

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**MACHADO DE ASSIS E A (RE)ESCRITA DE
*OLIVER TWIST***

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Franciano Camelo

Santa Maria, RS, Brasil

2013

MACHADO DE ASSIS E A (RE)ESCRITA DE *OLIVER TWIST*

Franciano Camelo

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras**

Orientadora: Prof^a Dr^a Maria Eulália Ramicelli

Santa Maria, RS, Brasil

2013

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Camelo, Franciano
Machado de Assis e a (re)escrita de Oliver Twist /
Franciano Camelo.-2013.
158 p.; 30cm

Orientador: Maria Eulália Ramicelli
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2013

1. Oliver Twist, Charles Dickens, Machado de Assis,
tradução I. Ramicelli, Maria Eulália II. Título.

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Artes e Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a
Dissertação de Mestrado

MACHADO DE ASSIS E A (RE)ESCRITA DE *OLIVER TWIST*

elaborada por
Franciano Camelo

Como requisito parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Letras

COMISSÃO EXAMINADORA

Maria Eulália Ramicelli, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)

Daniel Puglia, Dr. (USP)

Pedro Brum Santos, Dr. (UFSM)

Santa Maria, 05 de Março de 2013

Para Francisco e Neusa

AGRADECIMENTOS

a Deus, 'porque Ele é bom; porque a sua benignidade dura para sempre.'

à Profª Drª Maria Eulália Ramicelli, exemplo de profissionalismo e competência, por quem tive o privilégio de ser orientado. Les mots ne suffisent pas pour exprimer ma profonde gratitude!

aos professores que, direta ou indiretamente, contribuíram para o desenvolvimento deste trabalho.

a Anelise Scotti Scherer, pelo companheirismo na trajetória acadêmica.

a Sofia Uberti Yamin, pelo auxílio na busca de uma das edições de *Oliver Twist*.

a Andrea Quilian de Vargas, pelos momentos de discussão, sempre muito produtivos, em que compartilhamos ideias, dúvidas e inquietudes.

à minha família, especialmente aos meus pais, pelo amparo incondicional.

aos meus amigos, que acompanharam minha caminhada até aqui e me deram apoio.

à CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Letras
Universidade Federal de Santa Maria

MACHADO DE ASSIS E A (RE)ESCRITA DE *OLIVER TWIST*

Autor: Franciano Camelo
Orientadora: Maria Eulália Ramicelli
Santa Maria, 05 de Março de 2013.

No início de 1870, Machado de Assis traduziu parte do romance *Oliver Twist*, de Charles Dickens (LÍSIAS, 2002). Mesmo inconclusa, dado que o escritor brasileiro encerrou sua contribuição no capítulo vinte e oito, essa tradução apresenta particularidades de grande interesse analítico. É especialmente notável a mediação francesa no processo tradutório do romance dickensiano para o português, bem como a manipulação da narrativa, que remodelou o romance (MASSA, 1965). Estudos recentes abordaram a questão de modo limitado, principalmente por não considerarem as implicações dos ajustes, sejam eles grandes ou pequenos, promovidos por Machado. Em vista disso, este estudo tem o duplo objetivo de: a) investigar o percurso de *Oliver Twist* até o Brasil, analisando a relação entre as edições inglesas desse romance, a tradução francesa de Alfred Gérardin e a brasileira de Machado de Assis; b) analisar em detalhe os procedimentos adotados pelo escritor brasileiro ao traduzir o romance de Dickens, bem como discutir suas implicações na estrutura narrativa. A (re)escrita de *Oliver Twist* teria implicado, por assim dizer, um processo de seleção de repertório e reorganização formal da narrativa, que responderia à especificidade do contexto de recepção do Brasil oitocentista.

Palavras-chave: *Oliver Twist*; Machado de Assis; tradução.

ABSTRACT

Masters Dissertation
Postgraduate Programme in Language and Literature
Federal University of Santa Maria

MACHADO DE ASSIS AND THE (RE)WRITING OF *OLIVER TWIST*

Author: Franciano Camelo
Advisor: Maria Eulália Ramicelli
Santa Maria, March 5th, 2013.

In early 1870, Machado de Assis translated part of *Oliver Twist*, a novel by Charles Dickens (LÍSIAS, 2002). Although unfinished, since the Brazilian writer stopped his contribution at chapter twenty-eight, this translation presents particularities, which are worth being analysed. It is especially noticeable the French mediation in the translation of the Dickensian novel into Portuguese as well as the manipulation of the narrative, which remodelled the novel (MASSA, 1965). Recent studies approached the issue to a limited extent, mainly for not regarding the implications of both major and minor adjustments promoted by Machado. Hence, this study has a two-fold purpose: a) to investigate the route of *Oliver Twist* to Brazil, through the analysis of the relation between the English editions of this novel, the French translation made by Alfred Gérardin and the Brazilian translation by Machado de Assis; b) to analyse in detail the procedures adopted by the Brazilian writer while translating Dickens' novel and discuss their implications for the narrative structure. The (re)writing of *Oliver Twist* seems to have encompassed, so as to say, a process of selection of repertoire and formal reorganisation of the narrative, which appears to respond to the specificity of nineteenth-century Brazilian context of reception.

Keywords: *Oliver Twist*; Machado de Assis; translation.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	09
1. O PERCURSO DE <i>OLIVER TWIST</i> DA INGLATERRA AO BRASIL.....	15
1.1 <i>Oliver Twist</i> na Inglaterra	15
1.2 <i>Oliver Twist</i> na França.....	22
1.3 <i>Oliver Twist</i> no Brasil.....	31
2. ESCRREVENDO UM ROMANCE NO CENTRO DO CAPITALISMO	37
2.1 Um sistema pérfido	40
2.2 Um meio (i)moral	51
2.3 Um lar ideal	63
3. (RE)ESCREVENDO UM ROMANCE NA PERIFERIA DO CAPITALISMO	71
3.1 Da especificidade do contexto brasileiro oitocentista	71
3.2 <i>Oliver Twist</i> por Machado de Assis	76
3.3 Semelhança como mera coincidência?	110
4. A RELAÇÃO NARRADOR/LEITOR NA TRADUÇÃO MACHADIANA	116
4.1 Texto e leitor: dois pólos do processo comunicativo	116
4.2 O espaço (des)articulado para o leitor	120
4.3 Diálogos possíveis: do texto ao contexto	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
BIBLIOGRAFIA	144
ANEXOS	153

LISTA DE ANEXOS

ANEXO A: Folha de rosto da <i>Bentley's Miscellany</i> , vol. 1, 1837	154
ANEXO B: Folha de rosto de <i>Oliver Twist</i> , 3 volumes, 2. ed., vol. 1, 1839	155
ANEXO C: Folha de rosto de <i>Olivier Twist</i> , de Alfred Gérardin, 1867.....	156
ANEXO D: Anúncio de <i>Oliveiro Twist</i> , <i>Jornal da Tarde</i> , 23 abr. 1870	157
ANEXO E: Continuação de <i>Oliveiro Twist</i> , <i>Jornal da Tarde</i> , 20 jun. 1870	158

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Um objeto de estudo como a tradução machadiana de *Oliver Twist* demanda cautela. Não apenas por se tratar de uma tradução realizada por um escritor brasileiro de renome, tal como é Machado de Assis, mas também por se inserir em um circuito triangular de ficção, no eixo Inglaterra-França-Brasil, e apresentar alterações na estrutura narrativa.

Segundo Jean-Michel Massa (2008, p. 11), tem-se praticamente ignorado o domínio das traduções feitas pelo escritor brasileiro. No que diz respeito à tradução de *Oliver Twist*, poucos críticos (até onde sabemos) abordaram a questão. Um deles é o próprio Massa, que, em *Dispersos de Machado de Assis*, tratou da mediação francesa no processo tradutório do romance de Charles Dickens. Naquele momento, o estudo comparativo do crítico francês parece ter sido limitado à busca por equivalência entre a tradução francesa de Alfred Gérardin e a de Machado de Assis a fim de provar sua hipótese sobre a ocorrência dessa mediação. Mais adiante, em *Machado de Assis tradutor*, Massa retomou essa questão e, apesar de mencionar certas omissões feitas por Machado e se questionar acerca das possíveis razões que levaram a tais omissões, o crítico não lhes deu tratamento analítico, i.e., não discutiu o teor dessas alterações, tampouco suas consequências para a estrutura narrativa.

Outro trabalho nesse âmbito, que chegou recentemente a nosso conhecimento, foi empreendido por Yv Scarlett Maciel. Trata-se da dissertação de mestrado intitulada “Machado de Assis’ *Oliveira Twist*: translation and the making of a novelist”. O objetivo da autora consistiu em analisar a tradução machadiana com vistas a estabelecer uma taxonomia dos procedimentos adotados por Machado como também examinar a influência do romance de Dickens no jovem escritor brasileiro (MACIEL, 2007, p. 2). Não queremos, em hipótese alguma, questionar as intenções investigativas da autora. No entanto, não podemos deixar de notar alguns aspectos problemáticos e limitadores, quais sejam suas fontes de pesquisa. A priori, Maciel não teve acesso (na íntegra) à tradução francesa; ao menos nenhuma tradução francesa consta de sua bibliografia. Ao que parece, o único contato com o texto francês se deu via notas do cotejo entre o texto de Gérardin e o de Machado apresentado em *Dispersos de Machado de Assis* por Jean-Michel Massa. Vale lembrar, as notas de Massa podem ser uma fonte de apoio, embora limitada. Daí

que Maciel parece não ter se dado conta das consequências dos procedimentos tradutórios do autor brasileiro para a estrutura narrativa do romance. E a questão se torna ainda mais complexa se considerarmos que não há menção alguma às edições inglesas de *Oliver Twist*, que implicaram revisões no texto feitas pelo próprio Dickens. Consta de sua bibliografia duas edições inglesas do romance, uma de 1961 e outra de 1993, sem qualquer justificativa para a escolha de ambas. Ou seja, com acesso, ao que parece, limitado, às fontes os (poucos) exemplos apresentados pela autora soam um tanto superficiais e aleatórios.

Acreditamos que, para investigar a tradução machadiana, é de suma importância considerar não apenas a complexa história editorial do romance dickensiano da Inglaterra ao Brasil, como também analisar as implicações da intervenção de Machado enquanto tradutor para a estrutura narrativa do romance, antes de qualquer tentativa interpretativa das possíveis motivações do escritor/tradutor.

Diante disso, lançamo-nos a investigar a tradução parcial que Machado de Assis fez de *Oliver Twist*, considerando o papel da tradução francesa, que serviu de mediadora no processo tradutório, com vistas a uma análise acurada da tradução machadiana para, em seguida, tratar das alterações feitas por Machado na forma narrativa e, conseqüentemente, na formulação de ideias tal como elaboradas por Charles Dickens.

Para tanto, orientamo-nos por um viés analítico que configura, para André Lefevere e Susan Bassnett (1990, p. 4), uma *virada cultural* nos Estudos de Tradução. Trata-se especificamente de uma abordagem culturalmente orientada. Dessa perspectiva, o processo tradutório nunca ocorre como se o texto estivesse em uma câmara de vácuo livre da influência do tempo e, portanto, da história (Ibid. p. 7). Segundo os autores, “translations made at different times therefore tend to be made under different conditions and to turn out differently, not because they are good or bad, but because they have been produced to satisfy different demands”¹ (Ibid., p. 5). Assim sendo, a tradução deve ser entendida não somente como um processo de transcodificação, de transferência linguística ou espécime isolada de linguagem,

¹ Traduções feitas em períodos distintos tendem, conseqüentemente, a serem feitas em condições distintas e resultarem diferentes, não por serem boas ou ruins, mas porque foram produzidas para satisfazerem demandas diferentes. [A tradução desta e das demais citações neste trabalho é de nossa autoria, salvo quando indicado de modo diverso.]

mas enquanto reescrita cultural, comunicação, ou seja, parte integral do mundo (SNELL-HORNBY, 1990, pp. 81-82).

Seguindo a mesma linha de Lefevere e Bassnett, Maria Lucia Garcia Pallares-Burke chega a falar em “tradução cultural”. Para a autora,

o que se dá de modo mais ou menos inconsciente no âmbito geral da cultura – que no processo de recepção de ideias de fora pode mostrar-se mais ou menos criativa e dinâmica – envolve, da parte do antropólogo e do tradutor, *uma decisão consciente de compreender e de decifrar “textos” estrangeiros*. A recepção de uma cultura por outra exige, pois, que ela seja “traduzida” por um intermediário, *um intérprete que se esforça conscientemente em tornar seus caracteres e sua linguagem compreensíveis a “leitores” habituados a outros “textos”*. (PALLARES-BURKE, 1996, pp. 13-14, grifo meu)

Com efeito, o aporte teórico desenvolvido por esses críticos que lidam com a tal “virada cultural” nos Estudos de Tradução é de extrema valia para investigarmos o processo tradutório de *Oliver Twist* por Machado de Assis, visto este processo evidenciar intervenções feitas, ao que parece, de modo consciente pelo escritor/tradutor – intervenções que estariam relacionadas ao contexto brasileiro oitocentista de recepção.

Iniciamos nossa investigação pelo emaranhado de edições do texto inglês e das traduções do romance dickensiano. Como indica Philip Horne (2003, p. 530), já na Inglaterra, *Oliver Twist* foi editado várias vezes e publicado em diferentes meios de circulação. Na França, não muito tempo após a primeira publicação na Inglaterra, o romance ganhou traduções em francês, dentre as quais se destaca a tradução feita por Alfred Gérardin (que mais tarde serviria de texto-base para Machado) com, ao menos, mais de uma publicação, por diferentes editoras. Por fim, a tradução machadiana publicada, inicialmente, em folhetim em um periódico oitocentista do Rio de Janeiro.

Diante do fato de esse romance ter tido várias edições no contexto inglês até atingir um formato estável e de não sabermos de onde exatamente o tradutor francês partiu para realizar sua tradução, cumpriu, primeiramente, mapear a trajetória do romance até as páginas do *Jornal da Tarde*. O resultado dessa investigação é apresentado no **capítulo 1**, intitulado **“O percurso de *Oliver Twist* da Inglaterra ao Brasil”**. Assim, tivemos de considerar a primeira publicação do texto inglês, serializada na *Bentley’s Miscellany* de fevereiro de 1837 a abril de 1839;

a edição em três volumes de 1838, cujo texto foi revisado por Charles Dickens, o que incluiu uma série de pequenos ajustes de pontuação, bem como a eliminação e alteração de algumas passagens mais longas do romance (HORNE, 2003, p. 531); e a edição de 1846, que compreendeu uma revisão mais cuidadosa e completa, incluindo novos ajustes de pontuação, reescrita de certos trechos, cortes de expressões que poderiam soar exageradas (Ibid., pp. 532-533), e uma re-divisão dos capítulos que estabeleceu a forma final do romance (GILL, 1999, p. xxvi). A partir daí, pudemos voltar nosso olhar para a tradução francesa, buscando compreender sua relação com as edições inglesas. Isso nos permitiu lançar uma hipótese sobre o ponto de partida do tradutor francês, verificar os procedimentos realizados por ele, e, subsequentemente, conhecer as particularidades da tradução machadiana.

Vale destacar que tal mapeamento nos colocou, por vezes, diante de obstáculos, dada a dificuldade de acesso a certas edições e/ou traduções do romance. Portanto, cabem algumas ressalvas quanto aos textos inglês e francês citados no presente trabalho.

Para citações do texto inglês, tal como em sua primeira aparição ao público na Inglaterra, referimo-nos à edição de *Oliver Twist* publicada pela Penguin Classics em 2003, uma vez que esta recupera o texto serializado na *Bentley's Miscellany*. Conforme Horne (2003, p. xxv), “using this text gives us, so as to speak, a ticket to the excitement of the première, a live performance, and allows us to get closer to the experience of Dickens’s first readers.”² A edição subsequente à *Bentley's Miscellany*, i.e., a primeira em três volumes, publicada em 1838, não foi possível de ser consultada. O texto dessa edição serviu de base para várias tiragens (HORNE, 2003, p. I). Considerando a cronologia apresentada por Kathleen Tillotson (1963, p. 113), isso teria ocorrido em 1839, 1840 e 1841. Tillotson (Ibid., 114) acredita que, depois de 1838, data da primeira revisão de *Oliver Twist*, Dickens não teria feito alterações no texto do romance até 1846. Isso nos deu segurança para utilizar a reedição em três volumes publicada em 1839 para o mapeamento proposto.³ Situação semelhante se apresentou com a edição de 1846. Para esta, consultamos

² Usar esse texto nos dá, pode-se assim dizer, um ingresso para a excitação da première, uma performance ao vivo, e nos permite estar mais próximos da experiência dos primeiros leitores de Dickens.

³ Ver anexo B.

a edição organizada por Kathleen Tillotson e publicada pela Oxford World's Classics em 1999, que utiliza como base o texto de 1846.

Por fim, a tradução francesa. Como indica Massa, a tradução de Gérardin, feita sob a direção de P. Lorain e publicada pela Librairie L. Hachette et Cie de Paris em 1864, consta do acervo da Bibliothèque Nationale de France, em Paris (MASSA, 1965, p. 530). Não tivemos acesso a essa publicação. O texto francês que temos em mãos compreende uma cópia digitalizada de uma tradução de Alfred Gérardin de 1867. Ao que tudo indica, trata-se de uma reimpressão do texto de 1864, dado que a tradução de 1867 foi feita igualmente sob a direção de P. Lorain e também publicada pela Librairie L. Hachette et Cie, de Paris.⁴ Ademais, o texto de Gérardin parece ter sido editado por outras editoras francesas sem sofrer alterações. Isso porque encontramos, na Bibliothèque Sainte-Genéviève (Paris), um exemplar de uma tradução francesa de *Oliver Twist* do século XIX (sem data precisa, devido ao desaparecimento da página de rosto), cujo texto é exatamente igual ao da tradução de 1867 que temos em mãos.⁵ O fato de a tradução de 1867 e o exemplar da Bibliothèque Sainte-Genéviève terem sido ambos publicados no século XIX e apresentarem os capítulos do romance exatamente iguais reforça a hipótese de uma reimpressão e/ou reedição do texto de 1864, dando-nos, portanto, a possibilidade de utilizar o texto de 1867 para analisar o papel da tradução francesa nesse circuito de ficção em que se insere *Oliver Twist*.

Tendo mapeado a trajetória do romance dickensiano até o Brasil, foi possível realizar uma análise comparativa de *Oliver Twist* de Charles Dickens e da tradução machadiana, buscando verificar os procedimentos adotados, de fato, por Machado de Assis e entender suas possíveis implicações na estrutura formal do romance.

Primeiramente, apresentamos, no **capítulo 2**, intitulado “**Escrevendo um romance no centro do capitalismo**”, uma leitura do texto inglês de *Oliver Twist*, que propõe evidenciar aspectos formais da narrativa e sua relação com o contexto em que o romance foi escrito. Com isso, buscamos compreender o processo de organização da matéria selecionada por Dickens e os possíveis sentidos construídos a partir do texto. É importante ressaltar que demos enfoque à configuração da voz narrativa, visto ser esta um elemento fundamental na articulação das perspectivas de representação do complexo plano narrativo criado por Dickens. Com uma leitura

⁴ Ver Anexo C.

⁵ Agradeço à professora Maria Eulália Ramicelli por essa informação.

do romance dickensiano como base, aproximamo-nos da tradução machadiana. No **capítulo 3, “Reescrevendo um romance na periferia do capitalismo”**, propomo-nos a analisar em profundidade as intervenções promovidas por Machado no texto de Dickens, buscando compreender em que medida tais intervenções interferem na organização das ideias tal como elaboradas pelo escritor inglês. Ademais, indagamo-nos sobre a (re)escrita de *Oliver Twist* em face das especificidades contextuais do Brasil oitocentista.

De fato, a reestruturação feita por Machado nos leva a explorar alguns aspectos relacionados ao contexto de recepção. Assim, levamos adiante nossa investigação seguindo o rastro do leitor. Cumpre destacar que Jean Michel-Massa já apontou o leitor como critério para possível explicação das alterações do processo tradutório feito por Machado, embora o crítico tenha apenas se referido especificamente ao gosto do público. Segundo Massa (2008, pp. 68-69), “é perigoso afirmar que os cortes efetuados por Machado de Assis exprimem as intenções do tradutor, sem aceitar ao mesmo tempo uma outra explicação bastante verossímil, a do gosto do público.” Partimos da seguinte proposição: se há um leitor construído no texto, é igualmente possível dizer que diferentes construções retóricas evocam diferentes leitores. Dessa forma, no **capítulo 4**, intitulado **“A relação narrador/leitor na tradução machadiana”**, buscamos analisar a reescrita do romance dickensiano também como um processo de reorganização das estruturas que põem a assimilação do texto em curso. Para tanto, apoiamo-nos nas contribuições teórico-críticas de Wolfgang Iser sobre a teoria do efeito, principalmente quanto ao conceito de leitor implícito. Acreditamos que, mesmo sendo a voz narrativa apenas parte do plano artístico e darmos enfoque a algumas de suas particularidades, parece possível verificar implicações de sua reorganização para o âmbito do leitor projetado pelo texto, esse leitor que estamos investigando. Daí pretendermos discutir a relação narrador/leitor na tradução de *Oliver Twist* feita por Machado, que parece codificar outro tipo de diálogo entre escritor/tradutor e público/leitor. Por fim, ventilamos uma possível relação de tais alterações com o contexto de recepção de ficção mais amplo, no Brasil do século XIX, ainda que, por ora, mais no sentido especulativo que com o intuito de dar conta da questão de modo efetivo.

1 O PERCURSO DE *OLIVER TWIST* DA INGLATERRA AO BRASIL

1.1 *Oliver Twist* na Inglaterra

A circulação de *Oliver Twist* na Inglaterra está inicialmente ligada à criação de uma revista literária inglesa na primeira metade do século XIX. Segundo Walter Graham (1930, p. 294), em agosto de 1836, Richard Bentley contratou Charles Dickens para ser editor de uma revista mensal, com data inaugural prevista para janeiro do ano seguinte. Assim, no início de 1837, surgia a *Bentley's Miscellany* (doravante *Bentley's*), uma nova revista literária no cenário dos periódicos ingleses, na qual Dickens iniciaria, a partir de fevereiro daquele ano, a publicação seriada de seu segundo romance: *Oliver Twist*.

Tal como a *Bentley's* é apresentada ao público em seu número inaugural, depreende-se que esta visava a se estabelecer como uma revista mensal diferenciada das demais publicações existentes à sua época. De fato, as palavras de Dr. Maginn⁶, no artigo de fundo, publicado em janeiro de 1837, são bastante assertivas quanto a isso:

What we propose is simply this: – We do not envy the fame or glory of other monthly publications. Let them all have their room. We do not desire to jostle them in their course to fame or profit, even if it was in our power to do so. [...] In short, to all our periodical contemporaries we wish every happiness and success; and for those among their contributors whose writings tend to amuse or instruct; – and many among them there are to whom such praise may be justly applied, – we feel the highest honour and respect. We wish that we could catch them all, to illuminate our pages, without any desire whatever that their rays should be withdrawn from those in which they are at present shining.

Our path is single and distinct. In the first place, we have nothing to do with politics. We are so far Conservatives as to wish that all things which are good and honourable for our native country should be preserved with jealous hand. We are so far Reformers as to desire that every weed which defaces our conservatory should be unsparingly plucked up and cast away. But is it a matter of absolute necessity that people's political opinions should be

⁶ William Maginn (1793-1842). Nascido na Irlanda, formado pela Trinity College Dublin, foi poeta e jornalista. Escreveu artigos para a *Blackwood's Literary Magazine*, poesia para a *Literary Gazette*, sob os pseudônimos de R. T. Scott e Ensign Morgan O'Doherty. Em 1830, junto com Hugh Fraser, fundou a *Fraser's Magazine*. Maginn também escreveu contos satíricos tais como *Bob Burke's Duel with Ensign Brady*, e romances históricos, dentre eles *Stories of Waterloo*. (*Encyclopedia of British Writers: 19th century*, 2003, p. 222)

perpetually obtruded upon public notice? Is there not something more in the world to be talked about than Whig and Tory? We do not quarrel with those who find or make it their vocation to show us annually or quarterly, or hebdomadally, or diurnally, how we are incontestably saved or ruined; they have chosen their line of walk, and a pleasant one no doubt it is; but, for our softer feet may it not be permitted to pick out a smoother and a greener promenade, – a path of springy turf and odorous sward, in which no rough pebble will lacerate the ankle, no briery thorn penetrate the wandering sole?⁷ (MAGINN, 1837, pp. 4-5)

Seguramente, Maggin deixa claro que a *Bentley's* almejava se estabelecer por uma via diversa das demais publicações da época, deixando de lado discussões políticas, primordialmente, e oferecendo ao público do periódico um passeio mais brando. Parte dessa singularidade, até onde entendemos, compreendia destinar em suas páginas mais espaço à ficção do que a qualquer outro gênero, e não a todo tipo de ficção. É interessante notar que, ao expressar seu respeito pelos colaboradores dos periódicos coetâneos à *Bentley's* e o desejo de tê-los como colaboradores, Maggin sinaliza um tipo de contribuição que se esperaria para o periódico: aquela que cuidasse de “entreter” e “instruir”.

Ao que parece, ao menos os primeiros capítulos de *Oliver Twist* destoaram dessa linha editorial sinalizada por Maggin, dadas as opiniões desfavoráveis suscitadas pela leitura do início do romance. Conforme comenta Philip Horne (2003, p. xiv), o reverendo R. H. Barham, um dos colaboradores da *Bentley's*, achou o início de *Oliver Twist* politicamente inquietante. Nas palavras de Barham, “there is a sort of Radicalish tone about *Oliver Twist* which I don't altogether like. I think it will

⁷ O que propomos é simplesmente isto: – Nós não cobiçamos a fama ou a glória de outras publicações mensais. Deixe-as ter seu espaço. Nós não desejamos enfrentá-las em seu caminho rumo à fama ou ao lucro, mesmo que estivesse em nosso poder fazê-lo. [...] Em suma, a todos os periódicos nossos coetâneos desejamos toda a felicidade e sucesso; e por aqueles entre seus colaboradores cujos escritos buscamos entreter ou instruir – e há muitos dentre eles a quem tal elogio pode ser aplicado com justiça –, sentimos a mais alta honra e respeito. Gostaríamos de poder tê-los todos para iluminar nossas páginas, sem absolutamente nenhum desejo de que seus raios fossem removidos daquelas em que eles estão brilhando no momento. Nosso caminho é único e distinto. Em primeiro lugar, não temos nada a ver com política. Somos Conservadores até o ponto de desejar que todas as coisas boas e honrosas a nossa pátria devam ser preservadas com zelo. Somos Reformadores até o ponto de desejar que toda erva daninha que desfigura nosso jardim deva ser impiedosamente arrancada e lançada fora. Mas é uma questão de absoluta necessidade que as opiniões políticas das pessoas devam ser continuamente impostas ao conhecimento público? Não há mais nada no mundo para se falar do que Whig [reformador] e Tory [conservador]? Nós não discutimos com aqueles que encontram ou fazem de sua vocação mostrar-nos anual, trimestral, semanal ou diariamente o quanto estamos incontestavelmente salvos ou arruinados. Eles escolheram o seu caminho, e não há dúvida de que é agradável, mas para nossos pés mais delicados não será permitido fazer um passeio mais suave e mais verde – um caminho de relvas pujantes e aromáticas, onde nenhum seixo áspero dilacere o tornozelo, onde nenhum espinho pontiagudo penetre o pé errante?

not be long till it is remedied, for Bentley is loyal to the backbone himself"⁸ (BARHAM, 1837, p. 24 apud HORNE, 2003, p. xiv).

De fato, o romance, tal como publicado na *Bentley's*, apresenta as venturas e desventuras do pequeno Oliver em um mundo de contrapontos, que abarca as façanhas das autoridades da oficina de trabalho, as artimanhas da quadrilha de Fagin pelas vielas de Londres, e um mundo burguês idealizado, através do olhar de um narrador cujo tom é **notavelmente crítico, irônico** e, por vezes, **melodramático** – tom esse que parece suavizado ao longo das edições inglesas e das traduções. Nesse sentido, é relevante destacar as particularidades das edições do texto inglês, pois elas permitirão lançar uma hipótese acerca do(s) texto(s) utilizado(s) pelo tradutor francês, e, por conseguinte, minimizar as chances de creditar a ele alterações promovidas pelo próprio Charles Dickens ao revisar o texto do romance.

Iniciemos pelas edições no contexto inglês. Segundo Philip Horne (2003, p. 535), são cinco as edições subsequentes à publicação do romance dickensiano na *Bentley's*: a) 'Boz' issue of *Oliver Twist: or, the Parish Boy's Progress*, 3 volumes, de 1838; b) 'A New Edition, Revised and Corrected', *The Adventures of Oliver Twist, or, The Parish Boy's Progress*, de 1846; c) Cheap Edition, *The Adventures of Oliver Twist*, de 1850; d) Library Edition, *The Adventures of Oliver Twist*, de 1858; e e) Charles Dickens Edition, *The Adventures of Oliver Twist*, de 1867.

Neste capítulo, daremos enfoque apenas às particularidades textuais de *Oliver Twist* na *Bentley's* e nas duas edições subsequentes, de 1838 e 1846, por razões que ficarão mais claras quando a tradução francesa for discutida. Para tanto, valemo-nos dos apontamentos feitos por Philip Horne (2003, pp. 530-554) acerca das edições e alterações do romance de Dickens no contexto inglês. Ademais, vale ressaltar que ilustraremos somente algumas particularidades, ou seja, aquelas que julgamos mais significativas para identificar o percurso de *Oliver Twist* até o Brasil, sem necessariamente analisá-las, de início, em termos de sua implicação na estrutura narrativa.

Dentre as particularidades das edições de 1838 e 1846, vale atentar para a disposição dos capítulos do romance, já que tal disposição constitui uma das características que diferenciam as edições inglesas.

⁸ Há uma espécie de tom radical em *Oliver Twist* que não me agrada de todo. Penso que não vai demorar muito até que isto seja corrigido, pois o próprio Bentley [Richard Bentley] é extremamente fiel a sua linha editorial.

Ao longo de sua publicação na *Bentley's*, de fevereiro de 1837 a abril de 1839, *Oliver Twist* compõe-se de cinquenta e um capítulos dispostos em três livros: o primeiro livro, contendo vinte e dois capítulos; o segundo, quatorze capítulos; e o terceiro, quinze capítulos. Essa divisão é particularmente curiosa, pois poderia indicar que, ao escrever o romance, Dickens já visasse a uma futura publicação em três volumes, que, com efeito, ocorre em 1838, antes ainda do término da serialização do romance na *Bentley's*.

Quando o texto da *Bentley's* foi revisado para a edição em três volumes, em 1838, Dickens fez uma série de pequenos ajustes de pontuação, bem como eliminou e alterou algumas passagens mais longas do romance (HORNE, 2003, p. 531). Dentre essas passagens alteradas, destaca-se o capítulo de abertura do romance. Vejamos, em primeiro lugar, como o romance inicia na *Bentley's*:

Among other public buildings in the town of Mudfog, it boasts of one which is common to most towns great or small, to wit, a workhouse; and in this workhouse there was born on a day and date which I need not trouble myself to repeat, inasmuch as it can be of no possible consequence to the reader, in this stage of the business at all events, the item of mortality whose name is prefixed to the head of this chapter. (DICKENS, 2003, p. 3)

Como se pode constatar, na edição da *Bentley's*, a referência ao nascimento de Oliver inclui menção à cidade onde o protagonista nasce. Vale notar que Mudfog é descrita em outra narrativa de Charles Dickens, a saber, “Public Life of Mr. Tulrumbly, once a mayor of Mudfog”, também publicada na *Bentley's*, em janeiro de 1837:

Mudfog is a pleasant town – a remarkably pleasant town – situated in a charming hollow by the side of a river, from which river, Mudfog derives an agreeable scent of pitch, tar, coals, and rope-yarn, a roving population in oil-skin hats, a pretty steady influx of drunken bargemen, and a great many other maritime advantages. There is a good deal of water about Mudfog, and yet it is not exactly the sort of town for a watering-place, either. Water is a perverse sort of element at the best of times, and in Mudfog it is particularly so. In winter, it comes oozing down the streets and tumbling over the fields, – nay, rushes into the very cellars and kitchens of the houses, with a lavish prodigality that might well be dispensed with; but in the hot summer weather it *will* dry up, and turn green: and, although, green is a very good colour in its way, especially in grass, still it certainly is not becoming to water; and it cannot be denied that the beauty of Mudfog is rather impaired, even by this trifling circumstance. Mudfog is a healthy place – very healthy; – damp, perhaps, but none the worse for that. It's quite a mistake to suppose that damp is unwholesome: plants thrive best in damp situations, and why shouldn't men? The inhabitants of Mudfog are unanimous in asserting that

there exists not a finer race of people on the face of the earth; here we have indisputable and veracious contradiction of the vulgar error at once. So, admitting Mudfog to be damp, we distinctly state that it is salubrious. (BENTLEY'S MISCELLANY, 1837, p. 49, grifo do autor)

Assim, em tom marcadamente irônico, o narrador descreve a cidade fictícia de Mudfog. É bastante curioso, a nosso ver, o fato de Dickens ter escolhido Mudfog como ponto inicial da trajetória do protagonista de seu segundo romance. A publicação de *Oliver Twist* inicia em fevereiro de 1837, e, portanto, um mês após a publicação de “Public Life of Mr. Tulrumbler, once a mayor of Mudfog”, narrativa onde a cidade é primeiramente citada. Pensamos que o público que acompanhava a *Bentley's*, ao ler a abertura do romance *Oliver Twist*, recobriria o contexto de Mudfog, por se tratar de um espaço ficcional previamente conhecido.

Esse exemplo parece mostrar a importância de se considerar o todo do qual a publicação faz parte, quando se trata de uma publicação em periódico, como é o caso de *Oliver Twist* na *Bentley's*. Conforme sintetiza Maria Eulália Ramicelli (2009, p.11),

o significado do texto também [é] construído a partir do conjunto discursivo no qual ele se integra, isto é, a partir de todos os outros textos com os quais ele está obrigatoriamente relacionado pelo processo de inclusão no periódico.

Essa relação intrínseca que se estabelece entre “Public Life of Mr. Tulrumbler, once a mayor of Mudfog” e a abertura de *Oliver Twist* poderia explicar o fato de Dickens deixar de fazer menção a esse espaço ficcional, ao publicar em formato de livro o texto originalmente publicado na *Bentley's*, conforme ocorre a partir da edição em três volumes de 1838:

Among other public buildings in a certain town which for many reasons it will be prudent to refrain from mentioning, and to which I will assign no fictitious name, it boasts of one which is common to most towns, great or small, to wit, a workhouse; and in this workhouse was born, on a day and date which I need not take upon myself to repeat, inasmuch as it can be of no possible consequence to the reader, in this stage of the business at all events, the item of mortality whose name is prefixed, to the head of this chapter. (DICKENS, 1839, p. 1)

Seguindo essa alteração na abertura do romance, há outros trechos do texto da *Bentley's* que também foram eliminados por Dickens na edição de 1838. Dentre

eles destacam-se dois parágrafos, significativamente longos, no início do capítulo quinze, que apresentam uma digressão do narrador acerca da benevolência e interesse próprio (HORNE, 2003, p. 502). Citamo-los a seguir:

If I did not come strictly within the scope of bearing of my long-considered intentions and plans regarding this prose epic (for such I mean it to be,) to leave the two old gentlemen sitting with the watch between them long after it grew too dark to see it, and both doubting Oliver's return, the one in triumph, and the other in sorrow, I might take occasion to entertain the reader with many wise reflections on the obvious policy of ever attempting to do good to our fellow-creatures where there is no hope of earthly reward; or rather on the strict policy of betraying some slight degree of charity or sympathy in one particularly unpromising case, and then abandoning such weaknesses for ever. I am aware that, in advising even this slight dereliction from the paths of prudence and worldliness, I lay myself open to the censure of many excellent and respectable persons, who have long walked therein; but I venture to contend, nevertheless, that the advantages of the proceeding are manifold and lasting. As thus: if the object selected should happen most unexpectedly to turn out well, and to thrive and amend upon the assistance you have afforded him, he will, in pure gratitude and fullness of heart, laud your goodness to the skies; your character will be thus established, and you will pass through the world as most estimable person, who does a vast deal of good in secret, not one-twentieth part of which will ever see the light. If, on the contrary, his bad character become notorious, and his profligacy a by-word, you place yourself in the excellent position of having attempted to bestow relief most disinterestedly; of having become misanthropical in consequence of the treachery of its object; and of having made a rash and solemn vow, (which no one regrets more than yourself,) never to help or relieve any man, woman, or child again, lest you should be similarly deceived. I know a great number of persons in both situations at this moment, and I can safely assert that they are the most generally respected and esteemed of any in the whole circle of my acquaintance.

But, as Mr Brownlow was not one of these; as he obstinately persevered in doing good for its own sake, and the gratification of heart it yielded him; as no failure dispirited him, and no ingratitude in individual cases tempted him to wreak his vengeance on the whole human race, I shall not enter into such digression in this place: and, if this be not a sufficient reason for this determination, I have a better, and, indeed, a wholly unanswerable one, already stated; which is, that it forms no part of my original intention to do so. (DICKENS, 2003, pp. 115-116)

Por fim, vale apontar que na edição em três volumes de 1838, a divisão do romance em três partes é mantida, porém há uma mudança quanto à numeração dos capítulos. A partir de então, os capítulos passam a ser numerados em sequência de um a cinquenta e um (HORNE, 2003, p. lii).

Quando o romance foi editado para a publicação de 1846, Dickens ajustou o texto em termos de pontuação, reescreveu certos trechos, eliminando expressões que poderiam soar exageradas (Ibid., pp. 532-533). Diferentemente do texto da *Bentley's* e da edição de três volumes de 1838, cujo total de capítulos somava

cinquenta e um, a edição de 1846 apresenta cinquenta e três capítulos (Ibid., p. 1ii). Isso ocorre porque, em quatro pontos específicos da trama, Dickens rearranja o corte da passagem de um capítulo para o outro. Tomando o texto da *Bentley's* como referência, esse rearranjo ocorre na passagem do capítulo doze para o treze, no livro um; do sete para o oito, no livro dois; do três para o quatro, no livro três; e, do sete para o oito, também no livro três (Ibid., p. 534).

A título de exemplo, ilustramos a passagem do capítulo doze para o treze. No capítulo doze, Oliver encontra-se na casa do Sr. Brownlow, onde é tratado com um cuidado que nunca recebera antes. Lá o pequeno órfão se depara com um retrato que lhe chama atenção. Trata-se (como se saberá próximo ao desfecho) do retrato de Agnes, mãe de Oliver. O Sr. Brownlow já havia percebido algo de familiar nas feições de Oliver, quando ambos se encontraram pela primeira vez. Mas agora que Oliver estava a sua frente, próximo ao retrato de Agnes, Brownlow fica perplexo e exclama: “Gracious God, what’s this! Bedwin, look, look there!” (DICKENS, 2003, p. 93). Na sequência o narrador acrescenta:

As he [Mr Brownlow] spoke, he pointed hastily to the picture above Oliver’s head, and then to the boy’s face. There was its living copy, - the eyes, the head, the mouth; every feature was the same. The expression was for the instant so precisely alike, that the minutest line seemed copied with an accuracy which was perfectly unearthly.

Oliver knew not the cause of this sudden exclamation, for he was not strong enough to bear the start it gave him, and he fainted away. (DICKENS, 2003, p. 93)

Na *Bentley's*, o capítulo doze termina exatamente quando Oliver desmaia, sem entender o espanto de Brownlow. Isso acontece após o episódio do roubo do lenço do Sr. Brownlow na banca de livros, episódio envolvendo Oliver, Charley Bates e Jack Dawkins. Depois disso, não sabemos o que foi feito de Charley e Jack e é justamente para informar o que houve com eles após o roubo que o narrador inicia o capítulo treze contando que:

When the Dodger and his accomplished friend Master Bates joined the hue and cry which was raised at Oliver’s heels, in consequence of their executing an illegal conveyance of Mr Brownlow’s personal property, as hath been already described with great perspicuity in a foregoing chapter, they were actuated, as we therein took occasion to observe, by a very laudable and becoming regard for themselves: and forasmuch as the freedom of the subject and the liberty of the individual are among the first and proudest boasts of a true-hearted Englishman, so I need hardly beg the reader to observe that this action must tend to exalt them in the opinion of all public

and patriotic men, in almost as great a degree as this strong proof of their anxiety for their own preservation and safety goes to corroborate and confirm the little code of laws which certain profound and sound-judging philosophers have laid down as the mainspring of all Madam Nature's deeds and actions. (DICKENS, 2003, p. 94)

Após esse discurso do narrador em defesa dos meninos, o capítulo treze segue com a fuga de Charley e Jack, e a reação de Fagin e seus camaradas ao descobrirem que Oliver havia sido detido.

Na edição de 1846, o capítulo doze não termina com o desmaio do protagonista. Após Oliver perder os sentidos, o narrador segue contando acerca da fuga de Charley e Jack, e o capítulo encerra somente quando os meninos chegam à casa de Fagin: “The footsteps approached nearer; they reached the landing. The door was slowly opened; and the Dodger and Charley Bates entered: closing it behind them” (DICKENS, 1999, p. 93). O capítulo treze inicia com a reação de Fagin ao perceber que Oliver não retornara: “‘WHERE’S Oliver?’ said the furious Jew, rising with a menacing look. ‘Where’s the boy?’” (DICKENS, 1999, p. 93).

Verifica-se, então, com os exemplos acima citados, que, desde sua publicação inicial em 1837 até a edição de 1846, as aventuras do pequeno órfão Oliver ganharam as páginas de diferentes formatos e meios de circulação, e, igualmente, a narrativa foi ganhando novos contornos... perdendo alguns. Voltemos, a partir daqui, para o contexto francês, a fim de conhecer como se deu a circulação do romance dickensiano do outro lado da Mancha.

1.2 *Oliver Twist* na França

Os romances de Charles Dickens estiveram disponíveis ao público francês pouco tempo após sua publicação na Inglaterra (MONOD, 1999, p. 120). Prova disso são as traduções francesas de *Oliver Twist*. Em 1841, portanto, apenas quatro anos após o início de sua publicação na *Bentley's*, o romance de Dickens ganha sua primeira tradução na França: *Olivier Twist, ou l'Orphelin du Dépôt de Mendicité*, por Ludovic Bernard. Essa tradução foi seguida de mais duas: *Les Voleurs de Londres*,

de *La Bedollière*, em 1850; e, *Olivier Twist*, por Alfred Gérardin, em 1864 (MASSA, 1965, p. 530).

Dentre as três traduções francesas, destaca-se a de Gérardin, pois, para Jean-Michel Massa (1965, p. xli), é a partir dela que Machado de Assis realiza sua tradução de *Oliver Twist*. Cumpre reconhecer que Massa chama atenção para um fato relevante na trajetória do romance de Dickens até o Brasil, a saber, a mediação francesa no processo tradutório. Conforme destaca Sandra Vasconcelos (2005, p.260), “a França, [...] além de oferecer seus próprios bens culturais, exerceu um papel preponderante como mediadora entre o Brasil e a Inglaterra, no que diz respeito à importação dos romances.”

Tal processo de mediação cultural entre a Inglaterra e o Brasil chegou a ofuscar frequentemente a origem inglesa dos romances (VASCONCELOS, 2005, p. 264). A propósito, a pesquisa de Marlyse Meyer sobre a origem do romance *Sinclair das Ilhas* é exemplar. Em “O que é, ou quem foi *Sinclair das Ilhas*?”, Meyer (1996, pp. 21-52) investiga a procedência desse romance, citado várias vezes em outros romances e contos brasileiros, sem nunca ter sua autoria revelada. Os catálogos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro indicavam Mme. Montolieu como autora de *Sinclair das Ilhas*. No entanto, conforme descobriu Meyer na Bibliothèque Nationale de France, esse romance foi publicado em 1803 por uma romancista inglesa chamada Mrs Elizabeth Helme e chegou ao Brasil via tradução francesa, feita por Mme. Montolieu (Ibid., p. 46).

No que diz respeito à circulação de *Oliver Twist*, constata-se que, diferentemente do que ocorria com frequência, a origem inglesa do romance vem declarada tanto no contexto francês quanto no brasileiro. A tradução de Alfred Gérardin, especificamente, indica também os agentes envolvidos no processo de circulação do romance na França. Assim, sabe-se que *Olivier Twist*, romance de Ch. Dickens, foi traduzido, com a autorização do autor, por Alfred Gérardin, sob a direção de P. Lorain e foi publicado pela Librairie L. Hachette e Cie, de Paris.⁹ Considerando a data da tradução francesa, pode-se dizer que esta resulta de um acordo firmado em 1856, entre Dickens e Louis Hachette, para a publicação das obras completas de Dickens em tradução francesa, traduções realizadas sob a direção de P. Lorain. Quanto à equipe liderada por Lorain, segundo Sylvère Monod

⁹ Ver Anexo C.

(1999, p. 127), tratava-se de um grupo de tradutores que parecem ter sido escolhidos quase ao acaso. De Gérardin, particularmente, pouco se sabe, além do fato de ter sido professor de história e língua inglesa em alguns liceus parisienses como o reconhecido Henri IV.¹⁰

Cumprir destacar que, como já apontou Monod (1999, p. 121), a tradução francesa do romance dickensiano por Gérardin é uma das mais adequadas, mesmo apresentando algumas omissões e imprecisões. O cotejo dessa tradução e das edições inglesas (da *Bentley's* e das duas edições subsequentes, de 1838 e 1846) mostra que Gérardin parece ter buscado traduzir *Oliver Twist* ao público francês mantendo-se o mais próximo possível do texto inglês. Isso implicou também a inclusão de notas explicativas para falas em que o narrador ou as personagens usam termos e expressões que fariam parte primordialmente do repertório do público inglês. Exemplo disso encontra-se no capítulo quatorze, onde o narrador conta que, após o chá, a Sra. Bedwin começou a ensinar *cribbage* a Oliver. Aqui, o tradutor francês acrescenta uma nota de rodapé para informar que *cribbage* compreendia um jogo de cartas bastante comum na Inglaterra.¹¹ Ainda no mesmo capítulo, quando Bedwin anuncia a chegada do Sr. Grimwig à casa do Sr. Brownlow e comenta que o primeiro perguntara sobre os *muffins*, novamente há uma nota explicando que *muffin* é um bolo típico servido com chá.¹²

Percebe-se também que para termos e expressões possivelmente não familiares ao público francês, Gérardin buscou termos que, de certa forma, cumprissem função semelhante à daqueles do texto inglês. Vejamos brevemente o que ocorre no capítulo quinze. Nesse capítulo, Fagin encontra-se em uma taverna e põe-se a ler as interessantes páginas do *Hue and Cry*, um boletim policial que informava sobre os crimes cometidos e os criminosos procurados (HORNE, 2003, p. 502). Ao ler esse capítulo, já se sabe que Oliver foi detido, após o roubo na banca de livros, e que ele se deu conta de que Fagin e seus companheiros fazem parte de um grupo de criminosos. Sabe-se também que, por esse motivo, Fagin teme que Oliver o delate, e, ao que se pode inferir, lê o *Hue and Cry* a fim de saber se está sendo procurado pela polícia. Dado que *Hue and Cry* poderia não ser familiar ao público francês, Gérardin traduz o título do periódico inglês por *Journal des*

¹⁰ Lescoeur. Discours sur la tombe de M. Gérardin. *Journal general de l'Instruction publique*, 1881-1882, p. 356.

¹¹ Sorte de jeu de cartes fort usité en Anglaterre. (DICKENS, 1867, p. 92).

¹² Gâteau particulier pour prendre avec le thé. (DICKENS, 1867, p. 95).

Tribunaux, que, de certa forma, parece também aludir a um periódico informativo sobre tribunais, julgamentos, criminosos, e, assim, o texto de Gérardin parece manter-se em consonância com o texto de Dickens.

