



Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras

**RACHILDE, *MONSIEUR VÉNU*S:
(INTER)DISCURSIVIDADE, POLIFONIA E PARÓDIA
NA TRADUÇÃO DE UM ROMANCE DECADENTISTA**

Mestrado em Tradução

FRANCISCO COELHO MONTEIRO LIMÃO

2024

Relatório de estágio especialmente elaborado para a obtenção do grau de Mestre,
orientado pela Prof.^a Doutora Margarida Vale de Gato

Agradecimentos

À minha orientadora, a professora Margarida Vale de Gato, pela incomensurável paciência que teve para ler, rever e orientar tanto este relatório como a tradução;

Ao Dr. Hugo Xavier, pela oportunidade que me deu de poder traduzir um livro à minha escolha para a sua editora;

Aos meus pais e familiares, por sempre me apoiarem;

À Joana, por toda a motivação e encorajamento;

À minha avó, por me ter ensinado o francês e, sobretudo, o gosto de o aprender;

A todos eles, o meu mais sincero agradecimento.

Resumo

Este relatório tem por base o estágio curricular realizado na chancela editorial E-Primatur, para a qual foi traduzida a obra *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde. Partindo da comparação entre texto de partida e texto de chegada (nas suas diferentes versões), serão apresentadas algumas reflexões acerca do processo de tradução e de revisão, justificando as decisões e os princípios que os orientaram.

Antes de mais, no capítulo I, serão introduzidas a entidade de acolhimento e algumas informações acerca do estágio em si. Daí passaremos para uma apresentação mais abrangente da obra escolhida e da sua autora no contexto do decadentismo francês. O capítulo II, por sua vez, tratará de situar o enquadramento teórico desta análise, explicando os pressupostos que a fundamentam e a abordagem metodológica adotada. Tentar-se-á argumentar ainda de que forma todo o texto se pode ler como uma colagem e sobreposição de vários *topoi* e estereótipos da cultura francesa finissecular. Aliados à polifonia de socioletos, registos e clichês discursivos, estes fatores revestem a narrativa de um tom essencialmente parodístico.

Nos capítulos seguintes, capítulos III e IV, interessará ver de que modo a tradução transpôs e transfigurou estes elementos na criação de um novo texto num novo contexto linguístico-cultural. Mediante os exemplos de discurso direto e indireto recolhidos, pretende-se mostrar o que foi feito no texto de chegada para criar soluções adequadas às diferentes vozes narrativas em jogo e ao tipo de discurso que elas assumem ou citam.

Palavras-chave: tradução literária; decadentismo; discurso; polifonia; paródia

Abstract

This report is based on a curricular internship carried out at the E-Primatur publishing house for which the work *Monsieur Vénus* (1884) by Rachilde was translated. As we compare the source text to the target text (in its different versions), some thoughts will be presented on the translation and revision process that justify the choices and principles that guided it.

Firstly, in Chapter I, a brief overview of the host institution, as well as information about the internship itself will be provided. We will then proceed with a more comprehensive presentation of the selected work and its author within the context of French decadence. Chapter II, in turn, will address the theoretical framework of this analysis, explaining the bases that support it and the chosen methodological approach. We will also attempt to demonstrate how the entire text can be read as a collage and overlay of various *topoi* and stereotypes from the late 19th-century French culture, which, combined with a polyphony of sociolects, registers, and discursive clichés, imbue the narrative with an essentially parodical tone.

In the following chapters (Chapters III and IV), we will analyse how these elements were transposed and transformed through translation in creating a new text in a new linguistic and cultural context. Through the collected examples of direct and indirect speech, our aim is to demonstrate what the target text did to create solutions that were appropriate to the different narrative voices at play and the type of discourse they assume or quote.

Keywords: literary translation; decadence; discourse; polyphony; parody

Résumé

Ce rapport se base sur le stage curriculaire réalisé dans la maison d'édition E-Primatur, pour laquelle l'œuvre *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde a été traduite. À partir de la comparaison entre le texte source et le texte cible (dans ses différentes versions), nous présenterons quelques réflexions sur le processus de traduction et de révision, tout en justifiant les décisions et les principes qui les ont guidées.

Tout d'abord, au chapitre I, l'organisme d'accueil et quelques informations sur le stage seront signalées. Ensuite, nous proposerons une présentation plus détaillée de l'œuvre choisie et de son auteure dans le contexte du décadentisme français. À son tour, le chapitre II présentera le cadre théorique de cette analyse, en expliquant les présupposés qui la soutiennent et l'approche méthodologique adoptée. Nous chercherons également à argumenter comment tout le texte peut être lu comme un collage et une superposition de divers *topoi* et stéréotypes de la culture française de la fin de siècle. Associés à la polyphonie des sociolectes, des registres et des clichés discursifs, ces facteurs confèrent à la narration un ton essentiellement parodique.

Dans les chapitres suivants, les chapitres III et IV, il nous semble pertinent comprendre comment la traduction a transposé et transfiguré ces éléments dans la création d'un nouveau texte dans un nouveau contexte linguistique et culturel. Les exemples de discours direct et indirect recueillis montreront ce qui a été fait dans le texte cible pour créer des solutions appropriées aux différentes voix narratives en jeu et au type de discours qu'elles prennent en charge ou citent.

Mots-clés : traduction littéraire ; décadentisme ; discours ; polyphonie ; parodie

ÍNDICE

Introdução	8
-------------------------	---

Capítulo I

1. Entidade de acolhimento e estágio	11
1.1. E-Primatur.....	11
1.2. Estágio e tradução.....	12
2. Rachilde e a (auto)representação da excecionalidade	14
3. <i>Monsieur Vénus</i> e o decadentismo	23
3.1. <i>Monsieur Vénus</i> — edições, crítica e receção.....	23
3.2. O complexo estético-literário do decadentismo.....	26
3.3. O decadentismo segundo <i>Monsieur Vénus</i>	31

Capítulo II — Enquadramento teórico

1. (Inter)discursividade, polifonia e paródia.....	42
2. (Inter)discursividade, polifonia e paródia em <i>Monsieur Vénus</i>	47
3. Desafios de tradução e abordagem metodológica.....	53

Capítulo III — Discurso indireto

1. Caracterização das personagens — os <i>topoi</i> de Vénus e da histeria	56
1.1. Raoule de Vénérande.....	57
1.2. Jacques Silvert.....	66
2. Clichês e citações discursivas	72

3. Registo e conotação linguística.....	81
3.1. Enobrecimento e arcaização.....	81
3.2. Outros registos de língua: do calão à gíria especializada.....	91

Capítulo IV — Discurso direto

1. A voz das personagens: confronto de classes em confronto de registos.....	97
1.1. Marie Silvert e a «corja».....	98
1.2. Raoule, Raittolbe e as pessoas «de categoria».....	104
2. Entoações e pontuações.....	110
2.1. Interrogações afirmativas ou exclamativas.....	111
Considerações finais.....	116
Obras citadas.....	125

Introdução

O seguinte relatório de estágio propõe uma reflexão acerca da tradução da obra *Monsieur Vénus* (1884) de Rachilde, realizada para a chancela editorial E-Primatur. Uma apresentação mais detalhada desta entidade de acolhimento e dos moldes em que o estágio foi realizado terá lugar no primeiro capítulo do trabalho onde, igualmente, será apresentada uma breve nota biográfica acerca da autora e da sua obra no seio do movimento decadentista. Esta contextualização introdutória ser-nos-á útil para, no capítulo II, expormos as bases teóricas em que este relatório assenta.

Assumindo que o texto literário é um sistema dinâmico de disponibilidades que o leitor-tradutor seleciona e atualiza, colaborando na produção de sentido, as suas escolhas de tradução (sob pena de incorrerem na arbitrariedade) devem ser sopesadas e legitimadas à luz de uma análise aturada do seu contexto (Flor 16). Quer isto dizer que a tradução de um texto é também uma tradução do seu contexto, o que situa o escopo desta análise no plano do discurso. Através desta perspetiva, serão valorizados os aspetos comunicativo e performativo do texto.

No caso de *Monsieur Vénus*, esta abordagem levar-nos-á a considerar, em particular, o seu tom discursivo que, conforme tentaremos argumentar, é dominado pela ironia e a paródia. Em abono deste argumento, serão identificados alguns operadores formais que, pela natureza dialogística e polifónica do romance, geram diferentes níveis de leitura no texto, requerendo do tradutor uma atenção redobrada. Teremos especialmente em conta a dimensão interdiscursiva da obra, pela forma como ela cita e se apropria de determinados *topoi* e estereótipos culturais, ao mesmo tempo que reproduz diferentes socioletos, registos de língua e clichês discursivos. Esta diversidade heteroglóssica¹, a que se junta a citação e dispersão de lugares-comuns da cultura francesa finissecular, confere ao texto um distanciamento crítico e parodístico sobre o qual foi preciso refletir na transposição para o universo linguístico e cultural português.

No capítulo III, dedicado ao discurso indireto, começamos pela caracterização das personagens principais através da sua alusão a dois *topoi* fundamentais: a dualidade de Vénus e a patologia histórica. Debruçamo-nos, em especial, sobre instâncias descritivas de relevo que vão desde a palavra ao parágrafo. Nas descrições emotivas da personagem feminina (ou

¹ Segundo a designação de Mikhail Bakhtin, que teremos ocasião de aprofundar no segundo ponto do Capítulo II.

feminizada), interessa-nos sobretudo o exame das fisionomias e dos trejeitos corporais, por um lado, pela sua ligação às representações contrastivas de Vénus na cultura oitocentista; e, por outro, ao discurso da histeria feminina, intimamente relacionado com a teoria da degenerescência. Também nas descrições dos espaços encontraremos dados importantes que complementam o retrato das personagens. Mais adiante, no segundo ponto deste capítulo, viramos a nossa atenção para clichês e citações discursivas, isto é, fragmentos do discurso indireto oriundos de outras instâncias enunciativas e extratextuais. Incidiremos nomeadamente em expressões, frases feitas e estruturas composicionais do repertório linguístico-cultural francês, expondo, seguidamente, as soluções homólogas propostas para português. No último ponto, consideramos os registos de língua que permeiam o texto e respetivas conotações. Nos exemplos analisados, a atenção recairá principalmente sobre registos associados à poeticidade ou a formas arcaísticas, mas far-se-á igualmente menção do uso de calão e de gíria especializada pelos desafios que colocaram à tradução.

O capítulo IV será consagrado ao discurso direto e procurará, num primeiro momento, retomar o problema da tradução de registos, desta feita, no falar das personagens. Interessar-nos-á abordar o conflito entre classes sociais que a coexistência polifónica entre diferentes formas de expressão revela. Para estes exemplos, serão estudados os socioletos das personagens. Para aquelas que integram as classes baixas, tomaremos como objeto de análise exemplos de idiomatismos, calão e marcas de oralidade. No caso das personagens da alta sociedade, demonstraremos de que forma se preservou no seu discurso um registo eminentemente culto e afetado, mas que, em dados momentos, é contaminado por registos de menos prestígio. Ainda no âmbito do discurso direto, tencionamos dar relevo à materialidade das palavras na sua *performance* oral, examinando, no último ponto deste capítulo, algumas questões relativas à entoação e à pontuação. As linhas de investigação de ambos os capítulos, III e IV, cruzam-se, portanto, no estudo do ritmo, na aceção de Henri Meschonnic (1999): a componente recitativa do discurso literário, a sua oralidade, tanto na voz do narrador como na voz das personagens, ou não fosse a polifonia, o registo e o tom todos eles conceitos estreitamente associados à vocalidade.

Por fim, nas considerações finais, realizar-se-á um balanço geral do trabalho apresentado e uma síntese das conclusões que se retiraram de cada capítulo. Essencialmente, pretende-se com este relatório dar conta do trabalho de leitura «genética e estrutural, diacrónica e sincrónica, vertical e horizontal» (Flor 17) que a tradução leva a cabo, dedicando especial atenção à crítica e à ideologia que o texto transmite ou problematiza. A tradução, assim

entendida, é necessariamente um processo dinâmico e em permanente construção, aliás, por força da própria natureza caleidoscópica do texto literário que, a bem dizer, não tem fixado nenhum significado definitivo que possa ser transplantado, sem mais, para outra língua. Assim, dada a variedade de disponibilidades interpretativas de um texto literário, é natural que a sua tradução não possa fundar-se num só modelo teórico totalizante, mas, ao invés, requeira abordagens específicas, consoante os desafios que levanta, como iremos demonstrar. Certo é que, no final, se obtém, efetivamente, um texto literário novo: o «mesmo-e-outro» texto que se traduziu (Meschonnic cit. in Cabral Martins 33). Este relatório constitui um testemunho das transformações e operações de desconstrução e reedificação desse texto, e dos desafios que daí advieram.

