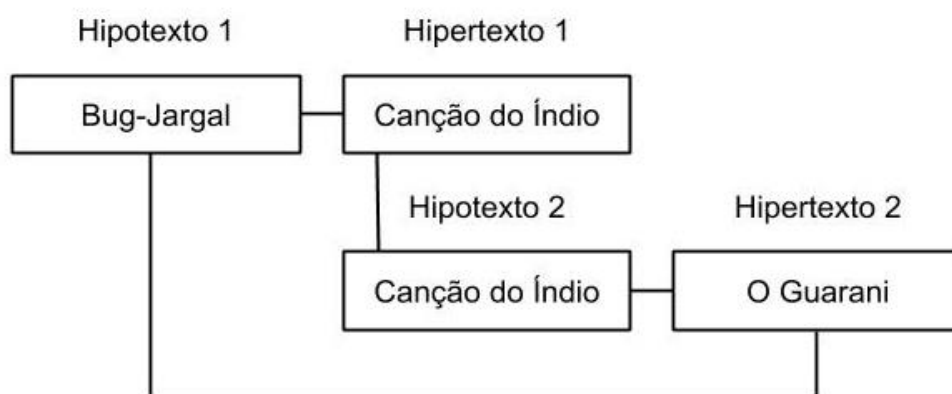
**Um beijo tornou irmãs.**

A voz suave e meiga perdeu-se no silêncio do ermo; o eco repetiu um momento as suas doces modulações. (ALENCAR, 1996, p. 159-160)

Como se pode ver, além do elemento estrutural que pontuamos (a invasão do narrativo pelo poético), a xácara d’*O Guarani* é mais uma variação do tema de que o canto de Bug-Jargal é matriz: a paixão do homem pertencente a outro grupo étnico pela mulher branca. Mais do que isso, o mouro da xácara portuguesa, à semelhança tanto de Bug-Jargal quanto do índio de “Canto do Índio” de Gonçalves Dias, coloca-se como alguém que troca a condição real pela escravidão (“Fui rei/ Serei teu escravo agora”). Também reaparece o tema da fusão de raças (“As duas almas cristãs/na cruz/ Um beijo tornou irmãs”), em uma analogia evidente ao enredo do romance, em que pese o deslizamento do “indígena” para “mouro”. Tal obliquidade, constituída por esse

deslizamento e pela aparente indefinição de quem entoia a xácara, talvez se explique pelo fato de que, a essa altura do romance, Ceci, prometida a Álvaro, ainda não se dá conta do amor do índio, que considera tão somente “um amigo sincero e dedicado” (ALENCAR, 1996, p. 158).

Para Ribeiro (2003, p. 20), Alencar “se apropria” tanto do canto da personagem hugoana quanto do poema gonçalvino, culminando no que ela chama de uma “reescrita do texto de Victor Hugo, agora mesclada ao de Gonçalves Dias”. Mais uma vez, no lugar de pensarmos em termos de “reescrita”, também seria possível abordar tais relações entre esses três textos à luz dos conceitos de transtextualidade de Gérard Genette com que vimos trabalhando. A exemplo do que fizemos na seção 1.2, em que classificamos “Canção de Bug-Jargal” tanto um hipertexto de *Bug-Jargal* quanto um hipotexto intermediário de “Canto de Bug-Jargal” de Castro Alves, se adotarmos um recorte que dê conta apenas desses três textos, podemos classificar “Canção do Índio” tanto como outro hipertexto de *Bug-Jargal* quanto um hipotexto d’*O Guarani*, que teria um estatuto hipertextual duplo em relação a esses dois outros textos:



**Figura 6** – Diagrama hipertextual de *Bug-Jargal*, *Canção do índio* e *O Guarani*  
 Fonte: Elaborado pelo autor.

### 3.3 Hipertextualidade em *Últimos Cantos* e *Os Escravos*: os dois cantos paralelos de Bug-Jargal no contexto das obras

No prefácio-dedicatória que abre o livro *Últimos Cantos*, Gonçalves Dias diz se tratar de seu “último livro de poesias soltas” (DIAS, 2016, p. 7). O poeta maranhense ainda viveria mais treze anos e trabalharia em obras como o épico inacabado *Os Timbiras*, do qual apenas quatro cantos vieram à luz, mas este remate anunciado vem ao encontro

de uma certa estrutura programática e unificadora que podemos perceber nos três volumes de “poesias soltas” publicados por Gonçalves Dias em vida, expressa no fato de que o poeta divide os poemas dos três livros nas três mesmas categorias: “Poesias Americanas”, “Hinos” e “Poesias diversas”.

Dessas três “linhas” poéticas, com características formais e temáticas mais ou menos independentes, é certamente a vertente “americana” a mais conhecida, contaminando toda a percepção geral que se tem sobre a obra gonçalvina, muitas vezes generalizada como “indianista”<sup>49</sup>. Embora englobe apenas quinze poemas, fazem parte dessa vertente alguns de seus principais textos antológicos: “Canção do Exílio”, “Canto do Índio”, “Leito de Folhas Verdes”, “Canção do Tamoio”, “Marabá”.

A primeira das “Poesias Americanas” de *Últimos Cantos*, “O gigante de Pedra”, já anuncia a presença de influência importante de Victor Hugo, como apontamos existir em *Primeiros Cantos*. Não só toma por epígrafe os últimos versos de “Le Géant”, quinta balada de *Odes et Ballades*, mas lhe dá uma espécie de continuação<sup>50</sup>. No poema de Hugo, o *porte-parole* do poema é um gigante “nascido no país dos gauleses” que se jacta de suas proporções colossais e feitos, que incluem curvar árvores com o sopro, esmagar armaduras de soldados com o punho, romper muralhas melhor que um aríete, arrancar ameias de fortificações:

Sans assiéger les forts d'écheltes inutiles,  
Des chaînes de leurs ponts je brise les anneaux.  
Mieux qu'un bélier d'airain je bats leurs murs fragiles.  
Je lutte corps à corps avec les tours des villes.  
Pour combler les fossés, j'arrache les créneaux<sup>51</sup>.  
(HUGO, 1912b, p. 315)

A última estrofe do poema, que Gonçalves Dias toma de epígrafe para seu “Gigante de Pedra”, termina com uma apóstrofe aos “guerreiros”, instados a enterrar o gigante “entre os montes sublimes” quando chegar sua morte:

---

<sup>49</sup> Eis um bom exemplo de como as antologias e compêndios escolares têm um papel de manipulação da fama literária, como quer André Lefevere.

<sup>50</sup> Entre as categorias hipertextuais de Genette delineadas em *Palimpsestes*, estão contemplados diversos tipos de continuações (1982, p. 222), salvo que normalmente de textos narrativos.

<sup>51</sup> “Sem sitiar os fortes com escadas inúteis/ Quebro os anéis das correntes de suas pontes/ Melhor que um aríete derrubo suas paredes frágeis./ Luto corpo a corpo com as torres das cidades./ Para preencher os fossos, arranco as ameias.” (Tradução nossa)



Oh! quand mon tour viendra de suivre mes victimes,  
Guerriers ! ne laissez pas ma dépouille au corbeau;  
Ensevelissez-moi parmi des monts sublimes,  
Afin que l'étranger cherche en voyant leurs cimes  
Quelle montagne est mon tombeau! (HUGO, 1912b, p. 315)<sup>52</sup>

É partindo dessa última estrofe, em que o gigante hugoano imagina sua sepultura, que Gonçalves Dias estrutura seu novo poema, no qual o Gigante, fulminado por um raio, “jaz a dormir”:

Gigante orgulhoso, de fero semblante,  
Num leito de pedra lá jaz a dormir!  
Em duro granito repousa o gigante,  
Que os raios somente puderam fundir.

Dormido atalaia no serro empinado  
Devera cuidadoso, sanhudo velar;  
O raio passando o deixou fulminado,  
E à aurora, que surge, não há de acordar! (DIAS, 2016, p. 9)

No entanto, a sepultura do gigante gaulês de Hugo é transportada para o Brasil<sup>53</sup>, onde desenrolam-se episódios como guerras entre tribos indígenas, a chegada das embarcações portuguesas, a expulsão dos franceses:

Viu primeiro os íncolas  
Robustos, das florestas,  
Batendo os arcos rígidos,  
Traçando homéreas festas,

---

<sup>52</sup> “Ó! Quando vier minha vez de seguir minhas vítimas,/ Guerreiros! Não deixeis meus despojos ao corvo;/ Sepultai-me entre montes sublimes,/ Para que o estrangeiro busque, ao ver seus cumes,/ Que montanha é meu túmulo!” (Tradução nossa)

<sup>53</sup> Em uma seção de notas a respeito dos poemas que encontramos na edição original de 1851, Gonçalves Dias diz ter imaginado o poema a partir da paisagem montanhosa do Rio de Janeiro: "Alguns dos principais montes da enseada do Rio de Janeiro parecem aos que vêm do Norte ou do Sul representar uma figura humana de colossal grandeza: este capricho da natureza foi conhecido dos primeiros navegantes portugueses com a denominação de 'frade de pedra' que agora se chama o gigante de pedra. Àquele objeto se fez esta poesia" (DIAS, 1851, p. 288).

À luz dos fogos rútilos,  
Aos sons do murmuré!  
E em Guanabara esplêndida  
As danças dos guerreiros,  
E o guau cadente e vário  
Dos moços prazenteiros,  
E os cantos da vitória  
Tangidos no boré.  
[...]  
Depois em naus flamívoras  
Um troço ardido e forte,  
Cobrindo os campos úmidos  
De fumo, e sangue, e morte,  
Traz dos reparos hórridos  
D'altíssimo pavês:  
E do sangrento pélagos  
Em míseras ruínas  
Surgir galhardas, límpidas  
As portuguesas quinas,  
Murchos os lises cândidos  
Do impróvido gaulês!  
(DIAS, 2016, p. 13)

Tanto o texto de Hugo quando o de Gonçalves Dias podem ser lidos por diferentes chaves alegóricas. De qualquer forma, é significativo que o primeiro poema não só de *Últimos Cantos*, mas da seção “Poesias Americanas” do volume pareça possuir uma relação de enxertia com um texto de um autor central à literatura europeia do século XIX. Retomando a proposição de Antonio Candido citada na introdução deste trabalho, segundo a qual “foi por meio de empréstimos ininterruptos que nos formamos” (CANDIDO, 2003, p. 92), a poesia “americana” de Gonçalves Dias, na qual os ecos de modelos europeus são ubíquos, é um avatar eloquente de todo o processo formativo que se deu em nossa literatura romântica, onde, como uma sepultura do gigante gaulês transportada para a mata virgem da colônia, “os mecanismos de adaptação, as maneiras pelas quais as influências foram definidas e incorporadas é que constituem a ‘originalidade’, que no caso é a maneira de incluir em contexto novo os elementos que vêm de outro” (CANDIDO, 2003, p. 92).

A esse respeito, é interessante o comentário que Fritz Ackermann faz a respeito de “Mãe d’água”, poema que encerra a seção “Poesias Americanas” de *Últimos Cantos*. Para o crítico alemão, “a poesia propriamente não contém nada de americano. Tem-se a impressão de certa analogia com os cantos da 'Lorelei', com o Fischer e o 'Erlkönig', e a infinidade de contos e lendas referentes ao assunto” (ACKERMANN, 1964, p. 98). Com efeito, salvo a substituição do mito germânico pelo mito indígena brasileiro, “Mãe d’água” lembra muito o “Erlkönig” de Goethe: em ambos os casos, há uma figura mitológica espectral que busca seduzir uma criança, que morre ao fim de ambos para desespero de seus genitores (o pai, no poema de Goethe, a mãe, no poema de Gonçalves Dias). Compare-se, por exemplo, as falas do elfo-rei de Goethe e da mãe-água dirigidas às crianças:

„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!  
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir;  
Manch' bunte Blumen sind an dem Strand,  
Meine Mutter hat manch gülden Gewand."

[...]

„Willst, finer Knabe, du mit mir gehn?  
Meine Töchter sollen dich warten schön;  
Meine Töchter führen den nächtlichen Reihn,  
Und wiegen und tanzen und singen dich  
ein.<sup>54</sup>"

(GOETHE, 2007, p. 84)

Vem ver meu belos palácios,  
Meus domínios dilatados,  
Meus tesouros encantados  
No meu reino de cristal.

Vem, te chamo: vê a linfa  
Como é bela e cristalina;  
Vê esta areia tão fina,  
Que mais que a neve seduz!  
Vem, verás como aqui dentro  
Brincam mil leves amores,  
Como em listas multicores  
Do sol se desfaz a luz.

(DIAS, 2006, p. 38)

**Quadro 18** – Comparação Entre “Erlkönig” e “Mãe d’água”

Fonte: Elaboração do autor.

Ou o fim abrupto de ambos os poemas, com a morte das crianças:

---

<sup>54</sup> “Vem comigo, adorável criança!/ Pois muitos jogos jogarei contigo/ Muitas flores coloridas há na praia/  
Minha mãe tem muitos mantos dourados/ [...]Queres, belo garoto, vir comigo?/ Minhas filhas servir-te-ão  
bem/ Minhas filhas conduzem a dança noturna/ E ninar-te-ão com movimento, dança e canto.” (Tradução  
nossa)

Dem Vater grauset's; er reitet geschwind,  
Er hält in Armen das ächzende Kind,  
Erreicht den Hof mit Mühe und Not;  
In seinen Armen das Kind war tot.<sup>55</sup>  
(GOETHE, 2007, p. 84)

Atira-se às águas: num grito medonho  
A mãe lastimável – Meu filho! – bradou:  
Respondem-lhe os ecos, porém voz humana  
Aos gritos da triste não torna: — aqui estou!  
(DIAS, 2006, p. 38)

**Quadro 19** – Comparação Entre “Erlkönig” e “Mãe d’água”  
Fonte: Elaboração do autor.

Em que pese a enorme influência que os pré-românticos alemães tiveram sobre a poesia gonçalvina<sup>56</sup>, parece-nos que é a presença de Hugo a que mais se faz sentir em *Últimos Cantos*. Vejam-se, por exemplo, as semelhanças entre “Nênia”, poema que abre a seção “Poesias Diversas”, e que o poeta dedica ao príncipe imperial Pedro Afonso, morto aos dois anos em 1850, e “Louis XVII”, poema de Hugo dedicado ao filho de Luís XVI morto aos dez anos durante a Revolução Francesa. Em ambos os textos, descreve-se a admissão celeste dos jovens príncipes falecidos, apostrofados ora como “jovem anjo” (Hugo), ora como “anjinho” (Dias).

On entendit des voix qui disaient dans la nue :  
« Jeune ange, Dieu sourit à ta gloire ingénue ;  
Viens, rentre dans ses bras pour ne plus en sortir ;  
Et vous, qui du Très-Haut racontez les louanges,  
Séraphins, prophètes, archanges,  
Courbez-vous, c'est un roi; chantez, c'est un martyr! »<sup>57</sup>  
(HUGO, 1912b, p. 57)

Não ouviste, oh belo anjinho,  
Na hora do passamento  
Para abrandar teu tormento  
Do berço teu ao redor,  
Dos teus irmãos a falange  
Com opas de luz brilhante,  
Nas harpas de diamante  
Cantar Hosana ao Senhor?  
(DIAS, 2016, p. 41)

**Quadro 20** – Comparação entre “Louis XVII” e “Nênia”  
Fonte: Elaboração do autor.

<sup>55</sup> “O pai se horroriza; cavalga célere/ Carrega nos braços a criança gemendo/ Chega ao pátio a duras penas/ Em seus braços, a criança estava morta.” (Tradução nossa).

<sup>56</sup> A esse respeito, ver Bispo (2011).