Há, no entanto, casos em que igual substituição não parece ter sido possível. Voltemo-nos para o capítulo cinco. Esse capítulo introduz uma nova personagem, Noah Claypole, apresentado pelo narrador do texto inglês como um *charity-boy*. Horne (2003, p. 492) diz que a palavra *charity-boy* refere-se aos meninos que frequentavam escolas de caridade (*charity schools*), cujo uniforme incluía calças de couro na altura dos joelhos (*leather breeches*), que os distinguiam como receptores de benefícios de caridade. Considerando essa informação, quando o narrador menciona que os meninos da vizinhança tinham o costume de nomear Noah Claypole com epítetos ignominiosos tais como “leathers” (DICKENS, 2003, p. 37), depreende-se que os meninos estão zombando de Noah pelo fato de ele ser pobre e frequentar a escola de caridade, já que eles se referem a uma peça do vestuário de Noah que o distingue como tal. No texto francês, o narrador limita-se a dizer que os meninos o chamavam pelos mais ofensivos epítetos,¹³ o que parece mostrar a impossibilidade de Gérardin utilizar um termo que articulasse no texto francês um sentido semelhante ao do inglês.

Não obstante, mesmo omitindo e/ou adaptando, o tradutor francês não parece alterar significativamente o texto inglês. Vejamos um exemplo na estruturação da voz narrativa. No capítulo dez, Oliver se encontra em Londres, junto a Fagin (o judeu) e seus camaradas. Logo no início desse capítulo, na edição da *Bentley's*, o narrador do texto dickensiano conta que

Oliver was rendered the more anxious to be actively employed by what he had seen of the *stern morality* of the old gentleman's character. Whenever the Dodger and Charley Bates came home at night empty-handed, he [Fagin] would expatiate with great vehemence on the misery of idle and lazy habits, and enforce upon them the necessity of an active life by sending them supperless to bed: upon one occasion he even went so far as to knock them both down a flight of stairs; but this was carrying out *his virtuous precepts* to an unusual extent. (DICKENS, 2003, p. 73, grifo meu)

Nesse trecho, o narrador conta que Fagin punia Jack e Charley sempre que eles voltavam para casa “de mãos vazias”. Nesse ponto do capítulo dez, já se pode

¹³ [...] par les surnoms les plus injurieux, (DICKENS, 1867, p. 31).

inferir que os meninos fazem parte de um grupo de criminosos que furtam objetos para Fagin. Nesse sentido, o fato de o narrador referir-se à “implacável moral” do judeu e qualificar seu comportamento como “virtuoso”, ao final do trecho, parece contradizer o que se relata sobre seus atos em relação aos meninos, configurando, assim, um paradoxo que confere à voz narrativa um tom irônico.

Na tradução francesa, esse trecho apresenta uma pequena alteração:

Olivier était d'autant plus désireux de travailler activement, qu'il avait pu juger de *l'inflexible sévérité* du vieux juif. Chaque fois que le Matois ou Charlot Bates rentraient le soir les mains vides, il leur adressait une longue et énergique mercuriale, sur les inconvénients de la paresse et de oisiveté, et, pour mieux graver dans leur mémoire la nécessité d'être actifs et laborieux, il les envoyait coucher sans souper. Il alla même une fois jusqu'à les précipiter du haut de l'escalier; mais il était rare qu'il poussât jusqu'à cette extrémité la ferveur de ses *recommandations vertueuses*. (DICKENS, 1867, pp. 64-65, grifo meu)

Ao traduzir *stern morality* por *inflexible sévérité*, Gérardin enfatiza uma das características do judeu, a saber, sua rispidez. Assim, o texto francês não chega a perder o paradoxo criado originalmente por Dickens, uma vez que o narrador também faz menção, ao final do trecho, aos preceitos virtuosos do judeu, mantendo assim o tom irônico. Tendo Machado feito sua tradução a partir do texto francês, não é de surpreender que o narrador machadiano também se refira à inflexível severidade do judeu. Contudo, se as alterações desse trecho na tradução francesa não chegam a alterar o tom irônico do texto inglês, na tradução de Machado o mesmo não ocorre, já que, além de seguir o texto francês já levemente alterado, Machado vai além e modifica o final do parágrafo, desarticulando por completo a ironia. Disso tratarei no capítulo 3 quando analisar especificamente a reestruturação que Machado de Assis faz no texto de Dickens ao traduzir *Oliver Twist*.

Ainda no que se refere à tradução francesa de Gérardin, vale notar que, quando esta foi realizada na França, Dickens já havia editado o texto da *Bentley's* duas vezes, para as publicações de 1838 e 1846, promovendo alterações na estrutura do romance. A propósito, em “Les premiers traducteurs français de Dickens”, Sylvère Monod (1999, p. 121) afirma que a tradução de Gérardin apresenta “omissões” e “imprecisões”, mas não indica qual foi a edição inglesa por ele utilizada no cotejo que lhe permite tal afirmação. Se considerarmos, então, o texto inglês da *Bentley's* e das duas edições subsequentes, de 1838 e 1846, como

base para comparação da tradução francesa, deparamo-nos com um cenário bastante particular. Vejamos.

O capítulo um da tradução de Gérardin inicia da seguinte forma:

Parmi les divers monuments publics qui font l'orgueil d'une ville dont, par prudence, je tairai le nom, et à laquelle je ne veux pas donner un nom imaginaire, il en est un commun à la plupart des villes grandes ou petites: c'est le dépôt de mendicité. Un jour, dont il n'est pas nécessaire de préciser la date, l'autant plus qu'elle n'est d'aucune importance pour le lecteur, naquit dans ce dépôt de mendicité le petit mortel dont on a vu le nom en tête de ce chapitre. (DICKENS, 1867, p. 1)

Como se pode ver, de forma semelhante ao texto de Dickens da edição de três volumes de 1838 (e edições seguintes), o texto de Gérardin tampouco faz menção ao local de nascimento do protagonista, ocorrência apenas encontrada na abertura do texto publicado na *Bentley's*.

Outro excerto que mostra a proximidade da tradução francesa com a edição de 1838 está no início do capítulo seis. Na *Bentley's*, esse capítulo inicia com o narrador contando que,

It was a nice sickly season just at this time. In commercial phrase, coffins were looking up; and, in the course of a few weeks, Oliver had acquired a great deal of experience. (DICKENS, 2003, p. 45)

Na edição de 1838, o narrador inicia o capítulo informando sobre o término do período de experiência de Oliver junto ao Sr. Sowerberry, para, em seguida, contar sobre a próspera temporada no meio funerário e o desempenho do menino:

The month's trial over, Oliver was formally apprenticed. It was a nice sickly season just at this time. In commercial phrase, coffins were looking up; and, in the course of a few weeks, Oliver had acquired a great deal of experience. (DICKENS, 1839, p. 91; 1999, pp. 41-42, grifo meu)

A fala do narrador da tradução francesa, no início do capítulo seis, assemelha-se novamente à da edição de 1838:

Au bout d'un mois d'essai, Olivier fut définitivement apprenti; il y eut précisément alors une bonne saison d'épidémies. En style de commerce, les

cercueils étaient en hausse; et dans l'espace de quelques semaines, Olivier acquit beaucoup d'expérience; (DICKENS, 1867, p. 39, grifo meu)

Ademais, vale ressaltar que a tradução francesa também não apresenta os dois parágrafos digressivos do narrador no início do capítulo quinze, tampouco a divisão em três livros, aspectos presentes na versão da *Bentley's* e alterados para a edição inglesa de 1838, e, conseqüentemente, de 1846. Desse modo, poder-se-ia dizer que Gérardin não utilizou como base, para realizar sua tradução, o texto tal como publicado no periódico inglês.

Resta-nos, então, investigar as edições de 1838 e 1846. Uma leitura atenta do texto francês e dessas duas edições mostra que o texto de Gérardin apresenta tradução de trechos que constam apenas da edição de 1838, trechos esses que foram eliminados ou reescritos por Charles Dickens, quando o autor revisou *Oliver Twist* oito anos mais tarde, em 1846. Um exemplo dentre vários. No capítulo doze, que trata do período em que Oliver, ainda enfermo, passou na casa do Sr. Brownlow sob os cuidados da Sra. Bedwin, o narrador conta que

But for many days Oliver remained insensible to all the goodness of his new friends; the sun rose and sunk, and rose and sunk again, and many times after that, and still the boy lay stretched upon his uneasy bed, dwindling away beneath the dry and wasting heat of fever, - *that heat which, like the subtle acid that gnaws into the very heart of hardest iron, burns only to corrode and destroy.* (DICKENS, 1839, pp. 175-176, grifo meu)

Para a edição de 1846, segundo Horne (*Ibid.*, pp. 532-533), Dickens ajustou o texto em termos de pontuação e reescreveu certos trechos, eliminando expressões que poderiam soar exageradas. É o acontece com esse parágrafo citado acima que na edição de 1846 se apresenta como a seguir:

But, for many days, Oliver remained insensible to all the goodness of his new friends. The sun rose and sank, and rose and sank again, and many times after that; and still the boy lay stretched upon his uneasy bed: dwindling away beneath the dry and wasting heat of fever. (DICKENS, 1999, p. 83)

Como se pode ver, Dickens omite uma parte da fala do narrador que descreve, de forma um tanto melodramática, o estado febril de pequeno órfão. Já a

tradução francesa de Gérardin apresenta esse parágrafo ainda como traz a edição de 1838:

Mais pendant plusieurs jours le pauvre Olivier resta insensible à tous les soins de ses nouveaux amis; bien des fois le soleil se leva et se coucha, et l'enfant restait étendu sur son lit de douleur, en proie à une fièvre dévorante, *que le minait comme l'acide subtil pénètre et ronge le fer le plus dur.* (DICKENS, 1867, p. 75, grifo meu)

Embora de modo mais conciso do que o narrador do texto inglês, o narrador da tradução francesa também descreve o estado de Oliver com certo tom melodramático.

Igualmente, no capítulo vinte e nove, o narrador da edição de 1838, relatando a reação afetuosa de Mrs Maylie ao encontrar Oliver que, ferido, fora acudido por Miss Rose, diz que “The elder lady smiled; but her heart was full, and she brushed away a tear as she did so” (DICKENS, 1839, p. 157). Essa passagem, que foi omitida na edição de 1846, aparece traduzida no texto francês: « la vieille dame sourit ; mais son coeur était plein, et tout en souriant elle laissa échapper une larme » (DICKENS, 1867, p. 208).

É intrigante, no entanto, constatar que, se considerarmos a formatação (i.e., número de capítulos, títulos, início e corte do texto em cada capítulo), a tradução francesa de Gérardin apresenta-se tal qual a edição de 1846. Diferentemente do texto da edição de três volumes de 1838, cujo total de capítulos somava cinquenta e um, a edição de 1846 constitui-se de cinquenta e três capítulos. A tradução de Gérardin também apresenta cinquenta e três capítulos, pelo mesmo motivo da edição de 1846: um rearranjo da passagem de um capítulo para o outro em quatro pontos específicos da trama.

Retomamos aqui, como exemplo, a passagem do capítulo doze para o treze. Nesse capítulo, como mencionado anteriormente, Oliver encontra-se com o Sr. Brownlow, quando ocorre o episódio do retrato de Agnes, retrato que deixa Brownlow perplexo. Seguindo o sobressalto de Brownlow, o narrador do texto francês diz:

Et en parlant ainsi il [M. Brownlow] montrait du doigt tour à tour le portrait placé au-dessus de la tête d'Olivier, puis la figure de l'enfant: c'était la copie vivante du portrait; mêmes yeux, même bouche, mêmes traits. En ce

moment la ressemblance était tellement frappante, que toutes les lignes du visage semblaient reproduites avec une précision merveilleuse.

Olivier ignorait la cause de cette exclamation soudaine; il n'était pas assez fort pour supporter l'émotion qu'elle lui causa, et il s'évanouit. (DICKENS, 1867, p. 81)

Conforme ocorre na edição de 1846, e, portanto, diferentemente da edição de 1838, o capítulo doze da tradução francesa não encerra com o desmaio de Oliver; ao contrário, continua com o relato da fuga de Charley Bates e Jack Dawkins:

Quand le Matois e son digne camarade maître Bates, après s'être approprié d'une manière illégale le mouchoir de M. Brownlow, s'étaient joints à la foule qui poursuivait Olivier, comme nous l'avons raconté précédemment, ils avaient obéi à un sentiment louable et méritoire, celui de se sauver eux-mêmes. Comme le respect de la liberté individuelle est un des privilèges dont tout bon Anglais s'enorgueillit le plus, je n'ai pas besoin de faire observer que cette fuite de nos jeunes filous doit les relever dans l'esprit des patriotes sincères. (DICKENS, 1867, p. 81)

De igual forma, o capítulo doze do texto de Gérardin encerra somente quando os meninos chegam à casa de Fagin: « Les pas se rapprochèrent et se firent bientôt entendre sur le palier. La porte s'ouvrit lentement; le Matois et Charlot Bates entrèrent et la fermèrent derrière eux » (DICKENS, 1867, p. 82). O capítulo treze inicia com a reação de Fagin ao perceber que Oliver não retornara: « Où est Olivier? dit le juif avec fureur, en se levant d'un air menaçant; qu'est-il devenu? » (DICKENS, 1867, p.83).

Assim, a tradução de Gérardin aproxima-se bastante, em termos de conteúdo, da edição de três volumes publicada em 1838, e, em termos de formatação, da edição de 1846. Diante desse cenário, parece válida a seguinte indagação: teria Alfred Gérardin, consciente de que *Oliver Twist* fora editado duas vezes por Charles Dickens, em 1838 e 1846, usado essas duas edições como texto-base para realizar sua tradução francesa?

Vale lembrar que a revisão mais completa do romance foi feita por Dickens em 1846, e as edições seguintes de 1850 e 1858, anteriores à tradução francesa, não trazem, segundo a seleção de variantes textuais organizada por Philip Horne, alterações significativas. Assim, parece pouco provável que Gérardin tenha utilizado ainda outra edição que não as duas subsequentes à publicação da *Bentley's*. Seja como for, o cotejo do texto da *Bentley's*, da edição de três volumes de 1838, de 1846, e da tradução francesa, parece suficiente para que se possa saber a trajetória

do romance dickensiano até a França, e, por conseguinte, saber de onde Machado de Assis partiu para realizar a sua tradução de *Oliver Twist*.

1.3 *Oliver Twist* no Brasil

No dia 23 de abril de 1870, o editor do *Jornal da Tarde*, periódico do Rio de Janeiro, anunciava o romance que iria suceder a publicação de *Tenente Roberto*:

NOVO FOLHETIM. Começa hoje o magnífico e longo romance do célebre – **CARLOS DICKENS** – intitulado: OLIVEIRO TWIST. As situações dramáticas e cômicas, os lances inexperados, as aventuras surpreendentes de que este romance está cheio, dão a esperança de que terá um sucesso ainda maior que o do – Tenente Roberto.¹⁴ (*Jornal da Tarde*, ano I, nº 150, p.1, grifos no texto)

Trata-se da tradução de *Oliver Twist* de Charles Dickens. Interessante notar que apenas o autor do romance consta do anúncio no periódico. Como se saberia, então, que Machado de Assis é o autor dessa tradução? No estudo crítico e biográfico sobre o escritor brasileiro, Lúcia Miguel Pereira (1955, pp.121-122) afirma que, em 1870, além de colaborar com a *Semana Ilustrada* e o *Jornal das Famílias*, Machado iniciou a tradução de um folhetim para o *Jornal da Tarde* – não concluída pelo autor. Em nota explicativa, Pereira esclarece:

Em carta conservada no arquivo da Academia Brasileira de Letras e publicada por Fernando Néri, alude Machado de Assis a esse trabalho sem lhe mencionar o nome; entretanto, o folhetim publicado no momento pelo *Jornal da Tarde*, o *Oliver Twist*, de Dickens, não sofreu nenhuma interrupção. Será essa a tradução de que fala? Terá sido acabada por outro? Deve ter sido, porque é a única do jornal no momento. (PEREIRA, 1955, p.122)

De fato, como se pode verificar no *Jornal da Tarde*, *Oliveiro Twist* permanece no folhetim do periódico até 23 de agosto de 1870, quando se publica o último capítulo, o capítulo de número cinquenta e três, que revela o destino de cada personagem da trama. Segundo Jean-Michel Massa (1965, p. 529), não se pode

¹⁴ Ver Anexo D. As citações do *Jornal da Tarde* apresentam o texto atualizado ortograficamente.

duvidar de que pelo menos vinte e oito capítulos dessa tradução, compilados por ele em *Dispersos de Machado de Assis*, tenham sido feitos por Machado de Assis.

Prova disso é uma carta encaminhada pelo próprio Machado aos diretores do jornal, na qual o escritor brasileiro comunica a desistência do trabalho que fazia para o periódico:

Era resolução minha [de Machado], de acordo com o recado que de V. Ex. recebi, por intermédio de nosso comum amigo, o doutor França, esperar a chegada do sr. Oliveira para nos entendermos todos três a respeito do trabalho que faço para o *Jornal da Tarde* como tradutor do folhetim. Nisto atendia eu à consideração devida para com os dignos proprietários do *Jornal da Tarde*. – Sobreveio porém uma circunstância que me obriga a modificar aquela resolução, e dizer a V. Ex., que não posso continuar a traduzir o folhetim, como até agora fazia. Não querendo pôr embaraços ao *Jornal da Tarde*, continuarei a tradução até sábado, 18. (GALANTE DE SOUSA, J., 1955, p. 452 apud LÍSIAS, R., 2002, p. 16)

Com esse comunicado, Machado teria encerrado sua contribuição como tradutor do romance de Dickens quase ao final do capítulo vinte e oito; capítulo publicado no nº 197 do *Jornal da Tarde*, sábado, 18 de junho de 1870.¹⁵ No mínimo é curioso encontrar no nº 198, segunda-feira, 20 de junho de 1870, e, portanto, após o comunicado de Machado, a continuação do capítulo vinte e oito, intitulado “Prosseguem as aventuras de Oliveiro”.¹⁶ No entanto, conforme argumenta Jean-Michel Massa, Machado

encerra de fato sua colaboração a partir do capítulo XXVIII, pois o tom da tradução é diferente, com erros de interpretação que só se explicam pelo desconhecimento das páginas já traduzidas pelo novo tradutor. Por exemplo, onde Machado de Assis emprega nas formas de tratamento a terceira pessoa, ou “você”, o novo tradutor emprega a segunda pessoa do plural ou do singular. (MASSA, 2008, p. 67)

Cabe, ademais, retomar o que já foi dito pela crítica com relação ao que teria sido o texto-fonte para Machado realizar a tradução do romance dickensiano e, com isso, seu suposto conhecimento da língua inglesa.

Como já havia apontado Lúcia Miguel Pereira (1955, p. 119), “ao se casar, já devia ele conhecer o inglês, pois há nos seus livros dessa época várias citações de

¹⁵ Apenas os vinte e oito capítulos traduzidos por Machado constituem nosso objeto de análise.

¹⁶ Ver anexo E.

Shakespeare no original, e é provável que tenha começado, em 1870, uma tradução do *Oliver Twist* de Dickens”. Pois bem, a carta enviada pelo próprio Machado aos diretores do *Jornal da Tarde* confirma que ele traduzia o folhetim que estava em curso naquele momento no periódico. E foi isso que levou a crítica a concluir que Machado conhecia bem a língua inglesa, uma vez que, como se chegou a apontar, o romance de Dickens não era texto para tradutores principiantes (MASSA, 2008, p. 53). Acerca desse imbróglio, Jean-Michel Massa concluiu que, aos vinte e sete anos, com facilidade ou dificuldade (não se sabe), Machado lia em inglês, seja por necessidade profissional seja por prazer (Ibid., p. 53). Com efeito, um novo inventário da biblioteca de Machado de Assis feito por Gloria Vianna (2001, pp. 99-274) mostra que há livros ingleses no original com marcas de manuseio tais como anotações, marcações de leitura, observações, etc. Cito, a exemplo disso, os livros de número 278 e 313 do inventário de Vianna, a saber, *The history of the rebellion and civil wars in England together with an historical view of the affairs of Ireland*, de Edward Earl of Clarendon, publicado em 1849, com chave no primeiro parágrafo e sublinhado no segundo; e *The beauties of Shakespeare*, de 1839, livro muito manuseado, com o prefácio assinalado, páginas dobradas, riscos na margem no sentido vertical em várias páginas. Há inclusive *The works of Charles Dickens* no original, mas trata-se de uma edição de 1880, doada a Machado de Assis por Salvador de Mendonça em 19 de agosto de 1881, como consta da dedicatória (VIANNA, 2001, pp. 213-218).

Cumprido considerar, no entanto, que o fato de Machado ler em inglês aos vinte e sete anos, ou seja, em 1866, não significa que ele tenha traduzido o romance de Dickens obrigatoriamente a partir do original (MASSA, 2008, p. 47). Assim, considerando outra hipótese, Jean-Michel Massa comparou uma tradução francesa de *Oliver Twist* com a tradução machadiana. O cotejo dos dois textos resulta, segundo o autor, em provas irrefutáveis de que Machado não traduziu o romance de Dickens a partir do texto original:

En effet, sans jamais se reporter au texte original, ainsi que le démontrent les notes, il utilise pour traduire *Oliver Twist* [...] une version française. Il retraduit le texte procuré par Alfred Gérardin, publié en 1864. (MASSA, 1965, p. xli)¹⁷

¹⁷ Na verdade, sem jamais se referir ao texto original, como demonstram as notas [publicadas em *Dispersos de Machado de Assis*] ele utiliza, para traduzir *Oliver Twist*, (...) uma versão francesa. Ele retraduz o texto de Alfred Gérardin, publicado em 1864.

As notas que apresenta Massa em *Dispersos de Machado de Assis* (1965, pp. 529-554) compreendem exemplos com os quais o crítico buscou mostrar a equivalência entre trechos da tradução francesa de Gérardin e a tradução machadiana, indicando, também, em cada capítulo, palavras, frases e parágrafos do texto francês que não constam da tradução de Machado. Mais tarde, em *Machado de Assis Tradutor*, Massa volta a tratar da tradução machadiana de *Oliver Twist*, tecendo breves considerações sobre o processo tradutório de Machado de Assis. Como afirma Massa (2008, p. 67), Machado remodelou a obra, suprimiu palavras, frases, parágrafos, omitindo trechos de violência e crueldade. Ademais, Massa questiona:

seria para dar uma ideia menos sombria da Inglaterra vitoriana que ele suaviza, através de alguns cortes significativos, a descrição dos submundos de Londres (XXVI), ou que ele suprime a caçada que o autor endereça aos juizes afetados, indiferentes ao sofrimento humano sob suas perucas empoadas (III)? (MASSA, 2008, 68)

Com devida cautela e reconhecimento pelo que Jean-Michel Massa já nos apresentou acerca da tradução machadiana de *Oliver Twist*, não podemos deixar de fazer algumas observações diante do que afirma o crítico francês. Entendemos que o objetivo de Massa ao cotejar a tradução francesa e a machadiana, e apresentar notas desse cotejo em *Dispersos de Machado de Assis*, foi provar que Machado utilizou o texto de Gérardin como base. Isso explicaria o procedimento do crítico francês, qual seja apenas apontar semelhanças e omissões, frase por frase, capítulo a capítulo, sem dar a elas tratamento analítico-crítico. Quanto a *Machado de Assis Tradutor*, mesmo fazendo referência a alguns tipos de omissões feitas por Machado e questionando-se acerca das possíveis razões que levaram a tais omissões, Massa não mostra em profundidade o teor dessas alterações no texto machadiano, tampouco suas consequências. Pensamos que é importante desenvolver uma análise mais profunda da tradução machadiana, e, portanto, é de extrema necessidade considerar a reestruturação feita por Machado na parte da narrativa por ele traduzida. Convém, no entanto, dar o devido crédito a Massa pela descoberta do que foi o texto-fonte para Machado de Assis traduzir o romance dickensiano. Há, de fato, evidências linguísticas no texto machadiano que testemunham em favor do

argumento de Massa. Apresentamos aqui um exemplo dentre vários. Trata-se do parágrafo inicial do romance, já citado anteriormente.

Na edição inglesa de três volumes (cujo texto parece ter sido base para Gérardin):

Among other public buildings in a certain town which for many reasons it will be prudent to refrain from mentioning, and to which I will assign no fictitious name, it boasts of one which is common to most towns, great or small, to wit, a *workhouse*; and in this *workhouse* was born, on a day and date which I need not take upon myself to repeat, inasmuch as it can be of no possible consequence to the reader, in this stage of the business at all events, the *item of mortality* whose name is prefixed to the head of this chapter. (DICKENS, 1839, p. 1, grifo meu)

Na tradução de Gérardin:

Parmi les divers monuments publics qui font l'orgueil d'une ville dont, par prudence, je tairai le nom, et à laquelle je ne veux pas donner un nom imaginaire, il en est un commun à la plupart des villes grandes ou petites: c'est le dépôt de mendicité. Un jour, dont il n'est pas nécessaire de préciser la date, l'autant plus qu'elle n'est d'aucune importance pour le lecteur, naquit dans ce dépôt de mendicité le petit mortel dont on a vu le nom en tête de ce chapitre. (DICKENS, 1867, p. 1, grifo meu)

Na tradução de Machado:

Dentre os vários monumentos públicos que enobrecem uma cidade de Inglaterra, cujo nome tenho a prudência de não dizer, e à qual não quero dar um nome imaginário, um existe comum à maior parte das cidades grandes ou pequenas: é o asilo da mendicidade.

Lá em certo dia, cuja data não é necessário indicar, tanto mais que nenhuma importância tem, nasceu o pequeno mortal que dá nome a este livro. (DICKENS, 2002, p. 22, grifo meu)

Como mostram os trechos grifados, é inegável a proximidade entre essa tradução francesa e a machadiana, o que nos permitiria dizer que, quando Machado traduz um segmento do texto de Gérardin (considere-se que há casos em que ele o omite ou altera), o faz de forma quase literal. Daí, até onde entendemos, Massa dizer que a correspondência entre o texto de Gérardin e o de Machado é total, completa e absoluta (MASSA, 1965, p. 530). De fato, as escolhas lexicais feitas por Machado nesse trecho, a exemplo de “asilo da mendicidade” e “pequeno mortal”, para citar apenas duas, não poderiam ter resultado da tradução direta de “workhouse” e “item of mortality”, mas de “dépôt de mendicité” e “petit mortel”; do

contrário, seria por demais coincidência o trecho machadiano assemelhar-se ao de Gérardin sem que aquele não tivesse sido elaborado a partir deste. O fato de os trechos que são mantidos na tradução machadiana se apresentarem de forma muito próxima aos da tradução francesa poderia, igualmente, reforçar a hipótese de as omissões e alterações existentes fazerem parte de um processo de seleção consciente da parte de Machado. Como se verá mais adiante, as interferências feitas por Machado são pontuais e não parecem feitas ao acaso. Antes de tratarmos delas, adentremos no mundo apresentado pelo romance *Oliver Twist*.

2 ESCREVENDO UM ROMANCE NO CENTRO DO CAPITALISMO

Um romance como *Oliver Twist* nos permite aceder a uma série de questões que pulularam no âmago da Inglaterra oitocentista, uma nação pioneira no processo revolucionário industrial burguês que transformou o modo de vida em sociedade, não sem deixar marcas profundas, não sem suscitar inquietações e/ou evidenciar contradições. O romance dickensiano constitui-se, com efeito, de uma narrativa impregnada da nova atmosfera estabelecida pela revolução industrial burguesa, de uma narrativa com “ares de realidade” – um traço característico do próprio gênero romance em sua gênese – arquitetada por Charles Dickens, um escritor arguto que fez de pano de fundo de seus romances as transformações vivenciadas pela sociedade inglesa do século XIX. Diante disso, parece relevante considerar a relação de *Oliver Twist* com o contexto do qual emerge, sem perder de vista, é claro, o traço individual de Dickens e o processo de ficcionalização da matéria selecionada pelo escritor.

Vale lembrar que estamos nos debruçando sobre o romance de um escritor de imensa popularidade, pois, como informa Daniel Puglia (2006, p. 2),

Apenas dois anos após a sua morte, o *Daily Telegraph* lembrava que as histórias de Dickens se tornavam o assunto do momento no instante em que eram lançadas, algo mais semelhante à política e ao noticiário em geral – como se pertencessem não tanto ao universo da literatura mas ao dos fatos e eventos. Sem dúvida uma mercadoria que passava a discutir a própria sociedade baseada em mercadorias, que mensalmente era posta à disposição de leitores e ouvintes ávidos por informação, que tomava a pulsação do espírito do tempo e era moldada por esse mesmo espírito: essa era uma mercadoria bastante vendável.

Não se trata, no entanto, de mera reprodução de realidades em planos distintos, i.e., do social para o artístico. Nesse sentido, é extremamente válido o alerta de Puglia (2006, pp. 6-7) no que diz respeito ao procedimento dialético de análise dos romances de Dickens:

Se tivermos a leitura da obra tendo como pano de fundo a realidade social e passarmos a compreender esta tendo aquela em mente, isto é, se por meio do procedimento dialético buscarmos um termo de mediação que atua tanto na obra quanto na sociedade, compreenderemos que, em verdade, a nota

dominante, a agitação porventura existente na obra de Dickens, tem como pano de fundo o processo social da Inglaterra do século dezenove. Diminuir o potencial de revelação da elaboração artística relativamente ao meio em que foi gestada significaria, assim, não apenas a perda de dimensões valiosas no que diz respeito à apreciação estética: mais prejudicial seria o conseqüente apequenamento de sua capacidade como elemento de explicitação e relevo, antecipação e denúncia.

Assim, parece importante ter em vista, ao analisar *Oliver Twist*, que estamos diante de uma escrita de cunho social; de explicitação, relevo, antecipação e denúncia, nos termos de Puglia, que resulta da elaboração artística de um escritor capaz de perceber de forma sutil os pilares de sustentação da cultura na qual estava imerso. Conforme argumenta Deirdre David (2001, p. 6), o romance dickensiano registra o compromisso genuíno da ficção enquanto uma força moralmente transformadora. Quanto a *Oliver Twist*, em particular, David afirma que

Having already spent some eight years of his active working life as a journalist, he [Dickens] sensed that his reading public would eat up a novel dealing with the controversial new Poor Law that had been introduced in 1834, and he was correct. Dickens aimed to shock his audience with the corrupt horror of the workhouse and the perverse allegiance of boy criminals to their monstrous surrogate father, Fagin. He succeeded so well that the Lord Chamberlain's office banned theatrical adaptations on the grounds of the novel's imputed depravity. Defending himself in the 1841 Preface to *Oliver Twist*, Dickens declared he saw "no reason ... why the dregs of life ... should not serve the purpose of a moral"; his artistic aim was to draw criminal characters as they "really did exist ... to show them as they really were," and all of this, he claimed, was in the service of attempting "something which was needed, and which would be a service to society." (DAVID, 2001, pp. 7-8)¹⁸

Certamente, os trechos do Prefácio de 1841 de *Oliver Twist*, a que se refere David, dão suporte a seu argumento quanto ao romance dickensiano constituir uma ficção que presta serviço à sociedade, uma vez que trazem as palavras do próprio

¹⁸ Tendo já despendido oito anos de sua ativa vida profissional como jornalista, Dickens intuiu que seu público leitor devoraria um romance tratando da nova e controversa Lei dos Pobres que havia entrado em vigor em 1834, e ele estava certo. Dickens visava a impactar seu público com o horror das oficinas de trabalho e a lealdade perversa de criminosos mirins para com o monstruoso pai postiço, Fagin. Dickens obteve tanto sucesso que o gabinete de Lord Chamberlain banuiu adaptações teatrais em razão da perversidade atribuída ao romance. Defendendo-se no prefácio da edição de 1841 de *Oliver Twist*, Dickens declarou que não via "razão para que as baixezas da vida... não pudessem servir ao propósito de uma moral"; seu objetivo artístico era mostrar personagens criminosas tal como elas "realmente existiam... mostrá-las como elas realmente eram," e tudo isso, alegava ele, tinha o propósito de tentar "algo que era necessário e que seria um serviço à sociedade."

romancista defendendo as classes baixas como dignas de ganhar as páginas de um romance e servir a um propósito moral.

Ora, dadas as críticas ao romance, não se pode duvidar que *Oliver Twist* tenha impactado alguns de seus leitores ao retratar a quadrilha do monstruoso Fagin. Afinal, Lord Chamberlain banuiu as adaptações teatrais do romance, e, como mencionado no capítulo anterior, um dos colaboradores da *Bentley's*, o reverendo R. H. Barham, considerou o início de *Oliver Twist* politicamente inquietante e de toada um tanto radical. Igualmente, parece possível que Dickens tenha tido a intenção de retratar os horrores das oficinas de trabalho¹⁹, como sugere David. A propósito, esse é o ponto de partida de *Oliver Twist*. É em uma oficina de trabalho, como conta o narrador, que nasce o “item de mortalidade” – aquele cuja origem se desconhece, aquele que após nascer é “envelopado”, “marcado” e “etiquetado” para encontrar imediatamente seu lugar. Vale lembrar que, à época em que o romance de Dickens estava sendo serializado, o sistema organizacional das oficinas de trabalho passava por reformulações, previstas na nova Lei dos Pobres de 1834, também conhecida como Ato de 1834. Parte dessas reformas consistia na criação de um conselho de autoridades (the board) para gerir a instituição e pôr em prática a nova Lei dos Pobres (HORNE, 2003, p. 488). Assim, a presença do conselho de autoridades nos primeiros capítulos de *Oliver Twist* era novidade para o público inglês da época.

Não parece adequado, contudo, dizer que Charles Dickens escreveu um romance com o objetivo principal de tratar dos horrores das oficinas de trabalho ou das quadrilhas de criminosos, como parece sugerir Deirdre David, embora façam parte do plano ficcional de *Oliver Twist*. Digo isso porque se trouxermos para o primeiro plano as questões de pano de fundo histórico, que constituem a matéria social selecionada pelo escritor, corremos o risco do apequenamento da capacidade da obra, como nos adverte Daniel Puglia. Em outras palavras, estaremos dando enfoque ao processo de *seleção* apenas, não sem perda da percepção de outro nível, o de *organização*, qual seja, da dimensão de elaboração artística do escritor. Temos, sim, de considerar as questões que Dickens selecionou de seu contexto para arquitetar o romance, mas buscando entender a que elas servem no plano

¹⁹ Oficina de trabalho: termo utilizado por Daniel Puglia (2007, p. 48) ao se referir a “workhouse” – “um tipo de alojamento que usava mão-de-obra em regime semi-escravo e [ao qual] eram destinados muitos dos pobres da Inglaterra vitoriana.”

artístico. Para isso, é válido recobrar o que Dickens declara no prefácio de 1841 de *Oliver Twist* no que diz respeito às suas intenções com o romance:

(...) I wished to show, in little Oliver, the principle of Good surviving through every adverse circumstance, and triumphing at last; and when I considered among what companions I could try him best, having regard to that kind of men into whose hands he would most naturally fall; I bethought myself of those who figure in these volumes.²⁰ (DICKENS, 2003, p. 457)

E, há de se reconhecer, nada melhor do que os horrores de uma oficina de trabalho do século XIX e o mundo do crime como circunstâncias adversas para por à prova, e, ao final, fazer triunfar de modo enfático o princípio do Bem em Oliver. Diante disso, trataremos, sim, de considerar os horrores das oficinas de trabalho, da gangue de Fagin, etc., mas buscando manter o olhar atento à trajetória do protagonista.

E como vamos acompanhar a trajetória de *Oliver Twist*, parece oportuno iniciar nossa jornada pela oficina de trabalho, pois é lá que tudo começa. Lembremos que uma jovem mulher grávida jazia na rua quando foi encontrada e levada para a oficina de trabalho. Acompanhada apenas de uma pobre velha, que, em um canto, provava do conteúdo de uma garrafa com evidente satisfação, e de um cirurgião da paróquia que tratava de tais assuntos por contrato, a jovem dá à luz a *Oliver Twist* e morre. E assim iniciava a luta de nosso pequeno e bravo protagonista. Como nos conta o narrador, sozinho, suspenso de modo bastante desigual entre este mundo e o outro, *Oliver* e a natureza lutaram por um longo tempo até que ele anunciasse com um choro estrondoso aos habitantes da oficina de trabalho a nova carga imposta à paróquia. E se ele soubesse que era um órfão deixado à mercê do sistema da oficina de trabalho, talvez ele tivesse chorado mais alto.

2.1 Um sistema pérfido

²⁰ Eu quis mostrar, no pequeno *Oliver*, o princípio do Bem sobrevivendo em meio a todas as circunstâncias adversas e triunfando por fim; e quando considere os companheiros dentre os quais eu poderia melhor pô-lo à prova, levando em conta o tipo de homens em cujas mãos ele certamente cairia, ocorreu-me aqueles que figuram nestes volumes.

Segundo afirma Philip Horne (2003, p. 487), o Ato de 1834 visava a uma reforma do então corrupto e escandaloso sistema de auxílio aos pobres na Inglaterra. Isso explica a criação de um conselho que, junto a um bedel – um oficial da paróquia –, punha em prática as novas normas da tal lei nas oficinas de trabalho e estabelecimentos afiliados. Ocorre, como ressalta o crítico, que havia muita variação local bem como as mais diversas instituições integrantes desse sistema, com vasta liberdade para serem tão generosas ou sórdidas como lhes aprouvessem. Visto à luz desse contexto, o sistema particular de administração do estabelecimento da Sra. Mann em *Oliver Twist* parece exemplar das consequências de tamanha liberdade. E é para ficar sob os cuidados da Sra. Mann que o pequeno órfão Oliver é enviado, após uma resolução “magnânima” e “humana” dos membros do conselho da oficina de trabalho, como informa o irônico narrador. Ao descrever a forma como esta personagem conduzia seu estabelecimento, o narrador chega a frisar que se trata de *seu sistema*. A título de exemplo, vale citar aqui um trecho do início do capítulo dois em que se faz menção a essa personagem:

The elderly female was a woman of wisdom and experience; she knew what was good for children, and she had a very accurate perception of what was good for herself. So, she appropriated the greater part of the weekly stipend to her own use, and consigned the rising parochial generation to even a shorter allowance than was originally provided for them; thereby finding in the lowest depth a deeper still, and proving herself a very great experimental philosopher.

Everybody knows the story of another experimental philosopher, who had a great theory about a horse being able to live without eating, and who demonstrated it so well, that he got his own horse down to a straw a day, and would most unquestionably have rendered him a very spirited and rampacious animal upon nothing at all, if he had not died, just four-and-twenty hours before he was to have had his first comfortable bait of air. Unfortunately for the experimental philosophy of the female to whose protecting care *Oliver Twist* was delivered over, a similar result usually attended the operation of *her* system; for at the very moment when a child had contrived to exist upon the smallest possible portion of the weakest possible food, it did perversely happen in eight and a half cases out of ten, either that it sickened from want and cold, or fell into the fire from neglect, or got smothered by accident; in any one of which cases, the miserable little being was usually summoned into another world, and there gathered to the fathers which it had never known in this.

Occasionally, when there was some more than usually interesting inquest upon a parish child who had been overlooked in turning up a bedstead, or inadvertently scalded to death when there happened to be a washing, (though the latter accident was very scarce,—anything approaching to a washing being of rare occurrence in the farm,) the jury would take it into their heads to ask troublesome questions, or the parishioners would rebelliously affix their signatures to a remonstrance: but these impertinences were

speedily checked by the evidence of the surgeon, and the testimony of the beadle; the former of whom had always opened the body, and found nothing inside (which was very probable indeed), and the latter of whom invariably swore whatever the parish wanted, which was very self-devotional. Besides, the board made periodical pilgrimages to the farm, and always sent the beadle the day before, to say they were going. The children were neat and clean to behold, when *they* went; and what more would the people have?

It cannot be expected that this system of farming would produce any very extraordinary or luxuriant crop. Oliver Twist's eighth birth-day found him a pale, thin child, somewhat diminutive in stature, and decidedly small in circumference. But nature or inheritance had implanted a good sturdy spirit in Oliver's breast: it had had plenty of room to expand, thanks to the spare diet of the establishment; and perhaps to this circumstance may be attributed his having any eighth birth-day at all. Be this as it may, however, it was his eighth birth-day; and he was keeping it in the coal-cellar with a select party of two other young gentlemen, who, after participating with him in a sound threshing, had been locked up therein, for atrociously presuming to be hungry, when Mrs Mann, the good lady of the house, was unexpectedly startled by the apparition of Mr Bumble the beadle, striving to undo the wicket of the garden-gate. (DICKENS, 2003, pp. 6-8, grifo do autor).

Como mostra esse trecho específico, o primeiro em que a Sra. Mann é citada, a figura egoísta da personagem é construída via narrador e, verdade seja dita, trata-se de uma construção crítica a seu respeito. Como se vê, a voz narrativa articula um discurso elaborado, comparando a personagem a *um outro* filósofo experimental (ou seja, da perspectiva do narrador, a Sra. Mann parece ser mais um da espécie) para expressar quão baixo ela chegara por conta de seu egoísmo. Somem-se a isso os comentários do narrador acerca dos acidentes ocasionais da administração de Mann; comentários que, acrescidos de certa dose de ironia, dão ênfase aos incidentes de tal sistema.

Com efeito, ainda no capítulo dois, o retrato esboçado pelo narrador se confirma, uma vez que temos a chance de ver, por nós mesmos, as atitudes da Sra. Mann, que por si só a denunciam. Caso notável, dentre vários, dá-se quando o Sr. Bumble, o bedel, vai visitá-la para tratar de assuntos relacionados aos órfãos da paróquia. Ao perceber que o bedel chegara a seu estabelecimento, a Sra. Mann dissimula surpresa diante do Sr. Bumble e, graças ao fato de o portão estar fechado e prevenir a entrada do bedel, Mann ganha tempo para tapeá-lo:

'Goodness gracious! is that you, Mr. Bumble, sir?' said Mrs Mann, thrusting her head out of the window in well-affected ecstasies of joy. '(Susan, take Oliver and them two brats up stairs, and wash 'em directly.) — My heart

alive! Mr. Bumble, how glad I am to see you, sure-ly!' (DICKENS, 2003, p. 8, grifo meu).

A felicidade dissimulada da Sra. Mann causa uma reação particular e curiosa em Bumble – uma reação digna de nota, pois dá indícios de seu caráter. Mas deixemos o bedel de lado, por enquanto, e atenhamo-nos ao que diz a velha senhora. A ordem dada por ela para que Susan lavasse Oliver e os dois meninos imediatamente parece implicar mais do que uma simples ordem, pois informa a Susan a respeito do que fazer com os meninos e leva-nos, a nós leitores, a dar crédito à crítica do narrador. Ora, como este já destacou, qualquer coisa que chegasse perto de se considerar “banho” ocorria raramente. Assim, a determinação da Sra. Mann não faz mais do que confirmar o estado em que se encontravam Oliver e os meninos. A propósito, vale a pergunta: e Oliver em meio a isso tudo?

Pois bem, na ocasião da visita de Bumble, Oliver se encontrava preso no depósito de carvão com mais dois outros meninos, depois de levar uma boa surra por ter tido a ousadia de dizer que estava com fome. Tinha oito anos, era magro, pálido, e de estatura diminuta. E há algo do protagonista, revelado pelo narrador, que talvez explique o fato de ele ter chegado aos seus oito anos: um espírito bastante forte que a natureza ou a herança implantou em seu âmago. Resistente aos maus tratos, mas sensível (e muito, como o narrador afirmará mais adiante). Ao menos é o que parece comunicar o narrador, quando Oliver deixa o estabelecimento da Sra. Mann e é levado pelo bedel de volta para a oficina de trabalho:

Oliver was then led away by Mr Bumble from the wretched home where one kind word or look had never lighted the gloom of his infant years. And yet he burst into an agony of childish grief as the cottage-gate closed after him. Wretched as were the little companions in misery he was leaving behind, they were the only friends he had ever known; and a sense of his loneliness in the great wide world sank into the child's heart for the first time (DICKENS, 2003, p.11).

E como mencionamos o bedel, cumpre atermo-nos um instante a ele, já que o encontramos na companhia de Oliver em vários momentos da trama. Segundo Philip Horne (2003, p. 488), trata-se de um oficial elaboradamente uniformizado, que mantém a ordem na paróquia, regulamenta a lei dos pobres e pune menores infratores. Como aponta Horne, essa figura aparece em outra obra de Dickens,

anterior a *Oliver Twist*, a saber, *Sketches by Boz*, especificamente na primeira narrativa da seção “The Parish”, intitulada “The Beadle – The Parish Engine – The Schoolmaster”:

The parish beadle is one of the most, perhaps the most, important member of the local administration. He is not so well off as the church-wardens, certainly nor is he so learned as the vestry-clerk, nor does he order things quite so much his own way as either of them. But his power is very great, notwithstanding; and the dignity of his office is never impaired by the absence of efforts on his part, to maintain it. [...] See him again on Sunday in his state-coat and cocked-hat, with a large-headed staff for show in his left hand, and a small cane for use in his right. How pompously he marshals the children into their places! And how demurely the little urchins look at him askance as he surveys them when they are all seated, with a glare of the eye, peculiar to beadles! (DICKENS. 1837, p. 2-4)

Mesmo correndo o risco de parecer superficial a princípio, podemos dizer que esses trechos dos *Sketches by Boz* contêm em síntese os traços de uma personagem que vamos encontrar em *Oliver Twist*: o Sr. Bumble, não por coincidência, o bedel da paróquia. Por um lado, um sujeito altivo, pomposo, que se julga importante e se sente orgulhoso da posição que ocupa. Basta lembrarmos do episódio em que o bedel lança um olhar complacente para seu chapéu de três bicos, um símbolo de sua posição, e sorri; episódio esse que não deixa de ser notado pelo crítico narrador, que comenta: “Yes, he smiled: beadles are but men, and Mr Bumble smiled” (DICKENS, 2003, p. 9), criticando, dessa forma, a importância que o bedel atribui a si próprio devido a seu cargo. No capítulo dezessete, há um trecho digno de nota, pois nele encontramos o pomposo e majestoso Bumble, novamente rumo à casa da Sra. Mann, andando a passos firmes e investido do pleno vigor de bedel:

Mr Bumble emerged at early morning from the workhouse gate, and walked, with portly carriage and commanding steps, up to the High-street. He was in the full bloom and pride of the beadleism; his cocked hat and coat were dazzling in the morning sun, and he clutched his cane with all the vigorous tenacity of health and power. Mr Bumble always carried his head high, but this morning it was higher than usual; there was an abstraction in his eye, and an elevation in his air, which might have warned an observant stranger that thoughts were passing in the beadle’s mind, too great for utterance. (DICKENS, 2003, pp. 135-136)

Por outro lado, essa personagem mostra um temperamento colérico, cruel e, porque não dizer, sádico. Em sua primeira aparição na trama, quando da visita à Sra. Mann, o bedel não responde às saudações de Mann, carregadas de alegria (afetada) por vê-lo, com semelhante disposição, mas sim sacudindo o portão do jardim e, por fim, aplicando-lhe um pontapé que, nas palavras do narrador, não poderia ter vindo de nenhuma outra perna que não fosse a de um bedel.²¹ E mais adiante a esse episódio, o narrador reafirma a aspereza de Bumble, agora dirigida a Oliver, e deixa claro que o bedel era, de fato, rude, já que respondia as perguntas do pequeno órfão de modo breve e mordaz, pois a brandura causada pela mistura de gim e água (oferecida a ele pela Sra. Mann) já tinha evaporado, e ele era novamente um bedel.²²

Com efeito, o Sr. Bumble é uma engrenagem do sistema opressor da oficina de trabalho do qual Oliver é vítima. Quando o conselho decide tornar Oliver um aprendiz de limpador de chaminés, um momento crucial para a sorte do protagonista, lá está outra vez o bedel a dar mostras de sua crueldade. Há uma passagem em particular em que ele vai comunicar a Oliver sobre a decisão do conselho:

In pursuance of this determination, little Oliver, to his excessive astonishment, was released from bondage, and ordered to put himself into a clean shirt. He had hardly achieved this very unusual gymnastic performance, when Mr Bumble brought him with his own hands, a basin of gruel, and the holiday allowance of two ounces and a quarter of bread; at sight of which Oliver began to cry very piteously, thinking, not unnaturally, that the board must have determined to kill him for some useful purpose, or they never would have begun to fatten him up this way.