CAPÍTULO I

1. Entidade de acolhimento e estágio curricular

1.1. E-Primatur

A E-Primatur é uma editora fundada em 2015 por Hugo Xavier, Pedro Bernardo e João Reis. O seu catálogo é maioritariamente composto por clássicos e clássicos modernos influentes, mas em falta no panorama editorial português, quer por já terem esgotado há muito ou por nunca terem sido sequer editados. Esta editora diferencia-se pelo seu sistema de *crowdpublishing*, permitindo aos leitores intervir diretamente no processo de decisão editorial. Trata-se de uma alternativa à economia do livro vigente que tende a pôr os interesses do mercado acima dos interesses dos leitores e do valor literário das obras. O *crowdpublishing* privilegia, assim, a aproximação ao público, tornando-o colaborador da editora numa lógica cooperativista. Enquanto, numa primeira fase da iniciativa, os títulos elegíveis para publicação foram selecionados pela equipa editorial, incidindo especialmente em clássicos inéditos ou esgotados, a partir do segundo ano a comunidade de leitores foi convidada a fazer as suas sugestões. As propostas que se enquadram nos critérios da editora são, depois, sujeitas a uma votação, havendo um valor definido para cada contributo individual e para o montante total a alcançar. Alguns dos projetos podem inclusivamente ser apadrinhados, a convite da editora, por personalidades ligadas à literatura e à cultura. Estes padrinhos apoiam a divulgação do seu projeto em votação, além de também poderem apresentar as suas próprias sugestões.

Ao fazer o seu contributo, o leitor está, na prática, a comprar o livro por dois terços do seu valor final quando este entra em circuito comercial. No caso de o montante necessário não ser alcançado, a E-Primatur pode completar o valor em falta e avançar com a publicação. Em alternativa, é dado a escolher a quem apoiou o projeto se quer reaver o seu contributo ou mantê-lo por um período prolongado de votação. Geralmente, as propostas que avançam para votação são aquelas que representam alguma novidade, mas também as que têm melhores hipóteses de cativar o público. Em todo o caso, a escolha das obras editadas não está estritamente dependente deste sistema. Qualquer um dos projetos poderá vir a ser dado à estampa sem que para isso tenha sido alcançada necessariamente a meta definida. O *crowdpublishing* funciona, portanto, não apenas como um fim, mas sobretudo como um meio de auscultação, um barómetro do mercado que vai sendo afinado em função dos interesses dos leitores.

De acordo com o editor Hugo Xavier (*A Economia de Editar Livros*), as escolhas das editoras têm um papel determinante na fixação dos cânones literários, mais até do que a academia, a crítica ou os leitores. A seu ver, é principalmente o facto de um livro ser disponibilizado por uma editora que faz que ele seja lido e alcance notoriedade. Acontece que o modelo de negócios adotado pela maioria das editoras atualmente dá primazia a interesses financeiros, relegando muitas obras de qualidade a favor de outras com maior potencial de lucro. Ciente desta realidade e do legado que as editoras deixam para as gerações futuras, a linha editorial desta chancela procura resgatar textos negligenciados, preenchendo lacunas graves na edição portuguesa. Deste modo, ao nível da literatura nacional, a E-Primatur foi responsável por dar nova vida à obra de autores como, por exemplo, Bernardo Santareno, Mário-Henrique Leiria, José Vilhena e António Ferro. Ao mesmo tempo que recuperou autores pouco editados, a editora tratou também de reeditar e compilar textos essenciais de autores canónicos, como Camilo Castelo Branco ou Luís Vaz de Camões. No que à literatura francesa diz respeito, é digna de nota a publicação das primeiras traduções integrais de *Gargântua e Pantagruel* (2023) de François Rabelais; os *Ensaio* (2022) de Montaigne; e ainda *Os Loureiros Estão Cortados* (2022) de Édouard Dujardin. É igualmente louvável o contributo da E-Primatur na valorização de literaturas periféricas através da publicação de autores pouco conhecidos no Ocidente, tais como Ali Duaji, autor de *Périplo pelos Bares do Mediterrâneo e Outras Histórias* (2020) ou Sadeo Hedayat, autor de *O Mocho Cego* (2020).

1.2. Estágio e tradução

O estágio curricular sobre o qual o presente relatório incide realizou-se sob a supervisão do editor Hugo Xavier. Ao tradutor foi disponibilizada uma lista de vários textos em francês que a editora gostaria de ver publicados, deixando a escolha ao seu critério. Acabaria por ser acordada a tradução de *Monsieur Vénus* de Rachilde, uma obra cujas características se coadunam perfeitamente com os critérios da E-Primatur, já que se trata de um texto marcante que não conheceu, até hoje, nenhuma edição em Portugal. Para Hugo Xavier, é também importante dar visibilidade a esta autora e a este livro pelo seu contributo para a tradição literária, no seu tempo como agora:

O livro de Rachilde — como a autora em si — fizeram parte de um momento de mudança de mentalidades que, com o advento da psicologia moderna esteve na base de todo o edifício de pensamento da modernidade. Rachilde consegue, inclusive, ser mais

moderna: as questões que deixa são muito do nosso tempo e mesmo para o nosso tempo são tratadas de forma provocatória e perturbadora. Salvo pela decadência da cultura francesa, os estudos de género deveriam idolatrar Rachilde e as feministas queimar os seus sutiãs. Ou seja, continua a ser uma obra cujo efeito no leitor é tão perturbador como o foi na época. (Xavier, *Monsieur Vénus e E-Primatur*)

De facto, apesar de se tratar de uma autora com uma vasta bibliografia, Rachilde permanece relativamente desconhecida em França e, mais ainda, em Portugal, onde conta apenas com dois livros publicados: *O Farol de Amor* (2018) e *Nossa Senhora dos Ratos* (2020), ambos traduzidos por Aníbal Fernandes. Em França, a sua obra teve menos de dez reedições nos últimos anos, número manifestamente baixo para uma bibliografia com mais de sessenta títulos. Mesmo dentro dos estudos decadentistas, note-se, o interesse pela autora só terá ressurgido a partir dos anos noventa, no âmbito dos estudos comparatistas entre literaturas finisseculares (Hawthorne e Constable 41). Refletindo acerca dos motivos pelos quais a obra de Rachilde permanece obscura no panorama literário francês, a especialista Anita Starón (11) especula que a sua vastidão possa ser um dado enganador, levando o leitor/editor desinformado a crer numa escrita de qualidade inferior quando, na verdade, apenas foi extraordinariamente fecunda. Pode igualmente explicar-se a falta de publicação pela morbidez de que é reputada a sua literatura, já que muitas das suas intrigas são — como também refere Hugo Xavier — bizarras e inquietantes ainda aos olhos de hoje.

Neste aspeto, a autora é também prejudicada por um estigma maior associado à literatura do decadentismo em geral. No domínio dos estudos literários franceses, com efeito, estes textos são ainda tidos, preconceituosamente, como marginais, ilegíveis e de qualidade inferior² (Hustvedt 12). A despeito do trabalho de alguns académicos, que também iremos citar (como Jean Pierrot ou David Weir), a escrita decadentista nunca se terá realmente libertado deste menosprezo, o qual remonta praticamente às suas origens. No contexto editorial português, também não será abusivo dizer que, de modo geral, se observa o mesmo desinteresse pela literatura decadente. Ainda assim, a coleção «Livro B» constitui uma importante exceção que deve ser salientada. Iniciada pela Editorial Estampa nos anos setenta e interrompida nos anos noventa, esta coleção primou pela publicação de literatura dita alternativa, designação na qual coube um grupo muito heterogéneo de obras à margem do *establishment* literário: desde a literatura simbolista, decadente e surrealista, até ao erótico e à ficção científica. Fiel a estes

² Exceção feita, eventualmente, à obra de J.K. Huysmans, um dos poucos autores decadentistas abrangidos pelo cânone literário francês.

mesmos princípios, em 2019, a E-Primatur retomou a «Livro B», tendo acrescentado, desde então, nove números à coleção. Estimamos que a publicação de *Monsieur Vénus* (ou *Senhor Vénus*, na nossa tradução) possa vir a ser um dos próximos.

De facto, pela predominância de temáticas perversas e provocadoras, a literatura de Rachilde tem sido estritamente — e, talvez, também injustamente — reduzida à corrente decadentista. E mesmo que, para o propósito deste trabalho, seja mais útil enquadrá-la neste movimento, será também feita devida justiça à autora, mencionando-se, na sua nota biográfica, como ela evoluiu e se manteve atenta a novas tendências com uma sensibilidade o mais das vezes à frente do seu tempo. Simultaneamente, espera-se que esta tradução seja um modesto contributo para resgatar Rachilde do esquecimento que o tempo lhe votou, dando a conhecer ao público português mais uma obra sua, emblemática dentre todas. Tal empresa não pode afigurar-se senão justa, pois, como refere Aníbal Fernandes: «tentar recuperar-lhe um “título” é apenas prolongar com um salto a evidência que o tempo interrompeu» (8).

2. Rachilde e a (auto)representação da excecionalidade

«... je suis, avant tout, une actrice de la vie privée, un être double qui a l’habitude de quitter un rôle pour un autre, avec toujours la même tranquille indifférence ; toujours en *service commandé*» (Rachilde, *Quand j’étais jeune* 86)

Rachilde, pseudónimo de Marguerite Eymery (1860–1953), foi uma romancista, poeta, dramaturga, *salonnière* e crítico literária francesa. Embora atualmente o seu nome seja pouco conhecido fora dos meios especializados, no auge da sua carreira, Rachilde gozou de um prestígio invejável, que torna o seu esquecimento aos olhos de hoje tanto mais incompreensível. Se a sua extensa obra não for por si só suficiente para nos convencer da sua notabilidade, bastará ter em mente que, no tempo em que escreveu, esse ofício lhe apresentava graves obstáculos de acesso, tanto do ponto de vista cultural como legal³. O cânone literário oitocentista de França é, de resto, reflexo disso mesmo. A excecionalidade desta autora deu, assim, azo a que a sua atividade literária fosse frequentemente analisada a par com a sua vida

³ No século XIX, a legislação francesa anulava o estatuto jurídico da mulher a partir do momento em que ela se casava, o que a impediria, entre outras coisas, de publicar sem permissão do marido. Daí que Joan DeJean note que: «French women’s writing has most often been conceived out of wedlock» (109).

pessoal, tendência motivada, aliás, pela própria escritora, que tinha por hábito permear os seus prefácios, e alguns dos seus *comptes rendus*, com informações pessoais (Staroń 39). Por esse motivo, os seus dados biográficos são, por vezes, controversos, já que Rachilde cultivou uma imagem de si própria paradoxal e exuberante.

Um exemplo emblemático de um dos seus relatos autobiográficos mais fabulísticos é o prefácio de um dos seus primeiros romances, *À Mort* (1886). A pretexto de ter de avolumar o livro com mais páginas para satisfazer o seu editor, Rachilde aproveita para dar a conhecer um pouco mais sobre si em primeira mão, explicando como se tornou escritora. Neste texto, que talvez não chegue a separar-se verdadeiramente da ficção que prefacia⁴, o que se apresenta ao leitor é então uma figura intrigante e excepcional, se é que não romanesca. Desde o seu nascimento, Rachilde parece naturalmente predestinada à escrita. A genealogia mitológica que a autora traça de si própria revela uma tradição familiar de escritores da parte da mãe que vai desde Pierre de Brantôme até ao seu avô, Urbain Feytaud, escritor e cónego honorário da Catedral de Saint-Front em Périgueux. Reza a lenda que, depois de renunciar à Igreja, o cónego, seu antepassado, teria sido amaldiçoado: durante cinco gerações os seus descendentes seriam lobisomens — anátema que a sua neta terá acolhido de bom grado, vendo nele o totem da marginalidade, ferocidade e destemor que quis encarnar (Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship* 21). Nos seguintes passos desta narração, são-nos dados outros detalhes igualmente espantosos acerca do modo como a jovem Marguerite se rebelou contra o pai, recusando casar-se e intentando (ou encenando) o suicídio. Assim se cristalizava o (auto)retrato de uma jovem desafiadora, inconformada e voluntariosa, as características que a definiram, ou antes, com que Rachilde se definiu e que continuaria a personificar ao longo da sua vida como na sua obra.