<sup>57</sup> “Escutaram-se vozes que diziam na nuvem:/ 'Jovem anjo, Deus sorri à tua glória ingénua;/ Vem, entra em seus braços para não sair mais;/ E vós, que do altíssimo dizeis louvores,/Serafins, profetas, arcanjos,/ Curvai-vos, é um rei! Cantai, é um mártir!’” (Tradução nossa)

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. É claro que diversos outros fatores confluíam para tal, entre os quais a demora muito maior com que ideias circulavam entre continentes na era do telégrafo e o atraso do Brasil enquanto país pré-industrial da periferia do capitalismo, mas é profícuo retomar Lefevere e sua teoria do mecenato como fator de controle da literatura (LEFEVERE, 2007, p. 34). Tendo o Imperador Pedro II, como se sabe, exercido um papel conspícuo de mecenas das letras, artes e ciências no século XIX<sup>58</sup>, nosso primeiro romantismo teve um certo caráter oficial e não raro adulatório à figura do Imperador, como testemunha este poema de Gonçalves Dias fortemente marcado por ecos do primeiro Victor Hugo. Nos termos de Dave Treece:

No entanto, embora, como Teixeira e Sousa, ele represente uma tendência bastante atípica, dissidente dentro do quadro predominantemente conservador do movimento, Gonçalves Dias nunca chegou ao ponto de questionar as premissas integracionistas básicas do pensamento indianista. Seu trabalho e carreira demonstram a mesma acomodação de princípios liberais radicais ao interesse de um Estado centralizado, oligárquico e escravocrata que caracteriza o movimento como um todo. (TREECE, 2000, p. 107, tradução nossa)<sup>59</sup>

Além desses poemas e de “A tempestade”, curioso caso de imitação da estrutura métrica de “Les Djinnns” que comentamos anteriormente (2.4), outro traço da presença de Hugo em *Últimos Cantos* é, evidentemente, “Canto do Bug-Jargal”, inserido na seção “Poesias Diversas” com a rubrica “tradução”, sem mais especificações. Neste volume, há apenas mais um poema identificado como tradução: “A queda de Satanás”, cujo original não está claro qual seja<sup>60</sup>, e que é o poema imediatamente anterior a “Canção do Bug-

---

<sup>58</sup> A esse respeito, ver Schwarcz (1998).

<sup>59</sup> “However, although, like Teixeira e Sousa, he represents a rather atypical, dissident tendency within the predominantly conservative framework of the movement, Gonçalves Dias never went so far as to question the basic integrationist assumptions of Indianist thinking. His work and career demonstrates the same accommodation of radical liberal principles to the interests of a centralized, oligarchic, and slave-owning state that characterizes the movement as a whole”.

<sup>60</sup> Ignoro se há algum trabalho que tenha identificado o original deste poema.

Jargal”. As duas traduções ocupam, respectivamente, a penúltima e antepenúltima posição da seção de “Poesias Diversas”, encerrada pelo longo poema de tema bíblico “Agar no deserto”. O livro se encerra com os quatro poemas da seção “Hinos”: “O meu sepulcro”, “A Harmonia”, “A tempestade” e “Saudades”. A edição original possui ainda uma espécie de posfácio com comentários do autor a respeito da composição de alguns poemas.

<b>ULTIMOS CANTOS.</b>		<b>299</b>
Anhelo.....		190
Que me pedes.....		192
O Ciúme.....		194
A nuvem doirada.....		199
Sonho de Virgem.....		201
Meu anjo, escuta.....		209
Os beijos.....		211
Desesperança.....		215
Se queres que eu sonhe.....		218
O baile.....		221
Desalento.....		225
A queda de Salanaz.....		250
Canção de Bug-Jargal.....		254
Hagar no deserto.....		258
 <b>HYMNOS.</b> 		
I. O meu sepulchro.....		255
II. A Harmonia.....		264
III. A Tempestade.....		268
Saudades.....		277
Notas.....		287

**Figura 7** – *Fac-símile* do índice da primeira edição de *Últimos Cantos*

Ainda na seção 2.4, chamamos a atenção para a recorrência com que, no século XIX, traduções de poemas eram inseridas em livros autorais. Esse procedimento, conforme temos insistido, empresta novas nuances a tais textos, de forma que não podemos evitar de lê-las à luz do contexto das obras em que se inserem. Assim, o mesmo canto de Pierrot é completamente ressignificado ao ser reinserido em outra obra. Nesse sentido, enquanto a “Canção de Bug Jargal” deve ser lida à luz das questões que mobilizam *Últimos Cantos* e a obra de Gonçalves Dias como um todo (o tema do exílio, o mito de origem pela fusão de raças, a rejeição amorosa pela cor da pele<sup>61</sup>, a

<sup>61</sup> Ribeiro (2003, p. 97) relaciona a “Canção de Bug-Jargal” com o dado biográfico da “negativa de seu pedido de casamento com Ana Amélia Ferraira do Vale, tendo sido ”provavelmente o facto de ser mestiço a causa de lhe ter sido recusada a mão da mulher que amava”.

hipertextualidade etc), “Canto do Bug-Jargal” de Castro Alves não pode senão ser lido à luz do abolicionismo militante de *Os Escravos*.

Enquanto *Espumas Flutuantes* (1869) inclui cinco traduções de autores estrangeiros (ver seção 2.4), em *Os Escravos*, publicado apenas 12 anos após a morte do poeta (1883), há apenas “Canto de Bug-Jargal”. É curioso notar que a “intermediação” hipertextual que o poema de Gonçalves Dias opera entre a canção da personagem de Hugo e o poema de Castro Alves parece não ter sido sempre evidente, chegando a passar despercebida para críticos confrontados com a mera indicação “traduzido de V. HUGO” que encima o poema em *Os Escravos*. O crítico alemão Hans Jürgen Horch, por exemplo, não faz nenhuma menção ao poeta maranhense em seu comentário a respeito de “Canto de Bug-Jargal”, limitando-se a comentar a “ligação” entre Castro Alves e Victor Hugo, que teria levado o poeta brasileiro fazer uma “tradução direta” de Hugo:

É certo que sua ligação com Hugo é, em alguns momentos, muito profunda, levando, assim, em “Canto do Bug-Jargal”, a uma tradução direta do francês. Permanece uma tarefa muito difícil decidir se Castro Alves se sentiu mais atraído pela poesia amorosa desses versos, ou se o confronto entre a ‘branca filha de Espanhola’ com o homem negro o encorajou a realizar a tradução. (HORCH, 1958, p. 141, tradução nossa)<sup>62</sup>

A obra é dividida em duas partes: uma primeira seção com 35 poemas e a seção “Cachoeira de Paulo Afonso”, narrativa dividida em 33 poemas que o próprio poeta definiu como “continuação do ‘Poema dos Escravos’, sob o título de Manuscritos de Estênio” (CANDIDO, 1997, p. 385). A tradução de Hugo é o décimo quinto poema do livro, indistinto dos demais senão pela rubrica. É difícil saber até que ponto a ordem da disposição dos poemas responde a algum desígnio programático do poeta, uma vez que se trata de obra póstuma. De qualquer forma, é curioso que o poema colocado imediatamente antes de “Canto de Bug-Jargal” também possua uma relação de reescrita hipertextual de um texto de outro grande poeta romântico brasileiro (o que também parece ter escapado a Horch): Álvares de Azevedo.

---

<sup>62</sup> “Seine Bindung an Hugo ist dabei zuweilen recht eng und führte so im “Canto do Bug-Jargal” zu einer direkten Übertragung aus dem Französischen. Es bleibt eine recht schwierige Aufgabe, wollte man entscheiden, ob sich Castro Alves mehr durch die Liebeslyrik dieser Verse angezogen fühlte, oder ob ihn die Konfrontierung der “branca filha de Hespanhola” mit dem Schwarzen anregte, die Übertragung vorzunehmen.

Conforme demonstra Candido (1984, p. 49), “Remorso (ao assassinato de Lincoln)”, de Castro Alves, é um pastiche do poema “Meu Sonho” do ultrarromântico paulista, o que se evidencia não só pelo tema do remorso e pela figura do cavaleiro sombrio, mas também pelo uso idêntico do eneassílabo anapéstico e das estrofes de seis sílabas rimadas em AABCCB. No entanto, como não poderia deixar de ser em uma obra unida em torno de um eixo temático, o cavaleiro negro perde o aspecto espectral e indefinido que existe em “Meu sonho” para descrever de forma unívoca a fuga do assassino do presidente responsável pela abolição nos Estados Unidos.

Em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido ressalta a importância de uma certa “idealização” do negro que enxerga na “poesia negra” de Castro Alves e Fagundes Varela:

A idealização, porém, agindo no terreno lírico, permitiu impor o escravo à sensibilidade burguesa, não como espoliado ou mártir; mas, o que é mais difícil, como ser igual aos demais no amor, no pranto, na maternidade, na cólera, na ternura. Esta mesma idealização que já havia dado um penacho medievalesco ao bugre, conseguiu impor a dignidade humana do negro graças à poetização da sua vida afetiva. Castro Alves se tornou o poeta por excelência do escravo ao lhe dar, não só um brado de revolta, mas uma atmosfera de dignidade lírica, em que os seus sentimentos podiam encontrar amparo; ao garantir à sua dor, ao seu amor, a categoria reservada aos do branco, ou do índio literário. (CANDIDO, 1977, p. 277)

Parece-nos, assim, que Castro Alves encontrou, via Gonçalves Dias, um potente ícone do negro dignificado no escravo-rei de *Bug-Jargal*, em quem se reúne tanto o “brado de revolta” quanto a “dignidade lírica” dos sentimentos amorosos. Em nosso entendimento, *Bug-Jargal* está presente em *Os Escravos* não apenas na retradução de Hugo, mas em diferentes poemas do livro, seja pela presença do ícone do negro dignificado pelo lirismo, como quer Candido, seja por temas e por certas disposições formais que parecem derivar do romance de Hugo, conforme procuraremos demonstrar a seguir.

### **3.4 Presença de Hugo e de *Bug-Jargal* em *Os Escravos***



Se é em “Cachoeira de Paulo Afonso” que Antonio Candido enxergou o “ponto central, o eixo da sua obra” (CANDIDO, 1977, p. 277), cúmulo da dignificação do negro pelo lirismo, há outros momentos importantes em *Os Escravos* em que o negro (ou o negro como *porte-parole*) toma a palavra para exprimir-se liricamente. Veja-se, por exemplo, o quarto poema do livro, “A canção do africano”:

Lá na úmida senzala,  
Sentado na estreita sala,  
Junto ao braseiro, no chão,  
Entoa o escravo o seu canto,  
E ao cantar correm-lhe em pranto  
Saudades do seu torrão...

De um lado, uma negra escrava  
Os olhos no filho crava,  
Que tem no colo a embalar...  
E à meia voz lá responde  
Ao canto, e o filhinho esconde,  
Talvez pra não o escutar!

“Minha terra é lá bem longe,  
Das bandas de onde o sol vem;  
Esta terra é mais bonita,  
Mas à outra eu quero bem!

O sol faz lá tudo em fogo,  
Faz em brasa toda a areia;  
Ninguém sabe como é belo  
Ver de tarde a papa-ceia!

Aquelas terras tão grandes,  
Tão compridas como o mar,  
Com suas poucas palmeiras  
Dão vontade de pensar...

Lá todos vivem felizes,

Todos dançam no terreiro;  
A gente lá não se vende  
Como aqui, só por dinheiro”.

O escravo calou a fala,  
Porque na úmida sala  
O fogo estava a apagar;  
E a escrava acabou seu canto,  
Pra não acordar com o pranto  
O seu filhinho a sonhar!

.....

O escravo então foi deitar-se,  
Pois tinha de levantar-se  
Bem antes do sol nascer,  
E se tardasse, coitado,  
Teria de ser surrado,  
Pois bastava escravo ser.

E a cativa desgraçada  
Deita seu filho, calada,  
E põe-se triste a beijá-lo,  
Talvez temendo que o dono  
Não viesse, em meio do sono,  
De seus braços arrancá-lo!

(ALVES, s.a., p. 26-27)

Como se dá em outros poemas do livro, há uma instância narrativa/descritiva que como que emoldura o canto do escravo e descreve a situação do entorno. Por acaso ou não, também o canto em prosa poética do protagonista do romance de Hugo, conforme vimos (seção 1.3), é entrecortado por intervenções do narrador. Além de possíveis ecos do *Bug-Jargal*, o leitor, a esta altura, terá também percebido relações evidentes que existem entre “A canção do africano” e outro texto já aqui mencionado que, conforme procuramos demonstrar (seção 3.1), também parece ecoar o texto de Hugo: a arquicélebre “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias.

Quanto ao “ultraclássico poema”, Affonso Romano de Sant’Anna diz se tratar de “possivelmente o poema mais parafraseado, estilizado e parodiado de nossa literatura” (SANT’ANNA, 1988, p. 23)<sup>63</sup>. As referências ao texto gonçalvino são evidentes: para além do mero tema da saudade da pátria, reproduz-se não só a oposição entre a terra natal e a terra do exílio, mas também palavras e sintagmas centrais ao poema de Gonçalves Dias (“palmeira”, “minha terra” etc). Também o esquema metrorrítmico hexassílabo em xAxA parece evocar seu hipotexto.

Na seção 3.1, elaboramos a hipótese de que “Canção do exílio” pode ser lida como um hipertexto de *Bug-Jargal*. Parece-nos que “A canção do africano”, ecoando conscientemente tanto o poema de Gonçalves Dias quanto sua fonte hugoana, retoma o tema do canto de exílio reconciliando-o com um elemento presente no texto de Hugo, mas recalcado pela derivação gonçalvina: a condição escrava do cantor do exílio. Dessa forma, assim como Pierrot se lembra “da pátria onde era rei, onde era livre” (ALVES, [s.a.], p. 57) – lembrança esta que é acionada, como vimos, pela analogia da mulher com as aves de sua terra –, a lembrança do exilado africano em “Canção do africano” passa pela lembrança da condição de liberdade (“Lá todos vivem felizes/ Todos dançam no terreiro/ A gente lá não se vende/ Como aqui, só por dinheiro”), ainda que a terra do exílio seja mais bela (“Esta terra é mais bonita/ Mas à outra quero bem”).

Outro texto em que se repete a estrutura do canto do escravo emoldurado por uma instância narrativa/descritiva é “Tragédia no lar”, o oitavo poema do livro:

#### Tragédia no lar

Na Senzala, úmida, estreita,  
Brilha a chama da candeia,  
No sapé se esgueira o vento.  
E a luz da fogueira ateia.

Junto ao fogo, uma africana,  
Sentada, o filho embalando,  
Vai lentamente cantando  
Uma tirana indolente,  
Repassada de aflição.

---

<sup>63</sup> Sobre paráfrase, estilização e paródia, ver seção 2.1. Parece-nos adequado afirmar que “Canção do Africano” é uma estilização de “Canção do Exílio”.

E o menino ri contente...  
Mas treme e grita gelado,  
Se nas palhas do telhado  
Ruge o vento do sertão.

Se o canto pára um momento,  
Chora a criança imprudente ...  
Mas continua a cantiga ...  
E ri sem ver o tormento  
Daquele amargo cantar.  
Ai! triste, que enxugas rindo  
Os prantos que vão caindo  
Do fundo, materno olhar,  
E nas mãozinhas brilhantes  
Agitas como diamantes  
Os prantos do seu pensar ...

E voz como um soluço lacerante  
Continua a cantar:

"Eu sou como a garça triste  
"Que mora à beira do rio,  
"As orvalhadas da noite  
"Me fazem tremer de frio.

"Me fazem tremer de frio  
"Como os juncos da lagoa;  
"Feliz da araponga errante  
"Que é livre, que livre voa.

"Que é livre, que livre voa  
"Para as bandas do seu ninho,  
"E nas braúnas à tarde  
"Canta longe do caminho.

"Canta longe do caminho.  
"Por onde o vaqueiro trilha,

"Se quer descansar as asas  
"Tem a palmeira, a baunilha.

"Tem a palmeira, a baunilha,  
"Tem o brejo, a lavadeira,  
"Tem as campinas, as flores,  
"Tem a relva, a trepadeira,

"Tem a relva, a trepadeira,  
"Todas têm os seus amores,  
"Eu não tenho mãe nem filhos,  
"Nem irmão, nem lar, nem flores".