‘Don’t make your eyes red, Oliver, but eat your food, and be thankful,’ said Mr Bumble, in a tone of impressive pomposity. ‘You’re a-going to be made a ‘prentice of, Oliver.’

‘A ‘prentice, sir!’ said the child, trembling.

‘Yes, Oliver,’ said Mr Bumble. ‘The kind and blessed gentleman which is so many parents to you, Oliver, when you have none of your own, are a-going to ‘prentice you, and set you up in life, and make a man of you, although the expence to the parish is three pound ten! – three pound ten,

²¹ Now Mr Bumble was a fat man, and a choleric one; so, instead of responding to this open-hearted salutation in a kindred spirit, he gave the little wicket a tremendous shake, and then bestowed upon it a kick, which could have emanated from no leg but a beadle’s. (DICKENS, 2003, p 8)

²² Mr Bumble walked on with long strides; and little Oliver, firmly grasping his gold-laced cuff, trotted beside him, inquiring at the end of every quarter of a mile whether they were ‘nearly there,’ to which interrogations Mr Bumble returned very brief and snappish replies; for the temporary blandness which awakens some bosoms had by this time evaporated, and he was once again a beadle. (DICKENS, 2003, p. 11)

Oliver! – seventy shillin's! – one hundred and forty sixpences! – and all for a naughty orphan which nobody can love.'

As Mr Bumble paused to take breath after delivering this address, in an awful voice, the tears rolled down the poor child's face, and he sobbed bitterly.

'Come', said Mr Bumble, somewhat less pompously; for it was gratifying to his feelings to observe the effect his eloquence had produced. 'Come, Oliver, wipe your eyes with the cuffs of your jacket, and don't cry into your gruel; that's very foolish action, Oliver.' It certainly was, for there was quite enough water in it already.

On their way to the magistrate's, Mr Bumble instructed Oliver that all he would have to do, would be to look very happy, and say, when the gentleman asked him if he wanted to be apprenticed, that he should like it very much indeed; both of which injunctions Oliver promised to obey, the more readily as Mr Bumble threw in a gentle hint, that if he failed in either particular, there was no telling what would be done to him. When they arrived at the office, he was shut up in a little room by himself, and admonished by Mr Bumble to stay there, until he came back to fetch him.

There the boy remained with a palpitating heart for half an hour, at the expiration of which time Mr Bumble thrust his head, unadorned with the cocked-hat, and said aloud,

'Now, Oliver, my dear, come to the gentleman.' As Mr Bumble said this, he put on a grim and threatening look, and added in a low voice, 'Mind what I told you, you young rascal'. (DICKENS, 2003, pp. 22-23)

Dadas as resoluções do conselho quanto à alimentação na oficina de trabalho, durante o período em que Oliver é levado de volta para lá, não é de espantar a reação do órfão diante de tamanha quantidade de comida. Na verdade, o conselho havia decidido acabar com o que eles consideravam ser um lugar de entretenimento público para as classes pobres, contratando um suprimento ilimitado de água e pequenas quantidades periódicas de aveia. O resultado disso foi um processo lento e gradual de inanição, um aumento da fatura com despesas funerárias e uma diminuição no número de habitantes na oficina de trabalho. A propósito, são essas circunstâncias que levam a um episódio célebre do romance: o momento em que Oliver, após ter recebido sua parcela do jantar, é compelido pelos companheiros a pedir mais – 'Please, sir, I want some more' – para o horror dos membros do conselho. Mas voltemos para o bedel em sua brilhante atuação. Conforme mostra o trecho acima, ao comunicar a decisão do conselho, o Sr. Bumble não deixa de enfatizar os custos que a paróquia terá para transformar em aprendiz o órfão malcriado que ninguém ama, e de criticar o menino por ter a insensatez de chorar sobre a tigela de mingau. Subsequente a isso, vem nosso narrador, que tudo sabe e tudo vê, contar-nos um detalhe sórdido da atuação do Sr. Bumble, qual seja a satisfação que o bedel sentiu ao ver o efeito que suas palavras haviam produzido. E Oliver? Bem, Oliver por si só não expressa mais do que a surpresa em saber do

ofício que lhe esperava: ‘A ‘prentice, sir!’. Mais uma vez, é o narrador que aumenta em nós a compaixão pelo menino, pois é de sua perspectiva que vemos o sofrimento do pequeno órfão diante do comunicado de Bumble, com o coração na mão, tremendo, espantado, e soluçando amargamente.

E para completar o grupo de nobres e abençoados senhores (lembrando o modo como o bedel se refere ao conselho), cumpre considerar um de seus membros em particular, o homem do colete branco, personagem que figura na trama em situação semelhante à do bedel. Recordemos que, depois de cometer o pecado profano de pedir mais comida no jantar, Oliver foi preso, castigado publicamente como exemplo, e um anúncio foi colocado no portão da oficina de trabalho, oferecendo cinco libras para quem quisesse um aprendiz. É aí que surge o Sr. Gamfield, o limpador de chaminés, que vinha passando pela oficina de trabalho, “quebrando” sua cabeça, e a de seu burro, para encontrar uma maneira de pagar uma dívida de cinco libras, quando vê o anúncio afixado no portão. Ao parar, o limpador de chaminés golpeia o burro de modo que, nas palavras do narrador, teria achatado qualquer cabeça que não fosse a de um burro. Presenciando essa cena, junto ao portão, estava ninguém menos que o homem do colete branco, logo após ter dado mostra de seus “profundos sentimentos” na sala do conselho, como ironiza a voz narrativa. A sua reação diante do que vê é novamente revelada pelo crítico narrador, pois este nos deixa saber que, ao ver a disputa entre o burro e Gamfield, o homem do colete branco sorriu com alegria, vendo que o limpador de chaminés era exatamente o mestre de que Oliver precisava.²³

Episódio semelhante se dá quando essa personagem acompanha o Sr. Gamfield, que desejava levar Oliver como seu aprendiz de limpador de chaminés, diante dos outros membros do conselho:

‘It’s a nasty trade,’ said Mr Limbkins, when Gamfield had again stated his wish.

‘Young boys have been smothered in chimneys, before now,’ said another gentleman.

‘That’s acause they damped the straw afore they lit it in the chimbley to make ‘em come down again,’ said Gamfield; ‘that’s all smoke, and no blaze; vereas smoke ain’t o’ no use at all in makin’ a boy come down; it only sinds

²³ The gentleman with the white waistcoat was standing at the gate with his hands behind him, after having delivered himself of some profound sentiments in the board-room. Having witnessed the little dispute between Mr Gamfield and the donkey, he smiled joyously when that person came up to read the bill, for he saw at once that Mr Gamfield was just exactly the sort of master that Oliver Twist wanted. (DICKENS, 2003, p.19)

him to sleep, and that's wot he likes. Boys is wery obstinit, and wery laze, gen'lm'n, and there's nothink like a good hot blaze to make 'em come down with a run; it's humane too, gen'lm'n, acause, even if they've stuck in the chimbley, roastin' their feet makes 'em struggle to hextricate theirselves.'

The gentleman in the white waistcoat appeared very much amused with this explanation; but his mirth was speedily checked by a look from Mr Limbkins. The board then proceeded to converse among themselves for a few minutes; but in so low a tone that the words 'saving expenditure', 'look well in the accounts,' 'have a printed report published,' were alone audible: and they only chanced to be heard on account of their being very frequently repeated with great emphasis.

At length the whispering ceased, and the members of the board having resumed their seats, and their solemnity, Mr Limbkins said,

'We have considered your proposition, and we don't approve of it.'

'Not at all,' said the gentleman in the white waistcoat.

'Decidedly not,' added the other members.

As Mr Gamfield did happen to labour under the slight imputation of having bruised three of four boys to death, already, it occurred to him that the board had perhaps, in some unaccountable freak, taken it into heads that this extraneous circumstance ought to influence their proceedings. It was very unlike their general mode of doing business, if they had; but still, as he had no particular wish to revive the rumour, he twisted his cap in his hands, and walked slowly from the table.

'So you won't let me have him, gen'lmen,' said Mr Gamfield, pausing near the door.

'No,' replied Mr Limbkins; 'at least, as it's a nasty business, we think you ought to take something less than the premium offered.'

Mr Gamfield's countenance brightened, as, with a quick step he returned to the table, and said,

'What'll you give, gen'lmen? Come, don't be too hard on a poor man. What'll you give?'

'I should say three pound ten was plenty,' said Mr Limbkins.

'Ten shillings too much,' said the gentleman in the white waistcoat.

'Come,' said Gamfield; 'say four pound, gen'lmen. Say four pound, and you've got rid of him for good an all. There!'

'Three pound ten,' repeated Mr Limbkins, firmly.

'Come, I'll split the difference, gen'lmen,' urged Gamfield. 'Three pound fifteen.'

'Not a farthing more,' was the firm reply of Mr Limbkins.

'You're desp'rate hard upon me, gen'lmen,' said Gamfield, wavering.

'Pooh! pooh! nonsense!' said the gentleman in the white waistcoat. 'He'd be cheap with nothing at all, as a premium. Take him, you silly fellow! He's just the boy for you. He wants the stick now and then; it'll do him good; and his board needn't come very expensive, for he hasn't been overfed since he was born. Ha! ha! ha!'

Mr Gamfield gave an arch look at the faces round the table, and, observing a smile on all of them, gradually broke into a smile himself. (DICKENS, 2003, pp. 21-22)

Constatamos nesse trecho, num primeiro instante, o divertimento que estava sendo para o homem do colete branco ouvir a explicação de Gamfield acerca dos pormenores referentes aos aprendizes que lutavam para escapar do fogo nas chaminés. Em seguida, temos a confirmação de algo que já nos foi comunicado anteriormente via narrador, agora pelas palavras da própria personagem, a saber,

que o homem do colete branco desejava que Oliver caísse nas mãos de um homem violento como Gamfield. Como a personagem declara, Oliver precisava de pancadas de vez em quando, e isso lhe faria bem. Não menos interessante é a atuação do conselho. Se considerarmos apenas o que *eles* dizem, até a metade do trecho citado, constatamos uma preocupação (aparente) em entregar Oliver àquele homem que o tornaria aprendiz de um ofício tão perigoso. Mas entre as falas dessas personagens, não podemos esquecer, há os comentários do nosso sábio narrador que, desde o início da trama, já nos deu provas de ser exímio conhecedor das mazelas do sistema, e de quem, de uma forma ou outra, acabamos sempre comprando a versão dos fatos. É esse narrador quem nos comunica que o fato de o conselho estar considerando as mortes que pesavam sobre Gamfield era um modo muito incomum de fazer negócios. É também via narrador que soam audíveis partes específicas da conversa dos membros do conselho ('cortar gastos', 'ficar bem na contabilidade', 'ter um relatório impresso publicado'), após Gamfield declarar sua intenção de levar Oliver e dar explicação acerca das mortes imputadas a ele. E como não dar crédito a esse narrador se, logo depois de ouvirmos trechos específicos da conversa do conselho e de o conselho dizer que recusava decididamente o pedido de Gamfield, dá-se início, da parte de um de seus membros, a uma legítima barganha pelo "item de mortalidade", o nosso protagonista Oliver Twist?

Como podemos constatar na sequência, Oliver, que estava aguardando a resolução de seu destino com o coração na mão, é trazido pelo bedel diante de alguns membros do conselho, de Gamfield, e dos magistrados responsáveis pela assinatura do contrato de aprendizagem. Como conta o narrador, o menino teria sido entregue a Gamfield não fosse o fato de ter se ajoelhado e implorado que o enviassem de volta para o quarto escuro, que o espancassem, que o matassem, em vez de entregá-lo àquele homem horrível.²⁴ A súplica de Oliver foi aceita pelo magistrado, não sem deixar de despertar a ira do bedel, que já havia avisado o menino para não recusar o ofício oferecido por Gamfield. Assim sendo, nosso protagonista continuava como mercadoria disponível no mercado. Mas por pouco tempo, pois o Sr. Sowerberry, agente funerário que supria o fornecimento de caixões

²⁴ Oliver fell on his knees, and, clasping his hands together, prayed that they would order him back to the dark room, - that they would starve him – beat him – kill him if they pleased – rather than send him away, with that dreadful man. (DICKENS, 2003, p. 25)

para a instituição e se achava no direito de explorar os pobres como lhe aprouvesse, já que pagava uma boa soma em taxas por conta deles, decide levar o pequeno órfão.²⁵

Vale considerar, ainda que brevemente, como se achou Oliver na primeira noite na casa do agente funerário. De início, o narrador descreve em detalhes o aspecto sombrio da sala da agência funerária cheia de peças para fabricação dos caixões, que para Oliver pareciam fantasmas, e nos conta o terror do menino, deitado em uma cama improvisada debaixo de um balcão que mais parecia uma sepultura. Em seguida, a tristeza profunda do pequeno órfão por se encontrar sozinho em um lugar estranho é descrita num tom melodramático, daqueles de deixar qualquer leitor com um nó na garganta:

Oliver, being left to himself in the undertaker's shop, set the lamp down on a workman's bench, and gazed timidly about him with a feeling of awe and dread, which many people a good deal older than Oliver will be at no loss to understand. An unfinished coffin on black tressels, which stood in the middle of the shop, looked so gloomy and death-like, that a cold tremble came over him every time his eyes wandered in the direction of the dismal object, from which he almost expected to see some frightful form slowly rear its head to drive him mad with terror. Against the wall were ranged in regular array a long row of elm boards cut into the same shape, and looking in the dim light like high-shouldered ghosts with their hands in their breeches-pockets. Coffin-plates, elm-chips, bright-headed nails, and shreds of black cloth, lay scattered on the floor; and the wall above the counter was ornamented with a lively representation of two mutes in very stiff neckcloths, on duty at a large private door, with a hearse drawn by four black steeds approaching in the distance. The shop was close and hot, and the atmosphere seemed tainted with the smell of coffins. The recess beneath the counter in which his flock-mattress was thrust, looked like a grave.

Nor were these the only dismal feelings which depressed Oliver. He was alone in a strange place; and we all know how chilled and desolate the best of us, will sometimes feel in such a situation. The boy had no friends to care for, or to care for him. The regret of no recent separation was fresh in his mind; the absence of no loved and well-remembered face sunk heavily into his heart. But his heart was heavy, notwithstanding; and he wished, as he crept into his narrow bed, that that were his coffin, and that he could be laid in a calm and lasting sleep in the churchyard ground, with the tall grass waving gently above his head, and the sound of the old deep bell to soothe him in his sleep. (DICKENS, 2003, pp. 34-35, grifo do autor)

Como nos interessa mais o que se segue a sua estadia na casa dos Sowerberry, basta dizer que durante o período que lá passou, Oliver sofreu os maus

²⁵ 'Oh!' replied the undertaker; 'why, you know, Mr Bumble, I pay a good deal towards the poor's rates.' (...) 'I was thinking that if I pay so much towards 'em, I've a right to get as much out of 'em as I can, Mr Bumble; and so – and so – I think I'll take the boy myself.' (DICKENS, 2003, p. 30)

tratos da Sra. Sowerberry, de Charlotte e Noah Claypole (os empregados), até decidir fugir para Londres, e cair nas mãos de Fagin.

2.2 Um meio (i)moral

Antes de chegar a Londres, pela manhã do sétimo dia após ter deixado a casa dos Sowerberry, Oliver chega à pequena cidade de Barnet. Como ainda era cedo e não havia ninguém na rua, ele, com os pés sangrando e cobertos de poeira, sentou-se na soleira de uma porta:

He [Oliver] had been crouching on the step for some time, gazing listlessly at the coaches as they passed through, and thinking how strange it seemed that they could do with ease in a few hours what it had taken him a whole week of courage and determination beyond his years to accomplish, when he was roused by observing that *a boy who had passed him carelessly some minutes before, had returned, and was now surveying him most earnestly from the opposite side of the way.* He took little heed of this at first; *but the boy remained in this attitude of close observation so long,* that Oliver raised his head, and returned his steady look. (DICKENS, 2003, p. 60, grifo meu)

Esse menino que o protagonista encontra perambulando por Barnet é ninguém menos que Jack Dawkins, também referido por vezes como “the Artful Dodger”, um dos membros do bando de Fagin. Vale a pena transcrever a primeira descrição dessa personagem pelo narrador:

The boy who addressed this inquiry to the young wayfarer was about his own age, but one of the queerest-looking boys that Oliver had ever seen. He was snub-nosed, flat-browed, common-faced boy enough, and as dirty a juvenile as one would wish to see; but *he had got about him all the airs and manners of a man.* He was short of his age, with rather bow-legs, and little sharp ugly eyes. *His hat was stuck on the top of his head so slightly that it threatened to fall off every moment, and would have done so very often if the wearer had not had a knack of every now and then giving his head a sudden twitch, which brought it back to its old place again.* He wore a man's coat, which reached nearly to his heels. *He had turned the cuffs back halfway up his arm to get hands out of the sleeves, apparently with the ultimate view of thrusting them into the pockets of his corduroy trousers, for there he kept them.* He was altogether as roistering and swaggering a young gentleman as ever stood three feet six, or something less, in his bluchers. (DICKENS, 2003, p. 60, grifo meu)

Além do fato de encontrarmos um menino com ares de adulto, vestido de forma um tanto incomum, ou seja, com um casaco tão grande que quase lhe cobria os pés, com as mangas dobradas e um chapéu posto negligentemente, que ele impedia de cair com um rápido movimento ocasional (uma mostra inicial de sua destreza), nada nos parece extraordinário. Há um detalhe, no entanto, que não pode passar despercebido, um detalhe que somado à descrição física de Jack parece nos dar pistas sobre ele. Refiro-me ao local onde encontramos essa personagem: a pequena cidade de Barnet. Como informa Philip Horne (2003, p. 494), há uma cidade inglesa chamada Barnet, localizada ao norte de Londres, cujo comércio e fluxo de carruagens faziam dela um foco para criminosos. Pois bem, é importante que fique claro que não estamos tomando a Barnet ficcional pela empírica, mas sim tentando entender os possíveis significados projetados a partir de sua menção no texto dickensiano. À luz dessa informação recobrada por Horne para nós leitores não coetâneos de Dickens, não parece coincidência que Dickens tenha escolhido Barnet como local para que Oliver e os leitores encontrassem Jack Dawkins. Isso porque, em posse dessa informação sobre Barnet (uma informação que poderia fazer parte do repertório do leitor inglês do século XIX) e da descrição de Jack feita pelo narrador, podemos, se não afirmar de início que ele é um batedor de carteiras perambulando pela cidade, ao menos inferir que ele parece ser um forte candidato a isso.

E as pistas, por assim dizer, sobre Jack e seus camaradas não param por aí. Lembremos que Jack fala a Oliver que ele vive em Londres e conhece um senhor, nas palavras de Jack, um respeitável senhor que pode dar-lhe abrigo sem pedir nada em troca. Isso, como afirma o narrador, era tentador demais para que Oliver pudesse rejeitar, e ele aceita a oferta. Porém, Jack tem uma objeção: ele não quer chegar a Londres antes do anoitecer. Assim, já era por volta de onze horas da noite quando Jack e Oliver chegaram ao covil de Fagin em Field-lane. O narrador prossegue:

The walls and ceiling of the room were perfectly black with age and dirt. There was a deal-table before the fire, upon which was a candle stuck in a ginger-beer bottle; two or three pewter pots, a loaf and butter, and a plate. In a frying-pan which was on the fire, and which was secured to the mantel-shelf by a string, some sausages were cooking; *and standing over them,*

with a toasting-fork in his hand, was a very old shrivelled Jew, whose villanous-looking and repulsive face was obscured by a quantity of matted red hair. He was dressed in a greasy flannel gown, with his throat bare, and seemed to be dividing his attention between the frying-pan and a clothes-horse, over which a great number of silk handkerchiefs were hanging. Several rough beds made of old sacks were huddled side by side on the floor; and seated round the table were four or five boys, none older than the Dodger, smoking long clay pipes and drinking spirits with all the air of middle-aged men. These all crowded about their associate as he whispered a few words to the Jew, and then turned round and grinned at Oliver, as did the Jew himself, toasting-fork in hand. (DICKENS, 2003, p. 64, grifo meu)

Nessa passagem, o narrador descreve o covil do judeu, um lugar escuro e sujo, iluminado por uma vela presa a uma garrafa de cerveja sobre a mesa, ao redor da qual se encontravam quatro ou cinco meninos com ares de homens de meia idade fumando e bebendo. E Fagin, um judeu muito velho e enrugado, cujo rosto de vilão e aparência repulsiva se escondiam sob um emaranhado de cabelos ruivos; com um garfo de três pontas em mãos, dividia sua atenção entre uma frigideira e um varal no qual um grande número de lenços de seda estava pendurado.

A descrição feita pelo narrador do decadente covil de Fagin e de sua aparência quase demoníaca parece, de fato, contrastar com a grande quantidade de lenços (um artigo de luxo, como já lembrou o narrador no início do romance) e deixar-nos alertas quanto ao judeu. E se considerarmos, como Philip Horne mostra, a possível relação entre a localização do covil de Fagin e os lenços de seda, vemos que não teria sido uma escolha aleatória de Dickens localizar em Field-lane a sede do judeu:

Field-lane: this narrow street, where Fagin has his headquarters, was the continuation of Saffron-hill at the south end, debouching onto Holborn Hill. It had been the location of the hide-out of the notorious eighteenth-century thief Jonathan Wild. Its shops were well known for selling silk handkerchiefs bought from pickpockets: in October 1834 Dickens, complaining in a letter about a literary piracy, declared that 'It is very little consolation to me to know, when my handkerchief is gone, that I may see it flaunting with renovated beauty in Field-lane.'²⁶ (DICKENS, 2003, pp. 495-496)

²⁶ Field-lane: esta rua estreita, onde Fagin tem sua sede, era a continuação de Saffron-hill ao extremo sul, desembocando em Holborn Hill. Tinha sido o esconderijo do notório ladrão do século XVIII Jonathan Wild. Suas lojas eram bem conhecidas por venderem lenços de seda comprados de batedores de carteiras: em Outubro de 1834, Dickens, reclamando em uma carta sobre um caso de pirataria literária, declarou 'é para mim muito pouco consolador saber, quando meu lenço desaparece, que eu poderei vê-lo, com beleza renovada, tremulando ao vento em Field-lane.'

Pouco a pouco, nossas suspeitas quanto a Fagin e seus camaradas vão se confirmando. E o narrador segue com suas pistas sobre eles. Além dos lenços de seda, para os quais o narrador chama a nossa atenção, há outros objetos de valor que parecem levantar mais suspeitas. Lembremos que na manhã seguinte à chegada de Oliver em Field-lane, o narrador conta que o menino, embora estivesse semiconsciente, já que não havia despertado totalmente do sono, viu que os olhos do judeu reluziam ao levantar a tampa de uma caixinha de onde ele tirou um esplêndido relógio de ouro e diamantes, brincos, broches e outras jóias. Some-se a isso o “jogo incomum” de Fagin, Jack e Charley logo após o café da manhã daquele dia:

When the breakfast was cleared away, the merry old gentleman and the two boys played a very curious and uncommon game, which was performed in this way: – The merry old gentleman, placing a snuff-box in one pocket of his trousers, a note-case in the other, and a watch in his waistcoat-pocket, with a guard-chain round his neck, and sticking a mock diamond pin in his shirt, buttoned his coat tight round him, and, putting his spectacle-case and handkerchief in the pockets, trotted up and down the room with a stick, in imitation of the manner in which old gentlemen walk about the streets every hour in the day. Sometimes he stopped at the fire-place, and sometimes at the door, making belief that he was staring with all his might into shop-windows. At such times he would look constantly round him for fear of thieves, and keep slapping all his pockets in turn, to see that he hadn't lost anything, in such a very funny and natural manner, that Oliver laughed till the tears ran down his face. All this time the two boys followed him closely about, getting out of his sight so nimbly every time he turned round, that it was impossible to follow their motions. At last the Dodger trod upon his toes, or ran upon his boot accidentally, while Charley Bates stumbled up against him behind; and in that one moment they took from him with the most extraordinary rapidity, snuff-box, note-case, watch-guard, chain, shirt-pin, pocket-handkerchief, – even the spectacle-case. If the old gentleman felt a hand in any one of his pockets, he cried out where it was, and then the game began all over again. (DICKENS, 2003, pp. 70-71)

Diante disso, ou seja, de vermos Fagin e os meninos representando o que parece ser um assalto, ou o treinamento da destreza de Jack e Charley para tanto, não nos restam dúvidas (se é que ainda tínhamos) de que Oliver está na companhia de bandidos. Ocorre, como nos mostra o narrador ao focalizar os eventos da perspectiva de Oliver, que nosso protagonista ainda não percebeu coisa alguma. Na verdade, Oliver somente se dará conta de quem são seus novos companheiros quando vir, de fato, Jack roubando o lenço de um senhor na banca de livros. Até isso acontecer, permanece na mais absoluta inocência. A propósito, é mais uma vez

da perspectiva do narrador que sobressai esse traço da personagem. Recobremos o que o narrador nos conta acerca do que concluiu Oliver após ver Fagin analisando sua “propriedade” (os relógios de ouro e diamantes e as outras jóias) e de ouvir o judeu dizer que seus camaradas o chamavam de avaro:

Oliver thought the old gentleman must be a decided miser to live in such a dirty place, with so many watches; but, thinking that perhaps his fondness for the Dodger and the other boys cost him a good deal of money, he only cast a deferential look at the Jew, and asked if he might get up. (DICKENS, 2003, 69)

Com efeito, o contraste que o narrador estabelece por várias vezes entre os objetos de luxo de Fagin e as condições de sua habitação, contraste esse que já nos levou a inferir que ele e seus comparsas são ladrões, não tem o mesmo significado para o inocente Oliver, que vê a avareza ou o custo que o judeu devia ter com seus protegidos como explicação para o fato de viver em um lugar decadente. Notável também é o que nos conta o narrador sobre o que Oliver intuiu acerca do caráter do judeu:

Oliver was rendered the more anxious to be actively employed by what he had seen of the *stern morality* of the old gentleman's character. Whenever the Dodger and Charley Bates came home at night empty-handed, he [Fagin] would expatiate with great vehemence on the misery of idle and lazy habits, and enforce upon them the necessity of an active life by sending them supperless to bed: upon one occasion he even went so far as to knock them both down a flight of stairs; but this was carrying out his *virtuous precepts* to an unusual extent. (DICKENS, 2003, 73, grifo meu)

Ora, levando em conta o que a voz narrativa nos apresentou sobre Fagin até o capítulo dez, podemos entender esse trecho citado como um comentário irônico do narrador. Aliás, mesmo isoladamente o excerto nos permite tal afirmação, uma vez que se estabelece um paradoxo na voz narrativa, i.e., o narrador qualifica o comportamento do judeu como “moral” e “virtuoso”, ao passo que relata o modo violento com que ele tratava Jack e Charley. Não podemos esquecer que tudo isso compreende a percepção de Oliver sobre o judeu, pois era ele que estava ansioso para se fazer útil pelo que já havia visto dos “princípios morais e virtuosos” de Fagin.

Desse modo, por intermédio da ironia, o narrador se torna crítico do comportamento de Fagin e enfatiza a leitura inocente que o órfão tem dessa personagem.

Esse traço do protagonista, a saber, sua inocência, vem primordialmente ressaltada e, porque não dizer, defendida da perspectiva do narrador que, desde o início da trama, se mostra compassivo de Oliver. E, com efeito, podemos constatar um movimento recorrente na voz do narrador, apresentando sua versão bastante convincente dos fatos e mostrando os mesmos eventos da perspectiva de Oliver, que não percebe o que nos salta aos olhos de modo bastante claro.

Exemplo notável disso encontra-se no início do capítulo dez, quando Oliver recebe permissão de Fagin para ir “ao trabalho” com Jack e Charley:

The three boys sallied out, the Dodger with his coat-sleeves tucked up and his hat cocked as usual, Master Bates sauntering along with his hand in his pockets, and Oliver between them, wondering where they were going, and what branch of manufacture he would be instructed in first.

The pace at which they went was such a very lazy, ill-looking saunter, *that Oliver soon began to think his companions were going to deceive the old gentleman [Fagin], by not going to work at all.* The Dodger had a vicious propensity, too, of pulling the caps from the head of small boys and tossing them down areas; while *Charley Bates exhibited some very loose notions concerning the rights of property, by pilfering divers apples and onions from the stalls at the kennel sides, and thrusting them into pockets which were surprisingly capacious, that they seemed to undermine his whole suit of clothes in every direction.* The things looked so bad, that Oliver was on the point of declaring his intention of seeking his way back in the best way he could, when his thoughts were suddenly directed into another channel by a very change of behaviour on the part of the Dodger. (DICKENS, 2003, pp. 73-74, grifo meu)

Nessa passagem, o narrador descreve o modo particular de Jack e Charley andarem pela rua e a vaga noção de Charley quanto ao direito de propriedade, uma vez que este furtava maçãs e cebolas das bancas e as punha em seus bolsos, que eram tão espaçosos e pareciam permear sua roupa inteira em todas as direções. Assim, faz todo o sentido que o narrador tenha chamado nossa atenção para detalhes da vestimenta dos meninos desde que essas personagens surgiram na trama. Vale lembrar, na primeira vez em que aparece, Jack Dawkins também usava um casaco tão grande que quase lhe cobria os pés. Embora tudo isso deixe Oliver desconfiado, a ponto de achar que os meninos estavam enganando Fagin em vez de irem ao trabalho, não é suficiente para que o menino perceba que ambos já estão, de fato, “trabalhando” para o judeu. Enfim é chegado o momento da verdade

para o pequeno, pois, como conta o narrador ao final do trecho citado, uma mudança no comportamento de Jack atraiu o olhar de Oliver. É quando Jack rouba o lenço do Sr. Brownlow e foge com Charley, deixando para trás Oliver horrorizado. Na sequência, o pequeno órfão será perseguido pelo Sr. Brownlow e por uma multidão que o acompanha gritando “Stop thief!”, será preso e por fim levado pelo próprio acusador para viver em seu lar, como veremos mais adiante. Mas a felicidade de Oliver dura pouco, pois ele é recapturado e entregue a Fagin. Curiosamente, a cena que acontece na primeira vez que Oliver chega ao covil do judeu se repete, ou seja, Oliver é “revistado” e tem seus pertences confiscados, incluindo a fina vestimenta que ganhara do Sr. Brownlow, com a diferença de que, dessa vez, o protagonista tem consciência de que caiu nas mãos de bandidos.

Agora que Oliver sabe que está na companhia de uma quadrilha, o seu sofrimento só faz aumentar. E é em meio ao sofrimento que o protagonista dá mostras de seu espírito nobre. Vejamos com mais detalhe a volta de Oliver ao covil de Fagin e sua recepção pelo judeu e seus camaradas:

‘Look at his togs, Fagin!’ said Charley, putting the light so close to Oliver’s new jacket as nearly to set him on fire. ‘Look at his togs! – superfine cloth, and the heavy-swell cut! Oh, my eye, what a game! And his books, too; – nothing but a gentleman, Fagin!’

‘Delighted to see you looking so well, my dear,’ said the Jew, bowing with mock humility. ‘The Artful shall give you another suit, my dear, for fear you should spoil that Sunday one. Why didn’t you write, my dear, and say you were coming? – we’d have got something warm for supper.’

At this, Master Bates roared again, so loud that Fagin himself relaxed, and even the Dodger smiled; but as the Artful drew forth the five-pound note at the instant, it is doubtful whether the sally or the discovery awakened his merriment.

‘Hallo! what’s that?’ inquired Sikes, stepping forward as the Jew seized the note. ‘That’s mine, Fagin.’

‘No, no, my dear,’ said the Jew. ‘Mine, Bill, mine; you shall have the books.’

‘If that ain’t mine!’ said Sikes, putting on his hat with a determined air, – ‘mine and Nancy’s, that is, – I’ll take the boy back again.’

The Jew started, and Oliver started too, though from a very different cause, for he hoped that the dispute might really end in his being taken back.

‘Come, hand it over, will you?’ said Sikes.

‘This is hardly fair, Bill; hardly fair, is it, Nancy?’ inquired the Jew.

‘Fair, or not fair,’ retorted Sikes, ‘hand it over, I tell you! Do you think Nancy and me has got nothing else to do with our precious time but to spend it in scouting arter and kidnapping every young boy as gets grabbed through you? Give it here, you avaricious old skeleton; give it here!’

With this gentle remonstrance, Mr Sikes plucked the note from between the Jew’s finger and thumb; and, looking the old man coolly in the face, folded it up small, and tied it in his neckerchief.

'That's for our share of the trouble,' said Sikes; 'and not half enough, neither. You may keep the books, if you're fond of reading; and if not, you can sell 'em.'

'They're very pretty,' said Charley Bates, who with sundry grimaces had been affecting to read one of the volumes in question; 'beautiful writing, isn't it, Oliver?' and at sight of the dismayed look with which Oliver regarded his tormentors, Master Bates, who was blessed with a lively sense of the ludicrous, fell into another ecstasy more boisterous than the first.

'They belong to the old gentleman,' said Oliver wringing his hands, – 'to the good, kind old gentleman who took me into his house, and had me nursed when I was near dying of the fever. Oh, pray send them back; send him back the books and the money! Keep me here all my life long; but pray, pray send them back! He'll think I stole them; – the old lady, all of them that were so kind to me, will think I stole them. Oh, do have mercy upon me, and send them back!'

With these words, which were uttered with all the energy of passionate grief, Oliver fell upon his knees at the Jew's feet, and beat his hands together in perfect desperation.

'The boy's right,' remarked Fagin, looking covertly round, and knitting his shaggy eyebrows into a hard knot. 'You're right, Oliver, you're right; they *will* think you have stole 'em. Ha! ha!' chuckled the Jew, rubbing his hand; 'it couldn't have happened better if we had chosen our time!' (DICKENS, 2003, pp. 128-130, grifo do autor)

O cavalheiro e a amável senhora a que Oliver se refere são o Sr. Brownlow e a Sra. Bedwin – ele, dono de uma casa elegante em Pentonville, para onde Oliver é levado depois de ser detido na delegacia e onde ele vivia ao ser recapturado. Certo dia, o prestativo Oliver solicitou a Brownlow que o deixasse ir até a banca restituir os livros emprestados. No trajeto rumo à banca, o protagonista é interceptado por Nancy e Sikes e entregue ao judeu. Este, junto de seus comparsas, como mostra a passagem acima citada, zomba de Oliver e disputa seus pertences. Num acesso de desespero, nosso protagonista se preocupa com sua honra, prestes a ser manchada diante daqueles que lhe fizeram tanto bem, e, abnegado, implora de joelhos para que os livros e o dinheiro sejam devolvidos em troca de sua permanência.

A propósito, cumpre ressaltar que a reação de Oliver diante das circunstâncias que maculariam sua honestidade nos parece semelhante (não por coincidência) à reação do bom cavalheiro, o Sr. Brownlow, no caso da denúncia do roubo de seu lenço na delegacia:

'The prosecutor was reading, was he?' inquired Fang, after another pause.

'Yes,' replied the man, *'the very book he has got in his hand.'*

'Oh, that book, eh?' said Fang. *'Is it paid for?'*

'No, it is not,' replied the man, with a smile.

'Dear me, I forgot all about it!' exclaimed the absent old gentleman, innocently.

'A nice person to prefer a charge against a poor boy!' said Fang, with a comical effort to look humane. 'I consider, sir, that you have obtained possession of that book under very suspicious and disreputable circumstances, and you may think yourself very fortunate that the owner of the property declines to prosecute. Let this be a lesson to you, my man, or the law will overtake you yet. The boy is discharged. Clear the office!'

'D-me!' cried the old gentleman, bursting out with the rage he had kept down so long, 'd-me! I'll -'

'Clear the office!' roared the magistrate. 'Officers, do you hear? Clear the office!'

The mandate was obeyed, and the indignant Mr Brownlow was conveyed out, with the book in one hand and the bamboo cane in the other, in a perfect phrenzy of rage and defiance. (DICKENS, 2003, p. 85, grifo meu)

Se recordarmos, quando Jack roubou o lenço do Sr. Brownlow na banca de livros, este saiu em disparada atrás de Oliver e carregou consigo o livro com o qual se distraía em frente à banca. Ironicamente, Brownlow comparece diante do Sr. Fang, o magistrado, para dar queixa de um roubo tendo em suas mãos um livro pelo qual, como lembra o narrador, ele diz inocentemente ter se esquecido de pagar. Isso é suficiente para o magistrado Fang sugerir que o cavalheiro tenha levado o livro em circunstâncias duvidosas e pôr sob suspeita sua honestidade, levando Brownlow a uma verdadeira explosão de raiva.

Mas voltemos para o protagonista. Durante a segunda temporada em que Oliver passa na companhia dos bandidos, Fagin busca uma forma de “envenenar” o espírito de Oliver e mudar sua natureza para sempre, atormentando o menino com relatos do que ocorrera aos companheiros que o delataram para a polícia e coagindo-o a obedecer suas ordens. Então, Fagin planeja que Oliver participe de um roubo com Sikes à casa da Sra. Maylie, para que assim ele sinta que é também um bandido e se torne parte do grupo.²⁷ O objetivo de Fagin passa incógnito a Oliver, mais uma vez, pois, como conta o narrador, o menino vai se dar conta de que participará de um assalto apenas quando ele e os demais bandidos já se acharem no quintal da casa-alvo do roubo:

And now, for the first time, Oliver, well-nigh mad with grief and terror, saw that housebreaking and robbery, if not murder, were the objects of the expedition. He clasped his hands together, and involuntarily uttered a subdued exclamation of horror. A mist came before his eyes, the cold sweat stood upon his ashy face, his limbs failed him, and he sunk upon his knees.

²⁷ '[...] Once let him feel that he is one of us; once fill his mind with the idea that he has been a thief, and he's ours, - ours for life!' (DICKENS, 2003, p. 159)

‘Get up’ murmured Sikes, trembling with rage, and drawing the pistol from his pockets; ‘get up, or I’ll strew your brains upon the grass!’

‘Oh! for God’s sake let me go!’ cried Oliver; ‘let me run away and die in the fields. I will never come near London – never! Oh! pray have mercy upon me, and do not make me steal: for the love of all the bright angels that rest in heaven, have mercy upon me!’ (DICKENS, 2003, p. 180, grifo meu)

Diante da descoberta, o menino implora a Sikes que não o obrigue a cometer um roubo, deixando o bandido furioso, pois este já havia ameaçado Oliver com uma arma na cabeça impelindo-o a obedecer. Contudo, o plano para tornar Oliver um ladrão não dá certo. O menino permanece incorruptível e resolve pôr-se contra Sikes para avisar os moradores da casa-alvo sobre o roubo, mesmo correndo o risco de pagar com a vida por tal atitude. Antes de levar a cabo seu intento, ele é baleado por dois moradores.

Nesse ponto, cumpre fazer uma pausa na trajetória de *Oliver Twist* e considerar mais atentamente a ironia do narrador ao se referir ao judeu e a seus camaradas. Iniciemos por reiterar que Dickens, ao defender-se das críticas ao romance, afirmou que ele visava a mostrar o princípio do bem sobrevivendo e triunfando nas mais diversas adversidades. A leitura que buscamos apresentar até o momento nos permite constatar que a voz narrativa é fundamental nessa defesa de valores do protagonista. Com efeito, o narrador se apresenta como uma voz digna de confiança, não apenas por ser conhecedor profundo dos detalhes do percurso de Oliver, mas também por ser parte de um plano narrativo muito bem articulado que nos leva a dar crédito às suas palavras. Pois bem, esse narrador que tudo sabe e tudo vê não se limita apenas a contar os fatos, mas posiciona-se de forma crítica e irônica com relação às personagens que são engrenagens “opressoras” do protagonista. Em outras palavras, desde o início da trama, o narrador vem separando o joio do trigo, i.e., os imorais, insensíveis e egoístas dos morais, virtuosos, sensíveis e desinteressados, que têm na figura de Oliver (uma personagem que ao final do romance se descobre membro da classe alta) o seu representante maior. Aliás, não é de admirar, como veremos mais adiante, que o narrador se desmanche em elogios ao descrever o lar burguês, ao contar-nos os dias felizes de Oliver e ressaltar as boas qualidades dos membros desse meio onde o protagonista parece tão *très à l’aise*. Dessa forma, via narrador vai sendo construída não apenas uma defesa de certos valores como também tais valores vão

sendo atrelados a uma determinada classe. E, cumpre notar, trata-se de valores compartilhados por Oliver, pela classe alta e, ao que parece, pelo narrador. Daí ser intrigante encontrar trechos em que esse narrador deixa transparecer as próprias contradições da ideologia defendida. Vejamos como isso se apresenta no capítulo treze:

When the Dodger and his accomplished friend Master Bates joined the hue and cry which was raised at Oliver's heels, in consequence of their executing an illegal conveyance of Mr Brownlow's personal property, as hath been already described with great perspicuity in a foregoing chapter, *they were actuated, as we therein took occasion to observe, by a very laudable and becoming regard for themselves: and forasmuch as the freedom of the subject and the liberty of the individual are among the first and proudest boasts of a true-hearted Englishman, so I need hardly beg the reader to observe that this action must tend to exalt them in the opinion of all public and patriotic men, in almost as great a degree as this strong proof of their anxiety for their own preservation and safety goes to corroborate and confirm the little code of laws which certain profound and sound-judging philosophers have laid down as the mainspring of all Madam Nature's deeds and actions;* the said philosophers very wisely reducing the good lady's proceedings to matters of maxim and theory, and, by a very neat and pretty compliment to her exalted wisdom and understanding, putting entirely out of sight any considerations of heart, or generous impulse and feeling, as matters totally beneath a female who is acknowledged by universal admission to be so far beyond the numerous little foibles and weakness of her sex.

If I wanted any further proof of the strictly philosophical nature of the conduct of these young gentlemen in their very delicate predicament, I should at once find it in the fact (also recorded in a foregoing part of this narrative) of their quitting the pursuit when the general attention was fixed upon Oliver, and making immediately for their home by the shortest possible cut; for although I do not mean to assert that it is the practice of renowned and learned sages at all to shorten the road to any great conclusion, their course indeed being rather to lengthen the distance by various circumlocutions and discursive staggerings, like those in which drunken men under the pressure of a too mighty flow of ideas are prone to indulge, still I do mean to say, and do say distinctly, that it is the invariable practice of all mighty philosophers, in carrying out their theories, to evince great wisdom and foresight in providing against every possible contingency which can be supposed at all likely to affect themselves. Thus, to do a great right, you may do a little wrong, and you may take any means which the end to be attained will justify; the amount of the right or the amount of the wrong, or indeed the distinction between the two, being left entirely to the philosopher concerned: to be settled and determined by his clear, comprehensive, and impartial view of his own particular case.

It was not until the two boys had scoured with great rapidity through a most intricate maze of narrow streets and courts, that they ventured to halt by common consent beneath a low and dark archway. Having remained silent here, just long enough to recover breath to speak, Master Bates uttered an exclamation of amusement and delight, and, bursting into an uncontrollable fit of laughter, flung himself upon a door-step, and rolled thereon in a transport of mirth. (DICKENS, 2003, pp. 94-95, grifo meu)

Nesse trecho, que inicia o capítulo, o narrador conta o que se passou com Jack e Charley logo após o assalto ao Sr. Brownlow na banca de livros. Nas palavras do narrador ambos foram impulsionados por uma louvável consideração por si próprios, ao fugirem pelo caminho mais curto quando perceberam que a atenção da multidão se voltara para Oliver. E, como ressalta o narrador, a atitude dos meninos deve ser exaltada na opinião de todos os homens públicos e patrióticos, visto ser a liberdade individual motivo de orgulho para um verdadeiro inglês. Verdade seja dita, nenhum dos integrantes da gangue de Fagin pode ser acusado de não pôr em prática rigorosamente esse princípio. Recordemos que o fato de Fagin, Jack e Charley convencerem Nancy a ir à delegacia a fim de descobrir se Oliver estava preso não demonstra mais do que o desejo de salvar a própria pele. Iguamente age Sikes, que, ao saber por Nancy que Oliver foi levado pelo Sr. Brownlow para viver em sua casa, deixa o covil do judeu, como lembra o narrador, sem ao menos se despedir formalmente dos companheiros. E não podemos nos esquecer de Nancy, que mesmo tendo mostrado compaixão por Oliver em certa altura da trama, acaba por entregar o menino a Sikes, que pretende iniciá-lo no mundo do crime.

Mas voltemos para o tom irônico da passagem citada. Em princípio, essa passagem poderia parecer apenas mais uma das investidas críticas e irônicas do narrador, daquelas em que no fundo o narrador afirma exatamente o contrário do que uma leitura superficial poderia sugerir. Não obstante, o narrador, que diz não ser necessário solicitar a atenção do leitor para os princípios que embasam a atitude dos bandidos mirins, paradoxalmente acaba por fazê-lo. Desse modo, somos surpreendidos pelo narrador articulando um discurso que soa a defesa de personagens cujos feitos não pareciam dignos de aprovação por ele. Basta recordarmos que o mesmo narrador já se revelou crítico do interesse próprio da Sra. Mann, do Sr. Bumble, dos membros do conselho, etc. O episódio em que o narrador se refere aos princípios “morais” e “virtuosos” do judeu é notável nesse sentido.

Ora, se concordarmos que desde o início da trama o narrador vem separando o bem e o mal e parece partilhar dos princípios daqueles que representam o bem na narrativa, na medida em que os defende, chegaremos à conclusão de que, da perspectiva do narrador, Fagin não é virtuoso e tampouco moral. Afinal, o judeu é um criminoso e, como bem lembra o narrador, maltrata seus “protegidos” quando eles voltam para casa sem ter furtado. Daí o tom irônico do narrador, que parece

revelar seu posicionamento na trama. Com efeito, não é de surpreender que o mesmo narrador, que é irônico ao falar dos bandidos, limite-se a mencionar o acesso de fúria do respeitável Sr. Brownlow, quase de modo imparcial, diante do fato de Fang sugerir que ele tivesse furtado o livro que carregou na ocasião do roubo de seu lenço.

Estaríamos, assim, em face de um narrador de dois pesos e duas medidas? Ao que parece sim, porque em face de um episódio que envolve circunstâncias semelhantes, i.e., levar um objeto de outrem sem tê-lo pago, Fagin e seus camaradas são vistos pelo narrador simplesmente como ladrões, enquanto o Sr. Brownlow continua a ser um respeitável e inocente cavalheiro. Não obstante, ao ser irônico quanto a Fagin e seus comparsas, o narrador, paradoxalmente, deixa escapar a própria arbitrariedade dos princípios de que ele mesmo parece partilhar.

E como mencionamos os ditos princípios que o narrador vem defendendo, é chegado o momento de reencontrarmos duas personagens mencionadas brevemente aqui, a saber, o cavalheiro Brownlow e a amável Bedwin, a fim de que possamos conhecer melhor o lar que acolheu *Oliver Twist*.

2.3 Um lar ideal

Voltemos então ao episódio da banca de livros, quando da primeira aparição do Sr. Brownlow na trama:

The old gentleman was a very respectable-looking personage, with a powdered head and gold spectacles; dressed in a bottle-green coat with a black velvet collar, and white trousers: with a smart bamboo cane under his arm. He had taken up a book from the stall, and there he stood, reading away as hard as if he were in his elbow-chair in his own study. It was very possible that he fancied himself there, indeed; for it was plain, from his utter abstraction, that he saw not the book-stall, nor the street, nor the boys, nor, in short, anything but the book itself, which he was reading straight through, turning over the leaves when he got to the bottom of the page, beginning at the top line of the next one, and going regularly on with the greatest interest and eagerness. (DICKENS, 2003, pp. 74-76)

Nessa passagem, o narrador nos apresenta o Sr. Brownlow como uma personagem de *aparência respeitável*: usava óculos de ouro, cabelo empoadado – um costume predominante mais no século XVIII que no XIX, que o identifica como antiquado (HORNE, 2003, p. 498) –, vestia um casaco verde-garrafa com gola de veludo preto e calças brancas, e segurava uma bengala moderna de bambu debaixo do braço.