Contudo, uma atenção excessiva às extravagâncias que a autora terá efabulado em torno de si poderá desviar-nos de uma dimensão bastante mais interessante da sua vida: a forma como manipulou, na sua literatura, assim como na sua vida pública, as normas sociais para os seus próprios fins. Para os seus biógrafos, Ernest Gaubert, André David e Claude Dauphiné, este aspeto terá passado despercebido, possivelmente por se terem baseado demasiado em relatos pessoais da biografada, sendo que os dois primeiros chegaram a conhecê-la pessoalmente. O resultado é, em muitos aspetos, uma reprodução pouco crítica da mitologia que a autora

⁴ «The rhetorical framework of the preface suggests its fictionality; it is literally and figuratively an extension of the main text, a continuation of the act of storytelling» (Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship* 131).

construiu para si mesma (15). Numa biografia assumidamente atípica de Rachilde, *Rachilde and French Women's Authorship* (2001), Melanie Hawthorne propõe uma desmistificação desta narrativa — leia-se ficção — tentando ver além dela: «Whereas Gaubert, David, and Dauphiné tell Rachilde's life as if it were a novel, this biography is an attempt to read her life knowing that she has made a novel of it» (19). Por detrás da aparente excentricidade que faz da autora uma personagem desviante, descobre-se um astucioso programa de autopromoção. Segundo esta leitura, o modo como Rachilde se quis dar a conhecer foi, acima de tudo, uma *performance* através da qual manejou, com habilidade, os limites entre vida e arte. Com isto, a autora tencionaria, sobretudo, suscitar interesse, escândalo, notoriedade. Assim, se grande parte do que se sabe sobre Rachilde — através da própria — assume, muitas vezes, contornos inverosímeis e espetaculares é porque, ao falar de si: «Rachilde will always serve art before accuracy, treating life as a work of art in true decadent fashion» (15).

A propensão da autora para a representação e a teatralidade tem, no entanto, raízes mais profundas. Na sua autobiografia, *Quand j'étais jeune* (1947), Rachilde explica que, desde cedo, teve de aprender a representar para corresponder às expectativas de uma mãe repreensiva e de um pai que não escondia a desilusão de ter tido uma filha em vez de um filho: «On m'avait appris à vaincre la peur, à ne jamais avouer mon impuissance à réaliser un tour de force, malgré mon dégoût de toute entreprise un peu hasardeuse, et il me fallait, bon gré, mal gré, essayer de me dépasser moi-même, ce qui ne tendait guère qu'à devenir, tout simplement, un bon acteur sachant jouer son rôle» (Rachilde, *Quand j'étais jeune* 49). Tal como uma atriz, Marguerite Eymery trata de adotar um nome artístico quando começa a escrever. Aproveitando-se das sessões espíritas que os seus avós tinham por costume realizar, Marguerite diz-se possuída pelo espírito de um cortesão sueco chamado Rachilde que se teria apropriado do seu corpo para escrever (149). Convenientemente, a jovem usa este papel de médium para legitimar, sob um disfarce masculino, as suas primeiras produções escritas. O pseudónimo acabaria por se manter até que, por fim, deixou de haver separação entre Marguerite Eymery e Rachilde.

Quando se muda de Château-l'Évêque, terra natal, para Paris, nos finais da década de 1870, o seu gosto pelo disfarce continua a crescer. Nos círculos literários onde, pouco a pouco, se vai introduzindo, Mademoiselle Rachilde tem a ousadia de aparecer clandestinamente vestida de homem⁵ e, não sem menos espalhafato, usa o cabelo curto (Hawthorne, *Rachilde*

⁵ A interdição do travestismo em espaços públicos em França, tanto para mulheres como homens, estava plasmada no Código Penal de 1853, embora a esse respeito exista até legislação mais antiga (Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship* 102).

and *French Women's Authorship* 142). No seu cartão de visita, apresenta-se como *homme de lettres*, evidenciando, claramente, o intento de pertencer a um meio dominado por homens (Rachilde, *Quand j'étais jeune* 34). A escritora inicia-se, então, na vida boémia e torna-se presença assídua em locais como o cabaré Mère Clarisse, o Chat Noir ou o Théâtre de l'Œuvre onde se reúnem clubes de intelectuais e inconformados, como os Jemenfoutistes, os Zutistes ou os Hydropathes (Hawthorne e Constable 8). Dentro destes círculos, que mais tarde se viriam a denominar decadentistas, Rachilde confessa-se em casa:

. . . elle entra un soir dans un café, le café *de l'Avenir* ; on y disait des vers. Rachilde fronça d'abord les narines. Hum ! des bocks, de la fumée, une odeur de gens peu soignés qui boivent beaucoup. Elle vit, se détachant des groupes, Léo Trézenik, Jean Moréas, Laurent Tailhade, les Margueritte, Verlaine, Taboureaux . . . etc., elle entendit des névrosés, des névrosés comme elle, *mais mieux équilibrés qu'elle*. (le mot décadent n'était pas encore à la mode.) L'odeur de taverne l'énervait ; pourtant certaines têtes aux allures indépendantes lui allaient. (Rachilde, *À Mort* XVIII–XIX)

O seu envolvimento nas esferas decadentistas não se limita, no entanto, a presenças em encontros boémios. A escritora mostra-se também particularmente ativa através de publicações em revistas literárias e participando em debates intelectuais. Além disso, organiza os seus famosos *mardis*, as terças-feiras no seu salão que viriam a tornar-se numa verdadeira instituição. Durante vários anos, receberia nestas tertúlias alguns dos mais destacados escritores do seu tempo, como Verlaine e Mallarmé, bem como outros futuros autores de renome, como Alain-Fournier e André Malraux (Staroń 46).

Com a edição do seu segundo romance, *Monsieur Vénus* (1884), Rachilde consagra-se uma autora incontornável da nova literatura decadente que então afluía. Como veremos adiante, esta publicação e toda a polémica por ela gerada são eficazes em chamar a atenção dos seus contemporâneos. A sua inclinação pelos temas depravados e excessivos, com que se estreia nesta obra, granjeou-lhe fama de provocadora — fama essa que a sua imagem pública apenas virá a reforçar, deliberadamente. Determinada a conquistar mais visibilidade e notoriedade, a autora empreende com o seu público um interessante jogo de aparências. Ao mesmo tempo que dá ares de jovem da província, inocente e casta, Rachilde adota comportamentos invulgares e desafiantes, associa-se a grupos marginais e excêntricos, e investe na produção de literatura obscena. O interesse que, conseqüentemente, se cria à sua volta está bem patente no artigo que Jean Lorrain lhe dedica, *Mademoiselle Salamandre* (1886). Discorrendo acerca dessa intrigante ambivalência, Lorrain conclui que a escritora consente que o público se escandalize com a sua

aparente depravação sem realmente incorrer nela. Mas poucos terão tido a mesma clarividência. Tal como a autora terá antecipado, para o público geral, escandalizado, interessava mais observar e comentar a sua paradoxalidade: «Tous ceux qui aiment le rare, l'examinent avec inquiétude», dirá Maurice Barrès (“Complications d’amour” IX), uma das personalidades que, como iremos ver, demonstrou maior fascínio pelas incoerências da jovem escritora.

Num primeiro momento, o sucesso de Rachilde é, de facto, proporcional à ousadia e irreverência que exhibe diante do seu público e que, simultaneamente, incute nas suas obras. A primeira etapa da sua escrita romanesca que, segundo Staroń (23, 24), vai de 1880 a 1889, segue a cartilha de *Monsieur Vénus* e especializa-se numa temática decadentista por excelência: a inversão. Sendo este um período de afirmação, a autora parece sacrificar a aclamação da crítica ao desejo de conquistar o público, acolhendo, sem manifesto incómodo, os piores rótulos que lhe são atribuídos: «Je suis donc chien de lettres, à mon grand regret, hystérique de lettres, et si on pense que je ne mérite ni cet excès d'honneur ni cette indignité — il faut tout prévoir — je suis androgyne de lettres . . . Je publie donc des histoires, elles se vendent et on déclare tout de suite que c'est abusif» (Rachilde, *Madame Adonis* XI–XII). Adiante, veremos com maior pormenor de que modo as personagens, os temas e o estilo de *Monsieur Vénus* a situam na poética decadentista, na senda do famoso lema «épater les bourgeois», historicamente atribuído a Baudelaire (Ceia). Seja pelos temas tabu, as afrontas às convenções sociais, a crítica à moralidade e à religião ou pela análise de patologias perversas, é seguro dizer que os seus primeiros romances celebram muitos dos elementos que definiram esta estética, o que valeu à autora a alcunha de «Mademoiselle Baudelaire».

No resto da sua obra, nota-se que certos traços reaparecem com frequência. As mulheres voluntariosas, extravagantes e exigentes são personagens quase omnipresentes. A defesa do individualismo e da liberdade, a que se junta a procura de um ideal irrealizável (geralmente o amor), perpassa igualmente uma grande parte dos seus textos (Staroń 298). Há, do mesmo modo, uma certa continuidade na forma como Rachilde constrói as suas tramas e trabalha o seu estilo de escrita, invariavelmente marcado pelas emoções fortes, a teatralidade e o exagero (299). Por estes motivos, alguns autores, como Claude Dauphiné, hesitam em reconhecer uma evolução na sua escrita, chegando a afirmar que a autora ter-se-ia limitado a «reescrever sempre o mesmo livro» (Dauphiné 76). Com efeito, a aparente unidade temática da literatura de Rachilde pode sugerir uma obra uniforme e restringida a uma só matriz, decadente. Justamente para contrariar esta tese, Anita Staroń tenta demonstrar com o seu estudo, *Au carrefour des*

esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque 1880–1913 (2015), como a obra de Rachilde não permaneceu imutável nem poderia ter permanecido pelo seu próprio trabalho de crítico que constantemente a expôs a novas produções literárias, obrigando-a a comparar-se e melhorar-se a si mesma enquanto escritora a todo o momento (Starón 299).

Comungando da ideia de que a sua escrita romanesca efetivamente evoluiu e se foi aprimorando, a partir de 1889 vemo-la entrar numa fase de pendor mais simbolista (24). O signo da inversão é substituído pelo poder da sugestão e da evocação em publicações como *L'Animale* (1893), *Les Hors Nature* (1897), *L'Heure sexuelle* (1898), ou *La Jongleuse* (1900). Os seus romances passam a dar primazia à introspeção, à subjetividade e à exploração dos recessos da psique humana, manifestando uma orientação cada vez mais acentuada para o sonho e a teoria baudelairiana das correspondências (300). 1889 coincide também com o ano em que Rachilde se casa com o crítico literário e ensaísta Alfred Vallette, com o qual irá fundar, também no mesmo ano, a revista — e, posteriormente, editora (ainda hoje existente) — *Mercure de France*, uma das grandes promotoras da nova escola simbolista. Numa primeira análise, poderíamos ser levados a crer que, com o seu casamento (apenas civil, decisão ousada à época), Rachilde renunciava ao seu modo de vida boémio e ostensivo que tanto fascínio despertou nos seus contemporâneos. Esta conclusão pode, ainda assim, induzir em erro, porque mesmo assumindo a imagem de *bourgeoise rangée*, a escritora nunca deixou de cultivar a imagem controversa que lhe deu notoriedade (Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship* 171). Entretanto, muito por conta do seu trabalho na *Mercure de France*, a autora viria a estabelecer-se como uma sumidade indisputada na produção e mediação cultural da sua época. Poucos serão os literatos — homens e mulheres — que, neste tempo, terão alcançado a autoridade de Rachilde nos meandros intelectuais do final de século. Na introdução à sua tradução de *La Tour d'Amour* (1899), Aníbal Fernandes dá-nos uma ideia do que seria essa sua influência, ao descrever a autora como «sacerdotisa que intrigava na sombra a boa e má sorte dos editados» (Fernandes 9), tal era o seu poder na gestão da *Mercure de France*, publicação onde todos quantos aspirassem ao reconhecimento literário desejavam aparecer.