A cantiga cessou... Vinha da estrada  
A trote largo, linda cavalhada  
De estranho viajor,  
Na porta da fazenda eles paravam,  
Das mulas boleadas apeavam  
E batiam na porta do senhor. [...]  
(ALVES, [s.a.], p. 35-39)

Como se pode ver, as quatro primeiras estrofes descrevem a cena na senzala em que irromperá um canto dentro do canto, a “tirana indolente” com que a escrava nina o filho, e que se destaca do restante do poema não só pelas aspas, mas também pela estrutura de quadras, sendo que o último verso de uma estrofe sempre é repetido como primeiro verso da seguinte. Também a métrica marca a passagem de uma voz à outra: embora o poema comece heptassílabo, metro que a “tirana” recupera, a canção é antecedida por um dístico formado por um decassílabo e um hexassílabo (“E voz como um soluço lacerante continua a cantar”), alternância métrica que se verifica na décima primeira estrofe, quando cessa a canção da escrava. A mesma “célula rítmica” – emprestando um termo à música –, o dístico decassílabo/hexassílabo, volta a aparecer na décima terceira estrofe:

Figuras pelo sol tismadas, lúbricas,  
Sorrisos sensuais, sinistro olhar,  
Os bigodes retorcidos,  
O cigarro a fumar,  
O rebenque prateado

Do pulso dependurado,  
Largas chilenas luzidas,  
Que vão tinindo no chão,  
E as garruchas embebidas  
No bordado cinturão.

A/ por/ta/ da/ fa/zen/da/ foi/ a/ber/ta (10);  
En/tra/ram/ no/ sa/lão/ (6).  
(ALVES, [s.a.], p. 39)

Prossegue o longo poema por algumas páginas, nas quais a hábil variação de metros funciona no sentido de imprimir cadências que dinamizam a alta dramaticidade temática. Após o clímax do texto, no qual o filho pequeno da escrava é tomado à força para ser vendido, vemos reaparecer, na última estrofe, o esquema métrico de decassílabos alternados por hexassílabos:

Assim a escrava da criança ao grito  
Destemida saltou,  
E a turba dos senhores aterrada  
Ante ela recuou.

— Nem mais um passo, cobardes!  
Nem mais um passo! ladrões!  
Se os outros roubam as bolsas,  
Vós roubais os corações! ...

Entram três negros possantes,  
Brilham punhais traiçoeiros...  
Rolam por terra os primeiros  
Da morte nas contorções.

Um/ mo/men/to/ de/pois/ a/ ca/val/ga/da (10)  
Le/va/va a/ tro/te/ lar/go/ pe/la es/tra/da (10)  
A/ cri/an/ça a/ cho/rar/. (6)  
Na/ fa/zen/da o a/zor/ra/gue en/tão/ se ou/vi/a (10)  
E aos/ gol/pes/ - u/ma/ doi/da/ res/pon/di/a (10)  
Com/ fri/o/ gar/ga/lhar! ... (6)  
(ALVES, [s.a.], p. 43)

Trata-se, sem dúvida, de um poema com muitos aspectos que poderiam suscitar rica análise. Interessa-nos prioritariamente, no entanto, os ecos de *Bug-Jargal* e Hugo que julgamos vislumbrar nele.

Antes de tudo, temos mais uma vez o já mencionado recurso à canção que irrompe em meio à narração. Se, como vimos, a poesia de Castro Alves promove uma dignificação lírica do negro pela “poetização de sua vida afetiva”, permitindo “impor o escravo à sensibilidade burguesa” (CANDIDO, 1977, p. 277), parece-nos que essa dignificação lírica se dá frequentemente pela conjunção da estrutura do “canto dentro do canto”, semelhante ao modelo *Bug-Jargal*, e do procedimento do *porte-parole*, que Vadé identifica na poesia romântica francesa. Se o ‘eu’ hugoano, conforme vimos, assume as mais variadas formas para enunciar a palavra, no caso de Castro Alves, os *porte-paroles* serão os heróis epônimos de sua obra máxima, os escravos negros em cujas bocas o poeta coloca a sua sensibilidade romântico-burguesa pelo artifício enunciativo do “canto dentro do canto”. É apenas pela imposição da “sensibilidade burguesa” ao escravo (ou ao escravo enquanto *porte-parole*) que se viabiliza a “imposição do escravo à sensibilidade burguesa”.

Além disso, salta aos olhos a reaparição, na pequena canção que irrompe dentro do poema de Castro Alves, das imagens de pássaros e palmeiras, signos presentes, conforme vimos (3.1), tanto no poema de Gonçalves Dias quanto no trecho do romance de Hugo. Não é original a observação de que algumas palavras, por conta da enorme consagração de determinados textos em uma determinada tradição, passam a remeter automaticamente a autores específicos. Assim, por exemplo, dá-se com o corvo de Poe, o lago de Lamartine, a pedra de Drummond etc. No âmbito da poesia brasileira, é provável que não haja exemplo melhor disso do que a remissão imediata a Gonçalves Dias e seu poema do exílio que operam os signos do sabiá e da palmeira. Embora se substitua, em “Tragédia no lar”, o sabiá pela “araponga errante” e pela “garça triste”, os ecos são evidentes e dificilmente involuntários, o que é corroborado pela coincidência do esquema metrorrítmico de quadras xAxA em redondilha maior.

Também do texto de Hugo podemos identificar ecos notáveis na canção da escrava em “Tragédia no lar”. Compare-se, por exemplo, o *tópos* do voo do pássaro associado à liberdade, embora em contextos diferentes: Pierrot compara a voz de Marie ao “[...] doce canto/ Das aves que no céu vibram as asas/ E que vem no horizonte lá da pátria/ Da pátria onde era rei, onde era livre! [...]” (ALVES, [s.a.], p. 56). A escrava de

“Tragédia no lar”, por sua vez, comparando-se à “garça triste”, contrapõe-se à “araponga errante”, que é “feliz” porque “é livre” e “livre voa” (ALVES, [s.a.], p. 43).

Outro aparente eco hugoano que encontramos em “Tragédia no lar” diz respeito a outro texto de Hugo, o poema “Ce qui dit la bouche d’ombre”, de *Contemplations* (1856). O poema de Hugo termina em um tom otimista, com uma exortação aos “miseráveis” para que tenham esperança: “Espérez! Espérez! Espérez, misérables! [...]” (HUGO, 1911, p. 460) O poema de Castro Alves contém exortação muito semelhante:

Era o relampejar da liberdade  
Nas nuvens do chorar da humanidade,  
Ou sarça do Sinai,  
— Relâmpagos que ferem de desmaios...  
Revoluções, vós deles sois os raios,  
**Escravos, esperai! ...**  
(ALVES, [s.a.], p. 38)

Se é verdade que Castro Alves confere “dignidade lírica” à figura do escravo apela “poetização de sua vida afetiva” (CANDIDO, 1977, p. 277), um dos vetores principais desse processo é o tema da separação violenta da família pela brutalidade da escravidão. Trata-se do tema central de “Tragédia no lar”, que narra a venda da criança arrancada à mãe pelo senhor, e aborda a inviabilidade da maternidade no seio da escravidão:

Por que tremes, mulher? Que estranho crime,  
Que remorso cruel assim te oprime  
E te curva a cerviz?  
O que nas dobras do vestido ocultas?  
É um roubo talvez que aí sepultas?  
É seu filho ... Infeliz! ...  
  
Ser mãe é um crime, ter um filho – roubo!  
Amá-lo uma loucura! Alma de lodo,  
Para ti – não há luz.  
Tens a noite no corpo, a noite na alma,  
Pedra que a humanidade pisa calma,  
— Cristo que verga à cruz! (ALVES, [s.a.], p. 38)



O mesmo tema é levado ao limite em “Mater Dolorosa”, em que a mãe escrava mata o próprio filho para poupá-lo dos horrores da escravidão:

- Ave – te espera da lufada o açoite,
- Estrela – guia-te uma luz falaz.
- Aurora minha – só te aguarda a noite,
- Pobre inocente – já maldito estás.

Perdão, meu filho... se matar-te é crime  
Deus me perdoa... me perdoa já.  
A fera enchente quebraria o vime...  
Velem-te os anjos e te cuidem lá. (ALVES, [s.a.], p. 28)

A exortação irônica ao filicídio aparece também no poema “Mãe do cativo”:

Ó mãe do cativo! que alegre balanças  
A rede que ataste nos galhos da selva!  
Melhor tu farias se à pobre criança  
Cavasses a cova por baixo da relva.

Ó mãe do cativo! que fias à noite  
As roupas do filho na choça da palha!  
Melhor tu farias se ao pobre pequeno  
Tecesses o pano da branca mortalha. (ALVES, [s.a.], p. 71)

De certa forma, embora o abolicionismo de Castro Alves se filie a uma tradição liberal, com influência do abolicionismo estadunidense (presente em *Os Escravos*, por exemplo, por duas menções explícitas a Abraham Lincoln), ao tematizar o alijamento do direito à família que cabe às classes subalternas do Brasil escravocrata, pode-se dizer que Castro Alves vem ao encontro de algo enunciado a respeito das classes subalternas europeias por um famoso texto fundador de outra tradição intelectual, publicado um ano depois do nascimento do poeta baiano (1848):

Em sua plenitude, a família só existe para a burguesia; mas ela encontra seu complemento na supressão forçada de toda família para o proletário, e na prostituição pública. [...]As declamações burguesas

sobre a família e a educação, sobre os doces laços que unem a criança a seus pais tornam-se cada vez mais repugnantes à medida que a grande indústria destrói todo laço de família para o proletário e transforma seus filhos em simples artigos de comércio, em simples instrumentos de trabalho. (MARX; ENGELS, 2009, p. 77-78)

Quanto à questão da supressão do direito à família especificamente no Brasil escravocrata, julgamos produtivo transcrever as observações mais recentes de Abdias do Nascimento:

O motivo para a importação de africanos escravizados era a obtenção de lucro com a espoliação do seu trabalho; e para que a sujeição do africano fosse completa, tratavam o escravo como animal. Jamais como seres humanos, não permitindo que tivessem família: a proporção de mulheres em relação aos homens estava na escala de uma para cinco; e as relativamente poucas mulheres importadas, consideradas de baixa produtividade, não tinham permissão para estabelecer qualquer estrutura estável capaz de permitir a criação de filhos, a não ser criar filhos dos senhores. (NASCIMENTO, 1980, p. 232)

Assim, se é possível dizer que as classes subalternas dos países centrais do capitalismo oitocentista encontravam-se privadas do direito à família “em sua plenitude”, suprimida à força pela pobreza exasperante que produzia a prostituição em massa<sup>64</sup>, no caso dos escravos, classe subalterna do capitalismo oitocentista periférico, pode-se dizer que se encontravam privados do direito à família em absoluto.

Também em *Bug-Jargal* encontra-se o tema da separação da família pela escravidão, não propriamente na canção do protagonista, mas no capítulo 46 do romance, em que Pierrot narra os logros com que os europeus enganam seu pai e vendem toda a família como escravos. O protagonista se vê separado da “jovem esposa”, que é “prostituída a brancos”, e dos filhos, que no lugar da “mãe que os nutrirá” e do “pai que os banhava”, só encontram “bárbaros tiranos”, sendo posteriormente todos mortos pelos senhores brancos. Seu próprio pai, Pierrot diz tê-lo revisto apenas muitos anos depois em São Domingo, na situação extrema do suplício na roda:

---

<sup>64</sup> “E a ninguém menos que à burguesia assiste o direito de reprovar aos trabalhadores sua grosseria sexual: ela participa decididamente no desenvolvimento da prostituição – das 40 mil prostitutas que todas as noites enchem as ruas de Londres, quantas não são sustentadas pela virtuosa burguesia? E quantas não devem a obrigação em que se veem de vender o corpo aos passantes para viver a um bom burguês que as seduziu?” (ENGELS, 2010, p.166).

- Ouve – disse-me ele com um tom frio – meu pai era rei no país de Cacongo. Administrava justiça aos seus súditos no limiar da sua porta e a cada sentença que dava bebia, segundo o uso dos reis, um copo cheio de vinho de palmeira. Nós vivíamos então felizes e poderosos. Um dia vieram os europeus e instruíram-me com esses conhecimentos fúteis que te impressionaram. O chefe deles era um capitão espanhol; prometeu a meu pai países mais vastos dos que os que tinha e mulheres brancas; meu pai seguiu-o com toda a família... E, irmão, venderam-nos.

O peito do negro arquejou; os seus olhos rebrilharam; quebrou maquinalmente uma nogueira nova, que estava junto dele, depois continuou sem parecer dirigir-se a mim:

- O senhor do país de Cacongo teve um senhor; e seu filho curvou-se como escravo para os sulcos de S. Domingos. Separaram o leão novo de seu velho pai para mais facilmente o domarem. Arrancaram a esposa ainda nova ao esposo para conseguirem mais proventos unindo-o aos outros. Os filhos procuraram a mãe que os amamentava, o pai que os banhava nas torrentes; não encontraram senão tiranos bárbaros e dormiram no meio dos cães!

Calou-se; os seus lábios palpitavam sem que chegasse a falar, o seu olhar estava fixo e desvairado. De repente agarrou-me no braço.

- Irmão, ouves? Fui vendido a diferentes senhores como uma cabeça de gado. Recordas-te do suplício de Ogeu? Nesse dia tornei a ver meu pai. Escuta: - estava no suplício da roda!

Eu estremeci. Ele acrescentou:

- A minha mulher foi prostituída pelos brancos. Ouve, irmão: ela já morreu e pediu-me para a vingar. Devo dizer-te tudo – continuou hesitando e baixando os olhos – fui culpado, amei uma outra. Mas, vamos adiante. Todos os meus me exortavam a que os libertasse e os vingasse. Rask trazia-me as suas mensagens. Eu não os podia satisfazer, porque estava nas prisões de teu tio. No dia em que obtiveste o meu perdão, parti para arrancar os meus filhos das mãos de um senhor feroz e quando cheguei, irmão, o último dos netos do rei de Cacongo acabava

de expirar sob o chicote de um branco! Os outros tinham-no precedido.  
(HUGO, 1954, p. 182, tradução de Bezerra de Menezes Neto)<sup>65</sup>

Como se pode ver, a matriz do negro idealizado e viável à “sensibilidade burguesa” que Candido enxergou na poesia de Castro Alves já existia no protagonista do romance de Hugo, uma personagem que reúne muitos dos *tópoi* romântico-burgueses por excelência: a nostalgia da pátria, a vassalagem amorosa (que parece ter servido também de modelo ao índio idealizado de Alencar, conforme vimos), a proximidade com a natureza, o tema da vingança, a devoção à família e ao amor conjugal – cuja interrupção e mácula pela violência e pelo estupro suscitam a vingança de Pierrot contra os algozes brancos.

A própria ideia da “mácula” ao sacramento matrimonial pela violência sexual do branco (a prostituição forçada), presente tanto em *Bug-Jargal* quanto em *Os Escravos*, pressupõe uma noção de castidade cristã própria à sensibilidade romântico-burguesa, e este é talvez um dos aspectos que Candido tinha em mente ao fazer suas observações. Discutamos, primeiro, a questão conforme se dá no poema “Súplica”:

Senhor Deus, dá que a boca da inocência  
Possa ao menos sorrir,

---

<sup>65</sup> “Écoute, me dit-il d’un ton froid, mon père était roi au pays de Kakongo. Il rendait la justice à ses sujets devant sa porte, et, à chaque jugement qu’il portait, il buvait, suivant l’usage des rois, une pleine coupe de vin de palmier. Nous vivions heureux et puissants. Des Européens vinrent ; ils me donnèrent ces connaissances futiles qui t’ont frappé. Leur chef était un capitaine espagnol ; il promit à mon père des pays plus vastes que les siens, et des femmes blanches : mon père le suivit avec sa famille... Frère, ils nous vendirent !