Intrigante, nessa apresentação, que aspectos físicos da personagem, tais como roupa, cabelo e objetos pessoais, que a identificariam como membro da classe alta inglesa do século XIX, parecem ser utilizados pelo narrador para atribuir *valor* ao cavalheiro. Fica implícito, da perspectiva do narrador, que a aparência do Sr. Brownlow lhe confere o aspecto de alguém digno de respeito. E o narrador não para por aí. No capítulo quatorze, o narrador nos brinda com uma breve descrição do gabinete do Sr. Brownlow, que parece sugerir mais do que o meio em si:

Thus encouraged, Oliver tapped at the study door, and, on Mr Brownlow calling to him to come in, found himself in *a little back room, quite full of books*, with a window looking into some pleasant little gardens. There was a table drawn up before the window, at which Mr Brownlow was seated reading. When he saw Oliver, he pushed the book away from him, and told him to come near the table and sit down. *Oliver complied, marvelling where the people could be found to read such a great number of books as seemed to be written to make the world wiser*, - which is still a marvel to more experienced people than Oliver Twist every day of their lives.

‘There is a good many books, are there not, my boy?’ said Mr Brownlow, observing the curiosity with which *Oliver surveyed the shelves that reached from the floor to the ceiling*. (DICKENS, 2003, pp. 107, grifo meu)

Em princípio, esse trecho parece nos pôr a par apenas da reação de Oliver, que, ao entrar na sala de leitura do cavalheiro, fica maravilhado com o lugar onde se poderia encontrar pessoas lendo tamanha quantidade de livros. Não obstante, o narrador parece mais uma vez se valer do meio para sugerir a valia da personagem. Ora, este já chamou nossa atenção para a completa avidez e abstração com que o Sr. Brownlow lia as páginas do livro que tinha em mãos em frente à banca. Agora, vem nos contar a reação de Oliver, dando enfoque às estantes empilhadas de livros do chão ao teto, livros que pareciam ter sido escritos para tornar o mundo mais sábio. No final das contas, o narrador parece sutilmente sugerir que, além de um homem de aparência respeitável, o Sr. Brownlow também é muito sábio.

Pois bem, o respeitável e sábio cavalheiro se distraía com a leitura do livro quando, como já mencionamos anteriormente, foi roubado por Jack e Charley, que fogem abandonando Oliver. Este, perseguido pelo cavalheiro e por uma multidão, é detido, por fim, com um golpe:

Oliver lay covered with mud and dust, and bleeding from the mouth, looking wildly round upon the heap of faces that surrounded him, when the old gentleman was officiously dragged and pushed into the circle by the foremost of the pursuers, and made this reply to their anxious inquiries.

'Yes,' said the gentleman in a benevolent voice, 'I am afraid it is.'

'Afraid!' murmured the crowd. 'That's a good un.'

'Poor fellow!' said the gentleman, 'he has hurt himself.'

'I did that, sir,' said a great lubberly fellow stepping forward; 'and precious I cut my knuckle agin' his mouth. *I stopped* him, sir.'

The fellow touched his hat with a grin, expecting something for his pains; but the old gentleman, eyeing him with an expression of disgust, looked anxiously round, as if he contemplated running away himself; which it is very possible he might have attempted to do, and this afforded another chase, had not a police officer (who is always the last person to arrive in such cases) at that moment made his way through the crowd, and seized Oliver by the collar. 'Come, get up,' said the man roughly.

'It wasn't me indeed, sir. Indeed, indeed, it was two other boys,' said Oliver, clasping his hand passionately, and looking round: 'they are here somewhere.'

'Oh, no, they ain't,' said the officer. He meant this to be ironical; but it was true besides, for the Dodger and Charley Bates had filed off down the first convenient court they came to. 'Come, get up.'

'Don't hurt him,' said the gentleman compassionately.

'Oh no, I won't hurt hum,' replied the officer, tearing his jacket half off his back in proof thereof. 'Come, I know you; it won't do. Will you stand upon your legs, you young devil?' (DICKENS, 2003, pp. 77- 78, grifo do autor)

Com efeito, não deixa de ser louvável a atitude do Sr. Brownlow, pois, mesmo diante da hipótese de Oliver ter lhe roubado o lenço de seda, o cavalheiro se mostra sensível ao sofrimento do protagonista, desaprova o ato violento despendido contra ele e, como lembra o narrador, teria tentado fugir (para evitar uma acusação formal contra Oliver) não fosse a chegada do representante da polícia.

Com isso, Oliver e Brownlow são levados à delegacia e apresentados diante do magistrado, o Sr. Fang, figura já citada anteriormente:

The old gentleman [Brownlow] bowed respectfully, and, advancing to the magistrate's desk, said, suiting the action to the word, 'That is my name and address, sir.' He then withdrew a pace or two; and, with another polite and gentlemanly inclination of the head, waited to be questioned.

Now, it so happened that Mr Fang was at that moment perusing a leading article in a newspaper of the morning, adverting to some recent decision of his, and commending him, for the three hundred and fiftieth time, to the special and particular notice of the Secretary of State for Home Department. He was out of temper, and he looked up with an angry scowl.

‘Who are you?’ said Mr Fang.

The old gentleman pointed with some surprise to his card.

‘Officer!’ said Mr Fang, tossing the card contemptuously away with the newspaper, ‘who is this fellow?’

‘My name, sir,’ said the old gentleman, speaking *like* a gentleman, and consequently in contrast to Mr Fang, – ‘my name, sir, is Brownlow. Permit me to inquire the name of the magistrate who offers a gratuitous and unprovoked insult to a respectable man, under the protection of the bench.’ Saying this, Mr Brownlow looked round the office as if in search of some person who would afford him the required information. (DICKENS, 2003, p. 81, grifo do autor)

Esse exemplo nos coloca, claramente, diante do julgamento contrastante a que o narrador vem submetendo as personagens. No início dessa passagem, todo o cavalheirismo e decoro com que o Sr. Brownlow se dirige ao magistrado são focalizados pela voz narrativa, fazendo-nos, subsequentemente, saber que, no momento da abordagem, o Sr. Fang lia um artigo em um jornal, estava de mau humor, e dirigiu um olhar de fúria ao cavalheiro. Isso, de fato, parece suficiente para percebermos a distinção entre os dois senhores. No entanto, o narrador, não satisfeito, afirma de modo enfático que Brownlow respondeu ao questionamento de Fang como um cavalheiro e, conseqüentemente, em contraste com o magistrado.

Com efeito, o Sr. Fang trata o Sr. Brownlow de modo rude, autoritário e até o insulta por ter em suas mãos um livro pelo qual não havia pago, como pudemos constatar anteriormente. Quanto a Oliver, o tratamento não parece distinto. O magistrado impõe pena máxima ao delito supostamente cometido por ele. Mas nosso protagonista é salvo. O dono da banca surge na delegacia para revelar quem foram os verdadeiros criminosos.

E a compaixão do Sr. Brownlow por Oliver é tão grande que, vendo o estado em que este se achava, decide levá-lo para viver em sua casa:

The coach rattled away down Mount Pleasant and up Exmouth-street, over nearly the same ground as that which Oliver had traversed when he first entered London in company with the Dodger, – and, turning a different way when it reached the Angel at Islington, stopped at length before a neat house in a quiet shady street near Pentonville. *Here a bed was prepared without loss of time, in which Mr Brownlow saw his young charge carefully and comfortably deposited; and here he was tended with a kindness and solicitude which knew no bounds.* (DICKENS, 2003, p. 86, grifo meu)

Aqui, o narrador nos conta que, na chegada a Pentonville, preparou-se sem perda de tempo uma cama, na qual o Sr. Brownlow viu Oliver ser cuidadosa e confortavelmente depositado. O narrador ainda destaca: Oliver foi tratado com carinho e solicitude sem limites. Ora, é bastante curioso, e nem um pouco por acaso, visto estar relacionado à defesa articulada via narrador, constatar uma mudança no tom da voz narrativa nessa altura da trama. Com efeito, aquele mesmo narrador que vinha desde o início do romance discursando de forma crítica e irônica quanto aos membros do sistema da oficina de trabalho e à gangue de Fagin, vem agora escancaradamente se desmanchar em elogios ao falar das personagens representantes do bem na narrativa. De fato, o lar do Sr. Brownlow, tal como o descreve o narrador, beira à perfeição. E, diga-se de passagem, não parece exagero ressaltar os cuidados e o carinho sem limites, haja vista o zelo exímio dispensado a Oliver durante sua estadia em Pentonville:

In three days' time he [Oliver] was able to sit in an easy-chair well propped up with pillows; and, as he was still too weak to walk, Mrs Bedwin had him carried down stairs into the little housekeeper's room, which belonged to her, where, having sat him up by the fireside, the good old lady sat herself down too, and, *being in a state of considerable delight at seeing him so much better, forthwith began to cry most violently.*

'Never mind me, my dear,' said the old lady; '*i'm only having a regular good cry.* There, it's all over now, and I'm quite comfortable.'

'You're very, very kind to me, ma'am,' said Oliver.

'Well, never you mind that, my dear,' said the old lady; 'that's got nothing to do with your broth, and it's full time you had it, for the doctor says Mr Brownlow may come in to see you this morning, and we must get up our best looks, because the better we look, the more he'll be pleased.' *And with this, the old lady applied herself to warming up in a little saucepan a basin full of broth strong enough to furnish an ample dinner, when reduced to the regulation strength, for three hundred and fifty paupers, at the very lowest computation.* (DICKENS, 2003, pp. 89-90, grifo meu)

Conforme mostra essa passagem, apenas três dias após sua chegada, Oliver pôde sentar-se em uma poltrona (muito bem apoiada com almofadas, como lembra o narrador), próximo à lareira. É digna de nota a ênfase que dá o narrador à abundância de alimento preparado por Bedwin para Oliver, ao traçar um paralelo com a alimentação servida na oficina de trabalho. Nas palavras do narrador, a senhora pôs-se a aquecer um recipiente cheio de caldo, consistente o suficiente

para prover um abundante banquete para trezentos e cinquenta pobres. Igualmente marcante é a sensibilidade à flor da pele da amável Bedwin, primeiramente ressaltada pelo narrador, que nos conta sobre o choro violento da senhora, e confirmada pela própria personagem que afirma se tratar de um acesso de choro habitual.

Realmente, a atenção aos detalhes relativos ao meio em que se encontra Oliver, apresentada primordialmente da perspectiva do narrador, contribui para construir a percepção do lar burguês como um meio ideal, com toda a perfeição imaginável. A propósito disso, há uma passagem na qual o narrador resume, em um discurso hiperbólico, o relato da Sra. Bedwin acerca de sua família:

(...) so [Oliver] listened attentively to a great many stories she told him about an *amiable* and *handsome* daughter of hers, who was married to an *amiable* and *handsome* man, and lived in the country; and a son, who was a *clerk* to a merchant in the West Indies, and who was also a *good young man*, and wrote such *dutiful letters* home four times a year, that it brought the tears into her eyes to talk about them. When the old lady had expatiated a long time on the *excellences of her children*, and the *merits* of her *good* husband besides, who has been dead and gone, *poor dear soul!* just six-and-twenty years, it was time to have tea; and after tea she began to teach Oliver cribbage, which he learnt as quickly as she could teach, and at which game they played, with great interest and gravity, until it was time for the invalid to have some warm wine and water, with a slice of dry toast, and to go *cosily* to bed. (DICKENS, 2003, pp. 105-106, grifo meu)

Em meio a tanta gente amável e gentil, não é de admirar que nem mesmo o Sr. Grimwig (o amigo ranzinza, pessimista e extremamente individualista do Sr. Brownlow) deixe de receber sua parcela de reconhecimento pelo narrador:

The spirit of contradiction was strong in Mr Grimwig's breast at the moment, and it was rendered stronger by his friend's confident smile.

'No,' he said, smiting the table with his fist, 'I do not. The boy has got a new suit of clothes on his back, a set of valuable books under his arm, and a five-pound note in his pocket; he'll join his old friends the thieves, and laugh at you. If ever that boy returns to this house, sir, I'll eat my head.'

With these words he drew his chair closer to the table, and there the two friends sat in silent expectation, with the watch between them. *It is worthy of remark, as illustrating the importance we attach to our own judgments, and the pride with which we put forth our most rash and hasty conclusions, that, although Mr Grimwig was not a bad-hearted man, and would have been unfeignedly sorry to see his respected friend duped and deceived, he really did most earnestly and strongly hope at that moment that Oliver Twist might not come back. Of such contradictions is human nature made up!* (DICKENS, 2003, pp. 114-115, grifo meu)

Nesse episódio específico, Brownlow e Grimwig discutem se Oliver voltará da entrega dos livros na banca. Desde a primeira vez que vê Oliver, o pessimista Grimwig tenta fazer Brownlow acreditar que ele é um impostor e que, na primeira oportunidade, vai tapeá-lo e juntar-se novamente à gangue de Fagin. Como afirma o narrador, o amigo de Brownlow não era um homem de coração mau e teria ficado sinceramente triste por ver seu amigo enganado, mas preferia que Oliver não viesse, fazendo, assim, sua opinião prevalecer. Infelizmente, a caminho da banca, o protagonista será recapturado por Nancy e não voltará. Para completar esse cenário, o já conhecido Sr. Bumble irá até Pentonville em troca da recompensa oferecida por informações a respeito de Oliver e dirá falso testemunho contra o menino, para felicidade de Grimwig, dissabor da Sra. Bedwin, e fúria (fingida) do Sr. Brownlow. Sim, pois o narrador faz questão de frisar que o cavalheiro fingia uma ira que estava longe de sentir,²⁸ impedindo, dessa forma, que a reputação de homem benévolo representada por Brownlow seja maculada diante de nós.

Ao que parece, então, a voz narrativa não mede esforços para nos convencer de que os membros do lar que acolheu Oliver são dignos de admiração, visto serem apresentados como personagens sábias, bondosas, educadas, sensíveis, etc. A propósito, vale notar que tais qualidades são as mesmas sintetizadas pelo narrador na conduta de Oliver desde o início da trama. Diante disso, torna-se bastante verdadeira a identificação instantânea entre o protagonista, o Sr. Brownlow e a Sra. Bedwin. De fato, o narrador chega ao ponto de comparar os dias felizes de Oliver na casa do bom cavalheiro com o paraíso.²⁹ E como já mencionamos anteriormente, essa semelhança entre eles não é ocasional, pois as suspeitas do bom cavalheiro quanto à origem de Oliver são confirmadas. Oliver pertence a esse meio, embora seja filho bastardo de Edwin Leeford, amigo do Sr. Brownlow, e Agnes Fleming. Obviamente, o mistério sobre a origem do protagonista é desvendado somente ao final do romance. No entanto, a história começa a se encaminhar para isso a partir do capítulo vinte e nove, capítulo em que Oliver é acolhido pela Sra. Maylie, a dona da casa alvo do assalto planejado por Sikes.

²⁸ 'Silence!' said the old gentleman, feigning and anger he was far from feeling. (DICKENS, 2003, p. 143)

²⁹ 'They were happy days, those of Oliver's recovery. Everything was so quiet, and neat, and orderly, everybody so kind and gentle, that after the noise and turbulence in the midst of which he had always lived, it seemed like heaven itself.' (DICKENS, 2003, p. 106)

Do capítulo um ao capítulo vinte e oito, como buscamos mostrar em detalhe, Dickens parece dar conta de articular a dita defesa do bem em Oliver. Com efeito, até essa altura da trama, o protagonista já foi posto à prova em várias circunstâncias e, se não ainda não podemos falar que o bem triunfou, haja vista que o mistério de sua origem só será desvendado ao final, ao menos podemos falar que Oliver voltou para o meio a que pertence. Mesmo correndo o risco do exagero interpretativo, é extremamente interessante pensar que a trajetória de Oliver poderia sintetizar, de forma análoga, a própria lógica burguesa capitalista, especificamente quanto à produção, circulação e valorização de mercadoria. Ora, o narrador relata o nascimento do protagonista usando termos que aludem ao processo produtivo. Se lembrarmos, Oliver é referido no primeiro capítulo como o “item” da mortalidade que é “envelopado”, “marcado” e “etiquetado”. Este “item” circula por vários ambientes, que provam enfaticamente seu valor. Por fim, mais valorizado, Oliver retorna, não por coincidência, ao lar burguês.

Com efeito, o romance *Oliver Twist*, tal como escrito por Charles Dickens, constitui uma narrativa que, para usar os termos de Daniel Puglia, toma a pulsação do espírito do tempo ao passo que é moldada pelo mesmo espírito. Isso acontece, há de se reconhecer, em sua forma mais complexa e paradoxal, haja vista as próprias contradições que a formalização particular da narrativa evidencia. Como já afirmou Puglia,

em *Oliver Twist* (1839) uma crítica mais severa começa a ser feita, principalmente quando a gangue dos ladrões mirins serve como imitação, em tom de chacota, das maquinações e das ideias firmemente aceitas pelas elites: pelo humour, a canalhice da grande burguesia é caricaturizada pelo *modus operandi* da quadrilha dos garotos – mas as conexões não são imediatas, prevalecendo uma ordem confiante no pacífico convívio entre as classes. (PUGLIA, 2006, p. 160)

Isso explica o sucesso de um romance como *Oliver Twist*, “uma mercadoria que passava a discutir a própria sociedade baseada em mercadorias” (PUGLIA, 2006, p. 2).

Mais fascinante que isso é a reestruturação desse romance feita por Machado de Assis para os leitores do *Jornal da Tarde*, um periódico oitocentista do Rio de Janeiro. Como veremos a seguir, as alterações promovidas pelo escritor/tradutor brasileiro parecem evidenciar questões inerentes ao contexto brasileiro oitocentista.

3 (RE)ESCREVENDO UM ROMANCE NA PERIFERIA DO CAPITALISMO

3.1 Da especificidade do contexto brasileiro oitocentista

Em *Ao vencedor as batatas*, ao tratar especificamente da importação do gênero romance no Brasil, Roberto Schwarz afirma:

O romance existiu no Brasil, antes de haver romancistas brasileiros. Quando apareceram, foi natural que estes seguissem os modelos, bons e ruins, que a Europa já havia estabelecido em nossos hábitos de leitura. Observação banal, que no entanto é cheia de consequências: a nossa imaginação fixara-se numa forma cujos pressupostos, em razoável parte, não se encontravam no país, ou encontravam-se alterados. Seria a forma que não prestava – a mais ilustre do tempo – ou seria o país? Exemplo desta ambivalência, própria das nações de periferia, é dado na época pelo americano Henry James, que acabaria emigrando, atraído pela complexidade social da Inglaterra, que lhe parecia mais propícia à imaginação. Mas veja-se o caso de mais perto: adotar o romance era acatar também a sua maneira de tratar as ideologias. Ora, vimos que entre nós elas estão deslocadas, sem prejuízo de guardarem o nome e o prestígio originais, diferença que é involuntária, um efeito prático de nossa formação social. Caberia ao escritor, em busca de sintonia, reiterar esse deslocamento em nível formal, sem o que não fica em dia com a complexidade objetiva de sua matéria – por próximo que esteja da lição dos mestres. Esta será a façanha de Machado de Assis. Em suma, a mesma dependência global que nos obriga a pensar em categorias impróprias, nos induzia a uma literatura em que essa impropriedade não tinha como aflorar. (SCHWARZ, 2012, pp. 35-36)

Primeiramente, no que diz respeito à presença do gênero romance no Brasil preceder à existência de romancistas brasileiros, é oportuno lembrarmos, por exemplo, do levantamento, empreendido por Sandra Vasconcelos, de romances ingleses que circularam por aqui durante o século XIX, especialmente a partir de 1808, quando da transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro. Resultado da pesquisa em catálogos de gabinetes de leitura, bibliotecas e livreiros do Rio de Janeiro oitocentista, tal levantamento indica a expressiva presença de romances ingleses (muitos deles em tradução francesa), com destaque para a significativa ocorrência de obras de Walter Scott e Charles Dickens. Constam dessa lista de

romances, a título de curiosidade, três exemplares de *Oliver Twist*; um em inglês e dois em tradução francesa.³⁰

Mas voltemo-nos para o aspecto central apontado por Roberto Schwarz, qual seja o “desajuste” entre o romance, gênero moderno por excelência, e as circunstâncias históricas brasileiras no século XIX. Conforme afirma Schwarz, a escrita de romance (sobretudo de cunho realista) não ocorreria no Brasil sem apresentar complicações. Um dos obstáculos apontados refere-se à temática – dissonante para o contexto brasileiro, embora presente no imaginário. Para o crítico, os grandes temas, como a carreira social, a força dissolvente do dinheiro, o embate da aristocracia com a vida burguesa, o antagonismo entre amor e conveniência, dentre outros, que insuflavam energia ao gênero e ancoravam sua forma, ficavam modificados em nosso contexto. Daí o tal “desajuste”, este mais como uma consequência do que falta de talento, já que, ao combinar molde europeu e matéria local, o romancista imprimia à obra uma incoerência essencial (SCHWARZ, 2012, pp. 37-42). Em mais detalhe:

A notação verista, a cor local exigida pelo romance de então, davam estatuto e curso literário às figuras e anedotas de nosso mundo cotidiano. Já o enredo – o verdadeiro princípio da composição – esse tem sua mola nas ideologias do destino romântico, em versão de folhetim para Macedo e algum Alencar, e em versão realista para o Alencar do romance urbano de mais força. Ora, como já vimos o nosso cotidiano regia-se pelos mecanismos do favor, incompatíveis [...] com as tramas extremadas, próprias do Realismo de influência romântica. Submetendo-se ao mesmo tempo à realidade comezinha e à convenção literária, o nosso romance embarcava em duas canoas de percurso divergente, e era inevitável que levasse alguns tombos de estilo próprio, tombos que não levavam os livros franceses, já que a história social de que estes se alimentavam podia ser revolvida a fundo justamente por aquele mesmo tipo de entrecho. (Ibid., p. 41)

Com vistas a analisar esse impasse, Roberto Schwarz toma como ponto de partida o romance *Senhora* de José de Alencar. De início, o autor destaca uma notável distinção entre o tom das personagens periféricas e das centrais: “digamos que é mais desafogado na periferia que no centro”. Na periferia, estão as personagens secundárias, de tom localista, que povoam o traçado social e não chegam a ser afetadas pela dialética moral do dinheiro, já que são regidas por outra

³⁰ Ver “Romances ingleses em circulação no Brasil durante o séc. XIX”. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandraleiv.htm> Nenhum desses exemplares pôde integrar nosso corpus.

lógica, a do favor. Configuram um panorama estático que destoava do tom romântico-liberal das personagens do núcleo central. Conforme destaca Schwarz, se esse mundo periférico não figurasse em *Senhora*, cessaria a inconsonância com o centro, mas o remanescente seria um romance francês. Já no centro, está a mocidade casadoura, cujo enfoque recai em Seixas e Aurélia. Transformando a riqueza na medida de tudo – as etapas da história são intituladas “O Preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate” –, a heroína põe em pauta a racionalidade burguesa. Ora, segundo Schwarz, a coisificação das relações sociais fazia parte de um processo que afetava a sociedade europeia e, embora presente na sociedade brasileira, não a transformava – antes, destoava dela. E aí está o problema no romance, i.e., tratar como ideologia de primeiro grau, o que era de segundo em nosso contexto. Por conseguinte, resulta *um* romance com *dois* efeitos de realidade, duas dicções, que estão sobrepostas e não são compatíveis. Como lembra o autor, este será o tom de outro romance brasileiro igualmente importante, *Memórias de um sargento de Milícias*, de Manuel Antônio de Almeida (SCHWARZ, 2002, pp. 42-79).

A propósito do romance de Manuel Antônio de Almeida, cumpre lembrar o trabalho desenvolvido por Gabriela Hatsue Yuasa Azeka, intitulado *Um enjeitado e um sargento de milícias: formação do indivíduo e do romance*. Azeka (2005) realizou um estudo comparativo entre *Tom Jones*, de Henry Fielding, e *Memórias de um sargento de milícias*, considerando as especificidades contextuais em que ambas as obras foram geradas enquanto elemento fundamental em sua composição. Assim, a autora põe em evidência a fase inaugural do gênero em dois contextos – a Inglaterra de meados do século XVIII e o Brasil de meados do século XIX – e, de modo dialógico, busca ressaltar as particularidades do processo de formação literária no contexto brasileiro diante da importação do modelo europeu.

Conforme considera Azeka, a Inglaterra do século XVIII

apresentava [...] um quadro favorável à germinação de uma nova forma literária. Era então o único país da Europa e do resto do mundo a reunir em si uma economia estável, pautada por um capitalismo florescente e tecnologia industrial em pleno desenvolvimento; uma sociedade em revolução, mais secularizada e com seus setores burgueses em ascensão; uma incorporação de novos conceitos filosóficos de Descartes e Locke e dos valores do Protestantismo e uma sólida tradição de defesa da propriedade privada. Por meio de alguns poucos escritores de peso, tal cenário, marcado por profundas transformações, em breve se fez sentir no campo da literatura, o que levou à criação de uma tradição própria que, sem

dificuldades, logo se tornou referencial para a definição e consolidação do gênero. (AZEKA, 2005, p. 1)

Dentre os escritores de peso está Henry Fielding. Embora se possam perceber rastros das tradições literárias anteriores nos romances de Fielding – o que implica uma postura contrária às tendências de escrita de romance de Daniel Defoe e Samuel Richardson –, há também algo de inovador em sua obra (Ibid., p. 2). Dos elementos inovadores em sua composição, destacam-se a primazia do enredo e do retrato social, um narrador auto-reflexivo intruso, *consistência no uso da ironia*, da sátira e do humor, concessão ao estilo baixo, retratando todas as classes sociais, seus vícios e defeitos (Ibid., p. 3).

Um ponto de destaque na análise de Azeka refere-se à forma particular com que a noção de indivíduo é articulada em *Tom Jones*. Conforme a hipótese aventada pela autora, a noção de indivíduo é desenvolvida a partir do que ela denomina de “dialética da essência e da aparência”.

Trata-se de um embate, perceptível no trecho do romance, entre o nível da individualidade, do particular, e do único, da esfera da subjetividade e da interioridade – a essência –, que entra em oposição ao nível das convenções sociais, do coletivo, da norma, da esfera da objetividade e da exterioridade – a aparência. Entendemos que o romance pode ser lido à luz desse conflito agudo que permeia sua composição nos âmbitos da caracterização, da noção de classe, das instituições sociais e do estilo apresentado. Em outras palavras, é possível detectar um deslizamento contínuo das personagens, de seus valores ou mesmo do discurso do narrador entre *o que se aparenta* e *o que se realmente é*, configurando uma tensão entre esses dois pólos que marca o romance do início ao fim. No escopo dessa dinâmica, no entanto, vemos tomar forma e ganhar projeção a noção de indivíduo segundo postulam os tempos modernos: aquilo que é indivisível, individual e privado em contraste com aquilo que é divisível, social e público; ou seja, a essência em direta oposição às aparências. (...) *Tom Jones*, por isso, mostra-se enquanto romance alinhavado forte e uniformemente em torno dessa dialética, revelando a admirável capacidade de seu autor no sentido de construir uma obra coerente diante das questões das quais decide tratar. (Ibid., p. 4)

E para dar forma a essa dialética, Fielding se vale de um recurso estilístico que constitui umas das mais marcantes características do romance e por si só implica o contraste entre aparência e realidade: a ironia (Ibid., pp. 200-201). Dessa forma, o autor de *Tom Jones* formaliza um conflito presente na sociedade de que fazia parte. Como lembra Azeka, em meados do século XVIII, “a noção de

individualidade começava a moldar a visão de mundo e a revolucionar os conceitos em todas as frentes, definindo, inclusive, o surgimento do próprio romance enquanto gênero” (Ibid., p. 5).

Feitas essas considerações, Azeka volta-se para o contexto brasileiro. Primeiramente, a autora questiona-se sobre a possibilidade de Manuel Antonio de Almeida ter lido o romance de Fielding, haja vista os vários pontos de contato entre *Tom Jones* e *Memórias de um sargento de milícias*, e as provas documentais da circulação do romance de Fielding no Brasil oitocentista. Para a autora, dada a presença do modelo europeu e o momento de formação do gênero em terras brasileiras, é sugestivo que as obras apresentem pontos de contato. Diante disso, a autora investiga em que medida a dialética da essência e aparência – “desdobramento imediato da configuração da noção de indivíduo, [...] que remete ao momento histórico vivido tanto pelo gênero quanto pela sociedade inglesa setecentista” – reverbera no romance de Manuel Antônio de Almeida. O que Azeka constata é que o deslizamento entre essência e aparência não se articula em *Memórias* com igual peso que em *Tom Jones* (Ibid., p. 9).

Especificamente no que diz respeito à ironia, particularmente à “ironia verbal” por parte do narrador, um recurso estilístico por meio do qual Fielding formaliza a tal dialética, Azeka constata uma utilização menos consistente e menos elaborada em *Memórias*. Dito de outro modo, no romance brasileiro, os comentários do narrador não visam o desmascaramento das personagens, como ocorre no romance inglês. De modo distinto, apenas conferem um caráter cômico à narrativa, remetendo ao engraçado, ao burlesco, como forma de crítica ao comportamento social como um *todo*, não de *uma* personagem em particular. Daí a conseqüente ausência de individualização (Ibid., p. 239).

Duas explicações para esse quadro estariam, respectivamente, no momento de formação do gênero em terras brasileiras e nas circunstâncias históricas do Brasil. Como ressalta Azeka, quando *Memórias* é publicado, o romance nacional se encontra em fase de formação. Nesse primeiro momento, de nacionalismo literário, a forma, direcionada para a pesquisa do país, privilegia o enredo e busca fixar costumes e tipos sociais, o que acaba por relegar à margem a noção de indivíduo. Ademais, segundo afirma a autora, tal noção não se apresenta em *Memórias* com a mesma expressividade que em *Tom Jones* por se tratar de um conceito ainda em estágio primitivo no Brasil (Ibid., p. 10):

O Brasil de meados do século XIX ainda é um país escassamente povoado e com pouquíssimos centros urbanos. Imperam o regime da escravidão, a produção voltada para o mercado externo e o sistema patriarcal latifundiário. A população se organiza por extremos: de um lado, a minoria dos senhores; de outro, a enorme massa dos escravos, com uma camada intermediária rarefeita e composta cada vez mais dos “desclassificados, dos inúteis e inadaptados”. As relações sociais, portanto, se estabelecem em ambiente rudimentar e carecem da complexidade típica das grandes sociedades urbanas. A formação social brasileira está, nesse momento, intimamente determinada pela condição econômica, o que afasta a possibilidade da composição tipicamente estamental que se verifica em outras sociedades mais antigas. Nesse cenário, não admira que a concepção do indivíduo encontre pouca reverberação no modo de ser da colônia. Será mais adiante, com o advento de uma burguesia formada pela imigração dos fazendeiros e pela ascensão de comerciantes, junto ao desenvolvimento da burocracia nos centros urbanos, que novos “problemas de ajustamento da conduta” se farão sentir, instaurando ambiente mais propício para a formação e consolidação do indivíduo enquanto princípio social ativo e suas consequentes implicações no âmbito das convenções sociais. (Ibid., pp. 10 - 11)

Dessa forma, Azeka conclui que o modo como se apresenta a dialética da essência e aparência no romance de Manuel Antônio de Almeida, de fato, reflete a especificidade das condições históricas do Brasil no século XIX (Ibid., p. 11).

Resta-nos perguntar o que tem a ver a tradução machadiana de *Oliver Twist* com essas questões apresentadas até aqui. Bastante, ao que parece. Afinal, estamos tratando de investigar um romance inglês da primeira metade do século XIX (ou seja, molde e ideologia importados) via tradução realizada no Brasil oitocentista. Mais interessante ainda se torna a questão à medida que vimos os procedimentos adotados por Machado de Assis ao traduzir o romance de Dickens, que incluem desde a supressão de uma palavra, ou frase, até parágrafos inteiros e compõem um cenário interessante.

3.2 *Oliver Twist* por Machado de Assis

Antes de nos debruçarmos sobre o *Oliver Twist* de Machado de Assis, cabem algumas colocações sobre nosso método de investigação. Desde o início, nosso objetivo tem sido investigar a tradução machadiana. Não obstante, tanto o romance inglês quanto a tradução francesa têm estado continuamente presentes em nossa

discussão – e permanecerão. Isso porque, primeiramente, estamos investigando o processo de acomodação de forma e ideias importadas. Isso explica a importância do texto original para nos aproximarmos dessa tradução. Afinal, não há outra maneira de conhecermos as particularidades da tradução machadiana que não por meio da comparação. Em segundo lugar, porque as colocações que buscaremos fazer ao longo deste capítulo parecem ganhar sentido tão somente se tivermos uma leitura do romance dickensiano em mente (e pode haver várias). Daí apresentarmos no capítulo anterior uma leitura possível de *Oliver Twist*, considerando o contexto onde o romance foi gerado. Portanto, quando dizemos que as alterações feitas pelo escritor/tradutor brasileiro desarticulam em certa medida o plano crítico de Dickens nesse romance, estamos tomando como referência, especificamente, a leitura que propusemos. Por fim, uma breve colocação sobre a tradução francesa. Como já mencionamos, o texto de Gérardin foi base para Machado traduzir *Oliver Twist*. Ademais, conforme já apresentado, o texto francês segue o texto inglês de perto, embora seja possível perceber intervenções do tradutor francês. Por essa razão, sempre que citarmos uma passagem da tradução machadiana, traremos a passagem correspondente da tradução francesa em nota de rodapé ou no corpo do texto. Assim consideramos a parte que cabe a Gérardin – que tem reflexo na tradução de Machado – e não corremos o risco de dar ao processo tradutório do tradutor brasileiro uma dimensão maior do que de fato tem.

3.2.1 Um sistema pérfido?

À parte as particularidades da abertura da tradução machadiana, de que já falamos no início deste trabalho, o primeiro capítulo de *Oliver Twist* não apresenta grandes alterações. Digamos que nos deparamos com pequenos ajustes – precisos, ao que parece – que se tornam bastante significativos à medida que os relacionamos com os demais ao longo dos vinte e oito capítulos traduzidos por Machado de Assis. Destacam-se, singularmente, o modo como o narrador nos apresenta o protagonista e descreve seu nascimento. Recordemos que o narrador dickensiano se refere a Oliver como o “item de mortalidade” – aquele que após nascer é “envelopado”, “marcado” e “etiquetado” para encontrar imediatamente seu

lugar.³¹ Ora, não precisamos forçar a nota para explicitar o que o próprio narrador nos leva a perceber, i.e., a analogia entre o nascimento de Oliver e estágios do processo de produção de mercadoria; afinal, produtos costumam ser embrulhados, marcados e etiquetados. Pois bem, na tradução francesa, o “item de mortalidade” é referido enquanto o “pequeno mortal” que dá nome ao romance.³² Mesmo com essa pequena modificação, o texto francês não chega a perder o sentido posto no original, já que Gérardin mantém o final do parágrafo tal como Dickens o escreveu: « mais quand il fut enveloppé dans la vieille robe de calicot, jaunie à cet usage, il fut marqué et étiqueté, et se trouva tout d’un coup à sa place: » (DICKENS, 1967, p. 3). Fica por conta de Machado de Assis uma intervenção que, de fato, altera o sentido original: “[...] mas quando o meteram num vestido velho de morim, amarelecido nesse uso, achou logo seu lugar” (DICKENS, 2002, p. 25). Assim, na tradução machadiana, o “pequeno mortal”, como também é chamado, é tão somente o pequeno mortal que dá nome ao livro, já que se apaga por completo a analogia Oliver/mercadoria que parece ser sugerida no texto inglês e no francês. Resta-nos ver, a partir daí, como o pequeno mortal sobrevive ao sistema, na tradução de Machado.

Iniciemos, então, pelo estabelecimento da Sra. Mann, descrito como

uma casa dependente do asilo, situada a três milhas de distância onde uns vinte ou trinta infratores da lei dos pobres passavam o dia a rolar pelo chão *sem medo de comer muito nem andar agasalhados demais*. Tratava deles uma velha que recebia os delinquentes à razão de três tostões por semana e por cabeça.

Três tostões fazem uma boa soma para sustentar um pequeno; pode comprar-se muita coisa com três tostões; quanto baste *para abarrotar o estômago e alterar-lhe a saúde*. (DICKENS, 2002, p. 27, grifo meu)

Esse trecho, no texto inglês, abre o capítulo dois em chave fortemente irônica, já que o narrador qualifica como *magnânima e humana* a decisão de enviar o protagonista para uma casa onde os pequenos rolavam pelo chão *sem a*

³¹ (...) but now he was enveloped in the old calico robes, that had grown yellow in the same service; he was badged and ticketed, and fell into his place at once – (DICKENS, 2003, p. 5)

³² Un jour, dont il n’est pas nécessaire de préciser la date, l’autant plus qu’elle n’est d’aucune importance pour le lecteur, naquit dans ce dépôt de mendicité *le petit mortel* dont on a vu le nom en tête de ce chapitre. (DICKENS, 1867, p. 1, grifo meu)

*inconveniência de muita comida ou vestimenta.*³³ Já no texto francês e, por conseguinte, na tradução machadiana, embora sutilmente, a ironia parece perder força ou não ser projetada de modo tão pronunciado como no texto inglês. Isso porque os segmentos “without the inconvenience of too much food or too much clothing” e “to overload its stomach, and make it uncomfortable” são traduzidos, respectivamente, por « sans avoir à craindre de trop manger ou d’être trop vêtus » e « pour lui charger l’estomac et altérer sa santé ». Consequência disso, vemos na tradução machadiana “sem medo de comer muito nem andar agasalhados demais” e “para abarrotar o estômago e alterar-lhe a saúde”, não deixando tão explícito, como no texto inglês, a crítica que o narrador faz aos maus tratos no estabelecimento da Sra. Mann.

Na sequência, o narrador machadiano brinda-nos com um discurso elaborado sobre a dona do estabelecimento:

A velha era prudente; sabia o que convinha aos pequenos e o que lhe convinha a ela; em consequência disto, gastava consigo a maior parte do auxílio hebdomadário e reduziu a pequena geração da paróquia a um regime mais escasso do que aquele que se dava na casa onde Oliver nasceu. A boa senhora esticava cada vez mais os limites conhecidos da economia e mostrava ter consumada filosofia na prática da vida.

Todos conhecem a história daquele outro filósofo experimental, que imaginara uma bela teoria para fazer com que um cavalo vivesse sem comer e que a aplicou tão bem que chegou a dar ao cavalo a ração de fio de palha. Indubitavelmente, ficaria aquele animal ágil e ligeiro, se não tivesse morrido vinte e quatro horas antes de receber pela primeira vez uma forte ração de ar puro.

No que respeita à velha, a cujo cuidado Oliver foi confiado, esse resultado era quase sempre a consequência natural do seu sistema. Justamente na ocasião em que uma criança conseguia existir com a escassíssima porção de alimento, acontecia, oito vezes em dez casos, que a infame criança tinha a maldade de cair doente de frio e de fome ou deixar-se cair no fogo por descuido; então partia a desgraçada criaturinha para o outro mundo, onde ia encontrar os pais que não conhecera neste.

Fazia-se às vezes uma devassa do caso mais interessante que de costume, a respeito de uma criança abafada debaixo de um colchão ou

³³ (...) a branch-workhouse some three miles off, where twenty or thirty other juvenile offenders against the poor-laws rolled about the floor all day, *without the inconvenience of too much food or too much clothing*, under the parental superintendence of an elderly female who received the culprits at and for the consideration of sevenpence-halfpenny per small head per week. Sevenpence-halfpenny's worth per week is a good round diet for a child; a great deal may be got for sevenpence-halfpenny quite enough *to overload its stomach, and make it uncomfortable*. (DICKENS, 2003, p. 6, grifo meu) (...)
 (...) une succursale à trois milles de là, où vingt à trente petits contrevenants à la loi de pauvres passaient la journée à se rouler sur le plancher *sans avoir à craindre de trop manger ou d’être trop vêtus*, sous la surveillance maternelle d’une vieille femme qui recevait les délinquants à raison de sept pence par tête et par semaine. Sept pence font une somme assez ronde pour l’entretien d’un enfant; on peut avoir bien de choses pour sept pence; assez, en vérité, *pour lui charger l’estomac et altérer sa santé*. (DICKENS, 1867, p. 4, grifo meu)

achada em uma bacia de água a ferver em dia de varela, posto que este último acidente fosse raro, porque na casa da velha quase nunca se lavava roupa. Nessas ocasiões o júri fazia algumas perguntas de atralhar, ou então os habitantes da paróquia tinham a audácia de assinar uma reclamação; mas estas impertinências eram logo reprimidas pelo relatório do médico ou pelo apelo do bedel. O médico declarava que abrira o corpo e nada achara dentro, o que era muito provável; e o bedel jurava sempre no sentido das autoridades da paróquia – o que revelava admirável dedicação.

Demais, a comissão administrativa fazia excursões periódicas a esses estabelecimentos secundários, tendo o cuidado de mandar o bedel adiante para anunciar a visita; as crianças estavam lavadas e assediadas [sic] quando esses senhores chegavam.³⁴ (DICKENS, 2002, pp. 27-28)

Aqui podemos ver de modo evidente a intervenção de Machado. Ora, comparando o texto inglês e as traduções, sentiremos falta, na tradução machadiana, dos segmentos de veio opinativo da fala do narrador. Trata-se especificamente de “unfortunately / malheusement” e “and what more would the people have? / pouvait-on faire davantage?”, que, no original, contribuem para compor o nível de denúncia da personagem via voz narrativa. Somadas às alterações promovidas por Gérardin, que parecem tornar menos ácida a crítica do narrador na abertura do capítulo, as de Machado, nessa passagem, terminam por diluir o componente crítico da voz narrativa. Resultado: suavizada a crítica do

³⁴ La vieille femme était pleine de sagesse et d'expérience; elle savait ce qui convenait aux enfants, et se rendait parfaitement compte de ce qui lui convenait à elle-même : en conséquence, fit servir à son propre usage la plus grande partie du secours hebdomadaire, et réduisit la petite génération de la paroisse à une regime encore plus maigre que celui qu'on lui allouait dans la maison de refuge où Olivier était né. Car la bonne dame reculait prudemment les limites extrêmes de l'économie, et se montrait philosophe consommée dans la pratique expérimentale de la vie. Tout le monde connaît l'histoire de cet autre philosophe experimental qui avait imaginé une belle théorie pour faire vivre un cheval sans manger, et qui l'appliqua si bien, qu'il réduisit peu à peu la ration de son cheval à un brin de paille; sans aucun doute, cette bête fût devenue singulièrement agile et fringante si elle n'était pas morte, précisément vingt-quatre heures avant de recevoir pour la première fois une forte ration d'air pur. *Malheusement* pour la philosophie expérimentale de la vieille femme chargée d'avoir soin d'Olivier Twist, ce résultat était le plus souvent la conséquence naturelle de son système. Juste au moment où un enfant était venu à bout d'exister avec la plus chétive nourriture, il arrivait, huit ou neuf fois sur dix, qu'il avait la méchanceté de tomber malade de froid et de faim, ou de se laisser choir dans le feu par négligence, ou d'étouffer par accident; alors le malheureux petit être partait pour l'autre monde, où il allait retrouver des parents qu'il n'avait pas connus dans celui-ci. Il y avait parfois une enquête plus intéressante que de coutume, au sujet d'un enfant qu'on aurait étouffé en retournant un lit, ou qui serait tombé dans l'eau bouillante un jour de blanchissage, bien que ce dernier accident fût très-rare, car à la ferme il n'était presque jamais question de blanchissage. Alors le jury se mettait en tête de faire quelques questions embarrassantes, ou bien les habitants de la paroisse avaient l'audace de signer une réclamation; mais ces impertinences étaient vite réprimées par le rapport du chirurgien et le témoignage du bedeau: le premier déclarait qu'il avait ouvert le corps, et qu'il n'y avait rien trouvé, ce qui était en effet très-probable, et le second jurait toujours dans le sens des autorités de la paroisse; ce qui était d'un beau dévouement. De plus, la commission administrative faisait des excursions périodiques à la ferme, en ayant soin d'y envoyer toujours le bedeau la veille pour annoncer la visite; les enfants étaient propres et soignés quand ces messieurs venaient: *pouvait-on faire davantage?* (DICKENS, 1867, pp. 4-5, grifo meu)

narrador, não parece haver problematização ou denúncia do sistema particular da Sra. Mann, não de modo tão evidente como no texto dickensiano. Na tradução machadiana, a Sra. Mann é o que é, i.e., egoísta, interesseira, dissimulada, como ela mesma nos mostra por suas ações (em plena consonância com o que nos conta o narrador) ainda no capítulo dois, quando ela tenta tapear o Sr. Bumble:

– Santo Deus! É o Sr. Bumble – disse a Sra. Mann, pondo a cabeça na janela e simulando uma grande alegria. – Suzana, mande cá para cima Oliver e os outros dois peraltas e lave-os depressa. Que prazer, que prazer tenho eu em vê-lo, Sr. Bumble.³⁵ (DICKENS, 2002, p. 29)

Mais adiante, quando a trama já deu algumas de suas reviravoltas, a Sra. Mann volta a aparecer na história, em um trecho breve, mas digno de nota. Isso acontece pontualmente no capítulo dezessete, quando o narrador faz referência a ela e a seu estabelecimento para onde o Sr. Bumble se dirigia:

O Sr. Bumble não parava na rua para conversar com os lojistas ou outras pessoas que lhe dirigiam respeitosamente a palavra; mal respondia aos seus cumprimentos, com um gesto rápido. Conservou este ar imponente até chegar à casa da *Sra. Mann, aquela que criou Oliver*. (DICKENS, 2002, p. 126, grifo meu)

Considerando o todo da tradução, não parece haver nada de extraordinário com a menção à velha senhora nessa passagem. Afinal, a Sra. Mann é referida como “aquela que criou Oliver”, o que de fato está correto. Diríamos que tampouco há algo de extraordinário com o procedimento adotado por Machado; aliás, é recorrente. Isso porque mais uma vez o tradutor brasileiro ameniza o tom sarcástico do narrador, reescrevendo a parte final do parágrafo que consta do texto inglês e francês, respectivamente, como “the farm where Mrs Mann tended the infant paupers with a parish care” (DICKENS, 2003, p. 136) e “la Ferme, où Mme Mann veillait, avec un soin *paroissial*, sur son petit troupeau d’enfants pauvres” (DICKENS, 1867, pp. 117-118, grifo do autor). Ora, tendo já nos familiarizado com o tom da voz narrativa desde o início do romance, creio que só podemos tomar este segmento

³⁵ « Bonté divine! est-ce vous, monsieur Bumble? dit Mme Mann, mettant la tête à la fenêtre, en simulant une grande joie. Susanne, faites monter Olivier et les deux petits garnements, et débarbouillez-les bien vite. Mon Dieu, que je suis heureuse de vous voir, monsieur Bumble! » (DICKENS, 1867, p. 6)

final do texto inglês e francês por mais uma investida irônica do narrador. Note-se, inclusive, que o grifo no texto francês faz soar o segmento mais enfático ainda.

Passemos agora a outra personagem já conhecida: o Sr. Bumble, o bedel da paróquia. Já vimos que, no texto dickensiano, o Sr. Bumble é um sujeito altivo, orgulhoso de sua posição social, irritadiço e até sádico. Na tradução machadiana, o temperamento colérico dessa personagem também é posto em evidência. Basta considerarmos sua primeira aparição na trama, mantida tal como no original: “O Sr. Bumble era gordo e irritadiço; em vez de responder polidamente a este cumprimento afetuoso, entrou a sacudir com toda a força a porta, dando-lhe depois um pontapé, mas um verdadeiro pontapé de bedel” (DICKENS, 2002, p. 29). Outrossim, a altivez do Sr. Bumble ganha destaque na tradução. No capítulo dezessete, por exemplo, encontramos-lo em pleno vigor e orgulho de bedel:

Um dia de manhã, logo cedinho, saiu o Sr. Bumble, com a cabeça levantada, do asilo da mendicidade, e subiu a rua com passo majestoso. Estava com todo o esplendor da sua dignidade de bedel.