Sensivelmente entre 1900 e 1913, o ritmo da sua produção literária (à razão de um livro por ano, no seu auge) vai abrandando. Por esta altura, a autora aventura-se — literalmente — numa nova poética romanesca, o romance de aventuras. São exemplos dessas novas incursões *Le Dessous* (1904), *Le Meneur de louves* (1905) e *Son printemps* (1912). Inspirando-se agora em factos reais, a escritora desenvolve enredos que se querem essencialmente interessantes e surpreendentes (Starón 301). Tendo já adquirido um estatuto respeitável dentre os seus pares,

já não meramente pelo seu escândalo, a autora goza, por esta altura, de um nível de reconhecimento confortável. A necessidade de fingir e efabular vai-se então desvanecendo, embora nunca desapareça inteiramente. Já com provas dadas quanto à sua qualidade literária, Rachilde deixara definitivamente de ser uma mera curiosidade, razão pela qual também os críticos foram transigindo, realocando finalmente mais atenção à escrita do que à escritora. Ainda assim, é significativo que parte da crítica só se torne favorável porque, ao invés de desvalorizar a escrita de uma mulher, lhe preza o seu carácter viril (78). Verdade seja dita, separar Rachilde de outras escritoras como que para provar o seu mérito não é somente procedente da misoginia típica de muitos críticos do século XIX. A própria escritora, a partir do momento em que se assumiu *homme de lettres*, determinou que o seu trabalho concorria diretamente com o dos homens, não com o das mulheres, pelas quais, na verdade, sempre nutriu grande desconfiança:

Je n'ai jamais eu confiance dans les femmes, l'éternel féminin m'ayant trompé d'abord sous le masque maternel et je n'ai pas plus confiance en moi. J'ai toujours regretté de ne pas être un homme, non point que je prise davantage l'autre moitié de l'humanité mais parce qu'obligée, par devoir ou par goût, de vivre comme un homme, de porter seule tout le plus lourd du fardeau de la vie pendant ma jeunesse, il eût été préférable d'en avoir au moins les privilèges sinon les apparences. (Rachilde, *Pourquoi je ne suis pas féministe* 6)

Só mais tarde, com a emergência de uma nova geração de escritores no pós-primeira guerra, Rachilde verá a sua relevância diminuída. Finda a Belle Époque, a escritora passa a pertencer à «velha guarda» por oposição às vanguardas que, entretanto, vão despontando. Embora tenha continuado a escrever praticamente até aos seus últimos anos de vida, a fase mais dinâmica e criativa da sua escrita interrompe-se (Staroń 21). As poucas diferenças que se observam relativamente ao resto da sua obra são a publicação de dois livros de memórias, *Face à la peur* (1942) e *Quand j'étais jeune* (1947); e ainda uma recolha de poemas, *Survie* (1945), a única em toda a sua bibliografia. A escritora pode até não ter abandonado completamente os temas pouco convencionais e provocadores que para sempre lhe ficariam conotados, mas, a crer em Staroń, os seus últimos romances limitam-se a recuperar antigos modelos bem-sucedidos, talvez pelo facto de serem escritos praticamente para se sustentar. Nos meios em que ainda é popular, os seus livros continuam a colher boas críticas (66). No entanto, mesmo que ainda seja elogiada, Rachilde não voltará a reaver a fama de outrora. As correntes artísticas que, entretanto, vieram dar resposta ao novo paradigma do pós-guerra haveriam de tomar conta

da cena literária e Rachilde, já com uma idade avançada (sobretudo para a altura), não terá sabido — nem querido — acompanhá-las. O voluntarismo e o inconformismo que lhe eram característicos ter-se-ão talvez meramente agudizado ante as abruptas transformações a que assistia na sociedade moderna. Assim, vemos a autora adotar posições cada vez mais conservadoras e reacionárias, vindo até a criar afinidades com assumidos professantes do fascismo italiano, como F. T. Marinetti ou o português Homem-Christo Filho (com quem, aliás, ainda escreveu dois romances). À semelhança de muitos simpatizantes do fascismo, Rachilde demonstra interesse pela arte futurista, contudo, abomina o surrealismo e o dadaísmo. Ao que tudo indica, esta aversão seria recíproca. O relato do desditoso jantar em honra do poeta Saint-Pol Roux, em 1925, no qual Max Ernst, alegadamente, pontapeou a sexagenária Madame Rachilde é disso prova (Shattuck 359, 360). Ainda que estas vanguardas vão beber a muitos dos mesmos princípios do decadentismo e do simbolismo, a autora recusa reconhecer-lhes mérito e criatividade, lembrando com saudosismo a sua geração, essa sim, verdadeiramente criadora, na sua opinião, e da qual era agora uma das últimas sobreviventes.

Assim sendo, não deixa de ser interessante ver como Rachilde simultaneamente anuncia e renega a modernidade. Por um lado, abre caminho a futuras escritoras como Colette, por outro, é a primeira a rejeitar quaisquer pretensões feministas pelas razões que orgulhosamente elenca em *Pourquoi je ne suis pas féministe* (1928), a principal das quais consta no trecho supracitado. Rachilde pode ter sido, igualmente, crítica feroz de alguns movimentos *avant-garde*, mas nem por isso deixou de seguir as mudanças na cena artística: «Elle fut ouverte aux modes et tendances qu'elle distinguait dans la littérature . . . Son indépendance ne lui fit pas reprendre, pour son propre compte, ces solutions telles quelles, mais il paraît incontestable que, toujours en quête de formes originales d'expression, elle fut sensible à l'air du temps» (Staroń 21). Conciliar todas estas facetas contraditórias torna-se menos difícil, no entanto, se admitirmos que a sua atitude sempre se regeu por ser «do contra». Como diz Hawthorne: «Rachilde's politics seem always to have been determined by what would be most annoying to whatever she believed to be the establishment position» (*Rachilde and French Women's Authorship* 207). David Weir (56), por sua vez, observa que esse espírito paradoxalmente moderno e antimoderno é mais um aspeto que a torna digna da tal alcunha de «Mademoiselle Baudelaire».

Em todo o caso, o retrato que temos vindo a esboçar de Rachilde mostra-nos, incontestavelmente, uma mulher que «mereceu do seu tempo um olhar rendido, ou de recusa, ou de reserva, mas nunca de indiferença» (Fernandes 8), constatação que destoa

lamentavelmente com o que hoje se verifica. Já havíamos dito que, depois de 1914, a escritora vira a sua influência bastante depauperada, mas é efetivamente o advento da II Guerra Mundial que precipita ainda mais o seu declínio. Confundindo-a, porventura, com uma autora judia, os ocupantes nazis banem a venda dos seus livros, a sua única fonte de rendimento, o que muito agravou a sua situação precária (Hawthorne e Constable 11). Rachilde, que já depois da morte do seu marido, se retirara da vida pública, vê-se assim cada vez mais sozinha e esquecida até que, em 1953, a sua morte passa praticamente despercebida. Em compensação, será justo devolver hoje o devido valor à sua obra, equiparando-a à de outros grandes autores da literatura francesa.

Todavia, ao mesmo tempo que reconhecemos a sua excecionalidade, devemos também ter presente até que ponto ela resulta de uma aura alimentada pela própria autora. A sua biógrafa, Melanie Hawthorne, defende que o programa de autopromoção por detrás das várias máscaras de Rachilde pouco difere das estratégias que outras mulheres usaram para cativar as atenções do público e, assim, se estabelecerem no meio cultural (*Rachilde and French Women's Authorship* 28). A autora argumenta que, numa altura em que a publicidade como hoje a conhecemos começava a desenvolver-se, as mulheres que se quisessem impor em meios que lhes estavam vedados à partida acabavam por recorrer ao que hoje chamaríamos manobras de *marketing* para, desse modo, obterem visibilidade e legitimidade autoral. Desta forma, Rachilde aparece-nos não tanto como um desvio da regra geral, senão como um produto da sua época. Afinal, a singularidade que reivindicou para si e com que continuaria a ser lembrada constituiu, por mais paradoxal que pareça, a condição para poder operar no meio literário da sua época. A forma como se exibiu ao seu público resulta, no fim de contas, da artificiosa relação que estabeleceu entre publicar e publicitar. Aliás, a própria autora viria admitir mais tarde que para singrar na literatura era primeiramente necessário «attendre la bassesse d'un fait-divers» (Rachilde, *Madame Adonis* XVII). Com esta ideia em mente, tornar-se-ão claras as controvérsias que rodeiam os seus romances, especialmente aquele sobre o qual agora nos debruçaremos, *Monsieur Vénus*.

3. *Monsieur Vénus* e o decadentismo

3.1. *Monsieur Vénus* — edições, crítica e receção

Em 1884 é publicada, em Bruxelas, a primeira edição de *Monsieur Vénus*. Não sendo o primeiro romance de Rachilde, pode dizer-se, no entanto, que é o primeiro que conta (Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship* 88). De facto, esta obra assinala a *pièce de résistance* da primeira fase da ficção de Rachilde — a inversão —, tema que, na perspetiva de Anita Staroń, se prolonga até *Minette* (1889). Ao passo que *Monsieur de la Nouveauté* (1880), o seu primeiro livro, ainda muito imbuído na poética naturalista, passa relativamente despercebido, *Monsieur Vénus* é um sucesso praticamente assim que chega às livrarias. Pejado de erotismo sensacionalista, sobreabundante e despudorado, o livro revela-se eficaz tanto em captar as atenções do público como das autoridades belgas que, pouco tempo depois, interditam a sua venda. Os tribunais belgas chegam inclusivamente a condenar Rachilde (*in absentia*) a uma pena de prisão que a autora, residente em França, nunca cumpriu.

A crer na biógrafa Melanie Hawthorne (*Rachilde and French Women's Authorship* 93), nada disto terá apanhado a autora de surpresa, antes pelo contrário, pode ter sido a própria razão por que escolheu publicar o seu livro na Bélgica. Ao lançar o seu livro em Bruxelas, onde as editoras gozavam de maior liberdade do que em França, Rachilde garantia que o seu escândalo era editado, alcançando praticamente o mesmo público do que se tivesse publicado no seu país. Somente depois de uma segunda edição belga, em 1885, sai por fim a edição francesa em 1889. Para esta edição, a autora e o editor tiveram o cuidado de censurar algumas das passagens que, presumivelmente, mais teriam chocado os primeiros leitores: o capítulo 7 e o seu manifesto contra a «lei natural», e a penúltima frase do livro com a sua sugestão de necrofilia. A este propósito, importa notar que a tradução para português seguiu a edição original de 1884 e não a de 1889, que tem sido mais frequentemente reeditada.

Ainda que bastante revista, a edição francesa não é menos polémica e colhe os frutos de um golpe publicitário bem engendrado: «The mythology surrounding *Monsieur Vénus* created a very simple narrative: the book was pornographic, it was banned; it got read, Rachilde got noticed» (90). Dentre a crítica, o livro é recebido maioritariamente com choque e estranhamento, como atestam as primeiras recensões da obra agregadas por Staroń (72). Henri Fouquier, sob o pseudónimo de Colombine, considera-o «un livre, bizarre jusqu'à la folie» (Colombine) e Achille Mélandri fala de «un livre d'un détraquement si complet, d'une perversité si recherchée, que, à notre époque où la tribadie est devenue le vice à la mode dans

les hautes classes, il déconcerte les plus experts» (Irlande). A associação do livro a perturbações do foro psicológico é recorrente em várias críticas apoiadas na ideia de que a obra se resume a uma manifestação nevrótica da escritora; fruto de um desequilíbrio psíquico tipicamente feminino. A título de exemplo, Dr Luiz, pseudónimo de Paul Devaux, praticamente não apresenta críticas a Rachilde que não sejam *ad hominem*, referindo-se à autora como: «[une] écrivassière pitoyable [qui] vit misérablement du produit de ses élucubrations spasmodiques» (203). Também Louis Dumur, jornalista e dramaturgo, assegura, num tom mais condescendente, que a perversidade da romancista é mera consequência natural da sua feminilidade: «Mme Rachilde est restée femme, et elle fait de la littérature . . . Elle s'est donnée comme elle était : femme, et par conséquent perverse. Et elle est franchement, complètement, grandement, magnifiquement perverse» (Dumur 218). Esta tese, segundo a qual a perversidade do livro está intimamente ligada ao facto de ter sido escrito por uma mulher, tem em Maurice Barrès o seu maior defensor, ele que no artigo “Mademoiselle Baudelaire” (1886) já chamara à autora: «une jolie névropathe» (176). No seu prefácio à primeira edição francesa de *Monsieur Vénus*, Barrès desenvolve uma espécie de análise psicopatológica que tem como princípio a assimilação da obra à sua autora, assumindo que esta não passa de «[une] autobiographie de la plus étrange des jeunes femmes» (“Complications d’amour” XXI). No capítulo II, voltaremos aos detalhes deste prefácio pelas suas implicações na leitura do romance.