La poitrine du noir se gonfla, ses yeux étincelaient ; il brisa machinalement un jeune néflier qui se trouvait près de lui, puis il continua sans paraître s’adresser à moi :

« Le maître du pays de Kakongo eut un maître, et son fils se courba en esclave sur les sillons de Santo-Domingo. On sépara le jeune lion de son vieux père pour les dompter plus aisément. On enleva la jeune épouse à son époux pour en tirer plus de profit en les unissant à d’autres. Les petits enfants cherchèrent la mère qui les avait nourris, le père qui les baignait dans les torrents : ils ne trouvèrent que des tyrans barbares, et couchèrent parmi les chiens ! »

Il se tut : ses lèvres remuaient sans qu’il parlât, son regard était fixe et égaré. Il me saisit enfin le bras brusquement.

« Frère, entends-tu ? j’ai été vendu à différents maîtres comme une pièce de bétail. Tu te souviens du supplice d’Ogé ; ce jour-là, j’ai revu mon père, écoute : c’était sur la roue ! »

Je frémis. Il ajouta :

« Ma femme a été prostituée à des blancs. Écoute, frère : elle est morte et m’a demandé vengeance. Te le dirai-je ? continua-t-il en hésitant et en baissant les yeux, j’ai été coupable, j’en ai aimé une autre... Mais passons !

« Tous les miens me pressaient de les délivrer et de me venger. Rask m’apportait leurs messages.

« Je ne pouvais les satisfaire, j’étais moi-même dans les prisons de ton oncle. Le jour où tu obtins ma grâce, je partis pour arracher mes enfants des mains d’un maître féroce ; j’arrivai. Frère, le dernier des petits-fils du roi de Kakongo venait d’expirer sous les coups d’un blanc ! les autres l’avaient précédé” (HUGO, 1910, p. 554).

Como a flor da granada abrindo as pet'las  
Da alvorada ao surgir.

Dá que um dedo de mãe aponte ao filho  
O caminho dos céus,  
E seus lábios derramem como pérolas  
Dois nomes — filho e Deus.

Que a donzela não manche em leito impuro  
A grinalda do amor.  
Que a honra não se compre ao carnicheiro  
Que se chama senhor.

Dá que o brio não cortem como o cardo  
Filho do coração.  
Nem o chicote acorde o pobre escravo  
A cada aspiração.

Insultam e desprezam da velhice  
A coroa de cãs.  
Ante os olhos do irmão em prostitutas  
Transformam-se as irmãs.

A esposa é bela... Um dia o pobre escravo  
Solitário acordou;  
E o vício quebra e ri do nó perpétuo  
Que a mão de Deus atou.

Do abismo em pego, de desonra em crime  
Rola o mísero a sós.  
Da lei sangrento o braço rasga as vísceras  
Como o abutre feroz.

Vê!... A inocência, o amor, o brio, a honra,  
E o velho no balcão.  
Do berço à sepultura a infâmia escrita...  
Senhor Deus! compaixão!... (ALVES, [s.a.], p. 66)

Nesse poema em forma de prece religiosa, em que também está retratada a interrupção da família e do amor conjugal pela violência do branco, fica evidente que a condenação da escravidão assume dupla feição moral: além da empatia pela submissão do escravo a atroz sofrimentos, a escravidão, inseparável da prostituição e do concubinato forçados das mulheres negras (“[...] ante os olhos do irmão em prostitutas/ Transformam-se as irmãs”), implica também a transgressão sistemática dos princípios cristãos (e romântico-burgueses) da castidade e da fidelidade conjugal. Assim, “[...] o vício quebra e ri do nó perpétuo/ Que a mão de Deus atou”, e são conspurcados “[...] a inocência, o amor, o brio, a honra”. Assim como Pierrot vê a jovem esposa “prostituída a brancos” (HUGO, 1910, p. 554, tradução nossa), o escravo de “Súplica” tem a bela esposa tomada: um dia “[...] solitário acordou”. Além de ser alijado do direito à família, o escravo é alijado do direito ao amor e aos sacramentos cristãos, ou seja, de alguns dos principais fundamentos da sensibilidade romântico-burguesa fortemente católica que caracteriza tanto a literatura do jovem Victor Hugo quanto as obras de Castro Alves, Gonçalves Dias e José de Alencar.

No que diz respeito à violência sexual sistemática contra a escrava negra, tanto sob a forma de estupro quanto sob a forma de prostituição forçada, tema recorrente em *Os Escravos*, invocamos mais uma vez Abdias do Nascimento:

O crime do estupro sexual cometido contra a mulher negro-africana pelo branco ocorreu através de gerações. Até os filhos mulatos, herdeiros de um precário prestígio de seus pais brancos, continuaram a prática dessa violência contra a negra. [...] E simultaneamente prevalecia também a prática de os senhores manterem mulheres africanas como prostitutas para a obtenção de lucros. Não exageramos apontando os colonialistas portugueses como não só libertinos, mas, se aristocratas, foram também proxenetas. (NASCIMENTO, 1980, p. 236)

É precisamente em “Cachoeira de Paulo Afonso”, o poema que Candido considerava, como vimos, o “ponto central” (1977, p. 277) da obra de Castro Alves, que podemos perceber com mais nitidez a ideia da “mácula” à castidade pela violência sexual do branco. Como se sabe, trata-se de um longo poema que narra a tragédia de dois escravos, Lucas e Maria, cujo amor idílico é interrompido por um estupro perpetrado pelo senhor branco de Maria, que a “desonra”:

E agora está concluída  
A minha história desgraçada  
Quando caí – era virgem!  
Quando ergui-me – desonrada! (ALVES, [s.a.], p. 151)

Privados do direito ao amor conjugal romântico-burguês e dos sacramentos cristãos que o presidem, o suicídio pela queda da cachoeira, que se assemelha a um êxtase religioso, funciona como uma espécie de matrimônio simbólico de Lucas e Maria:

– “Não vês os panos d’água como alvejam  
Nos penedos? Que gélido sudário  
O rio nos talhou!”  
– “Veste-me o cetim branco do noivado...  
Roupas alvas de prata... albrantes dobras...  
Veste-me!... Eu aqui estou.”  
– Já na proa espadana, salta a espuma...”  
– São as flores gentis da laranjeira  
Que o pego vem nos dar...  
Oh! névoa! Eu amo teu sendal de gaze!...  
Abram-se as ondas como virgens louras,  
Para a Esposa passar!...  
“As estrelas palpitam! – São as tochas!  
Os rochedos murmuram!... São os monges!  
Reza um órgão nos céus!  
Que incenso! – Os rolos que do abismo voam!  
Que turbúlo enorme – Paulo Afonso!  
Que sacerdote! – Deus...” (ALVES, [s.a.], p. 175)

Chama a atenção a abundância da simbologia católica, que corrobora a importância central que é conferida no poema ao valor cristão da castidade. Lucas e Maria aparecem como figuras completamente assimiladas ao universo judaico-cristão, a ponto de mesmo seus nomes serem nomes bíblicos. Assim como o narrador de *Bug-Jargal* admira Pierrot por características europeizadas, os “fúteis conhecimentos” (HUGO, 1876, p. 78) adquiridos pelo contato com os espanhóis que o diferem, aos olhos do colonizador, dos demais negros em São Domingo, foi apenas pela produção de um escravo literário

idealizado estéticamente e ideologicamente segundo princípios romântico-burgueses e católicos – ou melhor, um escravo literário que funciona como porta-voz de uma ideologia romântico-burguesa e católica que lhe é exógena do ponto de vista factual – que Castro Alves pôde tornar a figura do escravo palatável à “sensibilidade burguesa”.

Também em “Cachoeira de Paulo Afonso” há a ocorrência do “canto dentro do canto”. Destacamos a seção “Tirana”, uma canção cantada por Lucas sobre sua amada Maria. Aqui impõe-se outra observação onomástica: Maria, note-se, é o mesmo nome da personagem de *Bug-Jargal* por quem Pierrot se apaixona e a quem dedica sua canção. À luz disso, múltiplas associações com diferentes textos abordados ao longo deste trabalho são inevitáveis:

“Minha Maria é morena,  
Como as tardes de verão;  
Tem as tranças da palmeira  
Quando sopra a viração.

Companheiros! o meu peito  
Era um ninho sem senhor;  
Hoje tem um passarinho  
P'ra cantar o seu amor.

Trovadores da floresta!  
Não digam a ninguém, não!...  
Que Maria é a baunilha  
Que me prende o coração.

Quando eu morrer só me enterrem  
Junto às palmeiras do val,  
Para eu pensar que é Maria  
Que geme no taquaral...” (ALVES, [s.a.], p. 133)

Os ecos tanto de *Bug-Jargal* quanto da “Canção do exílio” já apareceram nos casos de “Canção do africano” e “Tragédia no Lar”, poemas que também empregam o recurso do “canto dentro do canto” que assinalamos. Aqui, muitos elementos nos permitem relacionar os três textos: além da coincidência do nome, reaparecem os índices do pássaro e da palmeira. Além disso, outros aspectos ensejam a remissão imediata ao poema de Gonçalves Dias: assim como em “Canção do Africano”, Castro Alves usa as



mesmas quadras de redondilhas maiores com rimas xAxA que abrem a “Canção do Exílio”<sup>66</sup>, e a escolha da rima em “á” para a primeira estrofe foi certamente motivada, bem como a escolha do pronome possessivo feminino pelo qual ambos os poemas são iniciados:

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá;  
As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.

Minha Maria é bonita,  
Tão bonita assim não há;  
O beija-flor quando passa  
Julga ver o manacá.

**Quadro 21** – Comparação das primeiras estrofes de “Canção do Exílio” e de “Tirana”  
Fonte: Elaboração do autor.

Também nas últimas estrofes parece haver uma relação, ambos os poemas sendo fechados por ideias do campo semântico da morte<sup>67</sup>:

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.  
Não permita Deus que eu morra,  
Sem que eu volte para lá;  
Sem que eu desfrute os primores  
Que não encontro por cá;  
Sem qu'inda aviste as palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Quando eu morrer só me enterrem  
Junto às palmeiras do val,  
Para eu pensar que é Maria  
Que geme no taquaral...

**Quadro 22** – Comparação entre as últimas estrofes de “Canção do Exílio” e “Tirana”  
Fonte: Elaboração do autor.

Tanto o trecho de “Canção do Africano” quanto a seção “Tirana” de “Cachoeira de Paulo Afonso” podem ser consideradas derivações hipertextuais do arquicélebre poema gonçalvino. Cotejemos os dois textos, que coincidem inclusive no número de versos e na disposição das estrofes:

---

<sup>66</sup> A mesma estrutura também foi utilizada por Gonçalves Dias em “A escrava”, conforme vimos na seção 3.1.

<sup>67</sup> Também seria possível lembrar do poema de Castro Alves “Quando eu morrer...”, incluído em *Espumas Flutuantes* (1997, p. 236).

Minha Maria é morena,  
Corno as tardes de verão;  
Tem as tranças da palmeira  
Quando sopra a viração.

Companheiros! o meu peito  
Era um ninho sem senhor;  
Hoje tem um passarinho  
P'ra cantar o seu amor.

Trovadores da floresta!  
Não digam a ninguém, não!...  
Que Maria é a baunilha  
Que me prende o coração.

Quando eu morrer só me enterrem  
Junto às palmeiras do val,  
Para eu pensar que é Maria  
Que geme no taquaral...”

Minha terra é lá bem longe,  
Das bandas de onde o sol vem;  
Esta terra é mais bonita,  
Mas à outra eu quero bem!

O sol faz lá tudo em fogo,  
Faz em brasa toda a areia;  
Ninguém sabe como é belo  
Ver de tarde a papa-ceia!

Aquelas terras tão grandes,  
Tão compridas como o mar,  
Com suas poucas palmeiras  
Dão vontade de pensar ...

Lá todos vivem felizes,  
Todos dançam no terreiro;  
A gente lá não se vende  
Como aqui, só por dinheiro”.

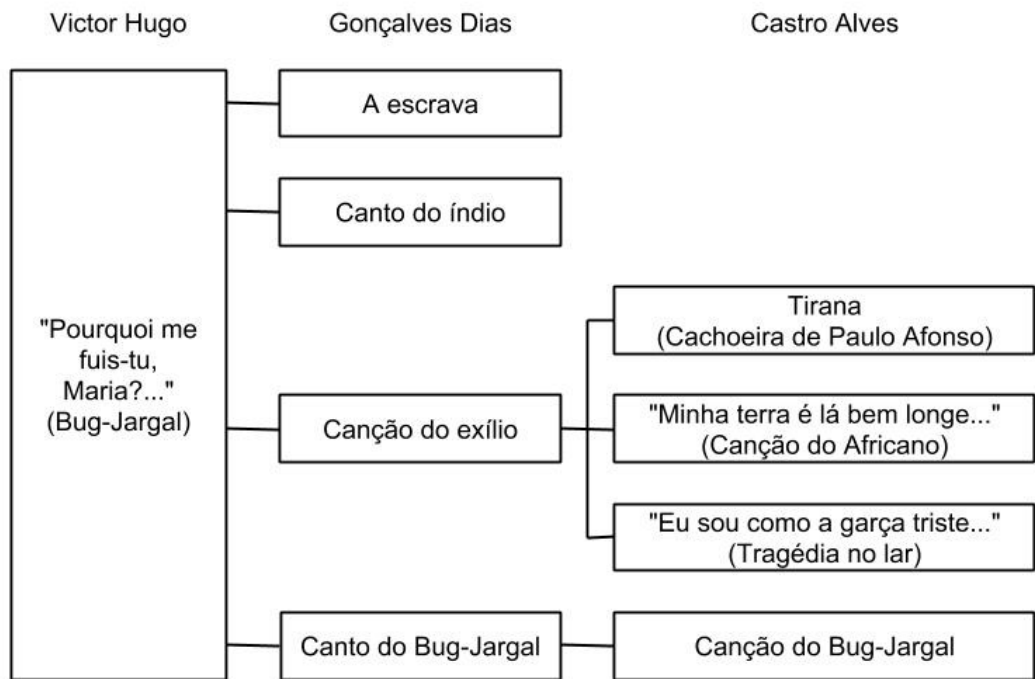
**Quadro 23** – Cotejo de “Tirana” e o trecho de “Canção do Africano”

Fonte: Elaboração do autor.

Assim como tratamos, na seção 2.1, a canção de Pierrot em *Bug-Jargal* como um texto independente do romance em que se encontra (“Pourquoi me fuis-tu, Maria?”), podemos estender o procedimento a essas duas seções mais ou menos autônomas<sup>68</sup>, bem como à seção do canto da escrava em “Tragédia no lar”, que podem ser consideradas hipertextos da canção de Pierrot mediadas pela “Canção do exílio”. Dessa forma, retomando tanto o procedimento do mapa hipertextual quanto discussões da seção 3.1, propomos a seguinte disposição gráfica:

---

<sup>68</sup> Propomos identificá-las por seus primeiros versos: “Minha terra é lá bem longe...” e “Eu sou como a garça triste”.



**Figura 8** – Mapa hipertextual de poemas de Gonçalves Dias e Castro Alves derivados de *Bug-Jargal*  
 Fonte: Elaboração do autor.