Os raios do sol nascente brincavam no seu chapéu de três bicos e na casaca, e ele empunhava a bengala com o ar resoluto que se adquire com a saúde e o poder.

O Sr. Bumble sempre andara de cabeça alta, mas naquele dia levava-a mais alta que nunca.

Havia no seu olhar uma tal ou qual profundidade, e no seu passo uma altivez que anunciava grandes reflexões.³⁶ (DICKENS, 2002, pp. 125-126)

Como vemos nesse excerto, o narrador descreve a altivez com que Bumble anda pelas ruas e também ressalta detalhes de seu traje, como o chapéu de três bicos, que é uma peça característica de seu uniforme. Aliás, no capítulo dois, o narrador chama nossa atenção para o tal chapéu: “O Sr. Bumble enxugou a testa coberta de suor, lançou um olhar complacente ao chapéu de três bicos e sorriu. É verdade, sorriu”³⁷ (DICKENS, 2002, p. 29).

Mas as semelhanças entre texto inglês, francês e tradução machadiana param por aí, pois já no capítulo dois as alterações feitas por Machado se fazem

³⁶ Un matin, de très-bonne heure, M. Bumble sortit, la tête haute, du dépôt de mendicité, et se mit à monter la grande rue d'un pas majestueux. Il était dans l'éclat et la splendeur de sa dignité de bedeau. Les rayons du soleil levant se jouaient sur son tricorne et sur son habit, et il tenait sa canne de l'air résolu que donnent la santé et la puissance. M. Bumble avait toujours la tête haute, mais ce jour-là plus haute encore que d'habitude. Il y avait dans son regard quelque chose de profond, et dans sa démarche une fierté qui annonçait que de graves réflexions, trop importantes pour être communiquées à personne, traversaient sa cervelle de bedeau. (DICKENS, 1867, p. 117)

³⁷ M. Bumble essuya son front couvert de sueur, jeta un regard de complaisance sur son tricorne et sourit. Oui, il sourit; *après tout, un bedeau est un homme, et M. Bumble sourit.* (DICKENS, 1867, p. 7, grifo meu)

sentir. Tomemos como ponto de partida o episódio do chapéu de três bicos. Ora, o olhar de complacência para o chapéu, um símbolo de sua profissão, evidencia, com efeito, o contentamento que o bedel sente por ocupar tal cargo, tal qual mostram o texto dickensiano e a tradução francesa. Ocorre que o comentário crítico do narrador, i.e., “beadles are but men, and Mr Bumble smiled / après tout, un bedeau est un homme, et M. Bumble sourit” não consta do texto machadiano. Vemos em seu lugar a simples confirmação do que o narrador acabara de nos contar: “É verdade, sorriu”, que, ao que parece, não chega a se impor enquanto crítica do papel social dessa personagem.

Mais adiante, o tradutor volta a aliviar, ainda que sutilmente, o caráter rude dessa personagem. Isso se dá quando o bedel deixa a casa da Sra. Mann e ruma à oficina de trabalho com Oliver, que pergunta a cada instante se eles estão próximos de chegar. O narrador machadiano conta em seguida que “o Sr. Bumble respondia por modo breve e duro: já não sentia a influência benéfica que exerce a genebra em certos corações” (DICKENS, 2002, p. 31).³⁸ Constatamos, portanto, que Machado omite “and he was once again a beadle / et il était redevenu bedeau”, um segmento em que se afirma de modo assertivo que o bedel era, de fato, um homem ríspido. Por conseguinte, o narrador machadiano poderia sugerir apenas que o bedel se encontrava em um daqueles acessos momentâneos de cólera.

Pequenas, mas significativas, essas alterações não são as únicas que dizem respeito a essa personagem. No capítulo três, uma passagem do texto dickensiano em que, não por coincidência, o Sr. Bumble figura é drasticamente resumida pelo tradutor brasileiro. Trata-se daquele longo trecho, que citamos no capítulo anterior, no qual o bedel comunica a Oliver a resolução do conselho. Retomando de modo breve, o eloquente bedel usa vários argumentos para convencer Oliver do bem que o conselho está fazendo em torná-lo aprendiz. Mas o faz de modo cruel e sádico, enfatizando a condição infeliz do pobre órfão e os custos que a paróquia terá para tanto, até levar o protagonista às lágrimas e ainda sentir-se satisfeito pelo efeito que suas palavras causaram.

Vejamos como Machado traduz essa passagem:

³⁸ M. Bumble répondait à ses questions d'une manière brève et dure : il n'éprouvait plus l'influence bienfaisante qu'exerce le genièvre sur certains coeurs, *et il était redevenu bedeau*. (DICKENS, 1867, p. 9, grifo meu)

Mandaram buscar Oliver, que estava na prisão. Vestiram-lhe uma camisola lavada e deram-lhe uma tigela de mingau acompanhada de duas onças de pão, como nos dias de festa.

O Sr. Bumble avisou o pequeno de que o conselho ia dá-lo a uma pessoa que lhe ensinaria um ofício e conduziu-o à sala onde trabalhava o magistrado que devia lavrar o contrato.³⁹ (DICKENS, 2002, p. 39)

As consequências de tamanho corte não são difíceis de se notar. Primeiramente, não cremos ser mais possível dizer que o bedel da tradução machadiana possa ser visto como um sujeito tão monstruoso quanto faz crer o texto dickensiano; afinal, não temos na tradução machadiana o ponto mais alto de sua atuação. Ademais, se considerarmos que boa parte da passagem compreende o discurso do narrador, que é quem revela os detalhes sórdidos dessa personagem, seguindo aquele movimento recorrente de denúncia, podemos afirmar que novamente o componente crítico se esvai no texto machadiano. Somos poupados, inclusive, do sofrimento do protagonista.

Olhemos mais atentamente o capítulo três, visto este ter sido significativamente modificado por Machado. Este capítulo traz não apenas o bedel,

³⁹ En conséquence de cette détermination, le petit Olivier fut, à sa grande surprise, tiré de sa prison, et on lui fit mettre une chemise blanche. A peine avait-il terminé cette toilette inaccoutumée que M. Bumble lui apporta un bol de gruau, et, comme aux jours de fête, deux onces un quart de pain.

A cette vue, Olivier se mit à pleurer à chaudes larmes, pensant avec assez de vraisemblance que, si on l'engraissait de la sorte, c'est que le conseil avait l'arrière pensée décidée de le tuer dans quelque vue d'utilité humanitaire.

« N'allez pas vous rendre les yeux rouges, Olivier, mais mangez bien et soyez content, dit M. Bumble d'un air magistral ; vous allez entrer en apprentissage, Olivier.

- En apprentissage, monsieur ! dit l'enfant tout tremblant.

- Oui, Olivier, dit M. Bumble ; les hommes bienfaisants et généreux qui vous tiennent lieu de père, Olivier, puisque vous n'en avez pas, vont vous mettre en apprentissage, vous lancer dans la vie, faire de vous un homme, bien qu'il en coûte à la paroisse trois livres dix schellings. Trois livres dix schellings, Olivier ! soixante-dix schellings ! Cent quarante pièces de six-pence ! Et tout cela pour un misérable orphelin, qui n'est aimé de personne ! »

M. Bumble s'arrêta pour reprendre haleine, après avoir prononcé cette allocution d'un ton doctoral ; les larmes inondaient le visage du pauvre enfant et il sanglotait amèrement.

« Allons, dit M. Bumble avec moins d'emphase, car son amour-propre était flatté de l'impression que causait son éloquence ; allons, Olivier, essuyez vos yeux avec les manches de votre veste, et ne pleurez pas dans votre gruau ; c'est agir comme un sot, Olivier. » Sans aucun doute, car il y avait déjà assez d'eau dans le gruau sans cela.

En se rendant chez le magistrat, M. Bumble apprit à Olivier que tout ce qu'il avait à faire, c'était de paraître bien content, et, quand on lui demanderait s'il voulait entrer en apprentissage, de dire qu'il ne demandait pas mieux. Olivier promit d'obtempérer à ces deux injonctions, d'autant plus que M. Bumble lui donna doucement à entendre que, s'il y manquait, on ne pouvait répondre de ce qui lui en adviendrait. Arrivé au bureau du magistrat, il fut enfermé seul dans un petit cabinet, où M. Bumble lui ordonna de l'attendre.

L'enfant y resta une demi-heure, palpitant de crainte, et au bout de ce temps M. Bumble entr'ouvrit la porte, montra sa tête sans tricorne et dit à haute voix :

« Olivier, mon ami, venez trouvez le magistrat. » En même temps, lançant à l'enfant un regard menaçant, il ajouta tout bas : « Attention à ce que je t'ai dit, petit vaurien. » (DICKENS, 1867, pp. 18-19, grifo meu)

mas também os outros membros do conselho, os magistrados e Gamfield, o limpador de chaminés. A aparição de Gamfield na história e seu encontro com o homem do colete branco na oficina de trabalho ocorrem, na tradução de Machado, mais ou menos como no original, com algumas discrepâncias.

A primeira diz respeito ao tom da voz narrativa. Lembremos que, quando o limpador de chaminés surge, o narrador acaba de nos contar o que sucede a Oliver durante o período em que ficou preso por ter pedido mais comida. Em suma, o narrador relata que Oliver se lavava todas as manhãs na presença de Bumble, que lhe dava bengaladas para evitar que se resfriasse, e era levado aos pontapés diante dos outros pequenos que rezavam uma oração aumentada pelo conselho, na qual rogavam que fossem preservados de Oliver Twist, o protegido de Satã.⁴⁰ Na sequência, então, o narrador machadiano apresenta Gamfield da seguinte forma: “Ora, aconteceu, que um dia de manhã o Sr. Gamfield, limpador de chaminés, ia descendo a rua e pensando na maneira de pagar uma porção de aluguéis atrasados” (DICKENS, 2002, p. 38).⁴¹ Fica de fora da tradução, assim, o segmento da voz narrativa “while Oliver’s affaires were in this auspicious and comfortable state / tandis que les affaires d’Olivier prenaient cette tournure favorable e avantageuse” que ironiza procedimentos adotados pelo sistema para tratar do protagonista durante o período de encarceramento.

Já a segunda discrepância refere-se à disposição do próprio Gamfield. De fato, a tradução machadiana também traz essa personagem em momentos de violência contra seu burro. A propósito, é justamente isso que chama a atenção do homem do colete branco e o deixa feliz, com lembra também o narrador

⁴⁰ Quant à ‘exercice, comme le temps était beau et froid, il avait la permission de se laver tous les matins sous la pompe, dans une cour pavée, en présence de M. Bumble, qui, pour l’empêcher de s’enrhumer, activait chez lui la circulation du sang au moyen de fréquents coups de canne. Quant à la société, on l’amenait tous les deux jours dans le réfectoire des enfants, et on lui administrait une verte correction, pour le bon exemple et l’édification des autres. Bien loin de lui refuser les avantages des consolations religieuses, on le faisait entrer, à coups de pieds, dans la salle, tous les soirs, à l’heure de la prière, et il avait la permission d’écouter, pour sa plus grande consolation, la prière de ses camarades, revue et augmentée par le conseil, dans laquelle ils demandaient d’être bons, vertueux, contents et obéissants, et d’être préservés des fautes et des vices d’Olivier, qu’on présentait ainsi comme exclusivement placé sous le patronage de Satan, comme un échantillon direct des produits de la manufacture du diable. (DICKENS, 1867, pp. 14-15)

⁴¹ *Tandis que les affaires d’Olivier prenaient cette tournure favorable et avantageuse*, il advint un matin que M. Gamfield, ramoneur de son métier, descendait la grande rue en se creusant la tête pour savoir comment il payerait plusieurs termes de loyer, pour lesquels son propriétaire devenait fort exigeant. Il avait beau supputer et calculer, il ne pouvait arriver au chiffre de cinq livres sterling dont il avait besoin. Dans son désespoir de ne pouvoir parfaire cette somme, il se frappait le front, puis frappait son baudet alternativement, lorsque, en passant devant le dépôt, il jeta les yeux sur l’affiche collée sur la porte. (DICKENS, 1867, p. 15, grifo meu)

machadiano. Ocorre que no texto dickensiano essas cenas se repetem mais de uma vez e, somadas à célebre explicação de Gamfield sobre os meninos presos nas chaminés (que retomaremos a seguir), dão a amplitude da crueldade dessa personagem. Diferentemente, no texto de Machado, ficamos apenas com a menção inicial dos maus tratos. A segunda cena de violência gratuita do original, que sucede ao convite para que Gamfield fosse ter com o conselho, é eliminada de modo que lemos: “– Entre – disse o homem do colete branco”⁴² (DICKENS, 2002, p. 39).

Retornemos, então, à conversa de Gamfield e do conselho sobre a morte dos meninos nas chaminés:

Quando o Sr. Gamfield expôs ao conselho o que queria, disse o Sr. Limbkins, presidente:

- O Ofício de limpador de chaminé é bem porco.

- Tem-se visto morrerem as crianças nas chaminés – disse outro sujeito.

O Sr. Gamfield dissipou esta dúvida, alegrando muito ao sujeito do colete branco, que aliás ficou sério depois de um olhar do presidente. O conselho entrou a deliberar durante alguns minutos, mas em voz tão baixa que só se ouviam estas palavras: “Diminuição de despesa; sejamos econômicos; pode-se fazer um bom relatório”. Estas mesmas palavras só se ouviam porque eram energicamente repetidas.

Falou enfim o presidente:

– Examinamos o seu pedido e não podemos dar-lhe o que deseja.

– Repelimo-lo completamente – disse o sujeito do colete branco.

– Sem hesitação – acrescentaram outros membros do conselho.

O Sr. Gamfield tinha sobre si a acusação frívola de ter morto [sic] três ou quatro crianças a cacete; lembrou-se de que o conselho, por um capricho singular, teria em vista esta circunstância de segunda ordem. Não quis aludir a ela e tratou de retirar-se.

– Não querem dar-me o pequeno? – disse ele na soleira da porta.

– Não – disse o presidente –, salvo se diminuirmos a recompensa.

Depois de alguma discussão ficou assentado que só se dariam três libras e dez shillings.⁴³ (DICKENS, 2002, p. 39)

⁴² « Entrez, » dit le monsieur au gilet blanc.

M. Gamfield alla d'abord donner à son âne un coup sur la tête et une rude secousse à la mâchoire, par manière de précaution, pour qu'il ne lui prît pas fantaisie de s'en aller, puis suivit le monsieur au gilet blanc dans la salle où Olivier Twist avait vu le gentleman pour la première fois. » (DICKENS, 1867, p. 16, grifo meu).

⁴³ « C'est un état bien sale, dit M. Limbkins, quand Gamfield eut réitéré sa demande.

– On a vu des enfants qui ont été étouffés dans les cheminées, dit un autre monsieur.

– *C'est à cause qu'on mouillait la paille avant de l'allumer pour les faire redescendre, dit Gamfield ; in n'y a que de la fumée, pas de flamme. D'ailleurs, la fumée n'est bonne à rien pour faire descendre un enfant ; elle ne fait que l'endormir, et c'est justement ce qu'il veut ; les enfants sont très-entêtés, voyez-vous, très paresseux ; il n'y a rien de si bon qu'une belle flamme pétillante pour les faire descendre quatre à quatre ; ça vaut mieux pour eux, voyez-vous, à cause que, s'ils sont pris dans la chaminée, ils se trémoussent mieux pour se tirer d'affaire, quand ils se sentent rôtir la plante des pieds.* »

Cet éclaircissement parut amuser beaucoup le monsieur au gilet blanc, mais un coup d'oeil plus grave de M. Limbkins mit fin à sa gaieté. Le conseil se mit à délibérer pendant quelques minutes, mais à voix si basse, qu'on entendait que ces mots : « Diminution de dépenses : soyons économes : l'occasion de publier un bon rapport. » Encore n'entendait-on ces expressions que parce qu'elles étaient répétées souvent avec énergie.

Não precisamos de muito esforço para perceber que a tradução perde grandemente em complexidade nesse ponto. E, verdade seja dita, trata-se de uma passagem que no original (e na tradução francesa) ilustra com primor um momento crítico do protagonista diante da atuação dos membros de um sistema corrupto. Ora, como não sentir falta da explicação detalhada e cruel de Gamfield acerca dos meninos lutando pela vida nas chaminés? E do comentário do narrador sobre o divertimento do homem do colete branco diante de tal explicação? De fato, o narrador machadiano chega a mencionar o divertimento do membro do conselho; mas isso, vale lembrar, por ter Gamfield *dissipado* a dúvida. No mais, também ficam de fora da tradução machadiana as palavras do próprio homem do colete branco afirmando explicitamente seu desejo de que Oliver caísse nas mãos do cruel Gamfield. E o que dizer da omissão do comentário do narrador sobre o sorriso no

Enfin cette conversation à voix basse eut un terme, et les membres du conseil ayant repris leurs sièges et leur attitude majestueuse, M. Limbkins dit :

« Nous avons examiné votre demande, et nous ne pouvons l'accueillir.

– Nous la repoussons complètement, dit le monsieur au gilet blanc.

– Sans hésitation, » ajoutèrent les autres membres.

M. Gamfield se trouvait sous le coup de l'accusation frivole d'avoir déjà fait périr trois ou quatre enfants sous le bâton ; il lui vint à l'esprit que le conseil, par un singulier caprice, faisait peut-être entrer en ligne de compte dans sa décision cette circonstance accessoire. *S'il en était ainsi, les administrateurs sortaient évidemment de leur manière de faire habituelle ; pourtant, comme Gamfield ne se souciait nullement de raviver ce souvenir, il se mit à tourner sa casquette dans ses doigts, et s'éloigna lentement de la table :*

« Ainsi, messieurs, vous ne voulez pas me le donner ? dit-il en s'arrêtant sur le seuil de la porte.

– Non, répondit M. Limbkins ; ou du moins, comme c'est un métier malpropre, nous sommes d'avis que la récompense offerte devrait être diminuée. »

La physionomie de M. Gamfield devint radieuse ; il se rapprocha bien vite de la table et dit :

« Combien voulez-vous me donner, messieurs ? Voyons, ne soyez pas trop durs pour un pauvre homme ; combien me donnerez-vous ?

– Il me semble, que ce serait bien assez de trois livres dix schellings, dit M. Limbkins.

– C'est encore dix schellings de trop, dit le monsieur au gilet blanc.

– Allons, dit Gamfield, mettons quatre livres, messieurs, mettez quatre livres, et vous en êtes à tout jamais débarrassés ! Est-ce dit ?

– Trois livres dix schellings, répéta M. Limbkins avec fermeté.

– Tenez, messieurs, partageons la différénd, dit Gamfield avec insistance ; trois livres quinze schellings.

– Pas une obole de plus, répondit M. Limbkins avec la même fermeté.

– Vous êtes pour moi d'un dureté désolante, dit Gamfield avec hésitation.

– Bah! bah! sottise ! dit le monsieur au gilet blanc ; ce serait encore un bonne affaire que de le prendre pour rien ; prenez-le, niais que vous êtes ; c'est un enfant comme il vous en faut, il a souvent besoin de correction ; cela lui fera du bien ; et son entretien ne sera guère coûteux, car depuis sa naissance il n'a jamais eu d'indigestion. Ah ! ah ! ah ! »

M. Gamfield jeta un coup d'oeil surnois sur les membres du conseil, et, voyant le sourire sur toutes les figures, il se laissa aller à rire aussi lui-même.

L'affaire fut conclue, et M. Bumble reçut l'ordre de mener le jour même Olivier Twist devant le magistrat qui devait signer et approuver le contrat d'apprentissage. (DICKENS, 1867, pp. 16-18, grifo meu)

rosto de todos diante de tal afirmação explícita do homem do colete branco? Não podemos negar, ademais, que entre uma fala e outra, soam também audíveis na tradução “diminuição de despesa; sejamos econômicos; pode-se fazer um bom relatório”, que, junto à recusa seguinte do conselho, poderiam evidenciar as reais intenções do conselho. Não obstante, somente esse excerto da tradução parece não ter a mesma força do segmento correspondente no texto dickensiano (e na tradução francesa), que se apresenta enquanto uma legítima barganha do “item” da mortalidade – nosso protagonista.

Some-se a isso o resumo de um excerto crucial que trata da decisão em favor da assinatura do contrato de aprendizagem.

O magistrado dos óculos que havia feito estas perguntas, tendo acordado ao aviso do Sr. Bumble, disse:

– Bem, façamos os contratos.

Pôs os óculos no nariz e procurou o tinteiro.⁴⁴ (DICKENS, 2002, p. 40)

Visto assim, o texto machadiano não apresenta mais do que uma simples sequência de ações, i.e., o magistrado ordena a assinatura do contrato, põe os óculos e busca o tinteiro. Ou seja, a tensão que o texto dickensiano e a tradução francesa podem levar os leitores a sentir (ao menos aqueles que junto ao narrador se compadecem do sofrimento de Oliver e devem estar com o coração na mão nesse ponto da história) se esvai. Afinal, o tradutor brasileiro omite a fala do magistrado em que este afirma ser Gamfield um homem honesto e franco; isso depois de todas as suspeitas que pairam sobre o limpador de chaminés e de seu próprio discurso acerca da morte dos aprendizes. Fica de fora também a crítica do narrador dirigida ao magistrado, meio cego, que não via a crueldade que a aparência horrenda de Gamfield indicava.

⁴⁴ – *Et voici l'homme qui doit être son maître? Vous, monsieur? Vous le traiterez bien, n'est-ce pas? Vous le nourirez, enfin vous en aurez bien soin?* dit le vieux monsieur.

– *Quand je dis oui, c'est oui, répondit M. Gamfield d'un air rébarbatif.*

– *Vous avez le ton brusque, mon ami, mais vous avez l'air d'un honnête homme plein de franchise, dit le vieux monsieur en tournant ses lunettes vers le candidat à la prime de cinq livres sterling, dont l'extérieur hideux respirait la cruauté ; mais le magistrat était presque aveugle et moitié en enfance : aussi ne pouvait-on s'attendre qu'il vît aussi clair que tout le monde.*

– *Je m'en flatte, monsieur, dit M. Gamfield avec un affreux sourire.*

– *Je n'en doute pas, mon ami, » répondit le vieux monsieur en affermissant les lunettes sur son nez et en cherchant des yeux l'encrier.* (DICKENS, 1867, p. 20, grifo meu)

E na esteira das omissões feitas por Machado de Assis, não podemos deixar de notar particularmente a abertura do capítulo cinco, na qual o narrador relata a primeira noite de Oliver na casa dos Sowerberry:

Apenas ficou só na loja, Oliver pôs a candeia num banco e deitou um olhar tímido à roda de si, com um sentimento de terror que muita gente de maior idade podia facilmente compreender.

Havia no meio da loja um caixão por acabar, e tinha uma aparência tão lúgubre que Oliver estremecia sempre que olhava para ele. Esperava ver surgir dali a cabeça de um espectro horrível cujo aspecto o faria morrer de medo.

Ao longo da parede estava uma longa enfiada de tábuas de pinho cortadas uniformemente, que pareciam outros tantos espectros de largas espáduas, com as mãos nas algibeiras: placas de metal, argolas, pregos, pedaços de pano preto juncavam o assoalho.

Por trás do balcão, na parede, à guisa de adorno, havia uns *urubus* engravatados e um carro conduzindo um féretro. A loja estava fechada e quente; a atmosfera parecia toda impregnada de um cheiro de defunto; o vão do balcão onde foi posta a cama de Oliver tinha ares de cova.

Oliver acordou de manhã, ouvindo um grande pontapé na porta da loja, pontapé que foi repetido vinte e cinco vezes, com cólera, enquanto ele se vestia às pressas.⁴⁵ (DICKENS, 2002 p. 47, grifo do autor)

Em geral, tanto o narrador do texto inglês e da tradução francesa quanto o narrador da tradução machadiana abrem o capítulo de maneira bastante semelhante, descrevendo o aspecto lúgubre da sala onde Oliver se encontrava e sua reação diante do que vê. A singularidade do texto machadiano fica por conta da omissão de um parágrafo de tom melodramático e apelativo em que o narrador tem

⁴⁵ *Laissé seul dans la boutique du fabricant de cercueils, Olivier posa la lampe sur un banc et jeta un regard timide autour de lui, avec un sentiment de terreur dont bien des gens plus agés que lui peuvent facilement se rendre compte. Un cercueil inachevé, posé sur des tréteaux noirs, occupait le milieu de la boutique et avait une apparence si lugubre, que l'enfant était pris de frisson chaque fois que ses yeux se portaient de ce côté ; il s'attendait presque à voir se dresser lentement la tête d'un horrible fantôme dont l'aspect le ferait mourir de frayeur. Le long de la muraille était disposée une longue rangée de planches de sapin coupées uniformément, qui avaient l'air dans le demi-jour d'autant de spectres à larges épaules, avec les mains dans leurs poches : des plaques de métal, des copeaux, des clous à tête luisante, des morceaux de drap noir jonchaient le plancher. Derrière le comptoir on voyait figurés en manière d'enjolivement, sur le mur, deux croque-morts, à cravate empesée debout devant la porte d'une maison, et dans le lointain un corbillard traîné par quatre chevaux noirs. La boutique était fermée et chaude ; l'atmosphère semblait chargée d'une odeur de cercueil ; sous le comptoir, le trou où était jeté le matelas d'Olivier avait l'air d'une fosse. Il n'y avait pas que ce spectacle lugubre qui impressionnât l'enfant ; il était seul dans ce lieu étrange ; et nous savons tous combien les plus vaillants d'entre nous se trouveraient parfois affectés dans une telle situation. L'enfant n'avait point d'ami auquel il s'intéressât ou qui s'intéressât à lui ; il n'avait pas à pleurer la mort récente d'une personne aimée ; son cœur n'avait pas à gémir de l'absence d'un visage chéri : et pourtant il était profondément triste ; en se glissant dans sa couche étroite, il eût souhaité d'être dans son cercueil, et de pouvoir dormir pour toujours le cimetière, tandis que l'herbe haute se balancerait doucement sur sa tête, et que les tristes sons de la vieille cloche charmeraient son sommeil. Il fut réveillé le matin par le bruit d'un grand coup de pied lancé du dehors dans la porte de la boutique, et qu'on réitéra vingt-cinq fois avec colère pendant qu'il s'habillait à la hâte.* (DICKENS, 1867, pp. 29-30, grifo meu)

acesso aos sentimentos mais íntimos do protagonista, dentre eles seu anseio de estar para sempre no próprio féretro enquanto a alta relva do cemitério balançasse docemente sobre sua cabeça e o triste som do velho sino deleitasse seu sono. Resultado disso: num primeiro nível, o trecho em questão perde em dramaticidade; num segundo nível, constatamos o que parece ser uma mudança na configuração do foco narrativo, ou seja, passamos de um narrador que tem acesso a exterior e interior (o dickensiano e o da tradução francesa) para um narrador que parece ficar na superfície, registrando os fatos (o machadiano).

A essa altura já devemos ter percebido que as intervenções que Machado promove referem-se a personagem e narrador. Em suma, boa parte das personagens que apresentamos figuram de modo suavizado na tradução machadiana. Ademais, o componente crítico articulado pela voz narrativa se esvai frequentemente. Ora, não esqueçamos, como mostra o capítulo anterior, que Dickens quis mostrar o bem, em Oliver, sobrevivendo em meio a todas as circunstâncias adversas e triunfando ao final. E quando considerou os tipos dentre os quais melhor poria o protagonista à prova, pensou em personagens tal qual figuram no romance. Ademais, vimos que a dita defesa do bem vai sendo construída fundamentalmente via narrador. Considerando que Machado intervém justamente na configuração de personagem e narrador, como fica então o plano original do romance? De fato, ainda é cedo para conclusões, visto termos boa parte da tradução a nossa frente. Mesmo assim, podemos ir adiante com tal questionamento em mente.

3.2.2 Um meio imoral

A priori, a tradução de Machado apresenta os capítulos que trazem Fagin e seus comparsas de modo próximo ao original e à tradução francesa. Em termos gerais, poderíamos dizer que tanto no texto inglês e francês quanto no texto machadiano o narrador vai, pouco a pouco, dando-nos pistas que denunciam os tipos em cuja companhia Oliver se encontra. Cumpre ressaltar, é claro, que, por questões de repertório, isso não parece ocorrer na tradução de Machado com aquele forte senso de realismo do texto de Dickens. De fato, na tradução

machadiana também encontramos Jack Dawkins, “the Artful Dodger”, personagem de modos e vestimenta particulares, perambulando pelas ruas de Barnet onde encontra Oliver. Igualmente temos a descrição do covil do judeu, localizado em Field-lane, e suas feições repelentes:

As paredes e o teto estavam sujos pelo tempo e pelo desmazelo. Diante da lareira, em uma mesa de pinho, havia uma vela metida no gargalo de uma garrafa, duas ou três canecas de estanho, um pão, manteiga e um prato. Estavam ao fogo algumas salsichas, ao pé das quais se achava um velho judeu com um garfo na mão.

O rosto do judeu estava todo cortado de rugas, e as feições ignóbeis e repelentes desapareciam em parte debaixo de uma camada de cabelos ruivos que lhe caía pelas fontes; vestia um chambre velho de flanela, não tinha gravata e parecia dividir sua atenção entre a assadeira e uma corda onde estava pendurada uma porção de lenços.

Havia no quarto uma porção de ruínas feitas com sacos velhos. À roda da mesa, quatro ou cinco crianças da idade do Matreiro fumavam cachimbo e bebiam licor com ares de rapazes feitos.

O Matreiro disse algumas palavras em voz baixa ao judeu; os pequenos vieram ter com o Matreiro e voltaram-se rindo para Oliver. O mesmo fez o judeu, sempre com o garfo na mão.⁴⁶ (DICKENS, 2002, pp. 69-70)

Outrossim, deparamo-nos diante do que o narrador classifica como “coisa curiosa e extravagante” – “aquele jogo incomum” de Fagin, Jack e Charley:

Aqui está o que era.

O judeu punha uma boceta em uma algibeira da calça, uma carteira na outra; na do colete um relógio preso a uma corrente que passava pelo pescoço; pôs na camisa um alfinete de pedra fingindo brilhante, abotoou a casaca até o pescoço e, pondo na algibeira de trás o lenço e a caixa dos óculos, entrou a passear de um lado para outro, com a sua bengala na mão, justamente como os nossos velhos passeiam na rua; ora parava diante do fogo e ora diante da porta, como se contemplasse atentamente os moradores das lojas. Às vezes deixava à roda de si, olhos vigilantes como se receasse ladrões, e apalpava todas as algibeiras, uma após a outra, para ver se não perdera nada, e tudo isso com um ar tão cômico que Oliver ria às gargalhadas.

Os dois rapazes o acompanhavam de perto e de cada vez que ele se voltava escondiam-se com tanta habilidade que era impossível acompanhar

⁴⁶ Les murs et le plafond étaient noircis par le temps et la malpropreté. Devant le feu, sur une table de sapin, se trouvaient une chandelle fixée dans le goulot d’une bouteille de grès, deux ou trois pots d’étain, un pain, du beurre et une assiette. Des saucisses cuisaient dans une poêle dont la queue était attachée avec une ficelle au manteau de la cheminée, et auprès se tenait un vieux juif, une fourchette à la main. Son visage était couvert de rides, et ses traits ignobles et repoussants étaient en partie cachés par une épaisse chevelure rousse ; il portait une sale robe de chambre de flanelle, n’avait pas de cravate, et semblait partager son attention entre la poêle et une corde à laquelle pendaient un grand nombre de foulards. Plusieurs méchants lits, fait avec de vieux sacs, étaient disposés l’un près de l’autre sur le plancher. Autour de la table, quatre ou cinq enfants de l’âge du *Matois* fumaient leur pipe et buvaient des liqueurs en se donnant des airs de grands garçons ; ils entourèrent leur camarade, qui dit au juif quelques mots à voix basse ; puis ils se tournèrent en riant vers Olivier, ainsi que le juif qui tenait toujours sa fouchette. (DICKENS, 1867, p. 56, grifo do autor)

os seus movimentos. Afinal, o Matreiro pisou-lhe nos pés, ao passo que o Carlinhos o empurrou por trás e, num fechar de olhos, boceta, carteira, relógio, corrente, alfinete, lenço de assoar, tudo, até a caixa de óculos, desapareceu com extraordinária rapidez.

Quando o judeu sentia alguma mão em uma das algibeiras, dizia que algibeira era e a brincadeira recomeçava.⁴⁷ (DICKENS, 2002, pp. 74-75)

Não podemos deixar de notar, no entanto, que Barnet e Field-lane (duas referências espaciais que teriam significados bastante alusivos para os leitores coetâneos de Dickens, significados que não só contribuiriam para criar aquela ilusão de realidade, como também levariam o leitor do texto inglês a desvendar de imediato o mistério dos lenços de seda) ganham função genérica na tradução de Machado, já que apenas indicam a localização das personagens no espaço. Embora nós leitores da tradução machadiana possamos inferir que Oliver está na companhia de bandidos, dadas as pistas fornecidas pelo narrador, somos postos na mesma posição do protagonista no que diz respeito ao mistério dos lenços, ou seja, teremos que esperar até o dito assalto na banca para entendermos o porquê de o narrador chamar a atenção para a quantidade desse item:

Quais não foram o horror e o medo de Oliver, colocado a alguns passos atrás, quando viu o Matreiro mergulhar a mão na algibeira do velho [o Sr, Brownlow], tirar um lenço, que deu a Carlinhos Bates, depois fugir com o seu companheiro pela esquina da rua!

Num rápido instante, a pobre criança compreendeu o mistério dos lenços, dos relógios, das jóias e da existência do judeu. Ficou dois segundos imóvel; fervia-lhe o sangue como se ele estivesse em um braseiro; assustado e confuso e, sem saber o que fazia, deitou a correr.⁴⁸ (DICKENS, 2002, p. 78)

⁴⁷ Après le déjeuner, le plaisant veillard et les deux jeunes gens se livrèrent à un jeu curieux et bizarre ; voici en quoi il consistait : le juif mit une tabatière dans une des poches de son pantalon, un carnet dans l'autre, dans son gousset une montre attachée à une chaîne de sûreté, qu'il passa à son cou ; il piqua une épingle de faux diamant dans sa chemise, boutonna son habit jusqu'en haut, et mettant dans ses poches son mouchoir et son étui à lunettes, il se promena de long de large dans la chambre, une canne à la main, tout comme nos vieux messieurs se promènent dans la rue ; tantôt il s'arrêtait devant le feu, et tantôt à la porte, comme s'il contemplait attentivement l'étalage des boutiques. Parfois il jetait autour de lui des regards vigilants comme s'il craignait les voleurs, et tâtait toutes ses poches l'une après l'autre, pour voir s'il n'avait rien perdu, et tout cela d'un air si comique et si naturel qu'Olivier en riait jusqu'aux larmes. Les deux garçons le suivaient de près ; et, chaque fois qu'il se retournait, ils se dérobaient à sa vue avec tant d'agilité, qu'il était impossible de suivre leurs mouvements. A la fin, le Matois lui marcha sur les pied, tandis que Charlot le hurlait par derrière, et en un clin d'oeil, tabatière, portefeuille, montre, chaîne de sûreté, épingle, mouchoir de poche, tout, jusqu'à l'étui à lunettes, disparut avec une rapidité extraordinaire. Si le vieux monsieur avait senti une main dans une de ses poches, il disait dans laquelle, et alors c'était à recommencer. (DICKENS, 1867, pp. 61-62)

⁴⁸ Quels ne furent pas l'horreur et l'effroi d'Olivier, placé à quelques pas en arrière, et regardant de tous ses yeux, quand il vit le Matois plonger sa main dans la poche du vieux monsieur, en tirer un mouchoir qu'il passa à Charlot Bates, puis gagner le coin de la rue avec son camarade en fuyant à toutes jambes ! En un instant, tout le mystère des mouchoirs, des montres, des bijoux, et de

De igual modo, o protagonista Oliver figura na tradução de Machado como aquele menino puro, inocente, nobre e abnegado que encontramos no texto dickensiano. Seja em termos de percepção quanto aos seus companheiros, como mostra o episódio do “jogo incomum”, seja num segundo momento, quando o protagonista já sabe quem são Fagin e seus comparsas, e Oliver permanece na ingenuidade e incorruptibilidade como mostra o narrador. E a reação de Oliver diante do roubo à casa da Sra. Maylie faz jus a tais epítetos. Retomemos, a título de curiosidade, o episódio retratado no capítulo vinte e dois:

Dirigiram-se devagarinho para a casa.
Foi então que, pela primeira vez, Oliver, desvairado de dor e de medo, compreendeu que o arrombamento, o roubo e talvez o assassinato eram o fim da expedição.
Torceu as mãos e deixou escapar involuntariamente um grito de dor.
Passou-lhe pelos olhos uma nuvem, um suor frio lhe cobriu o rosto, as pernas lhe enfraqueceram e ele caiu de joelhos. (...)
No pouco tempo que tivera para reunir as suas ideias, o menino tomara a resolução. Sim, ainda que lhe custasse a vida, iria subir a escada e dar alarma à gente da casa.⁴⁹ (DICKENS, 2002, pp. 164-166)

De fato, Oliver permanece imaculado diante de todas as tentativas de Fagin de envenenar seu espírito.

Temos de considerar, no entanto, que há um segmento em que o narrador dickensiano, seguindo seu movimento pela via irônica, torna-se crítico de Fagin e acaba por enfatizar de modo expressivo a leitura inocente que o órfão tem de seus companheiros; segmento esse alterado por Machado. Trata-se da abertura do capítulo dez. Pois bem, já mostramos nos capítulos anteriores deste trabalho a parte das alterações dessa passagem em questão que cabe ao tradutor francês (alterações que, vale lembrar, não chegam a desestruturar a crítica do narrador dickensiano) bem como sua expressividade e complexidade dentro da leitura que

l'existence même du juif, se dévoila à l'esprit de l'enfant. Il resta un instant immobile, et la terreur faisait bouillonner son sang si fort qu'il se crut dans un brasier ; puis, épouvanté et confus, il prit ses jambes à son cou, et, ne sachant plus ce qu'il faisait, il s'enfuit au plus vite. (DICKENS, 1867, p. 65)

⁴⁹ Ce fut alors que, pour la première fois, Olivier, éperdu de douleur et d'effroi, comprit que l'effraction, le vol et peut-être le meurtre, étaient le but de l'expédition : il se tordit les mains et laissa échapper involontairement un cri d'horreur. Un nuage passa devant ses yeux, une sueur froide couvrit son visage, ses jambes se dérobèrent sous lui, et il tomba à genoux. (...) Dans le peu de temps qu'il avait eu pour rassembler ses idées, l'enfant avait pris la ferme résolution, dût-il lui en coûter la vie, de gagner l'escalier et de donner l'alarme. Plein de cette idée, il se dirigea vers le degré, mais à pas de loup. (DICKENS, 2002, pp. 159, 160)

fizemos. Foquemos, então, nas intervenções feitas por Machado e suas implicações para a estrutura do texto de Dickens:

Oliver estava tanto mais desejoso de trabalhar ativamente, quanto que já fazia ideia cabal da inflexível severidade do judeu. Cada vez que o Matreiro ou o Carlinhos Bates voltavam para casa, à noite, com as mãos abanando, proferia um longo e enérgico discurso acerca dos inconvenientes da preguiça e da ociosidade e, para melhor lhes gravar na memória a necessidade de serem ativos, mandava-os dormir sem ceia. Uma vez chegou a precipitá-los do alto da escada; *mas eram raras as violências como esta.*⁵⁰ (DICKENS, 2002, p. 77, grifo meu)

Tendo Machado feito sua tradução a partir do texto francês, não é de surpreender que o narrador machadiano também se refira à “inflexível severidade” do judeu. Subsequentemente, o narrador nos conta qual era o castigo aplicado aos bandidos mirins quando voltavam de mãos abanando, o que, com efeito, corrobora a austeridade de Fagin. Para concluir, o episódio extremo é mencionado, mas o narrador dá uma aliviada nas consequências da dita severidade da personagem. E cumpre notar, isso tudo se refere ao modo como Oliver percebe o judeu. Em suma, esse trecho da tradução machadiana parece resultar num acúmulo de fatos. Isso porque, mais uma vez, a ironia se esvai. Em contraste, basta recordarmos que o narrador dickensiano (bem como o do texto francês) articula em seu discurso um paradoxo entre os fatos relatados e a qualificação dos mesmos, i.e., violência versus virtude. Assim, não só critica a crueldade de Fagin como também mostra de modo enfático, em um segmento extremamente significativo, a tamanha ingenuidade do protagonista, o que de fato está em consonância com o movimento da narrativa desde o início do romance dickensiano. Depois da intervenção de Machado, o trecho perde em complexidade, apresenta-se raso, uma vez que o tradutor brasileiro desarticula o jogo entre as perspectivas do narrador e das personagens.

Façamos uma breve pausa na apresentação dos procedimentos feitos pelo tradutor brasileiro e retomemos alguns pontos de nossa discussão. Como já sabemos, desde o início do romance, o narrador dickensiano vem separando os

⁵⁰ Olivier était d'autant plus désireux de travailler activement, qu'il avait pu juger de *l'inflexible sévérité* du vieux juif. Chaque fois que le Matois ou Charlot Bates rentraient le soir les mains vides, il leur adressait une longue et énergique mercuriale, sur les inconvénients de la paresse et de oisiveté, et, pour mieux graver dans leur mémoire la nécessité d'être actifs et laborieux, il les envoyait coucher sans souper. Il alla même une fois jusqu'à les précipiter du haut de l'escalier; mais il était rare qu'il poussât jusqu'à cette extrémité la ferveur de ses *recommandations vertueuses*. (DICKENS, 1867, pp. 63-64, grifo meu)

bons e os maus. Por intermédio de um veio visivelmente crítico e irônico, a voz narrativa se posiciona diante do comportamento duvidoso das personagens que são engrenagens opressoras de Oliver. Dessa forma, o narrador vai se mostrando compassivo do sofrimento do protagonista e, aos poucos, vai aumentando em nós a piedade pelo pequeno órfão. Na medida em que a história progride, o narrador vai revelando e, verdade seja dita, enfatizando as boas qualidades de Oliver, i.e., sua pureza, inocência, etc. O trecho que citamos há pouco ilustra com clareza a ênfase que o narrador dá a tais aspectos do protagonista. Ora, já vimos que os procedimentos adotados por Machado de Assis mudam significativamente o tom inicial do romance dickensiano quanto às personagens negativas. Some-se a isso a intervenção do tradutor brasileiro em um segmento de peso, como o citado acima. Diante disso, vale retomar a questão que deixamos em aberto algumas páginas atrás: se o movimento recorrente da voz narrativa que constrói a tal defesa do bem em Oliver, ora criticando ironicamente seus opressores ora enfatizando as qualidades do protagonista, é comprometido na tradução machadiana, ainda podemos falar em defesa daquele que representa o bem?

E já que a ironia tem sido a arma pela qual o narrador “desmascara” as personagens e acaba, por vezes, enfatizando a ingenuidade do protagonista, cumpre considerar mais atentamente esse recurso retórico nos capítulos que trazem Fagin e seus comparsas. Para facilitar nossa explanação, consideremos os tais capítulos em duas partes: a primeira parte que compreende os capítulos cinco a oito, quando da primeira temporada em que Oliver passa na companhia do judeu e dos bandidos mirins; e a segunda parte, do final do capítulo doze até o capítulo vinte e oito, quando o protagonista é recapturado e o roubo à casa da Sra. Maylie é planejado e praticado.

Conforme pudemos constatar, trechos da primeira parte, trazendo aquele tipo de ironia mais complexa que se encaixa perfeitamente no movimento crítico do narrador desde o início do romance, são desarticulados na tradução machadiana. Com efeito, desarticular a ironia tem sido um procedimento recorrente de Machado, segundo buscamos mostrar. Daí ser extremamente curioso o fato de Machado manter a ironia da voz narrativa na segunda parte em que Fagin figura. E mais, fazer o narrador da tradução machadiana soar irônico até em segmentos em que o narrador dickensiano e o narrador do texto francês não o fazem. Vejamos alguns exemplos.

O primeiro caso se apresenta ao final do capítulo doze da tradução machadiana. Nessa altura da história o narrador relata a volta de Jack e Charley. O trecho que citaremos compreende o exato momento da chegada dos meninos no covil do judeu:

O Matreiro não respondeu, mas pôs o chapéu, levantou a aba da casaca, fez com a língua uma bola na face, beliscou a ponta do nariz, muitas vezes, voltou as costas e entrou no pátio da casa.

Mestre Bates foi atrás dele com ar pensativo.

Alguns instantes depois desta conversa, o *amabilíssimo ancião* prestava ouvidos para ver se ouvia rumor de passos na velha escada.⁵¹ (DICKENS, 2002, pp. 92-93, grifo meu)

Comparado ao texto inglês e francês, esse excerto se mostra em consonância com o discurso dos outros dois narradores, mesmo que o narrador machadiano soe um tanto exagerado no uso do epíteto atribuído ao judeu. Com efeito, trata-se de um epíteto frequentemente utilizado no original e nas duas traduções, nessa segunda parte a que estamos nos referindo. E Machado leva adiante a onda de gracejos do narrador ao falar de Fagin:

O *amável ancião* chegou à esquina da rua antes que lhe houvesse passado a comoção produzida pelas notícias trazidas por Tobias Crackit.⁵² (DICKENS, 2002, p. 187, grifo meu)

Essa passagem abre o capítulo vinte e seis e apresenta a reação de Fagin ao saber que Oliver fora baleado durante a tentativa de assalto planejada por ele e Sikes. O narrador do texto inglês e da tradução francesa refere-se a Fagin como o “velho senhor”, conforme mostram as notas. Fica por conta de Machado fazer o narrador soar mais uma vez jocoso. Jocosos? Ao que parece sim. Vejamos.

A partir do capítulo treze, no texto dickensiano bem como na tradução francesa, poderemos notar certa mudança no andamento do romance. Diríamos que

⁵¹ The noise of footsteps on the creaking stairs a few minutes after the occurrence of this conversation roused *the merry old gentleman* as he sat over the fire with a saveloy and a small loaf in his left hand, a pocket-knife in his right, and a pewter pot on the trivet. (DICKENS, 2003, p. 96, grifo meu) Quelques instants après cette conversation, *le facétieux vieillard* prêtait l'oreille en entendant le bruit de leurs pas dans le vieil escalier. Il était assis près du feu en face d'un pot d'étain, tenant d'une main un cervelas et un petit pain, de l'autre un couteau. (DICKENS, 1867, p. 82, grifo meu)

⁵² *The old gentleman* had gained the street corner before he began to recover the effect of Toby Crackit's intelligence. (DICKENS, 2003, p. 204, grifo meu) *Le vieillard* avait gagné le coin de la rue avant de se remettre de l'émotion que lui avaient causée les nouvelles apportées par Tobie Crackit. (DICKENS, 1867, p. 179, grifo meu)

até essa altura a narrativa é mais densa, lenta e com menor diversidade de eventos. De fato, o narrador tem tempo e espaço suficientes para analisar em profundidade cada situação, mostrando, como já sabemos, a complexidade das situações experimentadas pelo protagonista e as máscaras das personagens por meio de suas críticas ácidas e irônicas. O mesmo não parece acontecer a partir do capítulo treze (final do doze na tradução francesa e machadiana). A priori, o que se percebe a partir daí, ao menos nos capítulos em que Fagin e seus comparsas figuram, é uma diversidade de eventos e maior agilidade no desenrolar da história. Realmente, vemos surgir novas personagens na trama; Fagin e seus camaradas planejam descobrir se Oliver foi preso e os delatou; Nancy é convencida a ir à delegacia para tanto; ela descobre que o protagonista foi levado para Pentonville, volta para dar as notícias a seus comparsas que fogem para um novo esconderijo; Oliver é recapturado; surge o plano para um novo roubo, cuja preparação e execução são detalhadamente descritos ao longo de vários capítulos, e por aí vai... Em suma, não há tempo e nem parece ser o foco do narrador demorar-se em longas passagens críticas e verborrágicas sobre nenhuma personagem. Afinal, as máscaras das personagens já caíram, ou melhor, já foram tiradas pelo narrador. Daí acreditarmos ser a ironia do narrador, a partir do capítulo treze, de natureza diversa daquela ironia complexa, com teor de crítica e denúncia, que permeia a narrativa do início até então. Ora, dado que a temática dos eventos na segunda parte está mais para séria, já que a tensão domina Fagin e sua gangue, os qualificativos por vezes atribuídos pelo narrador dickensiano, bem como o narrador do texto francês e da tradução machadiana às personagens, i.e., amável aqui, amável acolá, parecem soar mais como gracejos da voz narrativa, um certo ar de comicidade que traz mais leveza a um longo pedaço do romance que por si só seria mais tenso. Se isso estiver correto, mais uma vez Machado de Assis mostra coerência com os procedimentos adotados desde o início de sua tradução. Afinal, o tradutor brasileiro altera drasticamente o início do romance, intervindo na configuração do narrador e simplificando o plano narrativo, o que inclui desarticulação frequente de um tipo de ironia mais complexa, porque crítica da matéria narrada. Dessa forma, não causa espanto que Machado pouco intervenha nos capítulos que tratam da gangue de Fagin, ao menos na segunda parte em que eles figuram, e mantenha um tipo de ironia, ao que parece, menos complexa.