Em todo o caso, não se pense que a desvalorização do mérito literário de Rachilde, pelo simples facto de ser mulher, se limita à crítica da época. Hawthorne (“Monsieur Vénus: A Critique of Gender Roles”) observa que, mesmo alguns autores contemporâneos, como Jean Pierrot em *L’Imaginaire décadent* (1977) ou Claude Dauphiné, no seu prefácio à edição de 1981 de *La Jongleuse*, cedem à mesma tendenciosidade a que Mary Ellman denominou de «phallic criticism» (29). Este tipo de enviesamento pode também explicar, em parte, por que razão a autora é tão pouco conhecida atualmente: «Her works are not widely read today, which is not surprising given this reduction of her work to the fantasies of a bored but conventional house wife» (Hawthorne, “Monsieur Vénus: A Critique of Gender Roles” 163). Em abono da verdade, cumpre também dizer que nem toda a crítica aderiu à tendência misógina de julgar a obra em função do sexo da escritora. Outros críticos, como Anatole Baju (sob o pseudónimo de Louis Villatte), rejeitaram a opinião dominante que esvaziava a obra de significado, reconhecendo o seu mérito: «[Il y a] quelque chose de vrai dans ce genre d’aberration sensuelle, quelque chose d’assez fréquent même chez les fins de race pour que nous ne dédaignons point

de nous en occuper» (Villatte 58). Por este motivo, o crítico enaltece o ataque à tradicional conceção burguesa de amor, realizada através do mecanismo de inversão.

Ainda assim, foram poucos os analistas que se terão apercebido, à época, do esforço consciente que influiu na pretensa perversidade de *Monsieur Vénus*. Em contrapartida, a crítica dos dias de hoje parece convir na ideia de que o escândalo desta obra foi fruto de um projeto deliberado. Mas longe de deitarem abaixo o moral de Rachilde, as críticas mais agressivas tê-la-ão apenas motivado a buscar mais reconhecimento literário. Não se pode dizer, portanto, que a fama que alcançou com *Monsieur Vénus*, ainda que à custa de várias ofensas à sua integridade, alguma vez tenha sido indesejada. Tanto é que Rachilde não deixou nunca de alimentar a mitologia em torno do seu livro. Em primeiro lugar, terá concebido uma coautoria problemática, alegando tê-lo escrito em parceria com um misterioso Francis Talman, cujo nome viria a desaparecer das edições posteriores⁶. Segundo Auriant (29), os coautores ter-se-iam conhecido numa sala de esgrima e acordado que Talman escreveria o menos possível, mas que interviria no caso de ser preciso travar qualquer duelo que a publicação pudesse vir a desencadear. A história pode muito bem ser questionável, não obstante, é eficaz em convencer o público, logo à partida, de que está perante um livro que suscitará polémica. Também o relato da génese da obra, tal como nos é dado a conhecer no já referido prefácio de *À Mort*, parece deliberadamente arquitetado para corroborar as teses que apontavam para os distúrbios psicológicos da autora. De acordo com a escritora, *Monsieur Vénus* foi escrito em apenas duas semanas, depois de o seu amor não-correspondido pelo literato Catulle Mendès a ter precipitado numa grave crise histórica de dois meses (Rachilde, *À Mort* XIX). Outras versões acerca da origem do livro, tornadas públicas mais tarde, fragilizam a credibilidade deste primeiro relato, já de si imaginoso⁷. Igual a si mesma, o mais provável é Rachilde ter de facto jogado com as expectativas dos leitores para suscitar mais curiosidade à volta de si e da sua obra.

Após alcançar tamanho escândalo e conseqüente notoriedade com um texto visto por tantos como devasso, é legítimo perguntarmo-nos como foi que tal livro chegou sequer ao prelo

⁶ Em 1995, a editora Fournau publicou uma versão de *Monsieur Vénus* composta exclusivamente pelos excertos da (suposta) autoria de Francis Talman, o que corresponde a toda a porção de texto eliminada das edições posteriores a 1884. Esta edição é, curiosamente, o único exemplar de *Monsieur Vénus* disponível na biblioteca da Faculdade de Letras de Lisboa.

⁷ Auriant dá-nos conta de uma segunda versão da história, segundo a qual Rachilde foi vivamente aconselhada a escrever «cochonneries» (62) para fins comerciais. Já Hawthorne e Constable mencionam uma carta pessoal de Rachilde recentemente descoberta na qual a escritora confessa: «le mythe de Monsieur Vénus fut mon histoire !» (Rachilde cit. in Hawthorne e Constable 197).

(ainda que bastante revisto) no mesmo país que, anos antes, havia condenado — por muito menos — escritores como Flaubert e Baudelaire por atentado ao pudor. As alterações à lei da liberdade de imprensa durante a III República, com as reformas do ministro Jules Ferry, explicarão, em parte, esta complacência, mas não tudo. Refletindo acerca da mesma questão, Hawthorne e Constable (9) relembram também que este relaxamento tem uma dívida para com o naturalismo. Pela sua política de *engagement*, este movimento fora, de facto, pioneiro a representar da forma mais crua as facetas ignóbeis da sociedade, até então excluídas da literatura. Como que por efeito colateral, o mercado da literatura sensacionalista fortaleceu-se, procurando capitalizar com a exploração de temas tabu cada vez mais mórbidos. Torna-se, assim, pertinente considerar a profunda inflexão nos gostos culturais a que se assistiu no fim de século em França e o seu impacto na arte e literatura — fenómeno que veio a designar-se de decadentismo.

3.2. O complexo estético-literário do decadentismo

Antes de encetarmos uma análise informada de *Monsieur Vénus* é, de facto, necessária uma breve explicação do que foi o decadentismo, isto é, o contexto sociocultural no qual esta obra foi escrita e editada. Em primeiro lugar, importa reconhecer que a decadência é um movimento que resiste a uma definição estanque e unânime. Cronologicamente, poderemos situá-la, *lato sensu*, entre a segunda metade de Oitocentos e princípios do século XX, embora o seu auge tenha sido a década de oitenta do século XIX, pelo menos em França. Foi neste período que, com efeito, o próprio termo decadência mais esteve em voga, muito graças a Paul Verlaine, que deu o mote com o seu poema “Langueur” (1884). Contudo, trata-se de um período efémero, pois que já a partir de 1886 esta designação começa a concorrer com o «simbolismo» anunciado, nesse ano, por Jean Moréas em *Manifeste du Symbolisme*. Esta concomitância levou os teóricos, até hoje, a questionar onde começa, ao certo, um movimento e onde termina o outro. A bem dizer, como refere Jean de Palacio em *La Décadence : le mot et la chose* (2011), a indistinção entre estas duas tendências é, antes de mais, da responsabilidade dos próprios artistas que as criaram, mais por força das circunstâncias do que por uma decisão deliberada, reivindicando uma arte livre, sem intenções de fazer escola. Anatole Baju terá sido dos poucos a bater-se por esse objetivo, mormente através do seu jornal *Le Décadent*, publicado entre 1886 e 1889, até desistir de liderar um movimento assumidamente rebelde por natureza.

Tamanha é a dificuldade em precisar o decadentismo no plano histórico-literário que, geralmente, esta corrente acaba por se perder num vácuo teórico ou, em alternativa, por ser anexada aos seus parentes literários mais ricos (Hustvedt 13). Segundo Jean Pierrot (5), a visão tradicional tende a considerar o decadentismo uma fase gestacional do simbolismo. Para este autor, o mais prudente será, no entanto, admitir uma sobreposição entre as duas correntes e entender a decadência como o denominador comum entre as várias tendências literárias da *fin-de-siècle* em geral. À sua semelhança, também de Palacio (11) admite que o decadentismo possa ser, em última análise, o parnasianismo, o naturalismo e o simbolismo levados ao excesso. Indo mais atrás, Mario Praz em *The Romantic Agony* (1970), não descurando a autonomia desta corrente, vê nela sinais de um ultrarromantismo, a «agonia do romantismo» que, justamente, dá nome à sua obra. Claro está que assumir uma visão mais ampla, segundo a qual decadentismo e o simbolismo coexistem não significa desvalorizar o que os separa, já que este último representa uma evolução para um programa estético mais coerente e maduro, substituindo a melancolia decadentista, esteada num certo niilismo, por uma nova *joie de vivre* apoiada na fé mística que os simbolistas professam por uma realidade transcendente.

De todo o modo, adotando um ponto de vista mais abrangente, tomaremos a decadência como o estado de espírito generalizado que abarca todo o fim do século XIX. Nesta perspetiva, o que caracteriza por excelência o pensamento decadentista é a sua atitude conflituosa ante a modernidade, o progresso e o cientismo. Em rigor, a decadência diz respeito à experiência urbana, pois é na cidade que mais se manifestam os sinais de corrupção e delíquio de uma sociedade em rápida transformação. Bastará ter em mente a forma como, por exemplo, Charles Dickens descreveu a cidade industrial em *Hard Times* (1854) para termos uma ideia de como a modernidade e a industrialização criaram um mundo uniforme, sombrio e soturno contra o qual os artistas ditos decadentes se insurgem. Para eles, a despoetização e a descaracterização da realidade, a instauração do tédio e da melancolia são tudo derivados do primado do racionalismo positivista e do triunfo do materialismo burguês. Este novo estado de coisas ameaça seriamente o valor primário e autónomo da arte, que os decadentistas tentarão a todo o custo resgatar.

A rejeição do paradigma moderno é, de mais a mais, exacerbada por um sentimento de pessimismo generalizado em França, motivado pela turbulência social e política de um século que conheceu três revoluções, dois impérios, três monarquias e duas repúblicas, culminando com a derrota humilhante frente à Prússia em 1870. Ao alvoroço destes eventos junta-se ainda o desfecho traumático da Comuna de Paris, no ano seguinte; uma tentativa de secessão da

capital que terminou com a sua devastação e um banho de sangue. A sensação de declínio histórico e cultural é, ademais, realçada por comparações com o modelo clássico de decadência — a queda de Roma, por sinal, invocada logo no primeiro verso de “Langueur”: «Je suis l’Empire à la fin de la décadence» (Verlaine 370). Em 1834, em *Études de moeurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Désiré Nisard já discorrera sobre a ligação entre a decadência da Antiguidade e a do seu século, ambas acometidas pelo mesmo espírito doentio e autodestrutivo. Historicamente, a analogia é simples: assim como o Império Romano vivera um período áureo, sob a égide de Augusto, também a França tivera o seu apogeu com o reinado de Luís XIV, e tanto a um momento histórico como ao outro sucedera uma inevitável degradação a nível social e cultural. É também à imagem dos deboches celebrados no final do Império Romano, todos eles descritos em obras decerto bem conhecidas dos decadentistas, como *Historia Augusta*⁸, que o decadentismo francês vai procurar inverter o tédio instalado, buscando os prazeres refinados e perversos do luxo e do vício.

Paradoxalmente, conquanto responsabilizem o progresso pela degradação e uniformização da sociedade, os decadentistas devem-lhe os requintes voluptuosos que tanto estimam e que oferecem consolo num mundo tão melancólico e trivializado. A sociedade está podre, dizem eles, mas o que a fez apodrecer também possibilita o único lenitivo sofrível, o artifício. Quando já tudo foi vivido — como tão bem ilustram os primeiros versos de Mallarmé em “Brise Marine” (1883): «La chair est triste, hélas ! et j’ai lu tous les livres» (Mallarmé 15) —, a exaustão da civilização deixa poucas alternativas. A questão que se coloca verdadeiramente é: «Como recriar possibilidades de experiência mais intensa, mais verdadeira, mais impalpável e profunda?» (Eco, *História da Beleza* 346). Resta então aos decadentes entregarem-se a um mundo de introspeção e de imaginação sobreexcitada, e procurar na artificialidade o potencial para resgatar a beleza de um mundo de desencanto, onde a natureza está já despida de qualquer idealização romântica. Ao invés, o mundo natural exuberava de imperfeições e ilusões que apenas a arte pode corrigir. Assim sendo, passará a ser tido como belo e prazeroso tudo quanto seja artificial e até antinatural, de tal modo que toda e qualquer violação da natureza se torna, por extensão, objeto de arte.