Assim como a de Victor Hugo, a presença de Gonçalves Dias se manifesta em diferentes graus ao longo do recolhimento póstumo de Castro Alves. Em alguns casos, há convergência tanto de temas quanto de elementos formais. Em “Navio negreiro”, por exemplo, Castro Alves compara o sofrimento das mulheres escravizadas ao sofrimento de Agar, personagem bíblica do livro de Gênesis:

São mulheres desgraçadas,  
 Como Agar o foi também.  
 Que sedentas, alquebradas,  
 De longe... bem longe vêm...  
 Trazendo com tábios passos,  
 Filhos e algemas nos braços,  
 N'alma — lágrimas e fel...  
 Como Agar sofrendo tanto,  
 Que nem o leite de pranto  
 Têm que dar para Ismael. (ALVES, [s.a.], p. 90)

Em outra chave alegórica<sup>69</sup>, também Gonçalves Dias explorou o tema em “Agar no Deserto”, poema que fecha a seção “Poesias Diversas” do livro *Últimos Cantos*:

Pálido o rosto e queimado  
Pelo sol do Egito ardente  
Saía a escrava inocente  
Co'o filho inocente ao lado  
Da tenda patriarcal.  
A pobrezinha chorava!  
Alguns pães e um frasco d'água  
E um peito cheio de mágoa!  
Vê, contempla, ó triste escrava,  
Teu sepulcro no areal. (DIAS, 1998, p. 122)

É verdade que temas da mitologia judaico-cristã são recorrentes em toda a literatura ocidental, de forma que a mera coincidência do tema de Agar não seria suficiente para falarmos de “presença de Gonçalves Dias” no livro de Castro Alves. No entanto, é notável que a primeira seção do poema de Gonçalves Dias e a quinta seção do “Navio negreiro”, em que o mito de Agar é mencionado, compartilhem também a estrutura de décimas heptassilábicas, com uma leve diferença na estrutura de disposição

---

<sup>69</sup> Embora preconizando a atenção quanto a leituras reducionistas calcadas em hipóteses biográficas, David Treece elenca “Agar no deserto” entre os poemas de Gonçalves Dias que tematizam o excluído social (“*social outcast*”) e que decorreriam de um sentimento pessoal de insatisfação: “A figura do excluído social aparece também em diversos poemas não indianistas de Gonçalves Dias, como ‘O Assassino’, ‘O Baile’ e ‘Agar no Deserto’, e não se deve esquecer que o exílio e a solidão do indivíduo humano são temas românticos comuns. Embora devamos nos guardar de interpretações biográficas reducionistas da obra, há, no entanto, um forte argumento para ver o tratamento desses temas na escrita indianista de Gonçalves Dias como apenas compreensíveis à luz do caráter específico da sociedade brasileira oitocentista conforme ele a percebia. Sua via pessoal e profissional, seus escritos não-ficcionais e sua poesia indianista dão testemunha – caso da experiência de outros intelectuais mestiços de classe média baixa de sua geração – de um profundo senso de alienação social, uma consciência aguda de desvantagem racial e econômica, e um desgosto amargo com as condições opressivas sobre as quais a prosperidade do império de baseava.” (TREECE, 2000, p. 108, tradução nossa) [“The figure of the social outcast appears in a number of Gonçalves Dias's non-Indianist poems, too, such as ‘O Assassino’ (The Murderer), ‘O Baile’ (The Dance), and ‘Agar no Deserto’ (Agar in the Desert), and it should not be forgotten that exile and the solitude of the human individual are stock Romantic themes. While we should guard against narrowly reductionist biographical interpretations of the work, there is, nevertheless, a strong argument for viewing the treatment of these themes in the Indianist writing of Gonçalves Dias as fully comprehensible only in the light of the specific character of nineteenth-century Brazilian society as he perceived it. Both his personal and professional life, his non-fictional writings and his Indianist poetry together bear witness, as did the experience of other mixed-race, lower-middle-class intellectuals of his generation, to a powerful sense of social alienation, an acute consciousness of racial and economic disadvantage, and a bitter disgust with the oppressive conditions upon which the prosperity of the Empire was based”].

das rimas: ABBACDEEDC no caso de “Agar no Deserto”, ABBACCDEED na quinta seção de “Navio Negreiro”:

O sol brilhante nascia  
Sobre as tendas alvejantes  
E n'outros pontos distantes  
Combros d'areia feria,  
Outrora leito d'um mar;  
Esse caminho procura  
Que nas ondas do deserto  
Talvez ache por acerto  
Pátria, abrigo, amor, ventura  
A prole infausta d'Hagar.  
(DIAS, 1998, p. 122)

Depois, o areal extenso...  
Depois, o oceano de pó.  
Depois no horizonte imenso  
Desertos... desertos só...  
E a fome, o cansaço, a sede...  
Ai! quanto infeliz que cede,  
E cai p'ra não mais s'erguer!...  
Vaga um lugar na cadeia,  
Mas o chacal sobre a areia  
Acha um corpo que roer.  
(ALVES, [s.a.], p. 91)

**Quadro 24** – Comparação das décimas heptassilábicas de “Agar no Deserto” e “Navio Negreiro”

Fonte: Elaboração do autor.

Note-se, ainda, o final do poema de Gonçalves Dias, em que Agar, após desfalecer e ter sonhos proféticos com os futuros feitos das gerações que dela descenderão, é elevada da condição de “serva” à de “rainha”. Trata-se de um *Bug-Jargal* às avessas, que de rei se tornou escravo:

Vai, caminha, ó triste escrava,  
Deus Senhor sobre ti vela;  
Vai, caminha: a tua estrela  
Nasce como um romper d'alva  
Sobre os netos d'Ismael.  
Esquece a sorte mesquinha  
Que te vexa, esquece tudo  
Deus Senhor é teu escudo:  
Já não és serva, és rainha  
D'outro reino Israel. (DIAS, 1998, p. 130)

E que a palmeira enquanto índice da terra do exílio também está presente na quinta seção do “Navio Negreiro”:

Lá nas areias infindas,  
Das palmeiras no país,  
Nasceram crianças lindas,  
Viveram moças gentis...  
Passa um dia a caravana,  
Quando a virgem na cabana  
Cisma da noite nos véus ...  
...Adeus, ó choça do monte,  
...Adeus, palmeiras da fonte!...  
...Adeus, amores... adeus!... (ALVES, [s.a.], p. 90)

Com efeito, parece que o poema “Agar no Deserto” não só ecoa em “Navio Negreiro” como é objeto, na quinta seção, de uma espécie de emulação: ao versar sobre o mesmo tema fazendo uso de estrutura estrófica e metrorrímica semelhante, que faz Castro Alves senão lançar-se em um “esforço que leva o imitador a igualar, se não a ultrapassar, o próprio modelo” (SALTARELLI, 2010, p. 64)? Se é verdade que, uma vez que se trata de autores românticos, talvez seja equivocado lidar com a questão nos termos da *æmulatio* em sentido estrito, conforme codificada pelos preceitos da poética clássica e praticada por autores por eles regidos, não obstante, parece-nos lícito assumir que estamos diante de de um procedimento análogo, que pode esclarecer a própria natureza da derivação textual que se dá entre as versões de Gonçalves Dias e Castro Alves do canto de Pierrot em *Bug-Jargal*.

Outro processo interessante de derivação textual que ocorre em *Os Escravos* a partir de Victor Hugo é o caso do poema “A criança”, que toma por epígrafe um trecho do poema homônimo de Hugo “L’enfant”, de *Les Orientales* (1829). Trata-se de um processo semelhante ao que estudamos no caso do poema “Gigante de Pedra” de Gonçalves Dias e seu hipotexto “Le Géant” (ver seção 3.3). O pano de fundo do poema de Hugo é a guerra de independência travada pelos gregos contra o Império Otomano. Desamparada em uma cidade arrasada pelos turcos, a criança grega, inquirida pela voz que enuncia o poema a respeito do que a faria parar de chorar, responde assertiva: “Je veux de la poudre et des balles” (HUGO, 1912a, p. 689). Castro Alves produz um poema muito semelhante, mas a criança grega dá lugar a uma criança escrava que perdeu a mãe “[...] ao fero açoite/ Dos seus algozes vis” (ALVES, [s.a.], p. 46), e que responde à voz

que lhe inquires o que desejo: “Amigo, eu quero o ferro da vingança” (ALVES, [s.a.], p. 47).

L'enfant

Les turcs ont passé là. Tout est ruine et deuil.  
Chio, l'île des vins, n'est plus qu'un sombre écueil,  
Chio, qu'ombrageaient les charmilles,  
Chio, qui dans les flots reflétait ses grands bois,  
Ses coteaux, ses palais, et le soir quelquefois  
Un chœur dansant de jeunes filles.

Tout est désert. Mais non; seul près des murs noircis,  
Un enfant aux yeux bleus, un enfant grec, assis,  
Courbait sa tête humiliée ;  
Il avait pour asile, il avait pour appui  
Une blanche aubépine, une fleur, comme lui  
Dans le grand ravage oubliée.

Ah ! pauvre enfant, pieds nus sur les rocs anguleux !  
Hélas ! pour essuyer les pleurs de tes yeux bleus  
Comme le ciel et comme l'onde,  
Pour que dans leur azur, de larmes orageux,  
Passe le vif éclair de la joie et des jeux,  
Pour relever ta tête blonde,

Que veux-tu? Bel enfant, que te faut-il donner  
Pour rattacher gaîment et gaîment ramener  
En boucles sur ta blanche épaule  
Ces cheveux, qui du fer n'ont pas subi l'affront,  
Et qui pleurent épars autour de ton beau front,  
Comme les feuilles sur le saule ?

Qui pourrait dissiper tes chagrins nébuleux ?  
Est-ce d'avoir ce lys, bleu comme tes yeux bleus,  
Qui d'Iran borde le puits sombre ?  
Ou le fruit du tuba, de cet arbre si grand,  
Qu'un cheval au galop met, toujours en courant,  
Cent ans à sortir de son ombre ?

Veux-tu, pour me sourire, un bel oiseau des bois,  
Qui chante avec un chant plus doux que le hautbois,  
Plus éclatant que les cymbales ?  
Que veux-tu ? fleur, beau fruit, ou l'oiseau merveilleux ?  
– Ami, dit l'enfant grec, dit l'enfant aux yeux bleus,  
Je veux de la poudre et des balles<sup>70</sup>. (HUGO, 1912a,  
p. 688-689).

A criança

*Que veux-tu, fleur, beau fruit, ou oiseaux  
merveilleux?*  
– *Ami, dit l'enfant grec, dit l'enfant aux yeux  
bleus,*  
*Je veux de la poudre et des balles.*  
VICTOR HUGO (*Les Orientales*)

Que tens criança? O areal da estrada  
Luzente a cintilar  
Parece a folha ardente de uma espada.  
Tine o sol nas savanas. Morno é o vento.  
À sombra do palmar  
O lavrador se inclina sonolento.

É triste ver uma alvorada em sombras,  
Uma ave sem cantar,  
O veado estendido nas alfombras.  
Mocidade, és a aurora da existência,  
Quero ver-te brilhar.  
Canta, criança, és a ave da inocência.

Tu choras porque um ramo de baunilha  
Não pudeste colher,  
Ou pela flor gentil da granadilha?  
Dou-te, um ninho, uma flor, dou-te uma palma,  
Para em teus lábios ver  
O riso — a estrela no horizonte da alma.

Não. Perdeste tua mãe ao fero açoite  
Dos seus algozes vis.  
E vagas tonto a tatear a noite.  
Choras antes de rir... pobre criança!...  
Que queres, infeliz?...  
— Amigo, eu quero o ferro da vingança.  
(ALVES, [s.a.], p. 47).

<sup>70</sup> “Os turcos aqui passaram. Tudo é ruína e luto. / Quios, a ilha dos vinhos, não é mais senão um sombrio escolho. / Quios, que os choupos sombreavam/ Quios, que nas ondas refletia seus grandes bosques, / Suas colinas, seus palácios e, de noite, por vezes,/ Um coro dançante de meninas. / Tudo é deserto. Mas, não. Só, perto dos muros enegrecidos, / Uma criança de olhos azuis, uma criança grega sentada/ Curvava sua cabeça humilhada; ele tinha por asilo e apoio / Um pilriteiro branco, uma flor, como ele/ Esquecida na grande destruição. / Pobre criança, de pés descalços sobre as rochas angulosas! / Ai! Para enxugar o pranto de teus olhos azuis/ Como o céu e como a vaga, / Para que em seu anil tempestuoso de lágrimas/ Passe o vivo clarão da felicidade e dos jogos,/ Para elevar tua cabeça loura, / Que queres? Bela criança, que é preciso te dar/ Para reatar alegremente e alegremente restaurar / Em cachos sobre teu ombro branco / Esses cabelos, que não sofreram afronta do ferro, / E que choram esparsos em torno de tua bela face/ Como as

**Quadro 25** – Comparação entre “L’enfant” e “A criança”

Fonte: Elaboração do autor.

Com efeito, “alguns poemas de Castro Alves são verdadeiras reescrituras de poemas de Hugo” (PERRONE-MOISÉS, 2007, p.99), e esse é claramente o caso de “A criança”. Mais sintético, o poema do autor brasileiro começa *in medias res*, com a interpelação da criança pela voz que enuncia o poema já no primeiro verso, enquanto isso só se dá na terceira estrofe do poema de Hugo. Em ambos os poemas, tenta-se demover a criança do choro pelo oferecimento de objetos da natureza ligados a três categorias: “*fleur*”, “*beau fruit*”, “*oiseaux merveilleux*” em Hugo, “ninho”, “flor”, “palma” em Castro Alves. Tais objetos, pertencentes ao domínio da pureza e do idílico, contrastam-se com os pedidos de ambas as crianças, pertencentes ao domínio do bélico (“*de la poudre et des balles*”, “ferro da vingança”).

Perrone-Moisés, que classifica muitos poemas de Castro Alves como “reescrituras” (2007, p. 99) ou “quase traduções livres de Hugo” (2007, p. 100), aborda também o procedimento que chama de “aclimação”<sup>71</sup>, entendida como “a contextualização e a inflexão brasileira dada a temas e imagens europeias” (2007, p. 102). Aqui, como em muitos outros casos que temos abordado, parece-nos que ambos os procedimentos (a “reescritura” ou “tradução livre”, formas de derivação hipertextual, e a “aclimação”) estão perfeitamente conjugados. Castro Alves conserva elementos estilísticos e temáticos perfeitamente reconhecíveis do poema de Hugo, mas o aclimata à situação de injustiça que quer combater: a violência da escravidão. Tal aclimação se observa até na botânica: enquanto à criança do poema de Hugo se oferece um lírio, são ao “ramo de baunilha” e à “flor gentil da granadilha” que se alude no poema de Castro Alves.

Tendo observado tantas simetrias com relação a seu hipotexto, podemos especular por que Castro Alves optou por não explicitar uma oposição entre sua versão aclimatada e a criança de Hugo quanto a um elemento fortemente marcado em “L’enfant”: a ênfase

---

folhas do salgueiro? / O que poderia dissipar tuas mágoas nebulosas? / Acaso ter este lírio, azul como teus olhos azuis, / Que margeia o poço sombrio do Irã? / Ou o fruto do tuba, dessa árvore tão grande, / Que um cavalo a galope leva, sempre correndo / Cem anos para sair de sua sombra? / Queres, para me sorrir, um belo pássaro dos bosques / Que canta com um canto mais doce que o oboé, / Mais estridente que os címbalos? / Que queres tu? Flor, belo fruto ou pássaro maravilhoso? / - Amigo, diz a criança grega, diz a criança de olhos azuis, / Quero pólvora e balas.” (Tradução nossa)

<sup>71</sup> Para Cleonice Ferreira de Sousa (2011, p. 83), “o poema castroalvino [‘A Criança’] integra, então, o texto hugoano [‘L’enfant’] no sistema que o acolheu, trata-se de uma assimilação criativa”.



com que Hugo ressalta as características caucasianas da criança grega, descrita como loira, de olhos azuis, e comparada à “*blanche aubépine*”.