E para concluir não podemos deixar de tratar de outra questão não menos importante que se apresenta ao final do capítulo doze na tradução machadiana (treze no texto dickensiano). Vamos à passagem em questão:

Quando o Matreiro e seu digno camarada, mestre Bates, depois de se apropriarem ilegalmente do lenço do Sr. Brownlow, se juntaram ao povo que perseguia Oliver, como dissemos, obedeceram a um sentimento louvável e meritório, o de salvarem a respectiva pele. Como o respeito de liberdade individual é um dos privilégios de que mais se desvanece o cidadão inglês, cuido que não será preciso observar que a fuga dos nossos jovens ratoneiros deve dar-lhes relevo nos espírito dos patriotas sinceros.

A prova de que eles andaram como verdadeiros filósofos é que, apenas a atenção geral se fixou toda sobre Oliver, deixaram eles de o perseguir e voltaram para casa pelo caminho mais curto.

Depois de percorrem a toda a pressa um dédalo de ruas e becos, pararam de comum acordo, e apenas mestre Bates pôde respirar soltou um grito de alegria e uma tal gargalhada que caiu.⁵³ (DICKENS, 2002, p. 92)

Comparando essa passagem da tradução de Machado ao texto de Gérardin, constatamos que o tradutor brasileiro segue à risca o texto francês. Mesmo assim, não podemos deixar de notar as implicações de traduzir um trecho já alterado. E verdade seja dita, as alterações promovidas por Gérardin parecem combinar muito bem com os procedimentos que Machado vinha adotando.

Para tratar disso, retomemos um aspecto discutido no capítulo dois deste trabalho, qual seja a ambivalência apresentada pela voz do narrador dickensiano. Em *Charles Dickens: um escritor no centro do capitalismo*, mas especificamente no capítulo “O indiscreto charme da burguesia”, Daniel Puglia (2006, p.160) afirma que “pelo humor, a canalhice da grande burguesia é caricaturizada pelo *modus operandi* da quadrilha dos garotos”. Ora, conforme buscamos mostrar no capítulo anterior, a abertura do capítulo treze do texto dickensiano traz aquele narrador crítico que já conhecemos, num discurso longo e elaborado. A propósito, trata-se de uma legítima defesa feita pelo narrador, desta vez, dos bandidos mirins, aqueles cujos feitos não

⁵³ Quand le Matois et son digne camarade maître Bates, après s’être approprié d’une manière illégale le mouchoir de M. Brownlow, s’étaient joints à la foule qui poursuivait Olivier, comme nous l’avons raconté précédemment, ils avaient obéi à un sentiment louable et méritoire, celui de ce sauver eux-mêmes. Comme le respect de la liberté individuelle est un des privilèges dont tout bon Anglais s’enorgueillit le plus, je n’ai pas besoin de faire observer que cette fuite de nos jeunes filous doit les relever dans l’esprit des patriotes sincères. Ce qui montre bien qu’ils agissaient en vrais philosophes, c’est que, dès que l’attention générale fut fixée sur Olivier, ils cessèrent de poursuivre celui-ci, et regagnèrent leur demeure par le plus court chemin ; après avoir parcouru de toute la vitesse de leurs jambes un dédale de passages et de rues étroites, ils s’arrêtèrent d’un commun accord sous une voûte basse et sombre, et, dès qu’il eut repris haleine, maître Bates poussa un cri de joie et, dans les transports de sa gaiété, se tordit à force de rire et finit par se rouler à terre. (DICKENS, 1867, p. 81)

tinham sua aprovação. Já vimos também que essa defesa, vista no todo do romance, deixa transparecer as próprias contradições dos valores que o narrador vinha defendendo.

A primeira coisa que podemos notar quando analisamos o trecho em questão na tradução francesa e, por conseguinte, na tradução de Machado é a ausência do forte tom apelativo do narrador dickensiano ao chamar a atenção para a própria arbitrariedade, que configura a crítica de que fala Puglia. Embora em determinada altura do excerto o narrador machadiano também faça aquele típico jogo à la narrador dickensiano (i.e., dizendo não querer chamar a atenção para determinado aspecto, mas querendo exatamente o contrário), ao que parece, a abertura do capítulo não chega a configurar a ambivalência, mesmo que o narrador mencione que a fuga dos meninos deve elevá-los na opinião dos patriotas. Ao menos não parece se impor com tamanha força tal como se apresenta no texto de Dickens. Novamente, tudo parece ter veio mais factual que opinativo. E é nesse sentido que o trecho já alterado por Gérardin vem a calhar na tradução de Machado, visto este vir amainando a configuração crítica do narrador.

Resta ver o que Machado faz com o lar modelo do romance dickensiano: o lar burguês.

3.2.3 Os amigos de Pentonville

Começamos pelo protetor de Oliver, o já conhecido Sr. Brownlow. Na tradução machadiana, o narrador o apresenta da seguinte forma:

O velho tinha um aspecto respeitável; trazia óculos de ouro. Vestia uma casaca verde-garrafa, colete de veludo preto, calça branca e uma bengala de bambu debaixo do braço. Tirara da loja um livro e lia-o com tanta atenção como se estivesse em seu próprio gabinete. É provável que imaginasse estar lá, pois era evidente que ele não via nem a cara do livreiro, nem a rua, nem os rapazes, nem o que quer que fosse, exceto o livro que ia lendo absorto, voltando as páginas com mais vivo interesse.⁵⁴ (DICKENS, 2002, p. 78)

⁵⁴ Le vieux monsieur avait l'extérieur le plus respectable, la tête poudrée et des lunettes d'or. Il portait un habit vert bouteille avec un collet de velours noir, un pantalon blanc, et sous le bras une canne de bambou. Il avait pris un livre à l'étalage, et le parcourait debout avec autant d'attention que s'il eût été dans son cabinet, assis dans un fauteuil. Il est même probable qu'il s'imaginait y être ; car il était

Salvo o pormenor referente ao cabelo dessa personagem (i.e., o costume de empoá-lo), que foi omitido na tradução, e o fato de o narrador ser mais conciso ao descrever o modo com que o velho senhor se ocupava da leitura do livro, o Sr. Brownlow da tradução machadiana parece, a princípio, o mesmo cavalheiro de *aparência respeitável* que encontramos no texto dickensiano e na tradução francesa. No entanto, há passagens sobre essa personagem e o mundo que a cerca que apresentam algumas intervenções sutis (outras nem tanto) da parte do tradutor brasileiro.

Para tratar disso, vamos à sequência do trecho que acabamos de citar acima. Como os fatos que sucedem essa descrição do narrador já nos são conhecidos, iremos direto ao que nos interessa, ou seja, o momento em que Oliver é detido após a perseguição:

Oliver estava no chão, coberto de lama e poeira, deitando sangue pela boca, olhando com olhos pasmados para o povo, quando o velho apareceu e respondeu às perguntas que lhe faziam com ansiedade.

– Sim – disse ele –, receio que seja ele.

– Receia! – murmurou o povo. – Que bom coração.

– Coitadinho! Feriu-se!

– Não, senhor – diz um brutamontes. Fui eu que lhe despedi um soco, por sinal que os dentes dele me cortaram a mão; fui eu que o prendi.

Ao mesmo tempo levava a mão ao chapéu e sorria, esperando receber alguma coisa em paga do trabalho; mas o velho olhou para ele com asco e olhou à roda de si como se procurasse fugir daquele lugar; tê-lo-ia provavelmente feito e ocasionado assim nova perseguição, se um oficial de polícia, a última pessoa que aparece nestas ocasiões, não tivesse passado por entre o povo e pegado na gola de Oliver.

– Vamos, levante-se! – disse ele.

– Não fui eu, senhor; juro que não fui eu; foram os outros dois meninos; devem estar por aí.

Isto dizia Oliver torcendo as mãos com desespero.

– Oh! Não! Eles estão bem longe – dizia o agente que, supondo brincar, dizia a verdade; porque o Matreiro e Carlinhos Bates tinham seguido pela primeira rua.

– Não lhe faça mal – disse o velho compassivamente.

– Oh! Não se lhe faz mal – disse o agente (e como prova rasgou até o meio das costas o casaco de Oliver). – Anda, eu bem te conheço; a mim ninguém me embaça. Anda, levanta-te!⁵⁵ (DICKENS, 2002, p. 80)

évident, tant il était absorbé, qu'il ne voyait plus ni l'étalage du libraire, ni la rue, ni les jeunes garçons, ni quoi que se fût, sauf son livre qu'il lisait en conscience, tournant le feuillet quand il arrivait au bas d'une page, recommençant sa lecture à la première ligne de la page suivante et continuant ainsi de page en page avec le plus vif intérêt. (DICKENS, 1867, p. 65)

⁵⁵ Olivier était étendu à terre, couvert de boue et de poussière, rendant le sang par la bouche, regardant avec des yeux égarés la foule qui l'entourait, quand le vieux monsieur fut introduit au milieu du cercle, et répondit aux questions qu'on lui adressait avec anxiété :

« Oui, dit-il d'un ton bienveillant, je crains bien que ce ne soit lui!

É a partir desse excerto que, no texto dickensiano e na tradução francesa (na machadiana em certa medida), começam a se tornar evidentes as boas qualidades do Sr. Brownlow, seja por meio da fala do narrador, em notas bastante breves, seja por meio da fala da própria personagem. Diríamos que aí também os procedimentos adotados por Machado de Assis começam a se fazer sentir novamente (ainda de forma bastante sutil num primeiro momento). Na passagem citada acima, percebemos de início que o tradutor brasileiro omite um segmento em que o narrador explica como o Sr. Brownlow respondeu às perguntas do povo que cercava Oliver, “in a benevolent voice”/ « d’un ton bienveillant ». Comentário simples, esse omitido por Machado, mas típico do narrador dickensiano e do texto francês. Ora, a personagem não disse mais que simples “sim” por si só e o narrador já vem atentar para o tom misericordioso usado para confirmar que o menino era o ladrão em questão. Mais adiante o tradutor brasileiro deixa novamente parte da fala do narrador de fora; desta vez omitindo “roughly”/ « rudement », que comunicam como o policial falava com Oliver. Por fim, Machado omite um insulto explícito dirigido a Oliver pelo policial: “you young devil”/ « petit scélérat ». É claro que não iremos cometer a imprudência de afirmar que esses pequenos ajustes nos impedem de perceber, no trecho da tradução machadiana acima citado, a compaixão do Sr. Brownlow ou a rispidez do policial (um antagonista nesse caso) de modo semelhante ao que encontramos no texto inglês e no francês. O que torna interessante tais ajustes é o fato de eles evidenciarem, num nível micro obviamente, o procedimento recorrente adotado por Machado de Assis desde o início da tradução. Ou seja,

– Il le craint! Murmura la foule ; le brave homme !

– Pauvre garçon ! dit le monsieur, il s’est blessé.

– Non, monsieur, dit un gros lourdaud en s’avançant, c’est moi qui lui ai appliqué un coup de poing, et je me suis joliment coupé la main contre ses dents ; c’est moi qui l’ai arrêté, monsieur. »

En même temps il portait la main à son chapeau, et souriait niaisement, s’attendant à recevoir quelque chose pour sa peine ; mais le vieux monsieur le toisa avec dégoût, et jeta autour de lui des regards inquiets, comme s’il cherchait lui-même un moyen de s’évader : il eût probablement essayé de le faire, et occasionné par là une nouvelle poursuite, si un officier de police, la dernière personne d’ordinaire à arriver en pareil cas, n’eût fendu la foule en ce moment et pris Olivier au collet.

« Allons, debout, lui dit-il *rudement*.

– Ce n’est pas moi, monsieur ; non, bien vrai, bien vrai ; ce sont deux autres garçons, disait Olivier en se tordant les mains avec désespoir ; ils sont quelque part par ici.

– Oh non, ils sont bien loin, dit l’agent qui, en croyant se moquer, disait la vérité ; car le Matois e Charlot Bates avaient enfilé la première cour qu’ils avaient rencontrée. Allons, debout !

– Ne lui faites pas de mal, dit le vieux monsieur avec compassion.

– Oh non, on ne lui en fait pas, répondit l’agent ; et comme preuve il déchira jusqu’au milieu du dos le vêtement d’Olivier. Arrive, je te connais ; ce n’est pas à moi qu’on en fait accroire ; veux-tu bien te mettre sur tes jambes, *petit scélérat* ! » (DICKENS, 1867, pp. 67-68, grifo meu)

alterar e/ou omitir as falas do narrador ou mesmo das personagens antagonistas em que ficam explícitos os maus tratos conferidos ao protagonista; alterar e/ou omitir o tom idealizador do narrador ao tratar das personagens protetoras do protagonista – isso ficará mais notável e ganhará força à medida que analisarmos os próximos capítulos. E não podemos esquecer, embora não se apresente no trecho citado, a omissão de comentários críticos do narrador. Isso, de fato, volta a se repetir em dois pontos específicos da história que seguem o alvoroço causado pela perseguição e detenção do protagonista.

O primeiro caso ocorre no início do capítulo onze, que trata dos acontecimentos envolvendo Oliver e o Sr. Brownlow na repartição policial do Sr. Fang, o comissário de que já falamos neste trabalho:

– É preciso ir ter com o juiz – respondeu o homem. – Não tarda que ele lhe possa falar. Por aqui, malvado! Pelintra!

Com estas palavras convidava Oliver a entrar em uma pequena cela, cuja porta havia aberto; Oliver foi examinado e, depois de se verificar que nada tinha consigo, foi metido na cela e fechado à chave.

O velho parecia quase tão consternado como Oliver quando a chave rangeu na porta e deitou suspirando os olhos ao livro, causa inocente de todo aquele barulho.⁵⁶ (DICKENS, 2002, p. 81)

Primeira constatação a partir da comparação do texto inglês, da tradução francesa e da tradução machadiana: um parágrafo inteiro do discurso do narrador é

⁵⁶ 'Must go before the magistrate now, sir,' replied the man. "His worship will be disengaged in half a minute. Now young gallows.' This was an invitation for Oliver to enter through a door which he unlocked as he spoke, and which led into a small stone cell. Here he was searched, and, nothing being found upon him, locked up. *This cell was in shape and size something like an area cellar, only not so light. It was most intolerably dirty, for it was Monday morning, and it had been tenanted since Saturday night by six drunken people. But this is nothing. In our station-houses, men and women are every night confined on the most trivial charges – the word is worth noting – in dungeons, compared with which, those in Newgate, occupied by the most atrocious felons, tried, found guilty, and under sentence of death, are palaces! Let any man who doubts this, compare the two.* The old gentleman looked almost as rueful as Oliver when the key grated in the lock; and turned with a sigh to the book which had been the innocent cause of all this disturbance. (DICKENS, 2003, pp. 79-80, grifo meu) – Il faut aller devant le magistrat, à cette heure, monsieur, répondit l'homme; Son Honneur va être libre dans un instant. Par ici, petit gibier de potence. »Il invitait par là Olivier à entrer dans une petite cellule, dont tout en parlant il ouvrait la porte. Olivier fut fouillé, et, après qu'on n'eut rien trouvé sur lui, on le mit sous les verrous. *Cette cellule ressemblait assez à une cave ; elle était fort obscure et d'une saleté repoussante : car c'était un lundi matin et elle avait été occupée par six ivrognes qui y étaient restés sous clef depuis le samedi soir ; mais ce n'est là qu'un détail. Dans nos postes de police, hommes et femmes sont entassés chaque soir, sous le prétextes les plus frivoles, dans des cachots auprès desquels la prison de Newgate, séjour des plus grands criminels, condamnés comme tels et jugés dignes de mort, est un véritable palais. Si l'on en doute, on n'a qu'à s'y faire mettre pour vérifier la justesse de la comparaison.* Le vieux monsieur parut presque aussi consterné qu'Olivier quand la clef du geôlier tourna dans la serrure, et il jeta les yeux en soupirant sur le livre, cause innocente de tout ce bruit. (DICKENS, 1867, pp. 68-69, grifo meu)

omitido pelo tradutor brasileiro. Nele o narrador descreve a cela onde Oliver foi preso até que o magistrado pudesse tratar do caso – um lugar escuro, de uma sujeira repugnante, onde seis bêbados tinham sido encarcerados desde a noite de sábado. No entanto, o narrador não se contenta apenas com a descrição física do local. Sim, porque, como já estamos habituados, a crítica é sua arma e, mais uma vez, a injustiça cometida contra nosso protagonista não passa em branco. Como destaca o narrador, homens e mulheres são encarcerados toda a noite sob as mais banais acusações em legítimos “calabouços”. O narrador lembra também que, comparados a este onde Oliver se achava, aqueles de Newgate (prisão londrina onde ficavam os maiores criminosos condenados à morte) são palácios. Com efeito, o parágrafo que Machado omite é um daqueles segmentos em que a voz narrativa, ao mostrar a dimensão das circunstâncias que envolvem o protagonista, consegue apertar um pouco mais o nó em nossa garganta e nos fazer ter mais piedade de Oliver.

Outra intervenção ainda no capítulo onze reforça a hipótese de os cortes e alterações feitos por Machado de Assis não serem ocasionais. Retomemos um trecho que retrata o instante em que, já tendo o Sr. Fang condenado Oliver, o livreiro da banca onde o roubo acontecera invade a sala:

– Já se abria a porta e dois homens se preparam para conduzir Oliver à cela, quando um indivíduo de certa idade, não mal trajado, posto que a roupa fosse pobre, entrou na sala e aproximou-se da mesa do juiz.

– Suspendam! Suspendam! Não o levem; por amor de Deus, não o levem! – exclamava ele.

– Quem é este homem? Disse o Sr. Fang. – Mandem-no para fora; evacuem a sala.

– Quero falar – disse o homem. – Não quero sair. Eu vi tudo. Sou o livreiro. Peço para prestar juramento. Não se me pode mandar embora. Há de ouvir-me, Sr. Fang. Não pode recusar.⁵⁷ (DICKENS, 2002, p. 85)

⁵⁷ The door was opened for this purpose, and a couple of men were preparing to carry the insensible boy to his cell, when an elderly man of decent but poor appearance, clad in an old suit of black, rushed hastily into the office, and advanced to the bench.

‘Stop, stop,’ – don’t take him away, – for Heaven’s sake stop a moment,’ cried the new-comer, breathless with haste.

Although the presiding geniuses in such an office as this, exercise a summary and arbitrary power over the liberties, the good name, the character, almost the lives of his Majesty’s subjects, especially of the poorer class, and although within such walls enough fantastic tricks are daily played to make the angels weep thick tears of blood, they are closed to the public, save through the medium of the daily press. Mr Fang was consequently not a little indignant to see an unbidden guest enter in such irreverent disorder.

‘What’s this? Who is this? Turn this man out. Clear the office,’ cried Mr. Fang.

‘I will speak,’ cried the man; ‘I will not be turned out, – I saw it all. I keep the book-stall. I demand to be sworn. I will not be put down. Mr Fang, you must hear me. You dare not refuse, sir.’ (DICKENS, 2003, p. 84, grifo meu)

Assim que o livreiro invade a sala e implora a Fang para Oliver não ser levado à cela, como mostra o texto inglês e francês, a ação é congelada outra vez para dar lugar aos comentários da voz narrativa. O tom é ácido: o narrador denuncia explicitamente a arbitrariedade no exercício do poder dos gênios que presidem os tribunais e as fantásticas artimanhas diárias para fazer os anjos chorarem grossas lágrimas de sangue. E marcadamente enfático: a essa altura da história, já sabemos muito bem quem é o Sr. Fang e sua maneira de agir. Basta lembrarmos de como esta personagem tratou o Sr. Brownlow assim que este se apresentou para dar queixa do roubo. Não satisfeito em apenas denunciar de modo geral a dita arbitrariedade dos representantes da lei (o que inclui o Sr. Fang obviamente), o narrador faz questão de frisar a reação do magistrado diante da invasão de sua sala. Para completar, quando cessa o comentário do narrador e o Sr. Fang volta à cena, temos a oportunidade de vê-lo aos gritos ordenando que o livreiro e os demais presentes fossem expulsos da sala. Ora, dado o teor dessa passagem, pode-se supor que sua omissão na tradução machadiana se mostra mais uma vez como uma escolha coerente com os procedimentos que o tradutor brasileiro vem adotando desde o início.

Mas deixemos de lado os pormenores do sistema de que Oliver é vítima e voltemos para o Sr. Brownlow e seu meio. Sabemos que, em se tratando de uma obra literária, os detalhes são pouco (ou nada) ocasionais e fazem toda a diferença. Diríamos que são exatamente os detalhes que o narrador focaliza ao falar dos cuidados conferidos a Oliver na casa do cavalheiro que criam a imagem de um lar perfeito, idealizado. Outrossim, na tradução machadiana também são os detalhes que fazem a diferença; mas de outra maneira, conforme veremos a seguir.

On ouvrait déjà la porte et deux hommes se préparaient à porter dans la cellule Olivier évanoui, quand un individu d'un certain âge, d'un extérieur convenable, quoique pauvre, à voir son habit noir un peu râpé, s'élança dans la salle et s'approcha de la barre.

« Arrêtez ! arrêtez ! ne l'emmenez pas, s'écria le nouveau venu tout hors d'haleine ; pour l'amour de Dieu, attendez un instant ! »

Quoique les hommes de génie qui président aux tribunaux de ce genre exercent une autorité arbitraire et immédiate sur la liberté, la réputation, la caractère et même la vie des sujets de Sa Majesté ; quoique dans cette enceinte il se passe quotidiennement des scènes à arracher des larmes aux anges, le public en est exclu et n'est initié à ces détails que par les journaux. M. Fang ne fut pas peu irrité de voir entrer quelqu'un sans permission et d'une manière si peu respectueuse.

« Qu'est-ce ? quel est cet homme ? mettez-le à la porte, s'écria-t-il. Faites évacuer la salle.

– Jê veux parler, disait le nouveau venu ; je ne veus pas sortir. J'ai tout vu. Je suis le librarire. Je demande à prêter serment. On ne peut pas me renvoyer. Il faut que vous m'écoutez, monsieur, Fang. Vous n'oseriez me refuser. » (DICKENS, 1867, p. 73, grifo meu).

Diante do testemunho do livreiro, Oliver é absolvido, o Sr. Brownlow manda chamar um carro depressa e decide levar o menino para sua casa: “Veio o carro; Oliver foi posto dentro, e o Sr. Brownlow entrou também e sentou-se defronte de Oliver”⁵⁸ (DICKENS, 2002, p. 86). O narrador prossegue no início do capítulo doze:

Desceu o carro *Mount Pleasant* e subiu *Exmouth Street*, indo quase pelo mesmo caminho que Oliver seguiu no dia em que chegou a Londres em companhia do Matreiro. Chegando a Islington diante do hotel do Anjo, tomou outra direção e parou enfim diante de uma linda casa perto de Pentonville, em uma rua tranquila e retirada.

Preparou-se logo uma cama onde o Sr. Brownlow deitou o jovem protegido.

Durante muitos dias o pobre Oliver ficou insensível a todos os cuidados de seus novos amigos; muitas vezes o sol nasceu e desapareceu, e a criança continuava deitada no leito de dores, ardente em uma febre que o minava como o ácido sutil penetra e rói o ferro mais duro: fraco, pálido, magro, saiu enfim desse sonho penoso e prolongado.

Levantou-se com dificuldade, apoiou a cabeça no braço trêmulo e olhou assustado à roda de si.

– Onde estou? – perguntou ele.

Exausto como estava pela febre, proferiu estas palavras com uma voz fraca; mas foram logo ouvidas; abriram-se as cortinas da cama e uma senhora idosa, vestida com simplicidade e decência, levantou-se de uma cadeira, onde trabalhava, perto da cama.

– Não fale, meu filho – disse ela com doçura a Oliver. – É preciso ficar tranquilo, senão volta-lhe a doença; você esteve muito mal; torna a deitar-te.

Ao mesmo tempo, pôs a cabeça de Oliver no travesseiro, levantou-lhe os cabelos que lhe caíam na testa e olhou para ele com um ar tão benévolo que ele não pôde deixar de pôr a sua mão descarnada na da velha e puxá-la para si. (...)

Oliver adormeceu outra vez, e quando acordou era perto da meia-noite.

A velha deu-lhe as boas-noites e o confiou aos cuidados de uma criada gorda que acabava de entrar trazendo um grande livro de orações e uma grande carapuça.⁵⁹ (DICKENS, 2002, p. 87-89, grifo do autor)

⁵⁸ A coach was obtained, and Oliver, having been *carefully laid on one seat*, the old gentleman got in and sat himself on the other. (DICKENS, 2003, p. 86, grifo meu) On fit avancer une voiture ; Olivier fut étendu avec soin sur un des coussins, et le vieux monsieur prit place sur l'autre. (DICKENS, 1867, p. 75, grifo meu)

⁵⁹ La voiture descendit Mount Pleasant et monta Exmouth-Street, prenant ainsi à peu près le même chemin qu'Olivier avait suivi le jour de son arrivée à Londres en compagnie du Matois. Arrivée à Islington devant l'hôtel de l'Ange, elle prit une autre direction, et s'arrêta enfin devant une jolie maison près de Pentonville, dans une rue tranquille et retirée. On prépara sur-le-champ un lit, où M. Brownlow fit coucher son jeune protégé ; on y installa Olivier avec une sollicitude et une bonté parfaites.

Mais pendant plusieurs jours le pauvre Olivier resta insensible à tous les soins de ses nouveaux amis ; bien des fois le soleil se leva et se coucha, et l'enfant restait étendu sur son lit de douleur, en proie à une fièvre dévorante, qui le minait comme l'acide subtil pénètre et tonge le fer le plus dur ; faible, pâle, amaigri, il sortit enfin de ce rêve pénible et prolongé. Il se souleva avec peine sur son lit, appuya sa tête sur son bras tremblant, et regarda avec inquiétude autour de lui.

« Où suis-je ? où m'a-t-on mené ? » dit-il.

Épuisé comme il était par la fièvre, il prononça ces mots d'une voix faible ; mais ils furent entendus tout de suite : car le rideau du lit fut tiré aussitôt, et une damme âgée, d'un mise simple et décente, se leva d'un fauteuil dans lequel elle tricotait, près du lit.

« Ne parlez pas, mon enfant, dit-elle avec douceur à Olivier ; il faut rester bien tranquille, la maladie vous reprendrait ; vous avez été bien mal, aussi mal qu'il est possible ; recouchez-vous comme un bon petit garçon. »

A julgar por esse excerto da tradução machadiana, não se pode negar que Oliver recebe atenção da Sra. Bedwin, a governanta do Sr. Brownlow. No entanto, os pormenores desse cuidado, que compõem o nível de idealização no texto inglês e francês, escapam ao narrador machadiano. Um olhar mais atento ao texto de Dickens e à tradução de Gérardin nos permite notar a atenção constante do narrador não apenas ao que as personagens fazem, mas principalmente como o fazem. Com efeito, o narrador dickensiano e o da tradução francesa nos fazem saber que Oliver foi prontamente instalado em seu leito *com solícitude e bondade perfeitas*. No mais, entre uma fala aqui, outra ali, quase que despretensiosamente, sabemos que a Sra. Bedwin recostou *suavemente* a cabeça de Oliver no travesseiro, lançou-lhe um olhar bondoso e *terno*, e *afetuosamente* desejou-lhe boa-noite. No texto de Machado, salvo a referência ao olhar benévolo da Sra. Bedwin, que, diga-se de passagem, não parece tão enfático, o narrador parece preocupado mais com o quê as personagens fazem: “preparou-se logo uma cama onde o Sr. Brownlow deitou o jovem protegido”; a governanta “pôs a cabeça de Oliver no travesseiro” e “deu-lhe as boas-noites”.

Quase ao final do capítulo doze, mais um caso semelhante se apresenta. No segmento em questão o narrador trata dos detalhes da alimentação de Oliver. Note-se que o narrador machadiano também enfatiza a quantidade de comida servida a Oliver na casa do Sr. Brownlow e, conseqüentemente, contrasta-a com a escassez de alimento no local onde o protagonista nasceu: “Imediatamente a boa velha fez aquecer um caldo, tão gordo que daria para trezentos e cinquenta pobres pelo menos, no asilo da mendicidade”⁶⁰ (DICKENS, 2002, p. 90). Mais adiante, seguindo essa fala do narrador, temos um diálogo entre Oliver, a governanta e o Sr. Brownlow, que não demora a perguntar se o menino foi bem alimentado: “– Deu-lhe alguma coisa, Sra. Bedwin, um caldo? – Tomou agora um excelente caldo –

En même temps, elle replaça *tout doucement* la tête d'Olivier sur l'oreiller, lui releva les cheveux qui tombaient sur son front, et le regarda d'un air si bienveillant *et si tendre*, qu'il ne put s'empêcher de placer sa petite main décharnée sur celle de la vieille dame et de l'attirer autour de son cou. (...) Olivier s'assoupit de nouveau, et, quand il s'éveilla, il était près de minuit. La vieille dame *lui souhaita affectueusement une bonne nuit*, et le confia aux soins d'une grosse bonne femme qui venait d'entrer, apportant dans son sac un petit livre de prières et un large bonnet de nuit. (DICKENS, 1867, p. 75-77, grifo meu)

⁶⁰ Tout de suite, la vieille dame fit chauffer dans une petite casserole un bol de bouillon, que eût été assez fort pour suffire au dîner de trois cent cinquante pauvres au moins, au dépôt de mendicité. (DICKENS, 1867, p. 78)

respondeu a Sra. Bedwin”⁶¹ (DICKENS, 2002, p. 91). A princípio, destaca-se a brevidade do comentário do narrador, comparado ao segmento correspondente do texto inglês e francês. E visto que o narrador já tratou do assunto anteriormente, o trecho que não consta da tradução de Machado enfatiza o cuidado com a nutrição do protagonista. Vale notar que nele o narrador conta como a governanta respondeu a pergunta do cavalheiro, ou seja, realçando a palavra “broth” (sopa de legumes com arroz) para deixar claro que o que ela serviu a Oliver não tinha qualquer relação com “slops” (caldo ralo e sem gosto).

E não podemos deixar de fora os momentos de entretenimento do nosso protagonista junto à governanta:

A velha contou a Oliver uma longa série de histórias a respeito de um filho e uma irmã que tinha, e depois do marido, até que veio o chá. Depois do chá ela lhe ensinou o *cribbage* (espécie de jogo de cartas), jogaram ambos, até que o doente tomou um pouco de vinho quente e foi dormir.⁶² (DICKENS, 2002, p. 103, grifo do autor)

Não precisamos de muito esforço para ver que o excerto em questão na tradução machadiana apresenta-se privado daquela carga sentimental do texto inglês e francês. Ora, a descrição do narrador dickensiano acerca da rotina da Sra. Bedwin no cuidado com Oliver (i.e., as histórias, o jogo de cartas, o preparo do chá...) compreende um discurso hiperbólico, capaz de criar, ao que parece, um forte senso de aconchego, afeto, calor humano, condizentes com aquele ar de perfeição

⁶¹ ‘Good boy,’ said Mr Brownlow stoutly. ‘Have you given him any nourishment, Bedwin? – any slops, eh?’

‘He has just had a basin of beautiful strong broth, sir,’ replied Mrs Bedwin, *drawing herself up slightly, and laying a strong emphasis on the last word, to intimate that between slops, and broth well compounded, there existed no affinity or connexion whatsoever.* (DICKENS, 2003, pp. 92-93, grifo meu)

– Cher enfant! dit M. Brownlow remis de son émotion. Lui avez-vous donné à manger, Bedwin? Un bouillon, hein ?

– Il vient de prendre un bol d’excellent consommé, répondit Mme Bedwin *en se redressant et en appuyant sur le dernier mot, pour montrer qu’entre un bouillon et un consommé il n’y a pas le moindre rapport.* (DICKENS, 1867, p. 80, grifo meu)

⁶² (...) il [Olivier] écouta attentivement une foule d’histoires qu’elle lui conta sur une belle et bonne soeur qu’elle avait, laquelle avait épousé un beau et brave homme, avec lequel elle habitait la campagne ; sur son fils, commis d’un négociant dans les Indes, lequel était aussi un brave jeune homme et lui écrivait quatre fois par an de si belles lettres, que les larmes lui venaient aux yeux rien que d’en parler. Quand elle se fut étendue longuement sur les perfections de ses enfants et sur les qualités de feu son excellent mari, qui était mort, le pauvre cher homme, juste depuis ving-six ans, il fut temps de prendre le thé. Après le thé, elle se mit à montrer le *cribbage* à Olivier, qui l’apprit du premier coup. Ils jouèrent avec les plus grand sérieux, jusqu’à ce qu’il fût temps pour le jeune convalescent de prendre un peu de vin chaud détrempe d’eau et une tranche de pain grillé avant de se mettre au lit. (DICKENS, 1867, pp. 91-92, grifo do autor)

aludido pela voz narrativa. Dessa forma, no original, bem como na tradução francesa, faz todo o sentido o narrador afirmar que Oliver supunha estar no paraíso.

Para completar, vamos a uma passagem ao final do capítulo dezessete:

– Sra. Bedwin – disse, ele [Sr. Brownlow], quando a velha apareceu – , Oliver é um impostor!

– Impossível! – disse a velha energicamente.

– Repito que é um impostor. Acabamos de saber toda sua história. Oliver é um peralta.

– Nunca acreditarei semelhante coisa – disse a velha.

O Sr. Grimwig interveio dizendo que desde o princípio os avisara dizendo quem era o menino. A velha defendeu Oliver, mas o Sr. Brownlow impôs-lhe silêncio e mandou-a embora.

Houve nessa noite muitos corações tristes em casa do Sr. Brownlow. Quanto a Oliver, estava desesperado pensando nos seus amigos de Pentonville; felizmente, para ele, ignorava o que lhes contara o bedel; porque, se o soubesse, morreria de desespero.⁶³ (DICKENS, 2002, p. 131)

⁶³ ‘Mrs Bedwin,’ said Mr Brownlow when the housekeeper appeared, ‘that boy, Oliver, is an impostor.’ ‘It can’t be, sir, it cannot be,’ said the old lady energetically.

‘I tell you he is,’ retorted the old gentleman sharply. ‘What do you mean by “can’t be”? We have just heard a full account of him from his birth; and he has been a thorough-paced little villain all his life.’

‘I never will believe it, sir,’ replied the old lady, firmly.

‘You old women never believe anything but quack-doctors and lying story-books,’ growled Mr Grimwig. ‘I knew it all along. Why didn’t you take my advice in the beginning; you would, if he hadn’t had a fever, I suppose, – eh? He was interesting, wasn’t he? Interesting! Bah!’ and Mr Grimwig poked the fire with a flourish.

‘He was dear, grateful, gentle child, sir,’ retorted Mrs Bedwin indignantly. ‘I know what children are, sir, and have done these forty years; and people who can’t say the same shouldn’t say anything about them – that’s my opinion.’

This was a hard hit to Mr Grimwig, who was a bachelor; but as it exorted nothing from that gentleman but a smile, the old lady tossed her head and smoothed down her apron, preparatory to another speech, when she was stopped by Mr Brownlow.

‘Silence!’ said the old gentleman, feigning an anger he was far from feeling. ‘Never let me hear the boy’s name again: I rang to tell you that. Never – never, on any pretence, mind. You may leave the room, Mrs Bedwin. Remember; I am in earnest.’

There were sad hearts at Mr Brownlow’s that night. Oliver’s sank within him when he thought of his good, kind friends; but it was well for him that he could not know what they had heard, or it would have broken outright. (DICKENS, 2003, p. 143, grifo meu)

« Madame Bedwin, dit M. Brownlow en voyant entrer la femme de charge, cet enfant, cet Olivier, est un imposteur.

– C’est impossible, monsieur, tout à fait impossible, dit la vieille dame avec énergie.

– Je vous repète que c’est un imposteur, reprit le vieux monsieur avec rudesse. Que signifie votre: « C’est impossible ? » Nous venons d’apprendre toute son histoire depuis sa naissance, et il n’a jamais été qu’un méchant petit garnement.

– On ne me fera jamais croire cela, monsieur, répondit la vieille dame avec fermeté.

– Vous autres vieilles femmes, vous ne croyez qu’aux charlatans et aux contes à dormir debout, murmura M. Grimwig. Il y a longtemps que je savais à quoi m’en tenir. Pourquoi ne m’avoir pas consulté dès le principe ? Vous l’auriez fait, je suppose, s’il n’avait pas eu la fièvre. Mais cela le rendait intéressant, n’est-ce pas ? Intéressant ! quelle pitié !

– Monsieur, répliqua Mme Bedwin indignée, c’était un enfant aimant, doux et reconnaissant ; je connais bien les enfants peut-être, depuis quarante ans que j’en vois, et les gens qui ne peuvent en dire autant feraient mieux de se taire : c’est mon opinion. »

Ceci allait tout droit à l’adresse de M. Grimwig, que était resté garçon ; mais il se contenta de répondre par un sourire, et la vieille dame allait probablement continuer sa harangue, quand M. Brownlow lui imposa silence.

Lembremos que esse diálogo acontece logo após o Sr. Bumble, o bedel, ter ido à casa do Sr. Brownlow para difamar o pequeno órfão. Na ocasião o bedel “disse que Oliver era um enjeitado, nascido de pais obscuros e perversos; que desde o seu nascimento revelava hipocrisia, ingratidão e maldade; que terminara (...) tentando assassinar covardemente um rapaz inofensivo e fugindo de casa de seu amo” (DICKENS, 2002, p. 131). Daí a revolta do Sr. Brownlow. E é justamente a revolta do cavalheiro um dos aspectos que nos interessa. Começemos por considerar que o penúltimo parágrafo do excerto que citamos acima apresenta um resumo de uma passagem mais longa do original. No original e na tradução francesa, como mostram as notas, a passagem em questão retrata um ponto extremamente tenso entre as personagens. Afinal, o cavalheiro “está” furioso por achar que foi enganado por Oliver; o amigo ranzinza está satisfeito, já que sua opinião sobre o menino finalmente se confirmou; e a governanta, negando-se a acreditar no que ouve, impõe firmemente sua opinião embasada em sua experiência; em suma, uma disputa para ver quem está com a razão. Não podemos esquecer, no entanto, o narrador em meio a isso tudo. Sim, pois é o narrador que vai trazer à tona um detalhe importantíssimo acerca do cavalheiro, a saber, que ele fingia uma raiva que estava longe de sentir. Faz todo o sentido, obviamente, se considerarmos a perfeição do lar onde se encontra Oliver e as boas qualidades do cavalheiro ressaltadas da perspectiva do narrador, que a voz narrativa intervenha em um momento de tensão como esse para evitar que a imagem idealizada do cavalheiro seja maculada e que este seja rebaixado ao nível das personagens antagonistas. No final das contas, o narrador acaba por enfatizar a amplitude da benevolência da personagem.

Já na tradução machadiana, após um diálogo rápido entre o Sr. Brownlow e a Sra. Bedwin, vemo-nos diante de uma sequência de ações das personagens na fala do narrador: “o Sr. Grimwig interveio”, “a velha defendeu Oliver”, “o Sr. Brownlow impôs-lhe silêncio e mandou-a embora”. E os detalhes que são trazidos pelo narrador no original e foram mantidos em francês? Ficam de fora. Com efeito, nesse

« *Taisez-vous ! dit-il, en feignant une irritation qu'il était loin de ressentir ; que je n'entende jamais le nom de cet enfant ! C'est pour vous dire cela que j'ai sonné. Jamais, entendez-vous, jamais, sous aucun prétexte. Vous pouvez vous retirer, madame Bedwin. Souvenez-vous que je veux être obéi.* »

Il y eut ce soir là des coeurs bien tristes chez M. Brownlow. Quant à Olivier, il était en proie à la plus vive douleur, en pensant à ses bons amis de Pentonville ; heureusement pour lui, il ignorait ce que leur avait conté le bedeau : car il en serait mort de désespoir. (DICKENS, 1867, pp. 124-125, grifo meu)

caso, na tradução de Machado repete-se um procedimento que já discutimos neste capítulo, ou seja, o narrador parece limitar-se a registrar “fatos” sem emitir opinião ou ter acesso ao íntimo da personagem; passamos de um narrador que tem acesso a exterior e interior (o dickensiano e o da tradução francesa) para um narrador que parece ficar na superfície, registrando os fatos (o machadiano). Em resumo, somos deixados ao final do capítulo dezessete da tradução machadiana diante do desapontamento do cavalheiro e da governanta; verdadeiro em ambos os casos.

3.3 Semelhança como mera coincidência?

A essa altura cremos que seja possível retomar alguns dos questionamentos que deixamos em aberto ao longo deste capítulo, bem como encaminharmo-nos para algumas considerações acerca das implicações dos procedimentos adotados por Machado de Assis ao traduzir *Oliver Twist*. Fica evidente na análise aqui desenvolvida que as intervenções promovidas pelo tradutor brasileiro (quer sejam pequenas, quer sejam grandes) alteraram o conteúdo do romance de Dickens como um todo e mostram que Machado não o traduziu de modo fiel; ao contrário, o tradutor se permitiu certa liberdade em relação ao texto-base francês. Ademais, cremos ser possível dizer que tais procedimentos evidenciam um processo de seleção que entendemos consciente; afinal, conforme esperamos ter mostrado, há uma relação estreita entre as intervenções promovidas, seja considerando isoladamente as seções que apresentamos, seja no todo da parte traduzida pelo escritor brasileiro.

Nesse sentido, vale lembrar o que afirma Eliane Fernanda Cunha Ferreira em *Para Traduzir o século XIX: Machado de Assis* acerca do posicionamento crítico do próprio Machado de Assis quanto à prática tradutória no Brasil oitocentista. Segundo a autora,

A tradução no século XIX brasileiro, em uma sociedade pós-Independência pressionada pela modernização funcionou como um veículo de transferência cultural da nação na medida em que, ao traduzir o outro, gerava o encontro do próprio. Machado de Assis, no decorrer de sua carreira literária, percebeu esse mecanismo e alertou para os perigos advindos da absorção de uma cultura exógena sem um posicionamento

crítico. Daí ter ele como alvo o tradutor dramático *stricto sensu*, que, além de não se preocupar em fazer uma tradução cuidadosa, transplantava a cultura francesa para os palcos tropicais sem adaptá-la ao contexto. (FERREIRA, 2004, p. 28, grifo do autor)

Adiante, ao abordar as metáforas da tradução, mais especificamente, o servilismo do tradutor e a escravização da literatura, Ferreira retoma o escritor/tradutor Machado de Assis:

No biênio 1858/1859, Machado de Assis valeu-se de metáforas relativas à escravidão para demonstrar que a literatura brasileira e o teatro continuavam dependentes da cultura europeia, apesar da independência política, também forjada, como foi a abolição da escravatura no Brasil. E é nesse sentido que Machado de Assis chamou a atenção para a “escravização da literatura”, isto é, para a dependência cultural, a cópia e a imitação. Daí Machado de Assis criticar, ironicamente, a presença do tradutor, como aquele que reforçava a presença europeia no contexto cultural. Com ironia, Machado denunciou o *nonsense* de se traduzir mimeticamente, sem refletir sobre o texto que estava sendo traduzido, como demonstra nos pareceres. Seria uma contradição colocar sob as luzes da ribalta peças teatrais cujos temas não refletiam a situação real da sociedade brasileira. Nesse sentido, o tradutor, como escravo do servir, não teria autonomia e seria o representante de ideias deslocadas e de uma situação artificial. (Ibid., pp. 87-88, grifo do autor)

Mesmo em se tratando de crítica de peças de teatro, as colocações de Machado quanto à tradução desse gênero parecem nos servir de reflexão para o caso de sua tradução do romance dickensiano. Ora, de modo geral, Machado se posicionou contra a absorção acrítica da cultura estrangeira no contexto brasileiro do século XIX. Não apenas isso, segundo Ferreira ressalta, Machado também chama a atenção para a falta de esmero nas traduções bem como para a incoerência que ideias deslocadas e situações artificiais representariam à situação real brasileira. Esse entendimento de Machado sobre a prática tradutória corrobora, com efeito, a ideia que vimos argumentando desde o início desse trabalho, ou seja, que os procedimentos adotados na tradução de *Oliver Twist*, que incluem alterações, omissões, resumo..., resultam de um processo de seleção consciente; não de descuido ou descaso, como muitos poderiam supor, à primeira vista.

Retomando alguns aspectos de nossa análise, de modo geral pudemos constatar, em termos de dissonâncias entre o texto de Dickens, de Gérardin e de Machado, uma notável reconfiguração da voz narrativa na tradução machadiana. Em outras palavras, dadas as omissões/alterações de grande parte dos segmentos em

que o narrador opina e ironiza as personagens e situações, aquele veio crítico do romance dickensiano não parece se projetar na tradução de Machado. E considerando que é principalmente via narrador que as personagens nos são dadas a conhecer, frequentemente de forma problematizada via comentários ácidos do narrador, constatamos também que as personagens perdem em complexidade. Com isso, o apelo fortemente cruel que é conferido às personagens do sistema e da quadrilha de Fagin (mais no caso daqueles do que destes) é suavizado por Machado. De igual modo, o lar do Sr. Brownlow, apresentado no superlativo pelo narrador dickensiano, não parece tão ideal assim na tradução machadiana. Dessa forma, o contraste extremo e marcante entre o Bem e o Mal é igualmente abrandado, embora permaneça perceptível.

Ora, conforme mostramos no capítulo anterior, é exatamente a partir de um narrador crítico e irônico e de grupos de personagens antagonistas fortemente marcadas (aqueles tipos que Dickens pensou para pôr à prova o protagonista) que o escritor projeta a tal defesa do bem em Oliver – defesa e valorização do protagonista (bem como da classe a que ele pertence) que se apresentam de modo enfático a ponto de nos permitir uma leitura metafórica da trajetória de Oliver e da lógica capitalista. Isso tudo resulta num cenário complexo e bastante realista em que a própria configuração do narrador é paradoxal, pois deixa escapar a arbitrariedade da defesa articulada, o que se configura, em certo nível, enquanto crítica à classe que é defendida no romance.