A fixação pela artificialidade informa, portanto, uma redefinição do ideal de Belo, que, liberto de qualquer moral, funcionalismo ou utilitarismo (sob a famosa divisa *ars gratia artis*), redime e enobrece as faces mais perturbadoras da vida, fazendo delas verdadeiras «flores do

⁸ A autoria e a data desta coletânea de biografias de imperadores romanos são ainda objeto de controvérsia entre os historiadores, pelo que não as podemos identificar inequivocamente.

mal» — o título que, justamente, Baudelaire usa para inaugurar, em 1857, esta nova mundividência que faz do abjeto objeto de desejo. Para este autor, não é arte aquilo que não seja de algum modo diferente e disruptivo, porque «o Belo é sempre extravagante» (“Exposition Universelle. 1855. Beaux-Arts” 578, tradução nossa). A arte decadente deve, portanto, pender para temas marginalizados, proibidos, repulsivos, depravados e excessivos; elementos que fazem dela a poética de um verdadeiro «humanismo negro» (Weir 109). Alguns teóricos que já aqui referimos, como Nisard, mas também Paul Bourget em *Essais de psychologie contemporaine* (1883) e, ainda sensivelmente na mesma linha, Friedrich Nietzsche⁹ em *O Caso de Wagner* (1888), correlacionaram esta estranha apetência com a deterioração e fraqueza moral de um século que, lamentavelmente, se entregava por sua vontade à deliquescência. Mas, sem dúvida, a obra que mais influenciou nesta tese apareceu em 1892 com *Degenerescência* de Max Nordau, um autêntico *best-seller* do século XIX. O seu conceito de degeneração transporta a então relativamente recente teoria de Darwin para caminhos mais caliginosos, pondo a hipótese de o ser humano poder sofrer certos desnaturamentos e extravios no seu processo evolutivo ou, pior ainda, poder regredir na «escala» da evolução. No retrato que Nordau faz da sociedade finissecular francesa, esta degenerescência está inquietadoramente patente nos hábitos, na vivência e no espírito do século em geral. Porém, precisamente aquilo que para Nordau, como para Nisard e Bourget, é abominável — a decadência —, para outros, discípulos de Baudelaire, é a sua bandeira, como deixou literalmente explícito Anatole Baju: «Pareils aux Gueux d’autrefois, nous avons ramassé cette épithète dédaigneuse [décadent] et elle est devenue notre drapeau» (“Le décadisme”).

Sem rodeios, os decadentes assumem de bom grado a sua propensão mórbida e autodestrutiva, aclamando a corrupção do seu gosto como desejável e superior. Na sua ótica, a perversidade, a depravação e a maldade são todas elas propriedades muito atraentes porque são próprias da natureza humana, ao contrário da virtude que lhe é imposta coercivamente. São estas algumas das conclusões de Charles Baudelaire no ensaio “Éloge du maquillage” (1863) e de Théophile Gautier na famosa *notice* da edição de 1868 de *Les Fleurs du mal*. No primeiro texto vemos o «poeta maldito» defender que o vício e o mal são, de facto, inerentes ao ser humano, cujo espírito é naturalmente maligno desde que nasce: «Le crime, dont l’animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel . . . Le mal se fait

⁹ Ironicamente, também o próprio Nietzsche viria depois a ser anexado ao grupo de pensadores degenerados elencados por Nordau, que lhe dedica especialmente um capítulo do seu livro.

sans effort, *naturellement*, par fatalité» (“Éloge du maquillage” 715). Gautier reforça esta ideia quando sustenta que a depravação é uma escolha consciente e pensada, logo, exclusivamente humana: «la *dépravation*, c’est-à-dire l’écart du type normal, est impossible à la bête» (“Charles Baudelaire” XXVI). Ambos estes argumentos representam um corte com a natureza romantizada que a filosofia de Rousseau idealizou. Em sentido oposto, Baudelaire e Gautier vão beber à estética do Marquês de Sade que, já muito antes, cultivara o fascínio pela perversidade e a renúncia dos princípios morais. Recusar os valores da natureza encerra em si o potencial de libertar o lado negro da humanidade, mais autêntico que a virtuosidade. Somente ao conciliar-se com esta sua verdadeira natureza, poderá o sujeito aceder a «uma gnose psíquica passível de superar o materialismo e contrapor-se à vida dita “real”» (Vale de Gato 294). Eis, portanto, mais uma via para a desrealização do mundo que, por seu turno, se articula com outras particularidades do pensamento decadente: «As práticas da perversidade e duma sofisticada (auto-)tortura adquirem, pois, uma caução de evasão e de liberdade espirituais do artista, antinómicas das leis naturais e do conceito burguês de sanidade, conjugando-se com outras práticas do magismo e espiritismo e, inclusive e paradoxalmente, com uma defesa ideológica da anarquia» (*ibidem*).

A insurgência contra o mundo natural é, de resto, extensível às pulsões naturais, primitivas e brutais, do ser humano. Segundo Baudelaire, os instintos da humanidade mais não fazem que do embrutecê-la e oprimi-la: «. . . la nature n’enseigne rien, ou presque rien, c’est-à-dire qu’elle *contraint* l’homme à dormir, à boire, à manger, et à se garantir, tant bien que mal, contre les hostilités de l’atmosphère» (“Éloge du maquillage” 715). Estas observações têm o respaldo filosófico do conceito de *Wille zum Leben* (vontade de vida), desenvolvido por Arthur Schopenhauer, segundo o qual a humanidade é cegamente movida por um instinto básico, irracional e incontrolável, de autopreservação e reprodução que a mantém num esforço constante e insaciável para (sobre)viver (Schopenhauer 130, 131). É precisamente contra estas forças opressivas e deterministas que os decadentes se rebelam, impondo-lhes a superioridade do ornamento, o artifício humano. O mundo da arte e da beleza excêntrica prima por não ser senão um fim em si mesmo, contrariamente ao que no mundo moderno é sobrevalorizado, e apenas existe para servir as necessidades pífias do ser humano, como reforça Gautier: «Il n’y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c’est l’expression de quelque besoin, et ceux de l’homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. — L’endroit le plus utile d’une maison, ce sont les latrines» (Gautier, “Préface” 45).

A análise de *Monsieur Vénus* dar-nos-á a ocasião de observar vários elementos da matriz decadentista de forma tão clara como naquela que é considerada a obra fundamental desta corrente (por sinal, publicada no mesmo ano): *À Rebours* (1884) de J.K. Huysmans. Tal como notam Hawthorne e Constable (190), ambos os romances partilham muitos dos mesmos *topoi* decadentes: a indistinção dos sentidos por via da sinestesia baudelairiana, a confusão entre repulsa e desejo, ou entre gosto estético e gosto culinário, a que se junta ainda a relocalização de mitos bíblicos em «estufas decadentes de artifício» e uma reescrita das narrativas da criatividade. Como dissemos, a circunscrição da obra de Rachilde à estética decadentista é, de facto, consensual, quando não redutora. Nesse aspeto, os seus primeiros romances parecem ter definido a forma como a sua literatura seria lembrada postumamente, se é que não em vida também. Ora, se é verdade que essa associação incorre na simplificação e não faz jus à obra de Rachilde na sua totalidade, o certo é que, para o caso, *Monsieur Vénus* constitui um exemplo paradigmático da literatura decadentista, de tal forma que alguns dos aspetos distintivos desta corrente serão mais facilmente explicados quando analisados *pari passu* com o livro.

3.3. O decadentismo segundo *Monsieur Vénus*

No ponto 2, havíamos já reconhecido que Rachilde ocupou um lugar de destaque pouco comum para uma mulher do seu tempo. Agora, interessar-nos-á analisar como essa circunstância a colocou numa posição privilegiada para escrever enquanto decadentista, pois, como refere Weir: «. . . decadence itself is celebrated for its abhorrence of bourgeois norms, and is not the convention of male authorship one of those very norms? Hence it follows that women might actually be in a better position to write as decadents» (69). Para entendermos *Monsieur Vénus* no contexto do decadentismo, esta premissa ser-nos-á indispensável, na medida em que esta obra reflete traços fundamentais da literatura decadente, ao mesmo tempo que opera uma reescrita de alguns dos seus *topoi* mais característicos.

Num movimento cultural esmagadoramente dominado por homens, a mulher ou serve de musa ou é idealizada como uma visão inalcançável, «inatingível porque negada ao amor e à normalidade, desejável porque pecadora, embelecida pelos traços da corrupção» (Eco, *História da Beleza* 342). Contudo, o mais das vezes, a mulher é reduzida à sua corporalidade, ao seu aspeto físico e carnal, logo, vicioso. O velho arquétipo da *femme fatale* torna-se recorrente na expressão decadente, na literatura bem como na pintura. Exemplo disso são quadros como *Pornocrates* (1878) de Félicien Rops, *Die Sinnlichkeit* (1893) de Franz von Stuck ou *Judith*

(1901) de Gustav Klimt, entre outros. Já na literatura, esse arquétipo é especialmente explorado em Baudelaire, conforme iremos verificar adiante. Diante deste panorama, impõe-se às poucas escritoras que existiam uma reação: «Women writers needed to rescue female sexuality from the decadents' images of romantically doomed prostitutes or devouring Venus flytraps, and represent female desire as a creative force in artistic imagination as well as in biological reproduction» (Showalter X, XI). Em *Monsieur Vénus*, como noutras obras de Rachilde do mesmo período, encontraremos algumas das formas que essa reação pode tomar.

Antes de mais, comecemos por observar de que forma as novas tendências do imaginário finissecular, já aqui enunciadas, nos são úteis para compreendermos a intriga essencial do texto e, se quisermos, até a própria fórmula das primeiras narrativas de Rachilde que Staroń resume a: «des personnages hors pair, menant une vie excessive, à la recherche de sensations originales . . . [et] confrontées à des êtres plus bas, voire tout à fait vulgaires» (142). O primeiro aspeto a notar é que, neste romance, como na generalidade dos primeiros romances de Rachilde, as teses naturalistas da hereditariedade e da degenerescência são ainda aproveitadas como que para dar alguma verossimilhança e sustento científico a um romance que se subintitula «materialista»¹⁰. Evidencia-se aqui outra diferença do decadentismo em relação ao simbolismo, uma vez que este último, por oposição, constituir-se-á definitivamente como um movimento concorrente da escola de Zola. Todavia, ainda antes de cortar definitivamente com o naturalismo, o decadentismo de Rachilde parece tomar a forma de um certo «naturalismo agudo» ou «histérico» (Thorel-Cailleteau 369–371). Nesta forma exacerbada de naturalismo, o olhar clínico do romancista derrapa para o fascínio mórbido por casos de doença e perversão, desenvolvendo o que Hawthorne apelida de «pathography», uma espécie de caso de estudo das patologias dos intervenientes da história, como sucede neste romance: «[*Monsieur Vénus*] might be read as depicting the pathography of heterosexual love between invertés» (*Rachilde and French Women's Authorship* 187). Assim, ao passo que o naturalismo original se arrogava de um propósito científico e objetivo na descrição das doenças da sociedade, o decadentismo manteria por estes objetos de estudo um interesse meramente estético. De facto, como afirma Hustvedt (16), o desprezo dos decadentes pelo positivismo só se tornava em fascínio quando a ciência era aplicada ao exame das patologias da mente e do corpo.

¹⁰ Melanie Hawthorne e Liz Constable (29) admitem também que o termo «materialista» possa sinalizar uma associação ao ateísmo e à filosofia libertina.

Desta forma, tal como num romance naturalista, veremos com recorrência a personalidade e o comportamento das personagens serem-nos explicados pelas suas particularidades sociais e hereditárias. Por força do determinismo, a protagonista, Raoule de Vénérande, reúne todas as condições que fazem dela uma personagem tipicamente decadente. Senão, vejamos: desde logo, é membro de uma classe em declínio, a aristocracia; é também uma rapariga «né[e] de la mort» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 40), filha do «dernier rejeton de sa race» (*ibidem*) que, ao que consta, também seria um desses «débauchés épuisés» (41). Os indícios de degeneração e depravação são assim dados ainda muito antes de serem confirmados no desenrolar do romance. O grosso da história gira em torno do amor «às avessas» entre a aristocrata Raoule de Vénérande e Jacques Silvert, mero florista de classe baixa e aspirante a pintor. Este confronto de classes é também a realização de outro *topos* decadentista, o *encanaillement*: a degradação das classes altas pelas camadas pobres da sociedade. Trata-se da confirmação de uma das grandes regras do pensamento decadente: «l'écrasement des êtres de choix sous le poids de la plèbe» (Staron 142), razão por que os decadentistas veem com tanto temor o avanço das ideias democráticas.