### 3.5 Romantismo católico conservador e abolicionismo liberal

Se é verdade que a figura literária do negro em Castro Alves é tornada palatável à “sensibilidade burguesa” apenas mediante a imposição dos pressupostos não só estéticos, mas ideológicos de tal sensibilidade (ou, antes, conforme procuramos demonstrar, servindo de *porte-parole* para a voz do poeta de sensibilidade burguesa), importa inquirir quais sejam esses pressupostos ideológicos. Embora se possa objetar que as referências à mitologia judaico-cristã e à moralidade católica existentes em Castro Alves podem ter efeito puramente retórico, comparável às referências a figuras da mitologia grega e da literatura moderna, parece-nos, pelo contrário, que o catolicismo é um elemento fundamental da concepção de mundo de um certo romantismo conservador que vem de Chateaubriand, passa pelo jovem Victor Hugo<sup>72</sup> e se manifesta em diferentes graus nas obras de Gonçalves Dias, José de Alencar e Castro Alves. Concepção de mundo<sup>73</sup> esta segundo a qual o texto bíblico não é um mero texto mítico, mas verdade revelada que se opõe aos demais textos míticos das “nações infiéis”:

As produções mais estrangeiras à nossa moral, os livros sagrados das nações infiéis, o Zend-Avesta dos Pársis, os Vedas dos Brâmanes, o Corão dos Turcos, os 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

---

<sup>72</sup> É conhecido o dado biográfico do diário do adolescente Victor Hugo, em que escreveu aos 14 anos: “*Je veux être Chateaubriand ou rien*” [Quero ser Chateaubriand ou nada].

<sup>73</sup> Lúkacs enxergava uma diferença entre os conservadorismos de Chateaubriand e Hugo. Para o teórico húngaro, “[Chateaubriand] e outros pseudo-historiadores da reação fornecem um quadro idílico e mentiroso da insuperada e harmônica sociedade da Idade Média” (LÚKACS, 2011, p. 42), ao passo que “Victor Hugo vai muito além, política e socialmente, das finalidades reacionárias de seus contemporâneos românticos” (LÚKACS, 2011, p. 101). Note-se, no entanto, que *Bug-Jargal* se situa na fase inicial da obra de Hugo, em que a influência tanto estética quanto ideológica de Chateaubriand era mais acentuada. A esse respeito, ver Pavanelo (2018).

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 nenhuma composição. O Novo Testamento, tão diferente do Antigo pelo tom, compartilha com este, no entanto, essa originalidade espantosa. (CHATEAUBRIAND, 1828, p. 258, tradução nossa)<sup>74</sup>

No caso de Castro Alves, esse substrato de romantismo conservador católico pode parecer inconciliável com as ideias liberais laicas que compunham o pensamento abolicionista da época. No entanto, note-se como até mesmo em Joaquim Nabuco, expoente abolicionista e campeão da laicidade (ainda que monarquista<sup>75</sup> recalcitrante), insinua-se esse imbricamento entre ideias liberais e cristianismo<sup>76</sup> já no primeiro parágrafo de *O Abolicionismo*, em que a escravidão é definida como uma “mancha de Caim” cuja superação passa pelo “arrependimento” da classe senhoril:

Já existe, felizmente, em nosso país, uma consciência nacional - em formação, é certo - que vai introduzindo o elemento da dignidade humana em nossa legislação, e para a qual a escravidão, apesar de hereditária, é uma verdadeira mancha de Caim que o Brasil traz na frente. Essa consciência, que está temperando a nossa alma, e há de pôr fim humanizá-la, resulta da mistura de duas correntes diversas: o arrependimento dos descendentes de senhores, e a afinidade de sofrimento dos herdeiros de escravos. (NABUCO, 2000, p. 8)

---

<sup>74</sup> “Les productions les plus étrangères à nos mœurs, les livres sacrés des nations infidèles, le Zend-Avesta 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”.

<sup>75</sup> Perrone-Moisés destaca que “A Igreja, o Partido Conservador, assim como numerosos pensadores e políticos independentistas, mas não republicanos, não cessarão de condenar, do fim do século XVIII até o fim do século XIX, o ateísmo dos revolucionários franceses e a ‘democracia caótica dos jacobinos’ (José Bonifácio).” (2007, p. 53). Isso parece corroborar nossa tese de que o cristianismo católico, religião oficial do Império, não era um mero repositório de *tópoi* literários e retóricos para nosso poetas românticos, mas uma doutrina com participação fundamental na ideologia dominante do período.

<sup>76</sup> A relação de Nabuco com o catolicismo foi contada por ele mesmo em seu livro *Foi voulue (A desejada fê)*, que escreveu em francês no começo da década de 1890. Embora se tenha afastado da fé católica por um período, tendo-a retomado depois, parece-nos justa a impressão de Alfredo Bosi, segundo a qual “nem mesmo a influência confessada de Renan, com seu irônico ceticismo, logrou apagar do coração de Nabuco a chama do sentimento religioso que os últimos anos de vida iriam avivar com tanta intensidade.” (BOSI, 2010, p. 97)

Falamos há pouco da quinta seção do “Navio negreiro”, em que se alude ao mito de Agar, serva e concubina de Abraão. Há muitos outros momentos no livro de Castro Alves em que se aciona a mitologia judaico-cristã. Veja-se, por exemplo, as alusões ao mito bíblico da maldição de Cam, que aparece em “Vozes d’África”:

“[...] Foi depois do dilúvio... um viadante,  
Negro, sombrio, pálido, arquejante,  
Descia do Arará...  
E eu disse ao peregrino fulminado:  
"Cam! ... serás meu esposo bem-amado...  
— Serei tua Eloá..."

Desde este dia o vento da desgraça  
Por meus cabelos ululando passa  
O anátema cruel.  
As tribos erram do areal nas vagas,  
E o nômade faminto corta as plagas  
No rápido corcel.

Vi a ciência desertar do Egito...  
Vi meu povo seguir — Judeu maldito —  
Trilho de perdição.  
Depois vi minha prole desgraçada  
Pelas garras d'Europa — arrebatada —

Amestrado falcão! ...

Cristo! embalde morreste sobre um monte  
Teu sangue não lavou de minha fronte  
A mancha original.  
Ainda hoje são, por fado adverso,  
Meus filhos — alimária do universo,  
Eu — pasto universal...

Hoje em meu sangue a América se nutre

Condor que transformara-se em abutre,  
Ave da escravidão,  
Ela juntou-se às mais... irmã traidora  
Qual de José os vis irmãos outrora  
Venderam seu irmão.

Basta, Senhor! De teu potente braço  
Role através dos astros e do espaço  
Perdão p'ra os crimes meus!  
Há dois mil anos eu soluço um grito...  
escuta o brado meu lá no infinito,  
Meu Deus! Senhor, meu Deus!!..." (ALVES, [s.a], p.102-103).

Como se sabe, no livro de Gênesis, Cam, um dos três filhos de Noé, tem sua descendência, através do filho Canaã, amaldiçoada pelo pai: “E disse: maldito seja Canaã; servo dos servos seja aos seus irmãos” (BÍBLIA, 2002, p.8). Uma certa tradição exegética, que atribuía a Cam o papel de ancestral dos povos africanos, passa a utilizar o mito da maldição de Noé como justificativa divina da escravidão negra. Tal ideia era muito difundida, por exemplo, nos Estados Unidos da América do século XIX:

Era indiferente se alguém apoiava ou não a instituição da escravidão negra, ou se alguém era negro ou não; todas as pessoas nos Estados Unidos do século XIX pareciam acreditar no mito da negritude de Cam. [...] Quando Josiah Priest, cujas obras eram muito populares, escreveu em 1843 que Cam nascera um homem negro, sua prova repousava no significado de Cam sendo 'negro'. Posteriormente, um autor assim resumiu a posição de Priest: 'Se o nome de Cam significava 'negro' e seus descendentes eram negros, essas duas circunstâncias bastarão para provar a proposição em questão: que Cam era um homem negro.' É por isso que Cam recebera o nome Cam - porque ele era negro e o nome significava negro. James A. Sloan, um ministro presbiteriano, assim formulou a questão em 1857: 'O nome de Cam significa 'negro'. Deve, portanto, ter havido alguma peculiaridade de cor na pele de Cam, o que levou seu pai a lhe dar o nome que ele recebeu.' [...] A Bíblia era então claríssima para esses autores. Porque o nome de Cam significava tanto 'negro' quanto 'quente', os descendentes de Cam tinham que vir da África

negra. Essa linha de raciocínio forneceu a base para a Maldição de Cam (GOLDENBERG, 2003, p. 143, tradução nossa)<sup>77</sup>

Quanto a “Eloá”, é provável que Castro Alves faça referência à protagonista do longo poema de Vigny *Éloa, ou la soeur des anges* (1824), um anjo de forma feminina seduzido por Lúcifer e arrastado para o inferno:

« Où me conduisez-vous, bel Ange? — Viens toujours.  
— Que votre voix est triste, et quel sombre discours!  
N'est-ce pas Éloa qui soulève ta chaîne?  
J'ai cru t'avoir sauvé. — Non, c'est moi qui t'entraîne.  
— Si nous sommes unis, peu m'importe en quel lieu!  
Nomme-moi donc encore ou ta Soeur ou ton Dieu!  
— J'enlève mon esclave et je tiens ma victime.  
— Tu paraissais si bon! Oh! qu'ai-je fait? — Un crime.  
— Seras-tu plus heureux du moins, es-tu content?  
— Plus triste que jamais. — Qui donc es-tu? — Satan. »  
(VIGNY, 1965, p. 118)<sup>78</sup>

Com efeito, “Vozes d’África” manifesta algumas contradições basilares dos pressupostos ideológicos que orientam a poesia de Castro Alves. Tais pressupostos parecem se constituir por duas matrizes: de um lado, o romantismo conservador católico chateaubriandiano<sup>79</sup> que absorve via Hugo e Gonçalves Dias; de outro, as ideias liberais

---

<sup>77</sup> “It didn’t matter whether one supported the institution of Black slavery or not, or whether one was Black or not; everyone in nineteenth-century America seemed to believe in the truth of Ham’s blackness.[...] When Josiah Priest, whose works were very popular, wrote in 1843 that Ham was born a Negro, his proof rested on the meaning of Ham as “black”. One writer later summarized Priest’s position this way: “If Ham’s name meant black and his descendants were black, these two circumstances will go far to prove the proposition in hand: viz., that Ham was a Negro.” That is why Ham was given the name Ham — because he was black and the name means black. James A. Sloan, a Presbyterian minister, put it this way in 1857: “Ham’s name means ‘Black’. There must, then, have been some peculiarity of color in the skin of Ham, which caused his father to give him the name which he received. [...] The Bible then was crystal clear to these writers. Because Ham’s name meant both “black” and “hot”, Ham’s descendants had to come from black Africa. This line of reasoning provided the underpinning for the Curse of Ham”.

<sup>78</sup> “Para onde me conduzes, belo Anjo? - Continua vindo./ Como tua voz é triste, e que discurso mais sombrio!/ Não é Éloa quem levanta tua corrente?/ Cri ter-te salvado - Não, sou eu quem te arrasto./ - Se estamos unidos, pouco me importa onde!/ Nomeia-me, então, ainda ou tua Irmã ou teu Deus!/ - Eu levo meu escravo e detenho minha vítima./ - Parecias tão bom! Oh! que eu fiz? - Um crime./ - Ficarás mais feliz, ao menos? Estás contente?/ - Mais triste do que nunca. - Quem és tu, então? - Satã” (Tradução nossa)

<sup>79</sup> Em um texto sobre Joaquim Nabuco, Alfredo Bosi estabelece uma distinção entre *liberalismo conservador* e *novo liberalismo*: “Para desbastar o terreno, parece-me necessário fazer uma distinção entre dois liberais, válida não só para o Brasil Império, como para grande parte do Ocidente ao longo do

do abolicionismo brasileiro, que também são fortemente marcadas por uma sensibilidade católica, quando não monarquista (caso de Nabuco). No poema em questão, embora se reconheça a opressão imperialista que faz do continente africano “pasto universal” (ALVES, [s.a.], p. 103), “[...] prole desgraçada/ pelas garras da Europa arrebatada” (ALVES, [s.a.], p. 102), persiste o mito segundo o qual todas as mazelas que acometem a África decorreriam da “mancha original” (ALVES, [s.a.], p. 103) de Cam, cujo opróbrio, tal qual o Satã de Vigny, arrastaria a África-Eloá para o inferno terreno da espoliação sistemática. Ao mesmo tempo que denuncia a instituição da escravidão como incompatível com a moralidade e a piedade cristãs — em “Visão dos mortos”, diz-se que o “Apóstolo cospe no evangelho santo” (ALVES, [s.a.], p. 25), e a epígrafe de “Confidência” é o trecho do Evangelho de Mateus em que Cristo compara os fariseus aos sepulcros caiados (ALVES, [s.a.], p. 29) –, Castro Alves adere a essa tradição exegética que justifica a escravidão negra por ofensas de um ancestral mítico. Assim como Victor Hugo em *Napoléon le petit* vê no golpe de Luís Bonaparte “um ato violento de um único indivíduo”, atribuindo-lhe “um poder pessoal de iniciativa sem paralelos na história”<sup>80</sup> (MARX, 1962, p. 5, tradução nossa), o verso de Castro Alves, hugoaníssimo, denuncia a escravidão como conjunto de atos violentos de indivíduos iníquos, aos quais falta a piedade cristã, mas que mesmo assim não deixam de ser instrumentos do “gládio vingador” (ALVES, [s.a.], p. 103) divino, que pune “a maldade dos pais nos filhos até à terceira e quarta geração daqueles que me aborrecem” (BÍBLIA, 2002, p. 59).

Será essa uma contradição específica de Castro Alves ou do abolicionismo brasileiro como um todo? Vimos como Joaquim Nabuco, uma de suas mais importantes figuras, postula um abolicionismo por iniciativa senhoril, que é corroborado pela forma com que omite qualquer menção à luta dos escravos ao enumerar “cinco ações ou concursos diferentes que cooperaram para o resultado final [da abolição]” (BOSI, 2010,

---

século XIX. Conhece-se o liberalismo conservador, que se codificou sob o império de Napoleão, adensou-se nos anos da Restauração e afinou-se sob o reinado burguês de Louis-Philippe. Entre seus maiores ideólogos figuravam Benjamin Constant e Guizot, seguidos de perto pelos políticos brasileiros que adotaram em plena Regência a bandeira do chamado Regressismo. É uma ideologia proprietista, excludente, escorada no voto censitário, sempre defensiva em relação aos ideais da Revolução Francesa. Predominou até a Revolução de 48. As ressonâncias desse movimento rebelde alcançariam toda a Europa e chegariam, com algum atraso, também entre nós. Nos anos 1860 desponta um novo liberalismo, de feição democrática e já capaz de contestar a política escravista ainda hegemônica.” (BOSI, 2010, p. 87) É evidente que o que entendemos por “romantismo católico conservador” se intersecciona com o que Bosi chama de “liberalismo conservador”, mas não se limita a isso, possuindo também dimensões estéticas – ou “poetológicas”, recuperando o termo de Lefevere – e cosmológicas, que se imbricam mutuamente.

<sup>80</sup> “Il n’y voit que le coup de force d’un individu. Il ne se rend pas compte qu’il le grandit ainsi, au lieu de le diminuer, en lui attribuant une force d’initiative personnelle sans exemple dans l’histoire”

p. 100). Sobre o capítulo “Massangana” de *Minha Formação*, em que é relatado o encontro do menino Joaquim com o escravo fugido, Alfredo Bosi comenta:

Nabuco visivelmente sublima os sentimentos de gratidão e veneração que lhe parecem próprios da maioria dos africanos trazidos ao Brasil. Eles teriam uma capacidade de sacrifício que os isentaria de ódios e vinganças. As desforras sangrentas seriam raríssimas e provocadas pela ferocidade de alguns senhores e feitores que tinham interiorizado tão só o caráter perverso do sistema. Não por acaso, o jovem negro suplicava ao menino Joaquim que o fizesse comprar por sua madrinha, ou seja, que ele pudesse mudar de senhor. (BOSI, 2010, p. 89)

Embora clarividente a respeito de muitas coisas que escreveu sobre o assunto, como a previsão de que “a escravidão permanecerá por muito tempo como a característica nacional do Brasil” (NABUCO, 2000, p. 212), também a concepção de Nabuco dessa instituição parece atravessada por uma forte dimensão de moralidade pessoal: não só postula uma abolição levada a cabo pelo compadecimento da classe senhoril como parece acreditar haver bons e maus senhores, o que se expressa pela forma como idealiza a relação da própria madrinha com os escravos do engenho em que cresceu — os quais, segundo ele, “choraram amargamente a morte de Dona Ana Rosa, sentiram-se órfãos e viram com terror a chegada dos novos proprietários.” (BOSI, 2010, p. 90) Também em Nabuco está presente a idealização do negro que encontramos tanto no protagonista do *Bug-Jargal* quanto na poesia de Castro Alves, bem como o mito sacrificial que o indianismo alencarino parece ter incorporado a partir da influência de Hugo (ver seção 1.4). Cite-se, ainda, que entre os motivos elencados por Nabuco para o sucesso do abolicionismo estão a “doçura do caráter nacional” e a iniciativa dos “não poucos fazendeiros [que] começavam a alforriar aos centos os seus escravos”, em oposição aos “criadores do Kentucky e os plantadores da Lousiania [que] linchavam os abolicionistas.” (BOSI, 2010, p. 9) O embate seria de ordem puramente moral, não havendo qualquer menção aos interesses econômicos tanto externos quanto internos para os quais era vantajosa a substituição da mão de obra escrava pela mão de obra assalariada.