Com a reconfiguração da voz narrativa e das personagens na tradução machadiana, não cremos ser possível dizer que haja uma defesa do bem (ao menos não com a mesma força do texto inglês – se é que há), uma vez que o narrador machadiano não joga o mesmo jogo do dickensiano, ou seja, não usa de modo sólido as mesmas armas (a crítica, a ironia, o sarcasmo...) tão caras ao narrador de Dickens. Tampouco se projetaria aquele nível de arbitrariedade. Lembremos que a abertura do capítulo treze já vem alterada na tradução francesa e Machado a traduz de modo muito próximo do texto francês. Embora o narrador machadiano diga que a atitude dos bandidos deve ser louvada, perde-se o tom marcadamente irônico e o discurso elaborado e claramente defensivo do narrador quanto ao comportamento das personagens e da situação apresentada. Tampouco a tradução nos permite aquela leitura em nível metafórico. Lembremos, a propósito, que dentre as poucas alterações no capítulo de abertura do romance encontra-se justamente o modo

diverso como o protagonista é chamado pelo narrador machadiano: Oliver é apenas o pequeno mortal num vestido velho de morim amarelecido pelo uso; ou seja, apaga-se por completo aquela analogia Oliver/mercadoria que é sugerida no texto inglês e no francês. Em suma, considerando a parte traduzida por Machado, ficamos com a história de um órfão que nasce em uma oficina de trabalho, passa por alguns infortúnios em sua trajetória e acaba encontrando um lar onde é bem tratado. Dessa forma, na tradução machadiana, fica bastante amainada (se é que está presente) aquela atmosfera tão peculiar do contexto inglês da época que permeia o tecido narrativo do romance dickensiano, i.e., a problemática das oficinas de trabalho e do próprio conselho – uma estrutura nova à época; o (indiscreto) charme da alta classe burguesa; o dinheiro; a coisificação das relações...

O que dizer, então, da configuração das personagens e da voz narrativa na tradução de Machado, especificamente a desarticulação recorrente da ironia, diante das questões propostas por Roberto Schwarz e Gabriela H. Y. Azeka quanto à escrita de ficção e à especificidade contextual do Brasil oitocentista?

Retomemos de modo sucinto algumas considerações feitas por Azeka. Como já apresentamos, a autora analisou comparativamente o romance *Tom Jones*, de Henry Fielding, e *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, buscando investigar como se constrói (ou não) a noção de indivíduo com base no que ela denomina de “dialética da essência e da aparência”, formalizada a partir do uso consistente da ironia. Azeka constatou que em *Memórias* a ironia não é utilizada de modo elaborado como em *Tom Jones*. No romance de Almeida, o narrador está mais inclinado ao humor e à crítica de costumes como um todo, não dando enfoque ao dilema essência e aparência no âmbito individual. Daí a autora afirmar que, quando utilizada, a ironia em *Memórias* está mais para o cômico (AZEKA, 2005, p. 238). Como possível resposta a esse cenário, a autora concluiu que a feição débil da dialética da essência e da aparência no romance de Almeida aponta para um fenômeno não apenas literário, mas também social. Segundo afirma Azeka,

em um momento tão inicial da história do gênero em nosso país, em que este ainda busca afirmar-se como tal dentro do projeto de nacionalismo literário e do ambiente pautado pela presença indefectível do modelo estrangeiro, as **Memórias** vêm expressar a impossibilidade de formular esta questão com maior desenvoltura, dadas as condições do meio onde foram escritas. Daí, portanto, a falta de maiores referenciais concretos imediatos

que permitam a configuração de uma tensão ou de um movimento dialético na caracterização das personagens e na consolidação das instituições sociais. Pouco se distingue ou explora o comportamento dissimulado ou artificial. A dialética da essência e da aparência perde, com isso, seu peso no romance brasileiro no que se refere ao seu caráter denunciativo da hipocrisia individual inerente à convivência social, ainda que preserve, por outro lado, o aspecto crítico em relação aos costumes coletivos. Tudo isso remete, portanto, à incorporação, nas páginas do romance, da débil configuração da noção de indivíduo que então pautava o modo de ser da sociedade brasileira. (Ibid., 2005, p. 265, grifo do autor)

Ou seja, por um lado o momento histórico do gênero romance no Brasil, à época em que Almeida escreveu *Memórias*, não era propício à orientação individualizada e subjetivizada; por outro, o próprio contexto brasileiro da época não configurava uma rede complexa de relações (AZEKA, 2005, p. 255).

Diante disso, bem como da análise que apresentamos e do posicionamento crítico de Machado acerca da absorção descuidada da cultura estrangeira, seria mera coincidência que um dos procedimentos adotados pelo escritor brasileiro ao traduzir *Oliver Twist* incluísse precisamente a desarticulação frequente da ironia? Não que tenhamos a intenção de tomar o uso menos consistente (e diferenciado) da ironia no romance de Almeida e a desarticulação recorrente da ironia na tradução de Machado como a mesma face da moeda. Não obstante, parece plausível dizer que ambos os casos mantêm uma relação; em outras palavras, os procedimentos adotados por Machado teriam sido *também* escolhas pautadas pela especificidade contextual do Brasil oitocentista. Embora não seja nossa intenção enveredar pela questão da noção de indivíduo tal como o faz Azeka, cumpre notar que a reconfiguração da voz narrativa na tradução machadiana implica em uma suavização e/ou simplificação das personagens. Não apenas porque muitos aspectos delas ficam de fora, dadas as omissões e alterações, mas também porque, como a ironia da voz narrativa se esvai de modo frequente, não parece haver (ao menos não de modo tão proeminente) aquele nível de problematização e desmascaramento do comportamento das personagens. Como se perde (ou está muito minimizado) o veio opinativo do narrador machadiano, o que este diz sobre as personagens está, de modo geral, em consonância com o que o que vemos/ouvimos das mesmas. Elas são o que são. Comparado ao romance inglês e à tradução francesa, o mundo retratado na tradução machadiana parece menos complexo, mais brando, com pouca profundidade.

Se não estivermos forçando a nota, essa simplificação no âmbito das personagens na tradução de Machado parece manter certa relação com a questão discutida por Roberto Schwarz quanto aos núcleos de personagens em *Senhora* de José de Alencar. Recordemos que o autor destaca uma notável distinção entre o tom das personagens periféricas e das centrais – mais “desafogado” no núcleo periférico que no central. O periférico configura um panorama estático e não chega a ser afetado pela dialética moral do dinheiro, já que é regido por outra lógica. Ocorre, como afirma Schwarz, que é exatamente esse núcleo que dá o tom localista, a notação verista, a verdadeira ideologia de primeiro grau que é relegada ao segundo plano no romance de Alencar. O autor chega ao ponto de afirmar que, se esse mundo periférico não figurasse em *Senhora*, cessaria a inconsonância com o centro, que dá o tom romântico-liberal, e restaria um romance francês. Dito isso, poderíamos nos questionar novamente: seria mera coincidência o possível paralelo entre a suavização/simplificação das personagens na tradução machadiana e os aspectos referentes às personagens de *Senhora* apontados por Schwarz?

No final das contas, todos os caminhos nos levam a concluir que não se trata de mera coincidência. A atuação de Machado enquanto tradutor de *Oliver Twist* evidencia uma questão de coerência com o contexto para o qual traduzia. E não apenas isso, mas também um posicionamento congruente com seu próprio viés crítico de tradução. Conforme evidencia a análise que empreendemos, o tradutor brasileiro acomoda ideias e forma importadas de modo crítico e cuidadoso, buscando amainar o que poderia soar, ao que parece, deslocado e artificial para o contexto brasileiro oitocentista.

E as implicações do cenário que apresentamos não se esgotam no plano artístico. Afinal, como bem destaca Vincent Jouve (2002, p. 13) “entender uma obra não se limita a destacar a estrutura ou relacioná-la com seu autor. É a relação mútua entre escritor e leitor que [também] é necessário analisar.”

4 A RELAÇÃO NARRADOR/LEITOR NA TRADUÇÃO MACHADIANA

4.1 Texto e leitor: dois pólos do processo comunicativo

Em “O escritor e o público”, Antonio Candido afirma que há uma frequente tendência a considerar a obra literária como objeto absoluto, existente em si e por si.⁶⁴ Essa maneira de entender a obra justifica a ênfase que se dá comumente aos fatores internos, quando se investigam os limites que circunscrevem sua criação. Não obstante, o autor aponta para a existência de fatores externos; fatores esses que podem ser considerados secundários – dependendo da abordagem que o crítico adote em sua análise –, mas necessários. Dando suporte a seu argumento acerca da importância desses fatores, Candido cita o autor Müller-Freienfels, para quem o valor artístico só pode ser elucidado nas suas formas concretas particulares de modo sociológico, dado que a criação implica *relação* entre criadores e receptores de vários tipos (CANDIDO, 2010, p. 83).

Partindo desse entendimento, Candido conclui que

o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público. (CANDIDO, 2010, pp. 83-84, grifo do autor)

A colocação de Candido evidencia, com efeito, o caráter dinâmico da criação literária. Mais que isso, na medida em que a considera enquanto diálogo entre o escritor e seus leitores, coloca também o leitor na posição de determinante do processo criativo. A propósito, Wolfgang Iser corrobora essa compreensão. Segundo Iser, sendo o texto um sistema de combinações, deve haver um lugar dentro de tal sistema para o leitor, aquele a quem é dado o papel de realizar as combinações (ISER, 1979, p. 91). Mas a que leitor se refere Iser? Não se trata de uma imagem

⁶⁴ Esse ensaio de Antonio Candido foi primeiramente publicado em 1955 no livro *A literatura no Brasil*, organizado por Afrânio Coutinho..

abstrata de leitor; trata-se de um leitor textualmente construído. Afinal, “prever o próprio [leitor] não significa somente ‘esperar’ que exista, mas significa também mover o texto de modo a construí-lo” (ECO, 2008, p. 40). Vejamos, então, como o leitor pode ser construído enquanto entidade textual.

Conforme argumenta Wolfgang Iser, em *O Ato da Leitura*, “o próprio texto é a ‘prefiguração da recepção’, tendo com isso um potencial de efeito cujas estruturas põem a assimilação em curso e a controlam até certo ponto” (ISER, 1996, p. 7). Em outras palavras, a assimilação do texto é orientada pela própria estrutura textual e o leitor constrói o sentido ao cooperar com essa estrutura (Ibid., pp. 51-52). Para que isso ocorra, deve haver no texto o que Iser chama de “complexos de controle” – não tão precisos quanto os meios utilizados em uma situação face a face – que implicam no processo comunicativo, permitindo que o sentido seja constituído (ISER, 1979, p. 89). Nesse processo, os vazios e as negações articulados no texto cumprem papel fundamental, uma vez que “eles são as condições para a comunicação, pois acionam a interação entre texto e leitor” (ISER, 1979, p. 106). Wolfgang Iser argumenta que, dado o seu caráter de indeterminação, os vazios e as negações poderiam ser nomeados enquanto “pontos de indeterminação” (termo utilizado por Ingarden), mas deixa claro que o termo indeterminação é por ele usado mais no sentido da ocupação de determinado ponto do texto pelo leitor do que para indicar uma lacuna da determinação do objeto ou dos aspectos esquematizados (Ibid., p. 106). De fato, ao discorrer sobre o funcionamento dos vazios, fica mais claro o modo como o autor emprega a noção de indeterminação. Para Iser, os vazios figuram como “articulações do texto” e como tal indicam as conexões em potencial, i.e., os segmentos do texto a serem conectados, abrindo espaço para os atos de projeção do leitor (Ibid., p. 106). Por conseguinte,

os vazios possibilitam as relações entre as perspectivas de representação do texto e incitam o leitor a coordenar estas perspectivas. [...] Através dos vazios do texto e das negações nele contidas, a atividade de constituição corrente da assimetria entre texto e leitor adquire uma estrutura determinada que controla o processo de interação. (Ibid., pp. 91-92)

A partir das colocações do autor, os vazios e as negações podem ser localizados no texto, pois são nele articulados e fazem parte de uma estrutura que antecipa a presença do leitor.

Essa estrutura que prefigura a recepção é o que Wolfgang Iser denomina de “leitor implícito”. Segundo o crítico, esse leitor “não tem existência real; pois ele materializa o conjunto de preorientações que um texto ficcional oferece, como condições de recepção, a seus leitores possíveis”. Sendo um conjunto de preorientações, Iser considera que o todo o texto literário propõe papéis a seus leitores (ISER, 1996, p. 73). Tratando especificamente do gênero romance, o crítico afirma que

[o romance] tem uma estrutura perspectivista que compõe-se de algumas perspectivas principais que podem ser claramente diferenciadas e são constituídas pelo narrador, pelos personagens, pelo enredo (*plot*) e pela ficção do leitor. Qualquer que seja a posição dessas perspectivas do texto na hierarquia, nenhuma delas se identifica exclusivamente com o sentido do texto. Ao contrário, elas marcam em princípio diferentes centros de orientação no texto, que devem ser relacionados, para que se concretize o quadro comum de referências. A tal ponto uma certa estrutura textual é estabelecida para o leitor que ele é obrigado a assumir um ponto de vista que permita produzir a integração das perspectivas textuais. O leitor, porém, não pode escolher livremente esse ponto de vista, pois ele resulta da perspectiva interna do texto. Só quando todas as perspectivas do texto convergem no quadro comum de referências, o ponto de vista do leitor torna-se adequado. Embora já não sejam eles representados no texto, o ponto de vista e quadro de referências resultam da construção perspectivista do texto. [...] Daí resulta o esquema elementar do papel do leitor delineado no texto. Esse papel exige de cada leitor que assuma o ponto de vista previamente dado; só assim ele conseguirá captar as perspectivas divergentes no texto e juntá-las no sistema da perspectividade. [...] Mas, como estrutura do texto, o papel do leitor representa sobretudo uma intenção que apenas se realiza através dos atos estimulados no receptor. Assim entendidos, a estrutura do texto e o papel do leitor estão intimamente unidos. (Ibid., pp. 74-75)

Por fim, Iser conclui que a concepção do leitor implícito, enquanto proposição de papéis do texto, não representa abstração de um leitor empírico, embora condicione uma tensão que se efetiva quando o papel proposto a ele é assumido (Ibid., p. 76). Com efeito, o crítico parece bastante enfático quanto ao caráter textual de sua categoria de leitor. No entanto, é interessante considerar, as proposições de outros críticos acerca da relação entre esse leitor construído no texto e o leitor real.

Em *A Leitura*, Vincent Jouve afirma que as diversas abordagens que tratam do leitor tornam perceptíveis os limites entre o mundo ficcional e o mundo real. Como coloca Jouve, há de um lado o leitor construído no texto e do outro o leitor de carne e osso com o livro nas mãos. O crítico questiona, então, como seria possível definir a relação entre o primeiro e o segundo. A resposta para isso é simples,

segundo o crítico: “é preciso considerar o primeiro como um papel proposto ao segundo” (JOUVE, 2002, pp. 37-38).

Já Hélio de Seixas Guimarães, ao tratar das mediações que Wolfgang Iser propõe para o estudo da relação entre o público real de um texto e as suas figurações literárias, retoma o conceito de leitor proposto por Iser e afirma que “o leitor de Iser [...] é uma entidade principalmente, *mas não apenas ficcional*, uma vez que a ‘ficção do leitor’ constituiria uma espécie de manifestação, no texto, de suas expectativas de leitor empírico” (GUIMARÃES, 2004, p. 43, grifo meu). De fato, esse entendimento acerca do leitor implícito de Iser permite que Guimarães estabeleça uma relação entre os leitores evocados pelos narradores dos romances de Machado de Assis e seus possíveis leitores empíricos. Como pondera Guimarães,

se é possível afirmar com segurança que os leitores a que os narradores se dirigem nos romances de Machado de Assis não se constroem à imagem e semelhança de seus leitores empíricos – reais ou potenciais –, também é possível dizer que esses leitores figurados não estão completamente dissociados do leitor empírico, que afinal constitui a finalidade de todo e qualquer texto. (Ibid., p. 31)

Considerando, então, que o texto é um sistema de combinações, que há uma estrutura prefigurativa da recepção, chamada por Iser de “leitor implícito”, e que o leitor de Iser não é apenas ficcional na medida em que manifestaria expectativas de leitor empírico, como pondera Guimarães, lançamo-nos, neste capítulo, a esboçar algumas implicações das alterações do plano narrativo da tradução machadiana de *Oliver Twist* para o âmbito do leitor projetado textualmente. Ademais, buscamos aventar uma possível relação de tais alterações com o contexto de recepção de ficção mais amplo, no Brasil do século XIX. A propósito do contexto de recepção, vale lembrar que Jean Michel-Massa já apontou o leitor como critério para possível explicação das alterações do processo tradutório feito por Machado, embora o crítico tenha apenas se referido especificamente ao gosto do público (MASSA, 2008, pp. 68-69).

De início, interessa-nos especificamente analisar alguns aspectos da voz narrativa na tradução machadiana, aspectos que fazem parte de um processo de reorganização das estruturas que põem a assimilação do texto em curso. Mesmo sendo o narrador apenas parte do plano narrativo e estarmos dando enfoque a

algumas de suas particularidades, parece possível verificar implicações dessa reorganização para o âmbito do leitor projetado pelo texto.

4.2 O espaço (des)articulado para o leitor

Como já sabemos, *Oliver Twist* conta a história de um órfão que nasce em uma oficina de trabalho. Tendo passado nove anos sob o sistema pérfido da instituição, ele é disponibilizado como aprendiz pelo conselho. É quando Oliver se torna ajudante do Sr. Sowerberry, um agente funerário. Pouco tempo depois, fugindo dos maus tratos da Sra. Sowerberry e de seus dois empregados, Oliver vai para Londres, onde acaba caindo nas mãos de Fagin e sua gangue. Depois disso, é tomado por ladrão em um assalto ao Sr. Brownlow na banca de livros, e, por fim, levado por este para viver em sua casa. Mas a felicidade de Oliver dura pouco, pois ele é recapturado pela gangue de Fagin e obrigado a participar de um novo assalto, no qual é baleado. Ferido, acaba por ser abrigado na casa alvo do roubo, onde é tratado muito bem pela Sra. Maylie e por Rose. A trama se desenrola com muitas idas e vindas. Fagin e Monks tentam recapturar Oliver, mas não têm sucesso graças a Nancy que os delata para Rose e Brownlow. Por fim, como em um belo melodrama que se preze, os maus são punidos e o bem triunfa. O mistério sobre a origem de Oliver é revelado, o Sr. Brownlow assume a custódia do menino, e este desfruta da felicidade junto aos seus.

Tudo isso funciona muito bem em um plano narrativo complexo que demanda cooperação do leitor. Cumpre destacar que, nesse plano, a voz narrativa é elemento fundamental, pois sua configuração nos incita a coordenar diferentes pontos de vista. É o narrador que denuncia de forma crítica e irônica as mazelas do sistema da oficina de trabalho, que se refere de forma irônica à gangue de Fagin, que aumenta em nós a compaixão pelo pequeno órfão ao descrever seu sofrimento de forma melodramática, e que se desmancha em elogios ao contar os dias felizes de Oliver no lar de Brownlow e da Sra. Maylie.

Com efeito, como vimos nos capítulos anteriores, a ironia é uma arma usada pelo narrador dickensiano de modo consistente. Em *A ironia e o irônico*, D. C. Muecke (1995, p. 63) afirma que toda ironia se fundamenta num contraste entre o

que algo parece ser e o que de fato é. O autor lembra que “o ironista [...] propõe o texto, mas de tal maneira ou em tal contexto que estimulará o leitor a rejeitar o seu significado literal expresso, em favor de um significado ‘transliterar’ não-expresso de significação contrastante” (MUECKE, 1995, p. 58). Assim, Muecke deixa evidente o caráter de incompletude do texto em si e a necessidade de cooperação para a concretização do sentido em potencial. Conforme argumenta, “uma mensagem irônica, até que seja interpretada como se pretendia, tem apenas o som de uma palmada” (Ibid., p. 58).

Visto assim, é interessante constatar que as intervenções promovidas por Machado de Assis na tradução do romance dickensiano, principalmente no que se refere à reconfiguração da voz narrativa, tornam menos recorrentes os sons das “palmadas” – para usar a metáfora de Muecke –, fazendo-as soar, por vezes, menos audíveis ou, de modo recorrente, abafá-las por completo. Mais interessante ainda são as implicações desse processo para o âmbito do leitor projetado no texto. Retomemos alguns trechos do romance para tratarmos a questão em mais detalhe.

No capítulo dezessete, para citar um exemplo que já nos é familiar, dentre vários, o narrador faz referência à dona do estabelecimento para onde se dirigia o Sr. Bumble, o bedel:

Mr Bumble stopped not to converse with the small shopkeepers and others who spoke to him deferentially as he passed along. He merely returned their salutations with a wave of his hand, and relaxed not in his dignified pace until he reached the *farm where Mrs Mann tended the infant paupers with a parish care.*⁶⁵ (DICKENS, 2003, p. 136, grifo meu)

Considerando esse trecho somente, no texto inglês e na tradução francesa, entende-se que a Sra. Mann cuidava das crianças pobres com desvelo. No entanto, a essa altura da história, o egoísmo e os maus tratos conferidos aos órfãos já nos foram dados a conhecer via narrador. Dessa forma, o trecho citado acima mostra um desdobramento da voz narrativa, na medida em que revela um posicionamento do narrador sobre a Sra. Mann, o qual entra em choque com o que ele já havia apresentado, de modo contundente, sobre essa personagem. Algo semelhante ao

⁶⁵ M. Bumble ne s’arrêta pas en route à causer avec les petits marchands ou autres qui lui adressaient respectueusement la parole; à peine répondait-il à leurs saluts par un geste rapide. Il garda cette allure imposante jusqu’à ce qu’il eut gagné la Ferme, où Mme Mann veillait, avec un soin *paroissial*, sur son petit troupeau d’enfants pauvres. (DICKENS, 1867, pp. 117-118, grifo no texto)

exemplo citado por Wolfgang Iser para tratar das perspectivas no romance *Tom Jones*:

Seria suficiente lembrarmos do exemplo de Fielding, que, no confronto de Allworthy com o capitão Blifil, opõe os segmentos das perspectivas de dois personagens e assim deixa o seu relacionamento a cargo da representação do leitor. Só o fato de que as perspectivas do texto sejam dadas ao ponto de vista do leitor por segmentos, mostra que a coerência do texto se cumpre pelos atos de representação do leitor. (ISER, 1979, pp. 108-109)

No caso de *Oliver Twist*, o embate se dá entre a perspectiva do narrador e a das personagens e, assim, o caminho que o leitor segue se bifurca a todo o tempo. Vale lembrar, no entanto, que o leitor não fica de todo abandonado à margem de uma escolha. Isso porque, como já vimos, a perspectiva interna do texto permite que percebamos o narrador como uma voz digna de confiança. Especificamente no trecho que citamos acima, o narrador qualifica o assistente da Sra. Mann como paroquial para que ela seja tomada como falsa pelo leitor – o que é possível a partir da coordenação dos demais pontos de vista. Além do mais, dado que o representante da paróquia é ninguém menos que o sádico Sr. Bumble, não fica difícil perceber que a voz narrativa está, pela via irônica, sendo crítica da personagem em questão. Assim, o narrador funda sua defesa em argumentos sólidos e também consegue nos enredar nela.

Curioso constatar que a tradução de Machado apresenta o que se poderia denominar de planificação dos pontos de vista conflitantes. Vejamos, na tradução, a passagem correspondente ao trecho que citamos anteriormente:

O Sr. Bumble não parava na rua para conversar com os lojistas ou outras pessoas que lhe dirigiam respeitosamente a palavra; mal respondia aos seus cumprimentos, com um gesto rápido. Conservou este ar imponente até chegar à casa da *Sra. Mann, aquela que criou Oliver*. (DICKENS, 2002, p. 126, grifo meu)

Ora, nessa passagem, a Sra. Mann é referida meramente como “aquela que criou Oliver”, o que, de fato, está em consonância com o discurso do narrador sobre essa personagem até o momento. Não há proposição falsa para ser rebatida, negada, pois não há paradoxo, o que acarreta no esvaziamento do sentido irônico do discurso do narrador. Por conseguinte, não há bifurcação no caminho do leitor,

não há escolhas a serem feitas, ou perspectivas a serem coordenadas. Digamos que o caminho proposto pelo narrador machadiano parece de mão única e sem imprevistos para o leitor – este só precisa seguir em frente.

Ao que parece, os comentários críticos, não necessariamente irônicos, do narrador também apresentam um caso similar. Tomemos como base um episódio já conhecido do capítulo dois que representa o Sr. Bumble. Lembremos que o narrador dickensiano e o da tradução francesa chamam nossa atenção para o chapéu do bedel:

Mr Bumble wiped from his forehead the perspiration which his walk had engendered, glanced complacently at the cocked hat, and smiled. Yes, he smiled: *beadles are but men, and Mr Bumble smiled.*⁶⁶ (DICKENS, 2003, p. 9, grifo meu)

O olhar de complacência para o símbolo de seu cargo dá indício, como dissemos, do contentamento que o Sr. Bumble sente pelo posto que ocupa. Ocorre que o narrador não se contenta apenas em notar o sorriso do bedel e, assim, faz-nos saber de seu posicionamento crítico com relação à personagem. Embora os comentários dessa natureza não estabeleçam um paradoxo, como no caso dos irônicos, podemos entendê-los como constitutivos do veio opinativo do narrador, que é fundamental para compor uma das perspectivas dentro do romance. De acordo com o que pudemos acompanhar no capítulo anterior, Machado omitiu o comentário crítico. O narrador machadiano limita-se a dizer que “o Sr. Bumble enxugou em sua testa o suor que a caminhada tinha produzido, lançou um olhar complacente ao chapéu, e sorriu. É verdade, sorriu” (DICKENS, 2002, p. 29). Daí que a omissão frequente desse tipo de segmento da voz narrativa parece seguir o mesmo curso da desarticulação da ironia. Ou seja, o leitor deve seguir o narrador numa via de mão única, a via dos fatos apenas.

Outro exemplo mais complexo de ironia se apresenta no capítulo dez. Nesse capítulo, Oliver se encontra em Londres, junto a Fagin e seus camaradas. O narrador do texto dickensiano conta que Oliver estava ansioso para se fazer útil ao

⁶⁶ M. Bumble essuya son front couvert de sueur, jeta un regard de complaisance sur son tricorne et sourit. Oui, il sourit; *après tout, un bedeau est un homme, et M. Bumble sourit.* (DICKENS, 1867, p. 7, grifo meu)

judeu, pelo que ele já havia visto de seu caráter e do tratamento dado a Jack Dawkins, the artful Dodger, e a seu companheiro Charley Bates.

Oliver was rendered the more anxious to be actively employed by what he had seen of the *stern morality* of the old gentleman's character. Whenever the Dodger and Charley Bates came home at night empty-handed, he [Fagin] would expatiate with great vehemence on the misery of idle and lazy habits, and enforce upon them the necessity of an active life by sending them supperless to bed: upon one occasion he even went so far as to knock them both down a flight of stairs; but this was carrying out *his virtuous precepts* to an unusual extent.⁶⁷ (DICKENS, 2003, p. 73, grifo meu)

Nesse trecho, o narrador conta que Fagin punia Jack e Charley sempre que eles voltavam para casa de mãos vazias. Ocorre que, nesse ponto do capítulo dez, já se pode inferir que os meninos fazem parte de um grupo de criminosos e voltar de mãos vazias significa não ter furtado objetos para Fagin. Dessa forma, a moral e a virtude a que o narrador se refere não são mais que falsas proposições para serem rejeitadas pelo leitor. Só assim a ironia se efetiva. E nesse caso, a questão parece mais complexa. Note-se que a passagem citada implica um comentário do narrador que mostra como Oliver percebia o judeu. Dado que não é a primeira vez que o narrador se refere a essa personagem de modo irônico, nós leitores já pudemos perceber que Oliver está na companhia de bandidos. Mas o nosso protagonista ainda não. Logo, ao focalizar os eventos da perspectiva de Oliver, o narrador enfatiza também a ingenuidade do protagonista. Isso tudo se tomarmos como ponto de referência a defesa do bem que o narrador projeta. Não podemos nos esquecer, no entanto, de que a própria defesa do narrador é paradoxal. A análise que apresentamos nos capítulos precedentes evidencia que o discurso defensivo do narrador com relação à fuga de Jack e Charley, e a ironia do narrador ao tratar de Fagin e seus camaradas, acabam por fazer chacota do *modus operandi* da classe que está sendo defendida. Em suma, uma multiplicidade de significações projetadas em que está implicado o leitor.

⁶⁷ Olivier était d'autant plus désireux de travailler activement, qu'il avait pu juger de *l'inflexible sévérité* du vieux juif. Chaque fois que le Matois ou Charlot Bates rentraient le soir les mains vides, il leur adressait une longue et énergique mercuriale, sur les inconvénients de la paresse et de l'oisiveté, et, pour mieux graver dans leur mémoire la nécessité d'être actifs et laborieux, il les envoyait coucher sans souper. Il alla même une fois jusqu'à les précipiter du haut de l'escalier; mais il était rare qu'il poussât jusqu'à cette extrémité la ferveur de ses *recommandations vertueuses*. (DICKENS, 1867, pp. 63-64, grifo meu)

Na tradução de Machado o mesmo não parece ocorrer. Retomemos a passagem correspondente:

Oliver estava tanto mais desejoso de trabalhar ativamente, quanto que já fazia ideia cabal da inflexível severidade do judeu. Cada vez que o Matreiro ou o Carlinhos Bates voltavam para casa, à noite, com as mãos abanando, proferia um longo e enérgico discurso acerca dos inconvenientes da preguiça e da ociosidade e, para melhor lhes gravar na memória a necessidade de serem ativos, mandava-os dormir sem ceia. Uma vez chegou a precipitá-los do alto da escada; *mas eram raras as violências como esta.* (DICKENS, 2002, p. 77, grifo meu)

Tendo Machado feito sua tradução a partir do texto francês, compreende-se que o narrador machadiano também se refira à inflexível severidade do judeu. Não obstante, Machado vai além e modifica o final do parágrafo, desarticulando por completo o tom irônico da voz narrativa. O trecho parece planejado e perde em complexidade. Afinal, a voz narrativa não se desdobra como no texto inglês, não deixando transparecer pontos de vista diversos que entrariam em conflito com outros. Do contrário, o narrador machadiano parece limitar-se a contar os fatos sem emitir forte julgamento crítico acerca da personagem, e parece por fim amenizar as consequências da dita severidade. Até a percepção de Oliver quanto ao judeu se modifica. Oras, se o narrador não conta, de forma irônica, como Oliver percebia o judeu, também não parece possível dizer que sua inocência seja enfatizada, como acontece no texto inglês. E mais, tendo sido a ironia desarmada, o texto não se abre para aquela leitura que evidencia o caráter paradoxal da voz narrativa. Não apenas porque a ironia inexistente, como também porque o discurso *marcadamente* defensivo do narrador para com os meninos também não consta da tradução daquela passagem referente à fuga após o assalto ao Sr Brownlow. Conseqüentemente, tudo parece ser apresentado em um plano só.

Diante da frequente redução do veio opinativo do narrador na tradução machadiana tornam-se igualmente de grande interesse os segmentos críticos, irônicos e digressivos que Machado decide manter em sua tradução. Trataremos aqui especificamente de dois casos notáveis.

Começemos pelo início do capítulo vinte e sete:

Não sendo por nenhum modo conveniente a um humilde autor fazer esperar um personagem tão importante como é o bedel, com as costas

voltadas à lareira e as abas da casaca nos braços, e sendo assaz descortês e indigno da polidez de um escritor tratar com a mesma negligência uma dama a quem o dito bedel deitou um olhar afetuoso e terno, e a cujos ouvidos murmurou doces expressões que, vindas de semelhante personagem, deviam comover agradavelmente o coração de uma senhora de qualquer condição que fosse, o historiador consciencioso que estas linhas escreve, fiel aos seus sentimentos de respeito e de veneração para com aqueles que exercem neste mundo uma grande e importante autoridade, vem fazer completa confissão do erro, prestar-lhes a homenagem que a posição dessas pessoas reclama e tratá-las com todos os respeitos que a sua elevadíssima posição e grandes qualidades pessoais estão a exigir.

Para isto era intenção do autor fazer aqui uma dissertação a respeito do direito divino dos bedéis e demonstrar que um bedel nunca pode fazer mal, tudo isto para recreio e utilidade do leitor consciencioso; mas infelizmente, por falta de tempo e de lugar, o autor é obrigado a adiar este projeto para melhor ocasião.

Quando essa ocasião aparecer, o autor demonstrará que um bedel, na plenitude de suas funções, isto é um bedel paroquial, empregado num asilo de mendicidade paroquial e numa igreja paroquial, possui todas as qualidades, ou antes todas as perfeições da natureza humana, e que os bedéis empregados nas administrações, nos tribunais e outros estão a cem léguas dessas perfeições.⁶⁸ (DICKENS, 2002, p. 197)

⁶⁸ As it would be by no means seemly in an humble author to keep so mighty a personage as a beadle waiting with his back to the fire, and the skirts of his coat gathered up under his arms, until such time as it might suit his pleasure to relieve him; and as it would still less become his station, or his gallantry, to involve in the same neglect a lady on whom that beadle had looked with an eye of tenderness and affection, and in whose ear he had whispered sweet words, which, coming from such a quarter, might well thrill the bosom of maid or matron of whatsoever degree; the faithful historian whose pen traces these words, trusting that he knows his place, and entertains a becoming reverence for those upon earth to whom high and important authority is delegated, hastens to pay them that respect which their position demands, and to treat them with all that duteous ceremony which their exalted rank and (by consequence) great virtues imperatively claim at his hands. Towards this end, indeed, he had purposed to introduce in this place a dissertation touching the divine right of beadles, and elucidative of the position that a beadle can do no wrong, which could not fail to have been both pleasurable and profitable to the right-minded reader, but which he is unfortunately compelled by want of time and space to postpone to some more convenient and fitting opportunity; on the arrival of which, he will be prepared to show that a beadle properly constituted — that is to say, a parochial beadle, attached to the parochial workhouse, and attending in his official capacity the parochial church,— is, in right and virtue of his office, possessed of all the excellences and best qualities of humanity; and that to none of those excellences can mere companies' beadles, or court-of-law beadles, or even chapel-of-ease beadles (save the last in a very lowly and inferior degree), lay the remotest sustainable claim. (DICKENS, 2003, p. 216) Comme il ne serait nullement convenable à un humble auteur de faire attendre, selon son bon plaisir, un personnage aussi élevé que l'est un bedeau, le dos au feu et les pans de son habit relevés sous ses bras, et qu'il serait encore plus malséant et plus indigne de la galanterie d'un écrivain qui sait vivre, de traiter avec même négligence une dame sur laquelle le bedeau avait laissé tomber un regard affectueux et tendre, et à l'oreille de laquelle il avait murmuré de ces douces paroles, qui, venant d'un tel personnage, eussent agréablement ému le coeur d'une jeune fille ou d'une femme de n'importe quelle condition, l'historien consciencieux qui écrit ces lignes, fidèle à ses sentiments de respect et de vénération pour ceux qui exercent ici-bas une grande et importante autorité, se hâte de faire amende honorable, de leur rendre le respect que leur position réclame, et de les traiter avec tous les égards que leur rang élevé et par conséquent leurs grandes qualités réclament impérieusement de lui. Dans ce but, il avait eu l'intention de faire ici une dissertation sur le droit divin des bedeaux, et de démontrer qu'un bedeau ne saurait mal faire, le tout pour le plaisir et l'utilité du lecteur consciencieux; mais il est malheureusement forcé, faute de temps et de place, d'ajourner ce projet pour une meilleure occasion. Dès qu'elle s'offrira, il sera en mesure de démontrer qu'un bedeau, dans la plénitude de ses fonctions, c'est-à-dire un bedeau paroissial, attaché à un dépôt de mendicité paroissial et à une église paroissiale, et, un vertu de ses fonctions, doué de toutes les qualités, disons mieux, de toutes les perfections de la nature humaine, et que les bedeaux

Vale lembrar, o capítulo vinte e sete é dedicado quase todo ao Sr. Bumble (o bedel) e a Sra. Corney (a matrona da oficina de trabalho). Alguns capítulos atrás, mais precisamente no vinte e três, encontramos essas duas personagens numa cena repleta de afeição. O Sr. Bumble visita a Sra. Corney, que o convida para um chá. A cena do chá é apresentada, e comentada pelo narrador, sem perda dos detalhes, que explicitam as investidas do bedel para com a matrona. O auge desse cenário é interrompido pela chegada de uma velha senhora, avisando que Sally – a enfermeira que assistiu a mãe de Oliver durante o parto – está prestes a morrer e solicita a presença da Sra. Corney. Depois disso, a história se volta para o segredo guardado por Sally sobre o nascimento de Oliver, bem como para a quadrilha de Fagin e as consequências do roubo a casa da Sra. Maylie. Daí, no capítulo vinte e sete, o narrador explica ao leitor (evocado de modo explícito, nesse caso) o porquê de voltar às ditas personagens. E cumpre ressaltar que o faz de modo irônico. Não só porque o narrador diz não ter tempo e lugar para dissertar sobre o bedel, o que, de fato, faz logo a seguir, mas também porque logo após haver mencionado as boas qualidades e perfeições do bedel, o narrador nos surpreende com um relato do comportamento do bedel, enquanto este ficou sozinho nos aposentos da matrona. Em resumo, o Sr. Bumble se põs a contar e recontar as colheres de chá da Sra. Corney, pesar e repesar a pinça de açúcar, examinar minuciosamente a leiteira e inspecionar a mobília, o estofamento das cadeiras e o conteúdo da cômoda, onde o bedel encontrou uma caixinha, cujo conteúdo produzia “um som metálico assaz agradável”. Com efeito, aquele narrador que não tinha tempo nem lugar para discursar, logo em seguida a sua ressalva acaba por fazê-lo de modo a evidenciar o “mau” caráter do Sr. Bumble, que decide propor casamento à matrona.

Outro segmento digno de nota encontra-se no início do capítulo dezessete. Esse capítulo trata da ida do Sr. Bumble a Londres. Nessa viagem, o bedel vem a saber, ao ler um anúncio no jornal, que Oliver não está mais sob os cuidados dos Sowerberry. Isso o leva de imediato a se encontrar com o Sr. Brownlow, com o intuito de manchar a reputação de Oliver. O narrador abre o capítulo do seguinte modo:

attachés aux administrations, aux cours de justice ou aux succursales, sont à cent lieues de ces perfections: *les bedeaux des succursales occupent, il est vrai, le second rang, mais il y a un abîme entre le second et le premier.* (DICKENS, 1867, p. 191, grifo meu)

É uso, em melodramas que cheirem a sangue, alternar as cenas trágicas e as cenas cômicas. Ora, aparece jazendo em uma cama ruim o herói acobardado pelas desgraças e pelos grilhões que lhe roxeam os pulsos; na cena seguinte, o seu fiel escudeiro, ignorando tamanha desgraça, vem alegrar o público com uma cantiga de escangalhar as pedras.

Vemos a heroína à mercê de um barão cruel e soberbo, exposta a perder a honra ou a vida e arrancando um punhal para salvar uma à custa da outra; e, no momento em que o interesse está vivamente excitado, ouve-se o apito do contra-regra, que nos transporta a uma grande sala de um castelo, onde um sujeito, de empoadada cabeleira, canta uma canção alegre. Os vassallos fazem coro com ele; e saem todos cantando.

Parecem ridículas estas mudanças à primeira vista. A vida apresenta destes contrastes, festa e morte, luto e alegria, tristeza e folga.

Mas então nós é que somos os atores, e isso faz grande diferença.

As transições súbitas, os acessos de dor, que na cena da vida não nos espantam, parecem ridículos desde que nos convertemos em simples espectadores.

Parecerá inútil este curto preâmbulo. A intenção do autor é prevenir delicadamente o leitor de que vai agora à cidade natal de Oliver, para o que tem boas razões.⁶⁹ (DICKENS, 2002, p. 125)

⁶⁹ It is the custom on the stage in all good, murderous melodramas, to present the tragic and the comic scenes in as regular alternation as the layers of red and white in a side of streaky, well-cured bacon. The hero sinks upon his straw bed, weighed down by fetters and misfortunes; and, in the next scene, his faithful but unconscious squire regales the audience with a comic song. We behold with throbbing bosoms the heroine in the grasp of a proud and ruthless baron, her virtue and her life alike in danger, drawing forth her dagger to preserve the one at the cost of the other; and, just as our expectations are wrought up to the highest pitch, a whistle is heard, and we are straightway transported to the great hall of the castle, where a grey-headed seneschal sings a funny chorus with a funnier body of vassals, who are free of all sorts of places from church vaults to palaces, and roam about in company carolling perpetually. Such changes appear absurd; but they are not so unnatural as they would seem at first sight. The transitions in real life from well-spread boards to death-beds, and from mourning weeds to holiday garments, are not a whit less startling, only there we are busy actors instead of passive lookers-on, which makes a vast difference. The actors in the mimic life of the theatre are blind to violent transitions and abrupt impulses of passion or feeling, which, presented before the eyes of mere spectators, are at once condemned as outrageous and preposterous. As sudden shiftings of the scene, and rapid changes of time and place, are not only sanctioned in books by long usage, but are by many considered as the great art of authorship, — an author's skill in his craft being by such critics chiefly estimated with relation to the dilemmas in which he leaves his characters at the end of every chapter, — this brief introduction to the present one may perhaps be deemed unnecessary. If so, let it be considered a delicate intimation on the part of the historian that he is going back directly to the town in which *Oliver Twist* was born; the reader taking it for granted that there are good and substantial reasons for making the journey, *or he would not be invited to proceed upon such an expedition on any account.* (DICKENS, 1839, pp. 271-273, grifo meu) Il est d'usage au théâtre, dans tout bon mélodrame bien sanglant, de présenter tour à tour des scènes tragiques et des scènes comiques entrelardées. On nous montre, gisant sur un grabat, les héros accablés sous le poids de ses chaînes et de ses malheurs; puis, à la scène suivante, son écuyer fidèle, ignorant le sort de son maître, vient égayer l'auditoire par une chanson bouffonne. Nous voyons avec émotion l'héroïne à la merci d'un baron cruel et superbe, exposée à perdre l'honneur ou la vie et tirant son poignard pour sauver l'un au prix de l'autre; et, au moment où l'intérêt est le plus vivement excité, on entend un coup de sifflet, et nous voilà transportés tout d'un coup dans la grande salle d'un château, où un vieux sénéchal, à la chevelure grise, chante un air joyeux. Ses vassaux font chorus avec lui; ils n'ont pas autre chose à faire, et s'en vont tous de compagnie, toujours joyeux, toujours chantant. Ces changements de scène nous paraissent ridicules; ils ne sont pourtant pas aussi invraisemblables que nous pourrions le croire au premier abord. La vie n'offre-t-elle pas sans cesse des contrastes de ce genre, ici des fêtes et là un lit de mort; tantôt le deuil et la tristesse, et tantôt la joie et le plaisir. Mais alors nous sommes nous-mêmes acteurs, au lieu d'être témoins passifs des événements, et cela fait une grande différence. Ces transitions brusques, ces élans subits de colère ou de douleur, qui ne

Na sequência o narrador se põe a descrever a caminhada do Sr. Bumble pela High-street, episódio que já conhecemos. Trata-se de um capítulo, por assim dizer, “encaixado” entre uma série de sete capítulos (do quinze ao vinte e dois) que envolvem a recaptura de Oliver por Nancy e Sikes até a efetivação do roubo de que o protagonista é obrigado a participar. À parte um pequeno ajuste do tradutor francês, que omite um segmento final do texto inglês (“or he would not be invited to proceed upon such an expedition on any account”), e do tradutor brasileiro, que deixa de fora um comentário do narrador quanto ao apreço legitimado no manejo das mudanças bruscas de tempo e cena, o teor digressivo da passagem é mantido tanto na tradução francesa quanto na machadiana.

O que se torna interessante nos dois casos que apresentamos é, em primeiro lugar, o fato de Machado ter mantido (mais ou menos) como no texto inglês e francês uma passagem marcadamente irônica e outra digressiva. Lembremos que o narrador machadiano, comparado ao dickensiano, é mais dado a concisão e aos fatos, do que aos comentários, sejam eles de qual natureza forem. Em segundo lugar, e particularmente notável para o viés que estamos adotando neste capítulo, destaca-se a função das passagens que citamos no romance como um todo. Ora, como vimos, ambos os trechos, que abrem os respectivos capítulos, prestam-se a explicar de modo explícito o andamento da história. E, cumpre destacar, uma história cujo encadeamento se dá a partir de três centros principais: a oficina de trabalho, a quadrilha de Fagin e o mundo burguês. Especificamente no caso do capítulo vinte e sete, a volta da Sra. Corney e do Sr. Bumble à cena é necessária para que o mistério sobre a origem de Oliver comece a ser desvendado, mas para isso é também necessário explicar/justificar a volta repentina das personagens em meio ao desenvolvimento dos eventos paralelos.

Last but not least, estão o que poderíamos denominar “intromissões” do narrador machadiano; intromissões que reiteram ou tornam explícitas informações

nous étonnent point sur la scène du monde, nous semblent ridicules et déplacés, dès que nous sommes réduits au rôle de simples spectateurs. *Les soudains changements de scène, de temps et de lieu, ne sont pas seulement sanctionnés dans les livres par un long usage; ils sont encore considérés par beaucoup de gens comme étant le grand art de la composition. Il y a même certains critique qui n'estiment le talent d'un auteur qu'en raison des difficultés qu'il amoncelle autour de ses personnages à la fin de chaque chapitre.* Ce court préambule paraîtra peut-être inutile. En tous cas, on doit y voir de la part de l'historien une manière délicate de prévenir ses lecteurs qu'il va les ramener à la ville natale d'Oliver, et qu'il a de bonnes raisons de leur faire ce voyage. (DICKENS, 1867, pp. 116-117, grifo meu)

que no texto dickensiano ficam inferidas ou são apresentadas de forma menos direta.

Um exemplo dentre outros. No capítulo doze da tradução de Machado, o narrador reitera um dado da trama ocorrido no capítulo dez. Iniciemos, então, pelo que acontece nesse capítulo. No capítulo dez, Oliver se encontra em Londres, com Fagin e, como mencionado anteriormente, estava ansioso para se fazer útil ao judeu. Este decide, por fim, enviar Oliver com Jack e Charley “ao trabalho”. Os três rumam a Clerkenwell, onde encontram o Sr. Brownlow, que se distraía com um livro em uma banca e de quem Jack rouba o lenço, fugindo com Charley. Após esse episódio, não sabemos o que foi feito de Jack e Charley, personagens que iremos reencontrar no capítulo treze (doze, na tradução francesa e no texto machadiano), quando o narrador relata a fuga dos meninos até sua chegada ao covil de Fagin:

The footsteps approached nearer; they reached the landing, the door was slowly opened, and the Dodger and Charley Bates entered and closed it behind them.⁷⁰ (DICKENS, 2003, p. 96)

No texto de Machado, a fuga dos meninos acontece ao final do capítulo doze ainda. Ao ler esse capítulo, já sabemos que, após o roubo, Oliver foi perseguido, detido, e, em seguida, levado para a casa do Sr. Brownlow. Não obstante, após relatar a chegada de Jack e Charley, quase em tom de suspense, passo a passo, o narrador reitera um dado da trama que já sabemos:

Os passos se aproximaram e foram ouvidos mais perto.
Abriu-se a porta lentamente.
Entraram o Matreiro e Carlinhos e fecharam a porta.
Oliver não vinha com eles. (DICKENS, 2002, p. 93, grifo meu)

Ainda outro exemplo desse tipo de elaboração na tradução machadiana. No capítulo dois, embora de forma mais sutil, o narrador machadiano explicita novamente um dado do texto de Dickens. Na passagem citada a seguir, Bumble e Oliver, vindo da casa da Sra. Mann, rumam em direção à oficina de trabalho. O narrador conta que

⁷⁰ Les pas se rapprochèrent et se firent bientôt entendre sur le palier. La porte s'ouvrit lentement; le Matis et Charlot Bates entrèrent et la fermèrent derrière eux. (DICKENS, 1867, p. 82)

Mr Bumble walked on with long strides; and little Oliver, firmly grasping his gold-laced cuff, trotted beside him, inquiring at the end of every quarter of mile whether they were 'nearly there', to which interrogations Mr Bumble returned very brief and snappish replies; for the temporary blandness which gin and water awakens in some bosoms had by this time evaporated, *and he was once again a beadle.*

Oliver had not been within the walls of the workhouse a quarter of an hour, and had scarcely completed the demolition of a second slice of bread, when Mr Bumble, who had handed him over to the care of an old woman, returned, and, telling him it was a board night, informed him that the board had said he was to appear before it forthwith. (DICKENS, 2003, p.11, grifo meu)

Na tradução francesa:

M. Bumble marchait à grand pas, et le petit Olivier, serrant bien fort le parement galonné du bedeau, trottait à côté de lui, et demandait à chaque instant s'ils n'allaient pas bientôt arriver. M. Bumble répondait à ses questions d'une manière brève et dure: il n'éprouvait plus l'influence bienfaisante qu'exerce le genièvre sur certains coeurs, *et il était redevenu bedeau. Il n'y avait pas un quart d'heure qu'Olivier avait franchi le seuil du dépôt de mendicité,* et il avait à peine fini de faire disparaître un second morceau de pain, quand M. Bumble, qui l'avait confié aux soins d'une vieille femme, revint lui dire que c'était jour de conseil et que le conseil le mandait. (DICKENS, 1867, p. 9, grifo meu)

Como se pode perceber, o texto de Dickens e a tradução francesa parecem, ainda de que forma sutil, incitar a cooperação inferencial do leitor, já que a chegada das personagens à oficina de trabalho não é apresentada de forma tão explícita. Na tradução de Machado, o trecho em questão apresenta uma pequena "intromissão" da voz narrativa:

O Sr. Bumble caminhava apressadamente, e o pequeno Oliver, apertando nas mãos a roupa do bedel, caminhava ao lado dele e perguntava a cada instante se estavam perto da casa. O Sr. Bumble respondia por modo breve e duro: já não sentia a influência benéfica que exerce a genebra em certos corações.