A ameaça do *profanum vulgus* é ainda agravada pelo caso amoroso entre duas outras personagens que também se veem implicadas (umas vezes como cúmplices, outras vezes como antagonistas) no relacionamento de Raoule com Jacques: Marie Silvert, a irmã de Jacques, e o barão de Raittolbe, pretendente de Raoule. Os termos em que a relação de Marie e Raittolbe se estabelecem são especialmente aviltantes para o barão, *gentilhomme* estereotipado que aqui cumpre o papel normalmente atribuído aos homens do escol nos primeiros romances de Rachilde: «blasés, débauchés, recherchant des plaisirs raffinés dans l'amour dont ils ont déjà connu maints visages, ils portent en eux la prescience de leur propre fin» (145). O que aqui vem piorar a situação é o facto de Marie Silvert se prostituir, considerando tudo aquilo que a prostituta representa no imaginário oitocentista. Como explica Charles Bernheimer no ensaio “La prostitution dans le roman” (735), a propósito da publicação de *Nana* (1880) de Émile Zola, a figura da prostituta evoca perigosas associações entre a doença do corpo e a doença da sociedade, ameaçando minar e desintegrar toda a estrutura social, qual vírus de infeção degenerativa, precisamente porque atravessa indivíduos de todas as classes. À imagem da irmã, também Jacques é associado à prostituição, novamente por via da hereditariedade: «La prostitution, c'est une maladie ! Tous l'avaient eue dans sa famille : sa mère, sa sœur ; est-ce qu'il pouvait lutter contre son propre sang? » (Rachilde, *Monsieur Vénus* 182). Já a relação que mantém com Raoule é, a olhos vistos, o espelho invertido da relação entre homem e mulher

teúda e manteúda. O romance introduz-nos, assim, nas suas próprias palavras: «[dans] une région inconnue où l'interversion sembl[e] être le seul regime admis» (77). Se dúvidas houvesse quanto ao teor decadentista de *Monsieur Vénus*, basta considerar que «a inversão é, sem dúvida, uma atitude e um modo de expressão característico da decadência» (de Palacio 85, tradução nossa). Conformemente, para Hawthorne (“Monsieur Vénus: A Critique of Gender Roles” 166), supor que uma mulher virilizada possa fazer de um jovem efeminado seu amante, feminizando-o por acréscimo, terá sido — mais até do que o sadismo, a imoralidade ou a necrofilia — a maior provocação do livro à época. Tanto é que justifica uma advertência ao leitor logo na primeira página: «Nous prévenons nos lecteurs qu’au moment où ils coupent ces premiers feuillets, l’heroïne de notre histoire passe peut-être devant leur porte» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 27).

Não deixa de ser interessante notar também que esta personagem emasculada ecoa algumas das mesmas taras de imperadores romanos do período decadente, como Nero, Calígula e Vitélio que, a crer em Suetónio, em *Vidas dos Doze Césares* (121 d. C.), teriam por hábito efeminar-se e vestir-se de mulheres. A este respeito, destaca-se também o jovem imperador Heliogábalo, figura histórica familiar aos decadentistas, designadamente Oscar Wilde, que o menciona em *The Picture of Dorian Gray* (1890). As extravagâncias de Heliogábalo foram pormenorizadamente documentadas em *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776–88) de Edward Gibbon, no qual, além dos muitos episódios de depravação excessiva e grotesca, se descrevem os seus maneirismos efeminados e o seu gosto assumido pelo travestismo. Reencontrando estes mesmos aspetos na personagem de Jacques, verificamos que os padrões da decadência clássica tendem, de facto, a repercutir-se no imaginário finissecular, dando ao epíteto «Monsieur Vénus», que já remete para a antiguidade romana, mais uma camada de significado.

Verdade seja dita, a alusão a personagens mitológicas é bastante recorrente na arte decadente, com especial destaque para figuras lendárias como Salomé, Judite, Medusa, a Esfinge, Orfeu ou Narciso. Pierrot (206) atribui este fascínio pelo universo mitológico à premência com que os decadentistas procuram evadir-se da monotonia da realidade, redescobrimo nas lendas símbolos e alegorias para os mesmos princípios estéticos que apregoam. A literatura de Rachilde, na sua fase incipiente, distingue-se, uma vez mais, por se ater ainda, em grande parte, a divindades greco-romanas, celebradas com especial apreço pelo parnasianismo. O seu panteão inclui, entre outros, Eros, Diana, Adónis, Antínoo e, claro, Vénus. Starón (171) dá nota de que estas figuras mitológicas se materializam muitas vezes em

estátuas às quais depois é feita alguma referência para estabelecer comparações com as personagens do romance. É o que sucede com as sucessivas menções ao busto de Antínoo¹¹, numa clara alusão à beleza efeminada de Jacques. Mais interessante ainda são as comparações entre esta personagem e Vénus (seja Vénus Calipígio, Vénus de Ticiano ou Vénus imperial) pelas diferentes conotações de que esta divindade se revestiu ao longo do século XIX. Durante este período, Vénus, que metonimicamente simboliza a própria mulher, tão depressa aparece representada como deusa da beleza ideal e do amor puro, como igualmente é associada ao amor voluptuoso e aclamada divindade das cortesãs (Hawthorne e Constable 16). A mesma ambiguidade se projeta, por conseguinte, na imagem que a decadência cria do sexo feminino, oscilando entre a admiração e a aversão. Valha-nos de exemplo a perspectiva do protagonista de *À Rebours*, Des Esseintes, que ora vê a mulher como encarnação da sífilis, no seu estado natural, ora a celebra como ídolo, na sua forma artística (Hustvedt 14). Não será então por acaso que esta ambivalência do feminino, no limbo entre a castidade e a libertinagem, nos recorde em certa medida a *persona* paradoxal que Rachilde cultivou e que tanto fascinou os seus contemporâneos. Tal coincidência só demonstra como a escritora teria, pela sua própria experiência, conhecimento de causa quanto aos termos em que a mulher era representada artisticamente no seu tempo e de como isso podia jogar a seu favor na tentativa de chamar atenção sobre si e a sua obra. Convenientemente, a ambiguidade das representações de Vénus no século XIX servir-lhe-á também de pretexto para desestabilizar alguns dos *topoi* mais veiculados pelos escritores da decadência, o que a torna, de certo modo, mais subversiva do que os próprios apologistas da subversão.

Apropriando-se das imagens de inconciliável dualidade feminina que Baudelaire preconizou, a autora dá-lhes uma reviravolta radical. Em *Monsieur Vénus*, a figura da mulher baudelairiana altamente esteticizada, idealizada, tornada objeto de arte e de desejo é, pasme-se, personificada por um homem com todas as características que os papéis de género reconhecem a uma mulher, começando pela sua ocupação. Jacques faz arranjos florais e *toilettes* para senhora, o tradicional ofício da *grisette*. Na cultura oitocentista, as mulheres que tomavam para si este trabalho eram também frequentemente associadas à prostituição. Na literatura francesa, por exemplo, este estereótipo está presente na personagem de Nana, criada por Zola em *L'Assommoir* (1877), que também começa por trabalhar como florista, antes de se tornar cortesã de luxo. É, por isso, curioso — e, podemos até supor, propositado — que a

¹¹ A título de curiosidade, consta que a própria Rachilde teria um busto de Antínoo em sua casa (Hawthorne, *Rachilde and French Women's Authorship* 132).

alcunha de Raoule para Jacques, «Jaja», ecoe manifestamente o nome dessa célebre personagem¹². Embora Silvert aspire a pintor, os seus quadros são outro fator que o feminiza, uma vez que as paisagens campestres que pinta são temas tipicamente associados à pintura feminina (Hawthorne e Constable 15). As suas descrições procuram deliberadamente criar indistinções de género e são intensificadas pela frequência com que a personagem é referida por pronomes femininos.

Ora, se estes elementos fazem de Jacques «Monsieur Vénus», devemos reconhecer que não menos merecedora da mesma designação é Raoule que, com efeito, se apresenta como o duplo negativo desta divindade. Essa outra faceta de Vénus, concupiscente, equivale à versão baudelairiana da *femme fatale*, a mulher carnal, visceral, insaciável e corrupta de poemas como: “Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne”, “Sed non satiata” ou “Avec ses vêtements ondoyants et nacres”, todos eles incluídos em *Les Fleurs du mal* (1857). No fundo, esta aversão pela mulher surge como um derivado da aversão pelo mundo natural, porque é no sexo feminino que se observa, com simultâneo repúdio e obsessão, a crueza das pulsões mais primitivas e animais da natureza, o que o leva Baudelaire a concluir: «La femme est *naturelle*, c’est-à-dire abominable» (“Mon cœur mis à nu” 677).

Raoule de Vénérande torna-se, então, o recetáculo de todos estes estereótipos e uma nova reencarnação do *topos* secular da *belle dame sans merci*, na medida em que é descrita, sob todos os pontos de vista, como uma mulher pérfida, insidiosa e ameaçadoramente sedutora. De certo modo, estas características encontramos-las já latentes na onomástica do seu apelido que parece combinar as palavras «Vénus» com uma forma gerundiva do latim *veneratiōne*, posicionando-a como «aquela que deverá ser venerada» (Hawthorne, “Monsieur Vénus: A Critique of Gender Roles” 166). Uma vez mais, o que cria uma confusão interessante e paradoxal é este avatar da *femme fatale* ser adulterado pelo facto de Raoule não ter nada, ou muito pouco, de mulher. Pode dizer-se, aliás, que todo o texto trabalha para essa desfeminização, desde o seu nome invulgar, que só se distingue da versão masculina (Raoul) a nível ortográfico, até às constantes inversões nas marcações de género, passando pelas frequentes descrições do seu aspeto e comportamento varonis. A usurpação do papel do homem, já realizada de modo bastante notório por intermédio das suas atitudes, torna-se ainda mais evidente ao nível dos códigos sociais pelo costume que Raoule tem de se travestir.

¹² Claudine Lécrivain (108) acrescenta ainda que o facto de, em *Nana* (1880), a protagonista interpretar o papel de «Blonde Vénus», numa peça de teatro ficcional, é outro «pisar de olho» ao leitor que também aponta para esta intertextualidade.

Ainda assim, o estatuto de homem só lhe é definitivamente outorgado pela reivindicação de papéis e prerrogativas social e culturalmente atribuídas ao homem. Se a relação de poder que Raoule tem sobre Jacques se baseia em construções sociais, então poderemos argumentar, com Hawthorne (“Monsieur Vénus: A Critique of Gender Roles”), que o poder que ela exerce não é tanto físico quanto mental e psicológico. A este propósito, também Steve Wilson (5) refere que *Monsieur Vénus* empreende uma conceção de género bem ao gosto do decadentismo, ou seja, como pura cerebralidade, virtualidade e fantasia. Seria, no entanto, ingénuo concluir que Raoule é tornada homem e, por consequência, empoderada, estritamente pela apropriação de papéis sociais masculinos. Quando Hawthorne e Constable observam que Rachilde confere às suas personagens femininas «características que seriam mais frequentemente identificadas com a prática abusiva de prerrogativas de poder e associadas a certas construções de masculinidade ou à classe social ou ao poder económico» (190, tradução nossa), percebe-se que a reivindicação da masculinidade e do poder que subsequentemente dele deriva só é possível em virtude da posição social da protagonista. Ou seja, somente através da hierarquia de classe é que a personagem pode dominar a hierarquia de género e reclamar para si um papel que nunca lhe poderia pertencer socialmente. Neste sentido, constata-se que a subversividade do romance, por mais ousada que seja, também tem os seus limites, já que não se atacam as estruturas de classe da mesma forma que se atacam as estruturas de género (Hawthorne, “Monsieur Vénus: A Critique of Gender Roles” 168, 169). A haver uma inversão de papéis sociais, mesmo que aberrante e inverosímil, esta só está verdadeiramente ao alcance das classes altas, ou não fosse a mentalidade decadentista eminentemente elitista. Neste aspeto, os decadentes incorrem noutra contrassenso: dizem-se categoricamente contra a burguesia como se também eles, com todo o seu snobismo, não pertencessem a essa classe social.

A sua manipulação das representações de Vénus e respetivas conotações ambíguas mostra-nos que, enquanto trabalha a partir de temas caracteristicamente decadentes, Rachilde os adultera e inverte, acrescentando um novo nível de perversão ao que, já de si, forma a matéria-prima de uma estética pervertida. Simultaneamente, a autora desfere um golpe contra a moralidade burguesa, essa força opressiva contra a qual milita. Este ataque subjaz ao processo pelo qual Raoule feminiza Jacques, virilizando-se por sua vez. Assimilando as normas do sistema patriarcal, prepotente e autoritário, a personagem impõe ao amante que sustenta submissão e obediência com a mesma naturalidade com que, à época, um homem as exigiria a uma mulher em semelhante situação. Assim, à luz da inversão das convenções, o que para a sociedade seria aceitável torna-se, hipocritamente, execrável.