É inegável que o abolicionismo, tanto em suas formas mais radicais (Toussaint Louverture e o “jacobinismo negro” da revolução haitiana) quanto em suas formas mais brandas (o abolicionismo de Nabuco, que pressupõe um movimento de cima para baixo motivado pelo “arrependimento” das classes senhoris, e que parece ser também o de

Castro Alves) decorreu de ideais liberal-iluministas, como igualdade, fraternidade e liberdade. Não obstante, enquanto a escravidão e a indústria do tráfico negreiro foram economicamente vantajosas às metrópoles, a mesma tradição liberal produziu justificativas morais para a escravocracia. Conforme lembra Domenico Losurdo (2001, *passim*), John Locke, que postula a “liberdade para seguir minha própria vontade em todas as coisas [...]; e não estar submisso à vontade inconstante, incerta, desconhecida, arbitrária de outro homem”<sup>81</sup> (LOCKE, 1988, p. 26, tradução nossa), não só também propõe que “qualquer homem livre da Carolina deve ter poder absoluto sobre seus escravos negros, de qualquer opinião ou religião”<sup>82</sup> (LOCKE, 1993, p. 230, tradução nossa) como foi acionista da Royal African Company, empresa de tráfico negreiro (LOSURDO, 2001, p. 28).

Poder-se-ia objetar, não sem certa razão, que Locke viveu e escreveu no século XVII, sendo anacrônico condená-lo pessoalmente à luz de valores contemporâneos. No entanto, a tradição liberal não deixa de oferecer exemplos de tais contradições ao longo da história. Citamos, a seguir, um trecho da resenha de Alfredo Bosi para o mesmo *Contra-história do liberalismo* de Domenico Losurdo:

John Calhoun, vice-presidente dos Estados Unidos entre 1829 e 1832, líder do Partido Democrático, escreveu textos apaixonados em defesa da liberdade individual e das minorias, contra os abusos do Estado e a favor das garantias constitucionais. Sua fonte teórica é o pai do liberalismo político inglês, John Locke. Ao mesmo tempo e com igual convicção, Calhoun defende a escravidão dos negros como um "bem positivo", recusando-se a considerá-la como "mal necessário", fórmula concessiva de seus companheiros de partido e fé liberal. Os abolicionistas, os *philanthropists* religiosos, eram, para Calhoun, "cegos fanáticos" que se propunham a destruir "a escravidão, uma forma de propriedade garantida pela Constituição". Losurdo poderia, a partir desse primeiro exemplo, ter ido um pouco além e verificar que estudiosos e expositores de Adam Smith nos estados do Sul não viam nenhuma contradição entre proclamar os dogmas da Economia Política clássica e defender a peculiar *institution*, como chamavam o cativo negro. O que inquieta nosso autor é constatar o prestígio neoliberal dos textos de Calhoun reeditados em 1992 em

---

<sup>81</sup> “[...] a liberty to follow my own will in all things, where the rule prescribes not; and not to be subject to the inconstant, uncertain, unknown, arbitrary will of another man.”

<sup>82</sup> “[e]very freeman of Carolina shall have absolute power and authority over his Negro slaves, of what opinion or religion soever.”



uma coleção norte-americana que se intitula Clássicos da Liberdade. (BOSI, 2007, p. 360)

Quanto a autores liberais mais ou menos contemporâneos de Castro Alves, pense-se nos casos de figuras tão grandes como John Stuart Mill, “um teórico [...] do ‘despotismo’ do Ocidente sobre as raças menores (por sua vez obrigadas a uma ‘obediência absoluta’) e do caráter benéfico da escravidão imposta às ‘tribos selvagens’, que não aturam o trabalho e a disciplina” (LOSURDO, 2008, p. 312), e como Alexis de Tocqueville, que quanto à conquista da Argélia, “não usa de meios-terros: é preciso domar completamente as populações árabes e forçá-las a viver sob a civilização branca, francesa” (BOSI, 2007, p. 362).

Assim, ficam mais claras as raízes das contradições de poemas como “Vozes d’África” à luz do entendimento de que há, em Castro Alves, um substrato ideológico do romantismo católico conservador ao qual se soma um influxo de ideias liberais, sendo que em ambas as tradições que compõem esse amálgama ideológico se podem buscar elementos de oposição à luta abolicionista.

A título de demonstração do que chamamos de “romantismo católico conservador” do primeiro Victor Hugo, além do poema “Louis XVIII (ver seção 3.6), é eloquente o epílogo (“*Note*”) do segundo *Bug-Jargal*, de 1826. A profunda antipatia do jovem autor pela Revolução Francesa transparece na caricatura grotesca que faz dos republicanos, encarnada na figura do *citoyen général* que quer fazer executar o personagem Léopold d’Auverney, que acusa de ser “um aristocrata, um contrarrevolucionário, um realista, um vagabundo, um girondino<sup>83</sup>” (HUGO, 1910, p. 533, tradução nossa). Retratado pelo jovem Hugo como um maníaco sedento por sangue, o funcionário republicano sem nome mostra-se decepcionado ao saber que d’Auverney, presa ideal para um espetáculo de execução pública, morrera em batalha. E o romance termina em seguida com uma invectiva feroz contra o cidadão-representante, que parece não passar de uma invectiva contra o jacobinismo em geral:

O comissário, furioso por ver dissipar-se a sua conspiração com o seu conspirador, murmurou por entre dentes:

- Está morto! É pena!

O general ouviu-o e exclamou indignado:

---

<sup>83</sup> “Un aristocrate, un contre-révolutionnaire, un royaliste, un feuillant, un girondin”.

- Ainda tem um recurso, cidadão-representante do povo! Vá procurar o corpo do capitão d’Auverney nos escombros do reduto. Quem sabe? Talvez as balas dos canhões inimigos tenham deixado a cabeça do cadáver em bom estado para a guilhotina nacional.” (HUGO, 1954, p. 230, tradução de Bezerra de Menezes Neto)<sup>84</sup>

Se é em termos tão desfavoráveis que o jovem Victor Hugo retratará o jacobinismo francês, pode-se imaginar com que cores terá pintado o jacobinismo negro da Revolução de São Domingo. Com a exceção do protagonista, figura não só idealizada física e moralmente, como dignificada na medida em que europeizada (ver seção 3.4), tanto os líderes quanto os soldados do levante negro são retratados sob as luzes mais desfavoráveis. Quando não francamente perversos e desleais, caso de Biassou e do *obi* Habibrah, antigo escravo do tio de d’Auverney que o assassina, os demais escravos aparecem como tolos facilmente manipulados por Biassou e os truques forjados de seu falso feiticeiro-curandeiro:

O obi, que desempenhava no exército a dupla função de médico da alma e de médico do corpo, começara a inspeção aos doentes. Tinha-se despojado dos ornatos sacramentais e tinha mandado trazer para junto dele uma grande caixa dividida em compartimentos onde estavam dispostas as drogas e os instrumentos. Raramente ele se servia dos utensílios cirúrgicos, e excetuando uma lanceta de espinha de peixe com que praticava com segurança as sangrias, parecia-me bastante desastrado no manejo da tenaz que lhe servia de pinça e da faca que fazia as vezes de bisturi. Limita-se a maior parte das vezes a prescrever tisanas de laranjas selvagens, beberagens de quina e salsaparrilha e alguns gargarejos de cachaça. O seu remédio favorito e que dizia soberano compunha-se de três copos de vinho tinto a que misturava o pó de uma noz moscada e de uma gema de ovo bem cozida debaixo das cinzas. Empregava este específico para curar toda a espécie de chagas ou de doenças. Concebem facilmente que esta medicina era tão irrisória como o culto de que se fazia ministro, e é provável que o diminuto número de curas que por acaso operava não tivesse sido o bastante para conservar ao obi a confiança dos negros, se

---

<sup>84</sup> “Le commissaire, furieux de voir s’évanouir sa conspiration avec son conspirateur, murmura entre ses dents :

— Il est mort ! c’est dommage !

Le général l’entendit et s’écria indigné :

— Il vous reste encore une ressource, citoyen représentant du peuple ! Allez chercher le corps du capitaine d’Auverney dans les décombres de la redoute. Qui sait ? les boulets ennemis auront peut-être laissé la tête du cadavre à la guillotine nationale ! (HUGO, 1910, p. 533).

não juntasse charlatanices às drogas que fornecia e se não procurasse atuar muito mais sobre a imaginação dos negros do que atuava sobre os seus males. Assim tão depressa se limitava a tocar nas feridas fazendo alguns sinais místicos, como, servindo-se habilmente dos restos de antigas superstições, que estavam misturadas ao seu catolicismo de fresca data, punha nas chagas uma pequenina pedra fetiche envolvida em fios de linho. Se lhe vinham dizer que tal ferido, tratado por ele, tinha morrido da ferida e talvez do penso que lhe tinha feito, respondia com voz solene:

- Já tinha previsto isso; esse homem era um patife; no incêndio de tal habitação salvou um branco. A morte para ele foi um castigo!

E a multidão dos rebeldes pasmados aplaudia, cada vez mais exacerbada nos seus sentimentos de ódio e de vingança. (HUGO, 1954, p. 109-110, tradução de Bezerra de Menezes Neto)<sup>85</sup>

Biassou, personagem histórico que assume no romance o papel de vilão, é retratado não só como um assassino sanguinário e manipulador, mas como um escravo grosseiro e semiletrado a quem d'Auverney implicitamente censura a *hybris* de querer se igualar ao colonizador branco. Isso fica evidente quando d'Auverney recusa corrigir a carta dos dirigentes da Revolução de São Domingo ao governador da província Blanchelande em troca de sua vida:

---

<sup>85</sup> “L’obi, qui remplissait dans l’armée les doubles fonctions de médecin de l’âme et de médecin du corps, avait commencé l’inspection des malades. Il avait dépouillé ses ornements sacerdotaux, et avait fait apporter auprès de lui une grande caisse à compartiments, dans laquelle étaient ses drogues et ses instruments. Il usait fort rarement de ses outils chirurgicaux, et, excepté une lancette en arête de poisson avec laquelle il pratiquait fort adroitement une saignée, il me paraissait assez gauche dans le maniement de la tenaille qui lui servait de pince, et du couteau qui lui tenait lieu de bistouri. Il se bornait, la plupart du temps, à prescrire des tisanes d’oranges des bois, des breuvages de squine et de salsepareille, et quelques gorgées de vieux tafia. Son remède favori, et qu’il disait souverain, se composait de trois verres de vin rouge, où il mêlait la poudre d’une noix muscade et d’un jaune d’œuf bien cuit sous la cendre. Il employait ce spécifique pour guérir toute espèce de plaie ou de maladie. Vous concevez aisément que cette médecine était aussi dérisoire que le culte dont il se faisait le ministre ; et il est probable que le petit nombre de cures qu’elle opérait par hasard n’eût point suffi pour conserver à l’obi la confiance des noirs, s’il n’eût joint des jongleries à ses drogues, et s’il n’eût cherché à agir d’autant plus sur l’imagination des nègres qu’il agissait moins sur leurs maux. Ainsi, tantôt il se bornait à toucher leurs blessures en faisant quelques signes mystiques ; d’autres fois, usant habilement de ce reste d’anciennes superstitions qu’ils mêlaient à leur catholicisme de fraîche date, il mettait dans les plaies une petite pierre fetiche enveloppée de charpie ; et le malade attribuait à la pierre les bienfaisants effets de la charpie. Si l’on venait lui annoncer que tel blessé, soigné par lui, était mort de sa blessure, et peut-être de son pansement : — Je l’avais prévu, répondait-il d’une voix solennelle, c’était un traître ; dans l’incendie de telle habitation il avait sauvé un blanc. Sa mort est un châtement ! — Et la foule des rebelles ébahis applaudissait, de plus en plus ulcérée dans ses sentiments de haine et de vengeance (HUGO, 1910, p. 451)”.

-Vês - acrescentou Biassou depois da leitura desta peça de diplomacia negra, cujo texto se fixou palavra por palavra na minha memória - vês que nós somos pacíficos. Agora vais ouvir o que eu quero de ti. Nem João Francisco, nem eu, fomos educados nas escolas dos brancos, onde se ensinam as belas-artes. Sabemos bater-nos, mas não sabemos escrever. E contudo nós não queremos que na carta que mandamos à assembleia, qualquer coisa provoque as zombarias orgulhosas dos nossos antigos senhores. Parece-me que tu aprendeste essa ciência frívola que a nós nos falta. Corrige os erros que notares nesta carta, de modo a evitar que os brancos se riam de nós; concedo-te a vida por este preço!

Havia nessa proposta para corrigir os erros da ortografia diplomática de Biassou qualquer coisa que repugnava tanto à minha altivez que não hesitei um momento. E ademais que me importava a mim a vida? Recusei o oferecimento dele. (HUGO, 1954, p. 154, tradução de Bezerra de Menezes Neto)<sup>86</sup>

No que consistiria tamanha ofensa ao orgulho de d'Auverney a ponto de o personagem narrador aprisionado se negar a realizar uma tarefa simples e preferir correr o risco de uma morte violenta pelas mãos de Biassou? Por detrás da máscara da altivez aristocrática de quem se recusa a um trabalho comezinho, d'Auverney, que possui a instrução das “belas-artes” de que os escravos são alijados, parece se negar a ajudar Biassou precisamente para reiterar sua superioridade de colonizador, subvertida por sua captura.

Assim, ao mesmo tempo que o romance de Hugo parece ter criado um modelo idealizado da figura literária do negro que permitiu que Castro Alves levasse a cabo a “dignificação lírica” de que fala Antonio Candido, *Bug-Jargal* reforça estereótipos racialistas do século XIX e chega ao ponto de deslegitimar os líderes históricos da Revolução de São Domingo. Nesse sentido, se rememorarmos o percurso que vimos

---

<sup>86</sup> -"Tu vois, ajoute Biassou après la lecture de cette pièce de diplomatie nègre, dont le souvenir s'est fixé mot pour mot dans ma tête, tu vois que nous sommes pacifiques. Or, voilà ce que je veux de toi. Ni Jean-François, ni moi n'avons été élevés dans les écoles des blancs, où l'on apprend le beau langage. Nous savons nous battre, mais nous ne savons point écrire. Cependant nous ne voulons pas qu'il reste rien dans notre lettre à l'Assemblée qui puisse exciter les burlerias orgueilleuses de nos anciens maîtres. Tu parais avoir appris cette science frivole qui nous manque. Corrige les fautes qui pourraient, dans notre dépêche, prêter à rire aux blancs : à ce prix, je t'accorde la vie».