Chegaram.

Mas não havia um quarto de hora que Oliver transpusera a soleira do *asilo da mendicidade* e fizera desaparecer o segundo pedaço de pão quando o Sr. Bumble, que o confiara aos cuidados de uma velha, veio dizer-lhe que era dia de conselho e que o conselho o mandara chamar. (DICKENS, 2002, pp. 31-32, grifo meu)

Nesse trecho, percebe-se que o narrador dá ênfase e explicita o fato de as duas personagens terem chegado à oficina de trabalho, acrescentando "chegaram"

e antecipando um dado que é confirmado, de forma menos direta, nas linhas que se seguem.

Percebe-se, então, que a configuração do narrador na tradução machadiana apresenta alterações quando comparada àquela do texto inglês e, por tabela, da tradução francesa. Tais alterações, além de resultarem numa suavização do propósito crítico de Dickens para o romance, parecem implicar uma forma diferente de assimilação da narrativa. Verdade seja dita, nem todas as passagens em que o narrador é crítico, irônico ou digressivo são alteradas na tradução machadiana. Mas fato é, há trechos significativos no romance em que se desarticula o viés opinativo do narrador por intermédio do processo tradutório do escritor brasileiro. De igual forma, as “intromissões” do narrador não aparecem em grande quantidade na tradução, mas estão lá e resultam da intervenção de Machado. Há de se reconhecer, no entanto, que essas intromissões explicitativas e redundantes, aliadas à desarticulação da ironia em certos trechos (a curiosa permanência em alguns) e à omissão de comentários críticos, compreendem um plano narrativo interessante se tivermos em mente o contexto de recepção de ficção no Brasil oitocentista.

4.3 Diálogos possíveis: do texto ao contexto

Em *Machado de Assis tradutor*, à guisa de conclusão, Jean-Michel Massa afirma que “Machado de Assis é escritor; pode-se fingir esquecê-lo de uma hora para outra, mas o tradutor se encarrega de nos lembrar” (MASSA, 2008, p. 99). Uma linha de raciocínio similar parece ser seguida por Lêdo Ivo. Referindo-se especificamente à tradução do romance de Victor Hugo, *Os trabalhadores do mar*, o autor diz que

as atividades de Machado de Assis como tradutor têm sido pouco esmiuçadas pelos seus críticos e biógrafos, que se agarram ao exemplo da tradução de “O Corvo”, de Edgar Allan Poe, contentando-se com esse episódio afortunado e fazendo apenas menções sumárias à parte quase total do ofício. Registra Lúcia Miguel Pereira que ele traduziu, entre 1860 e 1867, nada menos de sete peças teatrais, inclusive *O Barbeiro de Sevilha*, de Beaumarchais, e o romance *Os Trabalhadores do Mar*, de Victor Hugo. *Não são, porém, estabelecidos os vínculos entre autor e tradutor, como se não tivesse havido entre ambos qualquer comunicação ou proveito.* (IVO, 1976, p. 51 apud FERREIRA, 2004, pp. 32-33, grifo meu)

Como parecem sugerir ambos os autores, escritor e tradutor não estariam de todo dissociados. Partindo desse entendimento, permitimo-nos, com o devido cuidado e ainda que de modo bastante inicial, aventar uma possível relação da (re)escrita de *Oliver Twist* por Machado com o contexto brasileiro de recepção de ficção mais amplo, o que inclui o trabalho de Machado enquanto escritor.

Acreditamos que os aspectos configuradores da voz narrativa na tradução machadiana evidenciariam condições particulares do contexto de leitura de ficção no Brasil oitocentista. Dizemos isso por duas razões: em primeiro lugar, pela natureza do conceito que embasa a análise, ou seja, o conceito de “leitor implícito” – uma entidade não apenas ficcional, pois manifestaria no texto expectativas do escritor quanto ao público leitor. Em segundo lugar, porque a análise que apresentamos dialoga, em *certa medida*, com trabalhos já realizados que abordam as relações entre a configuração do narrador e os leitores prefigurados no texto e o diálogo entre escritor e seu público.

Na introdução de *Os leitores de Machado de Assis*, Hélio de Seixas Guimarães faz referência ao trabalho desenvolvido por Marisa Lajolo, especificamente, em “Machado de Assis: um mestre de leitura”. Segundo Guimarães, Lajolo sugere

com necessária cautela, [...] que a relação autor-público *não seja de todo independente* da que se estabelece entre narrador e leitor e também que essa última relação, eminentemente ficcional, conteria, de maneira cifrada, o projeto literário de Machado de Assis, que incluía a formação de leitores empíricos capazes de receber sua obra, produzida ao longo de cinco décadas em que se verificaram modificações significativas no país e nos modos de produção, circulação e recepção de bens culturais. (GUIMARÃES, 2004, p. 51, grifo do autor)

Conforme coloca Guimarães, o trabalho de Lajolo é revelador do dinamismo das relações autor/público e narrador/leitor. Não obstante, Guimarães alerta que a postura pedagógica de Machado na segunda metade do século XIX, postura ressaltada por Lajolo, não parece generalizável para toda a sua obra. Conforme o autor constata em sua análise, a partir da publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em 1881, evidencia-se nos romances machadianos o abandono da postura pedagógica do autor, marcando o que alguns críticos consideram ser a

passagem da primeira para a segunda fase da produção literária de Machado de Assis (GUIMARÃES, pp. 51-52). À parte as divergências entre os dois críticos, o fato é que Guimarães e Lajolo sugerem que havia uma postura pedagógica de Machado de Assis em relação ao seu público no Brasil do século XIX, postura essa que estaria codificada no plano ficcional na relação narrador/leitor.

Outro trabalho nesse âmbito foi desenvolvido por Sílvia Maria Azevedo. Particularmente, em “Machado de Assis entre o jornal e o livro”, Azevedo analisa a reescritura de contos do jornal para o livro, discutindo um projeto de formação de leitor. Segundo Azevedo, “o jornal [...] era o espaço de *configuração* da (ainda incipiente) república das letras brasileiras, tanto no que se refere ao universo do escritor quanto ao do leitor” (AZEVEDO, 2008, p. 168, grifo meu).

Curioso pensar, como coloca Azevedo, que Machado de Assis, enquanto colaborador do *Jornal das Famílias* e incumbido de executar um projeto de reforma do gosto literário dominante, que passava pela educação estética do leitor, coloca em xeque um tipo de narrativa que tinha acolhida no *Jornal das Famílias*, o conto moral – “extensão das antigas fábulas, pequenas histórias acompanhadas de uma moralidade, destinada a explicar ao leitor menos agudo o seu sentido autêntico” (MAGALHÃES, 1972, p. 133 apud AZEVEDO, 2008, p. 169). Em alguns contos publicados no *Jornal das Famílias*, a exemplo de “O anjo das donzelas” e “Conto fantástico”, que datam de 1864, o narrador machadiano alude à leitura feminina em registro irônico, criticando a leitura ingênua e, assim, configurando um desvio em termos estruturais do conto moral (Azevedo, 2008, p. 171).

Ainda como parte desse projeto estaria a publicação em livro de alguns dos contos primeiramente publicados por Machado no *Jornal das Famílias*. Trata-se das antologias *Contos Fluminenses*, de 1870, e *Histórias da meia-noite*, de 1873. Para isso, Machado promoveu algumas alterações nos contos, dentre elas as modificações de títulos, supressão de prefácios e de finais moralizantes (Ibid., p. 175). Por conseguinte, conforme aponta Azevedo, desaparece o narrador mediador, preocupado em tranquilizar o leitor, e este é convidado a participar mais ativamente, captando nuances e subentendidos; nas palavras da autora, “o leitor deve ler menos o que está escrito do que apreender o que não está dito” (Ibid., p. 175).

Assim, o trabalho de Sílvia Azevedo mostra que, seja no âmbito temático, seja no âmbito formal, Machado de Assis, ao escrever alguns contos para o *Jornal*

das *Famílias* e mais tarde publicá-los em livros, lança mão de um projeto formador de leitor, incitando seu público, no plano estético, a abandonar a postura ingênua.

É justamente a partir desse panorama que pensamos ser possível compreender a configuração do narrador e do espaço implicado para o leitor na tradução machadiana de *Oliver Twist*. Lembremos que essa tradução foi publicada no *Jornal da Tarde*, em 1870, e, portanto, num período em que Machado já andava às voltas com seu projeto reformador, um projeto que previa a existência de um público ingênuo que lia ao pé da letra e, portanto, necessitava de um narrador mediador. Como já apontou Guimarães, é somente em 1881, com a publicação de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que o narrador machadiano formaliza definitivamente o abandono de uma postura didática com relação ao leitor.

É temerário, no entanto, afirmar que a formalização da voz narrativa na tradução machadiana de *Oliver Twist*, bem como as implicações dessa formalização para o âmbito do leitor implícito, codificariam uma postura simplesmente pedagógica (tal qual apresentam Guimarães e Lajolo) do escritor/tradutor Machado de Assis com relação ao público do *Jornal da Tarde*, para quem a tradução se destinava. Por outro lado, parece haver semelhanças entre o leitor evocado pela voz narrativa de teor pedagógico nas narrativas do próprio Machado e o leitor evocado pelo narrador da tradução machadiana de *Oliver Twist*. Ora, segundo destaca Azevedo, em meados de 1870, Machado já articulava um projeto de reforma que, vale reiterar, previa um público leitor ingênuo, cujo gosto devia ser reformado.

Como mostra a análise aqui empreendida, vazios projetados originalmente a partir da voz narrativa no texto de Dickens são, por vezes, desarticulados no texto de Machado, do que resulta uma redução do espaço implicado para o leitor como participante ativo. Ademais, Machado opta por manter algumas passagens irônicas e digressivas – comumente alteradas/omitidas por ele – em que o narrador explicita o andamento/encadeamento da narrativa. E não podemos nos esquecer das explicitações redundantes e explicativas que parecem acrescidas com o intuito de frisar informações menos explícitas no texto dickensiano. Tudo isso parece estabelecer um plano primordialmente de uma via só, para usar um termo dantes mencionado. O narrador machadiano, enquanto se atém aos fatos, parece conduzir o leitor pela narrativa, sem pô-lo diante de obstáculos. Visto assim, poderíamos supor que a tradução machadiana de *Oliver Twist* faria pressentir a presença de um público menos agudo para quem Machado pensava traduzir *Oliver Twist*.

Há, no entanto, outro aspecto que precisamos retomar, ainda a título de especulação superficial nesta etapa da pesquisa: o gosto do público leitor do século XIX. Para isso, recobramos as considerações de Hélio de Seixas Guimarães acerca dos três primeiros romances de Machado de Assis.

Em “Ressurreição e A Mão e a Luva: o questionamento do leitor romântico”, Guimarães diz que “Machado de Assis começa sua carreira de romancista com um projeto anti-romântico num momento em que o gosto pela literatura sentimental e imaginosa domina o ambiente literário brasileiro” (GUIMARÃES, 2004, p. 125). Já no prólogo de *Ressurreição*, a intenção de inovar é manifesta num discurso modesto e cuidadoso, que expressa a preocupação com a apreciação que seu interlocutor fará de seu primeiro romance e a consciência de que sua proposta ia na contracorrente do gosto dominante e, por isso, “desafiava as expectativas do leitor do início da década de 1870, acostumado a histórias de forte apelo sentimental e carregadas de cor local, das quais *Sonhos D’ouro*, de José de Alencar, publicada no mesmo ano de 1872, serve de paradigma” (Ibid., pp. 125-126). Com efeito, a estratégia do narrador de *Ressurreição* consiste em um constante frustrar as expectativas do leitor, i.e., o narrador antecipa o que o leitor acostumado à norma romântica espera para, em seguida, desmentir e corrigir suas inferências, demonstrando a artificialidade dos preceitos correntes e incitando o interlocutor à recepção crítica da literatura romântica (Ibid., pp. 126-130). A dissonância com a prosa em voga à época não passa incógnita à crítica contemporânea. Especificamente nas considerações de Carlos Ferreira, Dr. Fausto (pseudônimo de um texto publicado na *Semana Ilustrada*) e de Luís Guimarães Júnior, fica implícita, segundo o crítico, a comparação com as histórias de Feuillet,

e os críticos ressentem-se da falta das “paixões violentas”, das “grandes tempestades do coração” e da “espontaneidade do sentimento”; em outras palavras, dos ingredientes e do tom da literatura sentimental que aparentemente deliciava não só o “vulgo”, mas também os “amigos da boa e eficaz litteratura”, se considerarmos que os artigos são assinados por alguns dos melhores e mais respeitados jornalistas da época. (GUIMARÃES, 2004, p. 135)

Já o segundo romance, *A mão e a luva*, constitui-se de uma narrativa mais leve, despida do ar um tanto sombrio de *Ressurreição*, mais de acordo com a publicação em folhetim, “sujeita [...] ‘às urgências da publicação diária’ e às

expectativas e exigências do público de jornal, provavelmente muito menos tolerante às afrontas aos seus gostos e convicções do que o seletivo público consumidor de livros” (GUIMARÃES, 2004, p. 138). Conforme analisa Guimarães, *A mão e a luva* evidencia outras estratégias de diálogo entre narrador e leitor. Nota-se um recuo na postura agressiva do narrador, que busca a cumplicidade de seu interlocutor. Em vez de se pôr entre os fatos e o interlocutor, frustrando suas expectativas, o narrador propõe um diálogo mais harmonioso, dando a impressão de oferecer continuamente o braço ao leitor para guiá-lo pela narrativa (Ibid., 139). A reforma do gosto do leitor continua sendo alvo, embora mude a estratégia. Agora o narrador finge compartilhar o mesmo repertório de seu interlocutor. Em lugar de se interpor entre leitor e matéria narrada, o narrador leva o leitor à identificação com Estevão – personagem pobre e sentimental – com o intuito de apontar o quão inviáveis, artificiais e ridículas são as convicções romanescas da personagem (Ibid., p. 144). No entanto, mesmo estando *A mão e a luva* mais em consonância com os hábitos de leitura da época, o segundo romance de Machado não entusiasmou os leitores a quem as peripécias das páginas de Feuillet – um dos autores mais lidos e admirados na época – e Montépin pareciam interessar mais (Ibid., pp. 145-146). Dentre as considerações da crítica a esse romance,

o que retorna é a observação sobre a frieza da narrativa, a que faltaria movimentação e surpresa. Essa parece ser a expectativa do público leitor imaginado pelo crítico que, na mesma coluna em que comenta *A mão e a luva*, noticia o lançamento da *Guerra dos Mascates*, de Alencar, considerado um livro sem atrativos “para leitores habituados ao movimento dramático das novellas francesas e hespanholas, e as scenas tranquillias do viver domestico, apanágio da eschola ingleza.” (GUIMARÃES, 2004, p. 147)

Diante disso, poder-se-ia pensar que o rumo seguido por Machado a partir de seu terceiro romance tenha sido influenciado pela crítica das duas obras anteriores, que vale lembrar, tinha o apoio de críticos como José Carlos Rodrigues e Salvador de Mendonça, amigos do escritor brasileiro (Ibid., p. 147).

Com efeito, tanto em *Helena* quanto em *Iaiá Garcia*, a relação narrador/leitor distende-se e se torna mais cordial, apaziguada, sem intenções de modificação. O leitor é evocado de modo menos direto, i.e., por meio das reviravoltas da trama e do aumento na força emocional dos dramas centrais. Dessa forma, Machado aproximava-se das narrativas melodramáticas e sentimentais – sendo as obras de

Paul de Kock, Eschich e Ponson du Terrail modelos – que faziam o gosto de grande parte do público leitor. Não obstante, *Helena e Iaiá Garcia* correspondem somente em parte às expectativas do público, já que, no caso do primeiro romance, os esquemas do melodrama não se completam, a polarização entre Bem e Mal é débil, e no caso do segundo, os esquemas são frustrados (GUIMARÃES, 2004, pp. 149-152). De qualquer modo, a crítica positiva de *Helena* sugere a eficiência do uso do sentimentalismo importado da ficção europeia (Ibid., p. 154):

Desta vez não há qualquer acusação de frieza, ausência de sentimentos ou emperramento da ação; pelo contrário, elogia-se o livro por “correr bem”, pelo “prazer de lê-lo”, assim como pelo “sentimento elevado, inspiração ardente, e linguagem colorida, opulenta.” Tudo isso o aproximava do padrão estrangeiro, cujo paradigma era fornecido pelos textos publicados nos folhetins de quase todos os diários cariocas, espaço que o próprio Machado disputava, já que *Helena* saía n’*O Globo* ao mesmo tempo em que o rodapé do concorrente *Gazeta de Notícias* era ocupado por *A feiticeira vermelha*, do popularíssimo Xavier de Montépin.” (GUIMARÃES, 2004, p. 155)

De fato, o panorama traçado por Guimarães nos primeiros romances de Machado nos mostra que as estratégias constitutivas do diálogo narrador/leitor – e, dadas as devidas proporções, escritor/público – vão sendo repensadas para que o dito projeto de reforma possa ser levado à frente.

Se considerarmos a tradução machadiana de *Oliver Twist* à luz desse panorama, mais uma vez a particularidade da atuação de Machado como tradutor parece notável. Como mostra a análise que apresentamos no capítulo anterior, Machado exclui e/ou suaviza passagens de forte apelo sentimental em que figura o protagonista. Ademais, a reconfiguração das personagens acaba por amenizar a polarização entre Bem e Mal (extremamente marcada no texto dickensiano), principalmente no que diz respeito ao primeiro e ao último grupo de personagens de que tratamos, o que parece resultar numa narrativa com menor apelo melodramático. Ora, segundo analisa Guimarães, dentre os aspectos apontados pela crítica da época com relação aos dois primeiros romances de Machado destaca-se a “frieza”, já que ambos se afastavam do padrão das narrativas europeias que faziam uso do melodrama e agradavam grande parte do público. Isso nos levaria a supor que, ao traduzir o romance de Dickens, Machado de Assis

poderia já estar dando algumas pinceladas do que viria a ser seu projeto anti-romântico.

Como vimos, na tradução de Machado de Assis para o romance de Charles Dickens não parece haver um embate (não na superfície) entre narrador e leitor, dado que o diálogo entre ambos parece pacífico, cordial. Talvez o embate se instale numa camada mais profunda, uma vez que o *Oliver Twist* machadiano compõe-se de uma narrativa, ao que parece, não tão nos moldes do gosto dominante no Brasil à época; isso se nos ativermos em específico ao tom melodramático em geral. Obviamente, restar-nos-ia investigar mais a fundo se a tradução soa menos melodramática apenas em comparação ao texto dickensiano, ou se, de fato, esta guarda relação significativa com os primeiros romances de Machado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste trabalho, propusemo-nos a investigar a tradução parcial que Machado de Assis fez de *Oliver Twist*. Primeiramente, buscamos analisar o papel da tradução francesa que serviu de mediadora no processo tradutório, com vistas a uma análise acurada da tradução machadiana. Num segundo momento, pudemos tratar das alterações feitas por Machado na forma narrativa e, conseqüentemente, na formulação de ideias tal como elaboradas por Charles Dickens.

Conforme pudemos constatar, *Oliver Twist* ganhou várias edições em seu contexto de origem. Considerando especificamente a edição publicada na *Bentley's* e as duas edições subseqüentes, de 1838 e 1846, vimos que ambas apresentam intervenções promovidas pelo escritor inglês, dentre as quais se destacam aquelas da edição de 1846, que resultou na revisão mais completa do romance. A partir daí, voltamo-nos para a tradução francesa. Constatamos que Gérardin traduziu *Oliver Twist* ao público francês mantendo-se o mais próximo possível do texto inglês, o que implicou também a inclusão de notas explicativas para falas em que o narrador ou as personagens mencionam termos, expressões, que fariam parte primordialmente do repertório do público inglês. Percebe-se ainda que para termos e expressões possivelmente não familiares ao público francês, Gérardin buscou termos que, de certa forma, cumprissem função semelhante à daqueles do texto inglês. Há, no entanto, casos em que igual substituição não parece ter sido possível. Vimos também que a tradução de Gérardin aproxima-se bastante, em termos de conteúdo, da edição de três volumes publicada em 1838, e, em termos de formatação, da edição de 1846, o que nos levou a questionar se o tradutor francês, consciente de que *Oliver Twist* fora editado duas vezes por Charles Dickens, em 1838 e 1846, teria usado as duas edições como texto-base para realizar sua tradução. Haja vista a revisão mais completa do romance datar de 1846, e as edições seguintes de 1850 e 1858, anteriores à tradução francesa, não trazerem, segundo a seleção de variantes textuais organizada por Philip Horne, alterações significativas, pareceu-nos pouco provável que Gérardin tenha utilizado outra edição que não as duas subseqüentes à publicação da *Bentley's*. De qualquer forma, o cotejo do texto da *Bentley's*, da edição de três volumes de 1838, de 1846, e da tradução francesa, foi suficiente para

que pudéssemos traçar a trajetória do romance dickensiano até a França, e, por conseguinte, saber de onde Machado de Assis partiu para realizar a sua tradução de *Oliver Twist*.

A análise do processo tradutório de *Oliver Twist* por Machado nos mostra que o tradutor se permitiu certa liberdade em relação ao texto-base. Pudemos ver em que medida as intervenções promovidas pelo tradutor brasileiro (em variado grau) alteraram o conteúdo do romance de Dickens como um todo. Argumentamos que tais procedimentos evidenciam um processo de seleção (mais ou menos) consciente. Conforme esperamos ter mostrado, há uma relação estreita entre as intervenções promovidas, seja considerando isoladamente as seções que apresentamos, seja no todo da parte traduzida do romance. Cabe reiterar, Machado se posicionava de modo contrário tanto à absorção acrítica da cultura estrangeira no contexto brasileiro do século XIX, quanto à falta de esmero nas traduções – esmero que deve ser entendido mais como o cuidado na acomodação do conteúdo estrangeiro do que fidelidade ao original. Afinal, é preciso atentar para o fato de que estamos tratando de uma época em que, apesar da crescente discussão sobre a regulamentação de direitos autorais na Europa, as obras literárias podiam ainda ser traduzidas livremente (RAMICELLI, 2009, p. 57). Demandar fidelidade da parte do tradutor seria, então, incorrer em julgamento crítico anacrônico.

Retomando algumas particularidades de modo geral, pudemos constatar na tradução de Machado uma reconfiguração da voz narrativa, cuja formalização no texto dickensiano é em certa medida paradoxal. Em outras palavras, dadas as omissões/alterações de grande parte dos segmentos em que o narrador opina e ironiza as personagens e situações, aquele veio crítico do romance dickensiano não parece se projetar na tradução de Machado, dado que o narrador machadiano não usa de modo sólido as mesmas armas (a crítica, a ironia, o sarcasmo). Considerando que é principalmente via narrador que as personagens nos são dadas a conhecer, frequentemente de forma problematizada via comentários ácidos do narrador, constatamos também que as personagens perdem em complexidade. Com isso, o apelo fortemente cruel que é conferido às personagens do sistema e da quadrilha de Fagin (sobretudo quanto às primeiras) é suavizado. De igual modo, o lar do Sr. Brownlow, apresentado no superlativo pelo narrador dickensiano, não parece tão ideal assim na tradução machadiana. Dessa forma, o contraste extremo e

marcante entre o Bem e o Mal é igualmente abrandado, embora permaneça perceptível.

Esse cenário apresenta implicações que evidenciariam questões culturais inerentes ao contexto brasileiro oitocentista – questões que precisam ser investigadas em maior profundidade.

Conforme constata Gabriela H. Y. Azeka, ao analisar comparativamente o romance *Tom Jones* e *Memórias de um sargento de milícias*, a ironia – recurso retórico que permite a formalização da dialética da essência e da aparência e articula a noção de indivíduo no romance – não é utilizada de modo elaborado e consistente por Manuel Antônio de Almeida, o que aponta para um fenômeno não apenas literário, mas também social. Para a autora, o momento histórico do gênero romance no Brasil, à época, não era propício à orientação individualizada e subjetivizada; ademais, o próprio contexto brasileiro da época não configurava uma rede complexa de relações. Daí pensarmos que a recorrente desarticulação da ironia no *Oliver Twist* machadiano não ter sido mera coincidência. Uma vez que estamos tratando também de questões contextuais, o paralelo proposto entre a análise de *Tom Jones* (1749) versus *Memórias de um sargento de milícias* (1854) e *Oliver Twist* (1837) versus a tradução machadiana (1870) parece plausível. Mesmo sem enveredar pela questão da noção de indivíduo tal como o faz Azeka, não pudemos deixar de notar que a reconfiguração do narrador na tradução de Machado também implica em uma suavização e/ou simplificação das personagens. Contraposto ao romance dickensiano, e por tabela à tradução francesa, o mundo retratado na tradução machadiana parece menos complexo, com pouca profundidade.

Além disso, constatamos que as implicações do processo de reescrita feito por Machado de Assis não se esgotam no plano artístico, uma vez que as estruturas reguladoras da interação texto/leitor sofrem interferência e parecem resultar numa forma diversa de assimilação de narrativa ficcional. Ao esboçar algumas implicações das alterações do plano narrativo da tradução para o âmbito do leitor projetado textualmente, vimos que vazios projetados originalmente no texto de Dickens são, por vezes, desarticulados no texto de Machado, do que resulta uma redução do espaço implicado para o leitor como participante ativo. Aliado a isso se destaca o fato de Machado manter algumas passagens irônicas e digressivas em que o narrador explicita o andamento/encadeamento da narrativa, bem como acrescentar,

via narrador, explicitações redundantes e explicativas que parecem acrescidas do intuito de frisar informações menos explícitas no texto dickensiano. O narrador machadiano, enquanto se atém aos fatos, parece conduzir o leitor pela narrativa, sem pô-lo diante de obstáculos, num plano primordialmente de uma via só, o que nos leva a supor que a tradução de Machado faria pressentir a presença de um público menos agudo para quem Machado pensava traduzir *Oliver Twist*.

Se considerarmos a reescrita do romance dickensiano à luz do panorama traçado por Hélio de Seixas Guimarães nos primeiros romances de Machado, não apenas no que concerne às estratégias constitutivas do diálogo narrador/leitor e escritor/público, mas também quanto ao gosto dominante do público, mais uma vez a particularidade da atuação de Machado como tradutor parece digna de nota. Como mostramos, passagens de forte apelo sentimental em *Oliver Twist* são excluídas/suavizadas e a polarização entre Bem e Mal (extremamente marcada no texto dickensiano) acaba por ser amenizada, do que resultaria uma narrativa menos melodramática. Ora, dentre os aspectos apontados pela crítica da época com relação aos dois primeiros romances de Machado destaca-se a “frieza”, já que ambos se afastavam do padrão das narrativas europeias que faziam uso do melodrama e agradavam grande parte do público. Isso nos levaria a supor que, ao traduzir o romance de Dickens, Machado de Assis poderia já estar dando algumas pinceladas do que viria a ser seu projeto anti-romântico. Não parece haver um embate entre narrador e leitor, dado que o diálogo entre ambos parece pacífico, cordial. No entanto, se nos ativermos em específico à questão do melodrama em geral, o *Oliver Twist* machadiano compõe-se de uma narrativa, ao que parece, não tão nos moldes do gosto dominante, o que poderia sinalizar o embate em outro nível, o das expectativas do público.

Em resumo, a tradução machadiana parece dar indícios para crermos que a atuação de Machado enquanto tradutor de *Oliver Twist* configura um posicionamento coerente, não somente com seu viés crítico de tradução, como também com questões profundas do contexto para o qual ele traduzia. Da tensão entre esses dois pólos – para fazer alusão ao argumento de Candido – dá-se a acomodação de um romance inglês importado para o nosso contexto, do que resulta o *Oliveiro Twist* de Machado de Assis.

PERIÓDICOS

Bentley's Miscellany. London: Richard Bentley. 5 v. Disponível em: www.archive.org
Período consultado: janeiro de 1837 (data de início de sua publicação) – abril de 1839. Acesso em: 07 abr. 2011.

Jornal da Tarde. Rio de Janeiro. Propriedade de Angelo Thomaz do Amaral e Eduardo Augusto de Oliveira. Período consultado: 23 de abril de 1870 – 23 de agosto de 1870.

BIBLIOGRAFIA

ALTICK, Richard D. *Victorian People and Ideas*. New York: W.W. Norton & Company, 1973.

AZEKA, Gabriela Hatsue Yuasa. *Um enjeitado e um sargento de milícias: formação do indivíduo e do romance*. São Paulo: USP/FFLCH, 2005. Tese de doutorado.

AZEVEDO, Sílvia Maria. Machado de Assis: entre o jornal e o livro. *O Eixo e a Roda*, v. 16, 2008, p. 168. Disponível em: http://www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_publicacao002300.htm. Acesso em: 28 out. 2011.

BAKHTIN, Mikhail Mikhhailovich. Discourse in the novel. In: *The dialogic imagination*. Austin: University of Texas Press, 1996. pp. 259-422.

_____. Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance. In: *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 3ª ed. Tradução de Aurora Fornoni Bernadini et al. São Paulo: Editora UNESP, 1993. pp.397-428.

BASSNETT, Susan. *Estudos de Tradução*. Tradução de Sônia Terezinha Gehring, Letícia Vasconcellos Abreu e Paula Azambuja Antinolfi. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005.

BAUMGARTEN, Murray. Fictions of the City. In: Jordan, John O. (ed.). *The Cambridge Companion to Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. pp. 107-119.

BOOTH, Wayne. Contar e mostrar; Regras gerais, IV: emoções, crenças e a objectividade do leitor; Tipos de narração; Usos do comentário fidedigno; Os usos do

silêncio do autor. In: *A retórica da ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia. pp. 21-38, 135-164, 165-182, 185-224, 287-232.

BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: *Vários escritos*. 3ª ed. São Paulo: Duas cidades, 1995. pp. 13-32.

_____. O escritor e o público. In: *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11ª ed. São Paulo: Nacional, 2010. pp. 83-98.

_____. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2002.

_____. Os três Alencares. In: *Formação da literatura brasileira*. 7ª ed. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada. pp. 200-211. v. 2.

_____. The Brazilian family. In: SMITH, T. Lynn e Marchant, Alexander (ed.). *Brazil, Portrait of half a continent*. New York: The Dryden Press, 1951. pp. 291-312.

CARA, Salete de Almeida. Machado de Assis nos anos 70: a preparação para o romance realista. In: FONSECA, Maria Augusta (org.). *Olhares sobre o romance*. São Paulo: Nankin Editorial, 2005. pp. 243-253.

DAVID, Deirdre. Introduction. In: DAVID, Deirdre (Org.). *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press. 2001. pp. 1-16.

DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. London: Penguin Classics, 2003.

_____. *Oliver Twist*. 2. ed. London: Richard Bentley, New Burlington Street. 1839. 3 v. Disponível em: www.archive.org Acesso em: 20 Jan. 2012.

_____. *Oliver Twist*. New York: Oxford University Press, 1999.

_____. *Oliver Twist*. Tradução de Machado de Assis e Ricardo Lísias. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2002.

_____. *Olivier Twist*. Tradução de Alfred Gérardin. Paris: Librairie L. Hachette et Cie, 1867. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=1Q4UAAAQAAJ&pg=PA426&dq=Olivier+Twist&hl=ptBR&ei=q2FTOrVM4T48AbwxaWMAg&sa=X&oi=bookresult&ct=result&resnum=1&ved=0CDEQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false> Acesso em: 6 mar. 2010.

_____. Public Life of Mr. Tulrubble, once a mayor of Mudfog. In: *Bentley's Miscellany*. London: Richard Bentley, 1837. vol. 1. p. 49. Disponível em: www.archive.org Acesso em: 20 Jan. 2012.

_____. The Beadle – The Parish Engine – The Schoolmaster. In: *Sketches by Boz*. 3. ed. London: John Macrone, 1837. vol. 1. pp. 2-4.

DIMAS, Antonio. *Espaço e o romance*. 1ª ed. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.

ECO, Umberto. O leitor-modelo; Aplicações: *Un drame bien Parisien*. In: *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Atílio cancian. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 35-49, 171-192.

ERICKSON, Lee. Marketing the novel, 1820-1850; The economy of novel reading: Jane Austen and the circulating library. In: *The economy of literary form. English literature and the industrialization of publishing, 1800-1850*. Baltimore/London, The Johns Hopkins University Press, 1999. pp. 143-169, 125-141.

FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. pp. 23-50.

FERREIRA, Eliane Fernanda da Cunha. *Para traduzir o século XIX: Machado de Assis*. São Paulo: Annablume; Rio de Janeiro: ABL, 2004.

GANCHO, Cândida Vilares. *Como analisar narrativas*. 8ª ed. São Paulo: Ática, 2004.

GILL, Stephen. Note on the text. In: DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. New York: Oxford University Press Inc., 1999. pp. xxvi-xxix.

GRAHAM, Walter. Literary Magazines since 1800. In: *English Literary Periodicals*. New York: Thomas Nelson & Sons, 1930. pp. 271-310.

GUIMARÃES, Hélio de Seixas. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. São Paulo: Nankin/Edusp, 2004.

HAUSER, Arnold. A geração de 1830. In: *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995. pp. 727-786.

HORNE, Philip. A note on the text; Introduction; Notes: Selected Textual Variants. In: DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. Londres: Penguin Classics, 2003. pp. I-iii, xiii-xliv, 485-529, 530-554.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Tradução de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. pp. 83-132.

_____. Prefácio à segunda edição; Preliminares para uma teoria da estética do efeito. In: _____. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 1, p. 7-14, 49-79.

_____. O fictício e o imaginário; O jogo. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999. pp. 65-77, pp. 107-115.

JOBIM, José Luís (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks. 2001.

JOUVE, Vincent. *A leitura*. Tradução de Brigitte Hervor. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KRUEGER, Christine L. (Org.). *Encyclopedia of British Writers: 19th century*. New York: Facts on File, 2003.

LEFEVERE, André; BASSNETT, Susan. Introduction: Proust's Grandmother and the Thousand and One Nights: The 'Cultural Turn' in Translation Studies. In: LEFEVERE, André; BASSNETT, Susan (orgs.). *Translation, History and Culture*. London/New York: Printer Publishers, 1990. pp. 9-13.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.

LESCOEUR. Discours sur la tombe de M. Gérardin. *Journal general de l'Instruction publique*, 1881-1882. Paris. p. 356.

LÍSIAS, Ricardo. Apresentação. In: *Oliver Twist*. Tradução de Machado de Assis e Ricardo Lísias. 1. ed. São Paulo: Hedra, 2002.

LOPEZ, Luiz Roberto. *História do Brasil Imperial*. 7ª ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

LUKÁCS, Georg. As formas da grande época em sua relação com o caráter fechado ou problemático da cultura como um todo. In: *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000. pp. 25-96.

MACIEL, Yv Scarlett. *Machado de Assis' Oliveira Twist*. University of North Carolina at Chapel Hill, 2007. Dissertação de Mestrado.

MASSA, Jean-Michel. Entrevista com o professor Jean-Michel Massa. In: *Teresa: revista de Literatura brasileira*. São Paulo: Editora 34: Imprensa Oficial, 2006. N. 6/7. pp. 457-466. Entrevista concedida a Maria Claudete de Souza Oliveira em 13 jan. 2006.

_____. Introduction. In: *Dispersos de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: MEC; INL, 1965. pp. vii-xliii.

_____. *Machado de Assis tradutor*. Belo Horizonte: Crisálida, 2008.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. São Paulo: Ática, 1987. Série Princípios.

MEYER, Marlyse. Introdução, à sombra de Machado de Assis; Machado de Assis lê *Saint-Clair das Ilhas*; Voláteis e versáteis: de variedades e folhetins se fez a chronica. In: *As mil faces de um herói canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1998. pp. 9-29, 31-107, 109-196.

_____. O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas? In: *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. pp. 21-52.

MONOD, Sylvère. Les premiers traducteurs français de Dickens. *Romantisme*, volume 29, nº 106, França, 1999. pp. 119-128.

MORETTI, Franco. O século sério. In: *Novos estudos CEBRAP*. Tradução de Alípio Correa e Sandra Correa. Nº 65, mar. 2003. pp. 3-33.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NEWSON, Robert. Fictions of Childhood. In: Jordan, John O. (ed.). *The Cambridge Companion to Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. pp. 92-105.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. Série Princípios.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. Introdução. In: *Nísia Floresta, O Carapuceiro e outros ensaios de tradução cultural*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1996. pp. 9-23.

PARKER, Mark. Introduction: the study of literary magazines. In: *Literary magazines and British romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001. pp. 1-29.

PATTEN, Robert L. From Sketches to Nickleby. In: Jordan, John O. (ed.). *The Cambridge Companion to Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. pp. 16-33.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Machado de Assis: estudo crítico e biográfico*. 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1955.

PRADO JÚNIOR, Caio. Organização social; Administração; Vida social e política. In: *Formação do Brasil contemporâneo*. 24. ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996. pp. 269-377.

PUGLIA, Daniel. *Charles Dickens: um escritor no centro do capitalismo*. São Paulo: USP/FFLCH, 2006. Tese de doutorado.

_____. Dois lugares, dois tempos: Charles Dickens e Machado de Assis. In: Abreu, Márcia (org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008. pp. 483-496.

RAMICELLI, Maria Eulália. *Narrativas Itinerantes: aspectos franco-britânicos da ficção brasileira em periódicos oitocentistas da primeira metade do século XIX*. Santa Maria: Editora da UFSM, 2009.

_____. La Revue Britannique à Rio de Janeiro au XIXe siècle. In: COOPER-RICHET, Diana e MOLLIER, Jean-Yves (org.). *Le commerce transatlantique de librairie, un des fondements de la mondialisation culturelle (France, Portugal, Brésil, XVIII - XX siècle)*. Campinas, SP: UNICAMP/Publicações IEL, 2012. pp. 135-147.

_____. Romance de sensação inglês por viés brasileiro: condições de publicação de *Aurora Floyd* em *A Vida Fluminense*. In: ABREU, Márcia (org.). *Trajetórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas: Mercado de Letras, 2008. pp. 133-154.

REUTER, Yves. *Introdução a análise do romance*. Tradução Ângela Bergamini et al. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar; A importação do romance e suas contradições em Alencar. In: *Ao vencedor as batatas*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992. pp. 9-31, 33-79.

_____. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

SINGER, Paul. *O capitalismo: sua evolução, sua lógica e sua dinâmica*. 12ª ed. São Paulo: Moderna, 1987.

SMITH, Grahame. The Life and Times of Charles Dickens. In: Jordan, John O. (ed.). *The Cambridge Companion to Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. pp. 1-15.

SNELL-HORNBY, Mary. Linguistic Transcoding or Cultural Transfer? A Critique of Translation Theory in Germany. In: LEFEVERE, André; BASSNETT, Susan (orgs.). *Translation, History and Culture*. London/New York: Printer Publishers, 1990. pp. 79-86.

SHOLLHAMMER, Karl Erik. Fundamentos da Estética do Efeito: uma leitura. In: ROCHA, João Cezar de Castro (Org.). *Teoria da ficção. Indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1999. pp. 117-130.

SODRÉ, Nelson Werneck. Introdução; A imprensa do império; Imprensa e literatura. In: *História da Imprensa no Brasil*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999. pp. 1-8, 181-249, 288-305.

STEWART, Garret. Dickens and Language. In: Jordan, John O. (ed.). *The Cambridge Companion to Charles Dickens*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. pp. 136- 151.

_____. Whomsoever it may concern: Austen's open letters to the reader. In: *Dear reader: the conscripted audience in nineteenth-century British fiction*. London: The Johns Hopkins Press Ltd., 1996. pp. 89-112.

TILLOTSON, Kathleen. Oliver Twist in three volumes. *The Library*. Vol s5-XVIII (2), June 1963. pp. 113-132. Disponível em: <http://library.oxfordjournals.org/content/s5-XVIII/2/113.full.pdf+html>. Acesso em: 14 jun. 2011.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, FAPESP, 2007.

_____. A terceira menina. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, 1996. pp. 190-203.

_____. Leituras inglesas no Brasil oitocentista. In: FONSECA, Maria Augusta (org.). *Olhares sobre o romance*. São Paulo: Nankin Editorial, 2005. pp. 255-285.

_____. *Romances ingleses em circulação no Brasil durante o séc. XIX*. Disponível em: <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandrale.htm>. Acesso em: 23 out. 2009.

VIANNA, Glória. Revendo a biblioteca de Machado de Assis. In: JOBIM, José Luís (Org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks. 2001. pp. 99-274.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WYLER, Lia. *Línguas, poetas e bacharéis: uma crônica da tradução no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

ZANETTI, Susana. Leyendo en el XIX. In: *La dorada garra de la lectura: lectoras y lectores de novela en America Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002. pp. 107-144.

ANEXOS

ANEXO A – Folha de rosto da *Bentley's Miscellany*, vol. 1, 1837

BENTLEY'S
MISCELLANY.

VOL. I.

LONDON:
RICHARD BENTLEY,
NEW BURLINGTON STREET.

1837.



ANEXO B – Folha de rosto de *Oliver Twist*, 3 volumes, 2. ed., vol. 1, 1839

OLIVER TWIST.

BY

CHARLES DICKENS.

AUTHOR OF "THE PICKWICK PAPERS."

SECOND EDITION.

IN THREE VOLUMES.

VOL. I.

LONDON:

RICHARD BENTLEY, NEW BURLINGTON STREET.

1839.

Univ Calif - Digitized by Microsoft ©

ANEXO C – Folha de rosto de *Olivier Twist*, de Alfred Gérardin, 1867.

OLIVIER TWIST

PAR CH. DICKENS

ROMAN ANGLAIS

TRADUIT AVEC L'AUTORISATION DE L'AUTEUR

SOUS LA DIRECTION DE P. LORAIN

PAR ALFRED GÉRARDIN



PARIS

LIBRAIRIE L. HACHETTE ET C^{ie}

BOULEVARD SAINT-GERMAIN, N^o 77

1867

ANEXO D - Anúncio de Oliveira Twist, Jornal da Tarde, 23 abr. 1870

ANNO I

Rio de Janeiro - Sábado, 23 de Abril de 1870

NUM. 150

JORNAL DA TARDE

Proprietários ANGELO THOMAZ DO AMARAL E EDUARDO AUGUSTO DE OLIVEIRA

Assignaturas pagas adiantadas.

Table with columns for 'PREÇOS', 'Data', and 'Prazos'. Rows include monthly, quarterly, and annual rates for different subscription types.

Annúncios a linha 80 rs. Número avulso 80 rs.

ESCRITÓRIO DA FOLHA Rua dos Ourives n. 10.

NOVO FOLHETIM

Começa hoje o magnífico e longo romance de Oliveira Twist, de CARLOS BICKENS - intitulado:

OLIVEIRO TWIST

As situações dramáticas e oomias, as lances inexplorados, as aventuras aprometedoras de este romance são o que tornam o sucesso ainda maior que o de Tenente Roberto.

GAZETILHA

Desenterrado - O Sr. Dr. ... (Text about a discovery or event related to the newspaper's operations).

Desenterrado - O Sr. Dr. ... (Continuation of the previous article or a new short piece).

FOLHETIM DO JORNAL DA TARDE

OLIVEIRO TWIST

Por CARLOS BICKENS

Capítulo 1

Uma das mais belas e mais interessantes histórias que se conhecem, a de Oliveira Twist, começa aqui.

de com os que formam uma boa companhia de Opa e Contêdo. É uma notícia que interessa aos apreciadores da boa música de salão repertório francês.

Grande popularidade - O preto Jacob, africano livre, inspirado pelo sucesso da sua declamação satírica, tornou-se o 4.º da noite, na rua do Imperador, obrigando os concorrentes a pararem.

Desenterrado - O Sr. Dr. ... (Text about a discovery or event related to the newspaper's operations).

Desenterrado - O Sr. Dr. ... (Continuation of the previous article or a new short piece).

NOTÍCIAS DO RIO DE JANEIRO

Acaba de entrar o vapor City of Brazil do Rio de Janeiro. Os jornais que recebemos trazem mais detalhes acerca da morte de Lúcia, não nos podendo publicar por já se achar fora de prazo.

que foi escolhido presidente do mesmo bafico que estava prestes a ser escolhido em que foi eleito, e que se tornou o 1.º de Ferrer muito contendo no balcão para o jardim de aves, galinhas e de tudo quanto se podia aproveitar a galinha.

Desenterrado - O Sr. Dr. ... (Text about a discovery or event related to the newspaper's operations).

Desenterrado - O Sr. Dr. ... (Continuation of the previous article or a new short piece).

Desenterrado - O Sr. Dr. ... (Text about a discovery or event related to the newspaper's operations).

EXTERIOR

Noticias do Rio de Janeiro - Acaba de entrar o vapor City of Brazil do Rio de Janeiro. Os jornais que recebemos trazem mais detalhes acerca da morte de Lúcia, não nos podendo publicar por já se achar fora de prazo.

Assassinaram mais duas filhas de Bragança. Lopes Jardim foi o primeiro a ser executado pelo governo de Bragança.

VARIEDADE

As Poemas

É assim há quem queira escrever para contar da honra e das glórias de sua família.

Desenterrado - O Sr. Dr. ... (Text about a discovery or event related to the newspaper's operations).

Desenterrado - O Sr. Dr. ... (Continuation of the previous article or a new short piece).

NOTÍCIAS DO RIO DE JANEIRO

Acaba de entrar o vapor City of Brazil do Rio de Janeiro. Os jornais que recebemos trazem mais detalhes acerca da morte de Lúcia, não nos podendo publicar por já se achar fora de prazo.

pois o tempo, que do dia, por ordem da senhora que escreve. - Não há mais alguma coisa? - Retornando-lhe a encomenda, perguntou-lhe a senhora, tornando-lhe a dar-lhe as notícias que lhe trouxe.

Desenterrado - O Sr. Dr. ... (Text about a discovery or event related to the newspaper's operations).

Desenterrado - O Sr. Dr. ... (Continuation of the previous article or a new short piece).

Desenterrado - O Sr. Dr. ... (Text about a discovery or event related to the newspaper's operations).

NOTÍCIAS DO RIO DE JANEIRO

Acaba de entrar o vapor City of Brazil do Rio de Janeiro. Os jornais que recebemos trazem mais detalhes acerca da morte de Lúcia, não nos podendo publicar por já se achar fora de prazo.

Continuation of the main text from the right side of the page, including various news items and a concluding paragraph.