Il y avait dans ce rôle de correcteur des fautes d'orthographe diplomatique de Biassou quelque chose qui répugnait trop à ma fierté, pour que je balançasse un moment. Et d'ailleurs, que me faisait la vie? Je refusai son offre" (HUGO, 1910, p. 482).

traçando para demonstrar a enorme influência que *Bug-Jargal* parece ter tido em autores centrais de nosso romantismo, as contradições do livro de Hugo podem lançar luz não só sobre algumas das contradições da literatura brasileira, mas do próprio Brasil.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de nosso breve percurso, as peculiaridades do próprio objeto nos levaram para além dos limites dos estudos da tradução, num diálogo com áreas como a historiografia literária, a literatura comparada e a sociologia. Dado que o trabalho foi norteado por teorias textuais (como a hipertextualidade de Genette e a plagiotropia de Campos) que diluem as fronteiras entre criação, tradução e demais formas de derivação textual, pareceu-nos não só lícito, mas natural que a reflexão se espraiasse para além das grades da superespecialização acadêmica. Embora verdade que a interdisciplinariedade como fim em si faz correr o risco do generalismo e da superficialidade, a interpenetração adequada dos diferentes campos das ditas humanidades pode ser muito produtiva. Assim, não se deve estranhar que tenhamos partido de fenômenos de derivação textual, passado pela questão da recepção e chegado a discussões que extrapolam a própria literatura: a jovem e promissora área da tradutologia, habituada como poucas a espaços fronteirços e entrelugares, presta-se a tanto sem problemas.

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. Nesse sentido, uma das contribuições deste trabalho é tornar patente a dimensão subestimada da influência decisiva para a literatura brasileira que exerceu essa “obra menor” de Victor Hugo, ecoando em textos tão importantes como *O Guarani* de Alencar, *Primeiros Cantos* e *Últimos Cantos* de Gonçalves Dias, e *Os Escravos* de Castro Alves. Particularmente valiosa nos parece a hipótese da canção de Pierrot como um resquício palimpséstico por detrás da “Canção do exílio” de Gonçalves Dias, bem como a discussão sobre os pressupostos ideológicos contraditórios em torno de nosso abolicionismo literário. Para o campo dos estudos da tradução no Brasil, a discussão sobre o tradutor Bezerra de Menezes Neto nos parece pioneira.

Quanto ao lugar central que coube à teoria da hipertextualidade de Gérard Genette neste trabalho, deve-se dizer que isso se deveu em parte a afinidades com o autor, em parte à enorme utilidade que tal ferramenta demonstrou possuir para lidar com o objeto das “transposições de gênero” operadas pelas peculiares traduções poéticas de Gonçalves Dias e Castro Alves. No entanto, não se deve perder de vista que “a hipertextualidade é

apenas um dos nomes dessa incessante circulação dos textos sem a qual a literatura não valeria a pena” (GENETTE, 2010, p. 2). Nesse sentido, outras abordagens (a transtextualidade de Kristeva, a plagiotropia de Haroldo, a refração/manipulação de Lefevere, a aclimatação de Perrone-Moisés, algumas das quais também mobilizadas ao longo do trabalho) poderiam igualmente ter sido utilizadas de maneira central, na medida em que todas tratam, sob diferentes perspectivas, do fenômeno da derivação textual. Procuramos demonstrá-lo na subseção 2.6, em que abordamos as semelhanças e convergências entre a hipertextualidade de Genette e a plagiotropia de Campos.

Norteadora, também, a reflexão sobre a formação da nossa literatura por empréstimos, que se materializam em formas mais ou menos oblíquas de derivação textual a partir de fontes europeias. Assim, para além das querelas que ainda animam sequazes de ambos, as ideias de Antonio Candido e Haroldo de Campos também possuem seus pontos de convergência, dos quais procuramos tirar proveito. Outra contribuição que acreditamos dar com este trabalho é lançar luz sobre o papel que coube a traduções e demais formas “paródicas” (no sentido que lhe dá Haroldo de Campos) de derivação textual ao longo do processo de formação de nossa literatura. Conforme procuramos demonstrar, tais procedimentos de derivação se deram não só a partir das fontes europeias, mas também entre autores brasileiros: pense-se nos diversos poemas de Castro Alves discutidos aqui que derivam claramente de textos de Álvares de Azevedo e Gonçalves Dias, ou na xícara d’*O Guarani* e sua relação hipertextual com o poema gonçalvino “Canção do Índio”. Nesse sentido, tais procedimentos textuais possuem dupla função em nosso processo formativo: além da importação de temas, imagens, conquistas formais, recursos sintáticos, lexicais etc das matrizes europeias, é também por meio deles que se vai fixando uma tradição, através do estabelecimento de uma cadeia de relações entre autores que compõem um cânone então nascente.

Extrapolando a discussão textual sobre a literatura que se constitui como “canto paralelo” (Campos) ou de “segundo grau” (Genette), quando pensamos no processo formativo dos Estados nacionais latino-americanos como um todo, vê-se que os procedimentos textuais de empréstimo constituem apenas a ponta do *iceberg*: considerando língua, religião, modo de produção econômico, sistema político, vestuário, instituições jurídicas ou categorias conceituais, é evidente que nos formamos por um afluxo de elementos materiais e simbólicos exógenos, processo que evidentemente encerra enormes contradições: assim como Roberto Schwarz, no campo da literatura, aponta um “desajuste” na importação de uma forma europeia (o romance realista) em

descompasso com as “circunstâncias locais” (SCHWARZ, 2003, p. 48), desajuste da mesma natureza existe em maior ou menor grau em praticamente todos esses empréstimos, que por vezes nos assentam canhestramente como um paletó alheio. Dando como exemplo uma discussão que tangenciamos e que está na ordem do dia, pense-se na importação de formas políticas e jurídicas talhadas em função da realidade europeia para um país formado centralmente pela instituição da escravidão, e cujas repercussões contraditórias está longe de resolver. Nas famosas palavras de Sérgio Buarque de Holanda: “Trazendo de países distantes nossas formas de convívio, nossas insituições, nossas ideias, e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos ainda hoje uns desertados em nossa terra” (HOLANDA, 2016, p. 35).

No entanto, é importante que a consciência crítica de nosso desajuste (Schwarz) ou exílio em nossa própria terra (Holanda) não produza uma atitude perpetuamente melancólica de autodepreciação. É nesse sentido que Perrone-Moysés, ao discutir precisamente a questão dos nacionalismos literários sul-americanos e seus paradoxos, aborda nossa condição de “paródia da Europa” (note-se que aí cabem tanto a definição estrita de subversão cômica quanto a definição ampla de “canto paralelo” proposta por Campos):

Encontrando a doxa hegemônica atualmente em crise de legitimidade e de eficácia, a para-doxa latino-americana pode constituir uma instância crítica e libertadora para as próprias culturas hegemônicas. Inventada pelo Europa como um mundo ao lado, a América sempre teve 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)

Se é próprio da literatura como um todo o movimento plagiotrópico, fica claro que essa tendência se acentua em função de nossa condição eminentemente “paródica”. No campo da literatura e da arte, os deslocamentos produzidos pelo desajuste entre as formas



aclimatadas e nossas características não devem necessariamente ser pensadas como traços de inferioridade ou inaptidão, mas como resoluções formais audazes e engenhosas, como são as diversas formas de derivação textual operadas por Gonçalves Dias, Castro Alves, José de Alencar e outros.

## REFERÊNCIAS

ACKERMANN, Fritz. **A obra poética de Antônio Gonçalves Dias**. Tradução Egon Shaden. São Paulo: Comissão de Literatura, 1964.

ALENCAR, José de. **O guarani**. São Paulo: Ática, 1996.

ALVES, Antônio Frederico de Castro. **Os escravos**. [S.l.]: Galex, [S.a].

\_\_\_\_\_. **Espumas Flutuantes**. São Caetano do Sul: Ateliê Editorial, 1997.

BANDEIRA, Manuel. A poesia de Gonçalves Dias: Conferência realizada em 22 de dezembro de 1948. In: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. **Gonçalves Dias: Conferências realizadas na Academia Brasileira**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1948.

BARRETO, Júnia. Traições editoriais: os trabalhadores do mar, de Victor Hugo a Machado de Assis. **Traduzires**, Brasília, DF, v. 1, n. 1, p. 84-94, maio 2012.

BARTHES, Roland. **O Rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUDELAIRE, Charles. **Les Fleurs du Mal**. Paris: Librio, 2002.

BERMAN, Antoine. **Pour une critique de traductions: John Donne**. Paris: Gallimard, 1995.

\_\_\_\_\_. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. Rio de Janeiro: 7Letras/PGET, 2007.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2002.

BISPO, Antônio Alexandre. Antonio Gonçalves Dias (1823-1864) – tradutor de F. Schiller. Indianismo brasileiro e cultura alemã da Europa Central. **Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira**, Gummersbach, v. 11, n. 133, 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/2lrnjE2>>. Acesso em: 18 maio 2018.

BOSI, Alfredo. Liberalismo versus democracia social. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 21, n. 59, p. 359-364, 2007.

\_\_\_\_\_. Joaquim Nabuco memorialista. **Estudos avançados**, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 87-104, 2010.

BOUDREAU, Hal. Rewriting Unamuno Rewriting Galdós. In: FISCHER, Susan (Org.); Kronik, John (Org.). **Self-conscious Art: A tribute to John W. Kronik**. Lewisburg: Bucknell Review, 1996.

BRITTO, Paulo Henriques. **A tradução literária**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. São Paulo: Edusp, 1977.

\_\_\_\_\_. **Na sala de aula**. São Paulo: Ática, 1984.

\_\_\_\_\_. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas, 2003.

CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote**. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

CHATEAUBRIAND, François René. **Génie du Christianisme**. Paris: Garnier Frères, 1848.

DIAS, Antônio Gonçalves. **Últimos cantos**. Ed. fac-sim. Rio de Janeiro: Typographia de F. de Paula Brito, 1851.

\_\_\_\_\_. **Primeiros cantos**. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

\_\_\_\_\_. **Últimos cantos**. Londrina: Redacional, 2016.

ENGELS, Friedrich. **A situação da classe trabalhadora na Inglaterra**. Tradução de B. A. Schumann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

EZUST, Emily. **À quoi bon entendre**. [S.l.]: The Liedernet Archive, 2014. Disponível em: <<https://bit.ly/2Ikzv2z>>. Acesso em: 11 maio 2018.

FALEIROS, Álvaro. 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.

\_\_\_\_\_. **Traduzir o poema**. São Paulo: Ateliê, 2012a.

\_\_\_\_\_. Três Mallarmés: traduções brasileiras. **Aletria**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 17-31, 2012b.

FARIA, Alice de Oliveira. Itinerário mussetiano na poesia de Castro Alves. **ALFA**, Araraquara, n. 17, 1971.

FARIA, João Roberto. Victor Hugo e o teatro romântico no Brasil. **Lettres Françaises**, Araraquara, v. 5, p. 105-116, 2003.

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.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Werke**. Frankfurt: Insel, 2007.

GOLDENBERG, David. **The Curse of Ham**: Race and slavery in early Judaism, Christianity and Islam. New Jersey: Princeton University Press, 2003.

GONZAGA, Tomás Antonio. **Cartas Chilenas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

HORCH, Hans Jurgen. **Antônio de Castro Alves (1847-1871)**: seine Sklavendichtung und ihre Beziehungen zur Abolition in Brasilien. Hamburg: Cram: De Gruyter, 1958.

HUGO, Victor. **Ruy Blas**. Bruxelas: Société Belge de Librairie, 1839.

\_\_\_\_\_. **Notre-Dame de Paris**. Paris: Ollendorf, 1904.

\_\_\_\_\_. **Bug-Jargal**. Paris: Ollendorf, 1910.

\_\_\_\_\_. **Contemplations**. Paris : Nelson, 1911.

\_\_\_\_\_. **Les Orientales**. Paris: Ollendorf, 1912a.

\_\_\_\_\_. **Odes et ballades**. Paris: Ollendorf, 1912b.

\_\_\_\_\_. **Bug-Jargal: o libertador negro**. Tradução de Adolfo de Bezerra de Menezes Neto. Salvador: Livraria Progresso Editora, 1947.

\_\_\_\_\_. **Marie Tudor: drame en trois actes**. Paris: L'Arche, 1955.

KAMPFF LAGES, Susana. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo: Edusp, 2007.

LARANJEIRA, Mário. **Poética da tradução: do sentido à significância**. São Paulo: Edusp, 2003.

LEÃO, Antônio Carneiro. **Victor Hugo no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

LEFEVERE, Andre. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. Tradução Cláudia Matos Seligmann. Bauru: Edusc, 2007.

LOCKE, John. **Political Writings**. London and New York: Penguin, 1993.

\_\_\_\_\_. **Two treatises of government**. Cambridge: University Press, 1988.

LOSURDO, Domenico. **Contra-história do Liberalismo**. Aparecida: Vozes & Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Stalin: História e crítica de uma lenda negra**. Tradução de Jaime Clasen. Rio de Janeiro: Revan, 2009.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. **Antologia de poetas franceses**. Rio de Janeiro: Tupi, 1950.

MALLARMÉ, Stéphane. **Crise de verso**. Tradução Luiz Carreira e Álvaro Faleiros. [S.l.]: [201-].

MARX, Karl. **Le 18 Brumaire de Louis Bonaparte**. Paris: Les Éditions sociales, 1969.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Editora Escala, 2009.

MESCHONNIC, Henri. **Écrire Hugo**. Paris: Gallimard, 1977.

MILTON, John. Cartas Chilenas: the pseudotranslation of Tomás Gonzaga. **Tradução em Revista**, São Paulo, v. 18, 2015.

NABUCO, Joaquim. **O abolicionismo**. São Paulo: Publifolha, 2000.

NASCIMENTO, Abdias do. **O quilombismo**. Petrópolis: Editora Vozes, 1980.

PAVANELO, Luciene Marie. Almeida Garret relê Notre Dame de Paris, de Victor Hugo: O Arco de Sant'Ana e a experiência das massas. **Gragoatá**, Niterói, v. 23, n. 45, p. 208-229, 2018.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Vira e mexe nacionalismo**: paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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.

SALTARELLI, Thiago. A tradução como forma de emulação na poética clássica. **Caligrama**, Belo Horizonte, v. 15, n. 1, 2010.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, paráfrase e cia**. São Paulo: Ática, 1988.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **As Barbas do Imperador**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Livraria Duas Cidades/Editora 34, 2000.

SILVA, José Eduardo Rolim de Moura Xavier da. **D'O Guarani a Il Guarany**: a trajetória da mimesis da representação. Maceió: UFAL, 2007.

SILVEIRA, Francisco Maciel. **Palimpsestos**: uma história intertextual da literatura portuguesa. São Paulo: Editora Paulistana, 2008.

SOUSA, Cleonice Ferreira de. **Projeções do Romantismo pelas asas de um condor**: a presença hugoana em poemas da obra de Castro Alves. 2011. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

STEINER, George. **Fragmentos** (um pouco queimados). Tradução Ana Matoso. Lisboa: Relógio d'Água, 2016.

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.

TOSI, Gabriela Raizaro. **A escrita palimpséstica de Ondjaki**: estratégias inter e intratextuais em *E se amanhã o medo*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

TREECE, Dave. **Exiles, Allies, Rebels**: Brazil's Indianist Movement, Indigenist Politics, and the Imperial Nation-State. Connecticut: Greenwood Publishing Group, 2000.

VADÉ, Yves. Hugocentrisme et diffraction du sujet. In: RABATÉ, Dominique; DE SERMET, Joëlle; VADÉ, Yves (Dir.). **Le sujet lyrique en question**. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996a. p. 85-99.

\_\_\_\_\_. L'émergence du sujet lyrique a l'époque romantique. In: RABATÉ, Dominique. **Figures du sujet lyrique**. Paris: Presses Universitaires de France, 1996b. p. 11-37.

VEIGA, Cláudio. **Antologia da poesia francesa**. Rio de Janeiro: Record, 1999

VIGNY, Alfred de. **Oeuvres Complètes**. Paris: Les Éditions du Seuil, 1965.