De qualquer dos modos, cumpre notar que o processo de virilização de Raoule não se limita a uma mera compilação de características do patriarcalismo burguês que se pretende denunciar. Igualmente, a apropriação e adulteração de temas decadentistas não se esgota no arquétipo da *femme fatale*, encarnado por uma mulher masculinizada, e no modelo da mulher idealizada transferido para o corpo de um homem efeminado. Outra das formas pelas quais vemos Raoule masculinizar-se, ao mesmo tempo que retoma uma figura quintessencial do imaginário decadentista, é ao adotar características que definem o dândi, verdadeiro (anti)herói da decadência para Baudelaire: «Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences . . . un soleil couchant; comme l'astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie» (“Le dandy” 712). Esta apropriação é evidentemente desestabilizadora, pois que não se imagina um dândi que não seja um homem, muito pelo contrário: «La femme est le contraire du dandy» (Baudelaire, “Mon cœur mis à nu” 677). Conquanto o termo nunca surja no livro, Raoule personifica muitos dos traços do dândi prototípico apontados por Baudelaire em *Le Peintre de la vie moderne* (1863), a começar pela «superioridade aristocrática do seu espírito» (“Le dandy” 710, tradução nossa) e a sua atitude de indiferença diante do mundo: «o dandy aspira à insensibilidade» (“L'artiste, homme du monde, homme des fous et enfant” 691, tradução nossa). Raoule de Vénérande, bastas vezes apelidada de *blasée* ao longo do romance, partilha efetivamente das qualidades indispensáveis ao dândi: a frialdade, a displicência e a altivez, combinadas com uma elegância e um requinte inigualáveis, em suma, «o prazer de espantar e a satisfação orgulhosa de não ficar nunca espantado» (“Le dandy” 710, tradução nossa).

O dândi faz da arte o seu projeto de vida, isto é, faz da vida a sua arte, devotando-se a ela como a uma religião. Também Raoule de Vénérande, como dândi que é, impõe a sua vontade ao mundo; modela-o a seu gosto para assim criar a sua obra-prima, a sua religião: «Il serait permis d'être vicieux, en devenant créateur . . . Moi, si je créais une dépravation nouvelle, je serais prêtresse» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 76). Ao reivindicar este poder criativo, a personagem concretiza outro gesto transgressivo. Como observam Hawthorne e Constable (15), uma mulher que chame a si a capacidade intelectual e criativa de fundar beleza ideal choca diretamente com os preceitos canónicos que Charles Blanc define em *Grammaire des arts du dessin* (1867) quando reconhece essa capacidade unicamente ao homem. A criação artística de Raoule é, como viremos a perceber, Jacques Silvert. Feminizando-o, ela opera uma esteticização do seu corpo que faz dele um ornamento vivo, culminando num «chef-d'œuvre d'anatomie» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 188), o sinistro manequim de cera que a artista cria

após a morte de Jacques. Neste sentido, *Monsieur Vénus* pode ler-se como o mito de Pigmalião duplamente invertido. Por um lado, a mulher é o criador e o homem o objeto de arte, o ideal perfeito de beleza imortalizado. Por outro lado, se Pigmalião transformou arte em vida, Raoule, à boa maneira decadentista, transforma morte em arte. O novo ideal da decadência não se encontra, portanto, na imitação da vida pela arte, mas sim na imitação da arte pela morte (Hustvedt 21).

O primeiro passo para a esteticização de Jacques através da sua feminização é a destruição das suas pulsões naturais (leia-se masculinas), justamente com recurso aos «paraísos artificiais»¹³ — a experiência alucinogénica do haxixe. Embora tudo vá correndo mais ou menos de feição para Raoule até perto do final, o seu plano sai gorado quando Jacques se apercebe, depois de uma visita à casa de alterne da irmã, de como foi manipulado. Na sequência dessa tomada de consciência, o florista ousa libertar-se do jugo da sua «bourreau femelle» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 171), acabando por traí-la com Raittolbe. É, por sua vez, ao barão que Raoule exigirá a morte de Jacques em duelo, cumprindo o que havia prometido fazer, caso o haxixe não fosse suficiente para o moldar aos seus desejos: «— Je la tuerais !» (79). Não podendo concretizar as suas aspirações contranaturas na realidade, Raoule decide materializá-las dentro do domínio da ilusão e da artificialidade, construindo, a partir do cadáver de Jacques, uma muito apropriada «Vénus anatómica»¹⁴ que, em certo sentido, é já uma antevisão do androide de *Éve Future* (1886) de Villiers de l'Isle-Adam¹⁵. Com a imagem final do manequim e as suas inusitadas sugestões de necrofilia, Rachilde teria, para gáudio dos seus confrades decadentistas, descoberto um novo vício com que a humanidade se podia regozijar. Ou pelo menos assim cria Verlaine: «Ah ! Ma chère enfant, si vous avez inventé un vice nouveau, vous serez une bienfaitrice pour l'humanité !» (cit. in David 42). Não devemos ignorar, ainda assim, que toda esta fantasia extremada também serve para pôr a nu a misoginia doentia do fetichismo decadente, levando às últimas consequências a sua obsessão por misturar a experiência estética com o erótico: «This gruesome artifact throws into relief the sinistre subtext of the conventionally gendered aesthetic idealizations of woman: making permanence out of the transitory, and preserving ideal beauty against the ravages of time, entails 'killing into art'» (Hawthorne e Constable 14).

¹³ Expressão cunhada por Charles Baudelaire no livro *Les Paradis artificiels* (1860).

¹⁴ Termo médico usado para designar os modelos do corpo humano usados no estudo da anatomia.

¹⁵ Em *Éve Future*, a personagem principal, uma versão ficcionalizada de Thomas Edison, desenvolve uma mulher-autómato chamada Hadaly que recria na perfeição a mulher «natural», mas sem os defeitos que os decadentes lhe apontavam.

A criação do manequim pode eventualmente sugerir que a natureza foi suplantada com vantagem pela arte, na medida em que a artificialização de Jacques permitiu a Raoule criar aquilo que a natureza não podia. Todavia, esta conclusão revela-se enganadora se considerarmos que este ato contranatura, na verdade, apenas conduziu à degradação e à morte. Em contraciclo com o pensamento decadentista, em Rachilde a natureza permanece um valor positivo, oposto à corrupção da civilização. Mesmo as suas personagens femininas nunca são, como dizia Baudelaire, abominavelmente naturais, porque adotam sempre gostos artificiais e requintados, poses *blasés*, e rejeitam a chamada ordem natural ao absterem-se de gerar prole (Starón 159). De igual forma, o arquétipo da *femme fatale* também difere em Rachilde, na medida em que a crueldade da mulher é movida por fatores externos (neste caso o determinismo, a doença e a hereditariedade) e não por mera consequência do seu sexo. Desafiar as leis naturais revela-se, então, um empreendimento arriscado para as suas personagens¹⁶. Quem, como Raoule, ambicionar sobrepor a sua vontade à da natureza com o intento de fundar uma nova depravação, acaba marginalizada e desumanizada. Esse processo de desumanização atravessa todo o texto pela diabolização da personagem, repetidamente chamada de monstro e comparada, mediante os seus gestos e descrições, a um demónio. A desumanização de Raoule desemboca, por fim, no seu apagamento. Nas últimas páginas, a sua presença foi já praticamente eliminada do texto, limitando-se a um mero pronome (Hawthorne, “Monsieur Vénus: A Critique of Gender Roles” 177).

O fracasso da artificialidade contra a força da natureza é também produto da decadência do amor, neste caso, do amor ideal que soçobra diante da realidade. Em *Monsieur Vénus*, esse ideal toma forma através de um dos mitos mais caros ao imaginário decadente: o mito da androginia. Enquanto noutras representações literárias da mesma época se assiste a uma degradação do andrógino¹⁷, Rachilde dá-lhe um tratamento mais digno ao reabilitar o seu simbolismo clássico: a criação de um ser perfeito que une os dois sexos e possibilita um amor completo, ideal e platónico — precisamente o projeto que Raoule anuncia a Raittolbe no capítulo 5: «un amour tout neuf !» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 75). Raoule de Vénérande e Jacques Silvert são, com efeito, a realização do mito da androginia, como se vê nitidamente na

¹⁶ Este aspeto também aproxima *Monsieur Vénus* do pessimismo das obras decadentistas que, no seu todo, podem ser lidas como a maior evidência do triunfo da natureza imperfeita sobre a artificialidade: «Nature fights back and wins, and decadent writing remains a remarkable account of that failure» (Hustvedt 26).

¹⁷ Segundo as conclusões de Frédéric Monneyron em *L'Androgyne décadent*: «l'androgyne ne représente plus guère la réunion et l'interférence en un seul être des deux sexes mais il prend la forme du jeune homme efféminé avec lequel il est le plus souvent identifié et accessoirement, en tous cas négativement, celle de la femme masculine» (161).

cena em que dançam juntos: «A les voir pressés, tournoyants et fondus dans une étreinte ou les chairs, malgré leurs vêtements, se collaient aux chairs, on s’imaginait la seule divinité de l’amour en deux personnes, l’individu *complet* dont parlent les récits fabuleux des Brahmanes, deux sexes distincts en un unique monstre» (145). Mas o projeto de um amor nobre, puro e abnegado entre ambos é, para todos os efeitos, irrealizável, porque não é natural. Em *Monsieur Vénus*, tal como no universo romanesco de Rachilde em geral, a busca pelo idealismo amoroso é permanente, mas parece fatalmente votada ao fracasso, como constata a própria protagonista: «j’ai voulu l’impossible... je le possède... C’est-à-dire non, je ne le posséderai jamais !» (77). Neste sentido, podemos tomar a parte pelo todo e ver na decadência do amor tudo o que define a decadência em si: «Tout ce qui est élevé, pur, désintéressé, doit inévitablement périr : comment mieux exprimer la fatalité de la décadence ?» (Starón 153).

CAPÍTULO II — Enquadramento teórico

1. (Inter)discursividade, polifonia e paródia

Nesta reflexão em torno da tradução de *Monsieur Vénus*, o texto literário deverá ser entendido no plano discursivo, ou seja, como texto em contexto (Paltridge 2, 3). Assumimos, portanto, que para traduzir e refletir sobre o processo tradutivo é necessário compreender o texto como um objeto de comunicação, mais do que um objeto meramente gramatical. Compreender e traduzir o texto como discurso implica ter em consideração, não apenas o seu contexto linguístico (co-texto), mas também o seu contexto situacional e extralinguístico, ou seja, fatores contextuais de natureza pragmática. Esta visão, procedente da análise do discurso, pode articular-se com a «poética do traduzir» proposta por Henri Meschonnic, segundo a qual a verdadeira unidade de tradução não é a língua, a palavra e o seu sentido individual, mas o texto e o sistema do discurso (*Poétique du traduire* 12). A atenção do tradutor deve, portanto, privilegiar a relação entre a língua e o contexto sociocultural em que ela atua, pois só assim poderá compreender o modo como o discurso comunica e age.

Dentro deste quadro, o texto literário interessa-nos mais do ponto de vista da enunciação do que do enunciado. A enunciação diz respeito a um ato individual e único de apropriação da língua pelo sujeito (Benveniste 12), do qual o enunciado é o objeto linguístico resultante. Trata-se, portanto, de um evento comunicativo que pressupõe um enunciador, um destinatário, um momento e um lugar — a situação de enunciação. Do mesmo modo, diz-nos Meschonnic que o discurso é o sujeito em ação e em diálogo, uma *performance* marcada historicamente, espacialmente e subjetivamente. O que se traduz é um sujeito inscrito no seu discurso e transformado por ele, ou seja, uma historicidade, as próprias condições em que o sentido foi produzido (*Poétique du traduire* 23). Sabemos, ainda para mais, que a enunciação literária não se dá nos mesmos termos de uma troca linguística normal, já que é o texto literário a construir a sua própria situação de enunciação nas suas três dimensões: pessoal, espacial e temporal¹⁸. Assim, ao descrevermos o contexto situacional de um texto literário, dar-nos-emos conta de que, no universo de referência que ele cria, pode haver um desdobramento das instâncias emissoras e recetoras do discurso (Fromilhague e Sancier 3).

¹⁸ Por este motivo, autores como Dominique Maingueneau preferem falar em «pseudo-enunciação literária» (Maingueneau 10).

Esta especificidade do discurso literário, nomeadamente no género do romance, é sintomática da sua natureza dialogística, tal como a definiu Mikhail Bakhtin. Para o autor, o dialogismo pressupõe que a literatura, tal como o mundo e a língua, é um espaço onde coexistem várias vozes e perspetivas num diálogo dinâmico permanente, sem que alguma delas tenha a última palavra, de onde toda a riqueza, complexidade e abertura de uma obra literária (Bakhtin 261, 262). Aquilo que define o romance como tal é justamente a sua polifonia, ou seja, a heterogeneidade e multiplicidade de discursos, ideologias e mundividências que se entrecruzam e competem entre si na narrativa. Vale isto por dizer que todo o discurso é efetivamente um interdiscurso, na medida em que só poderemos fazer sentido dele no seio de um universo de outros discursos com os quais ele se interrelaciona (Charaudeau e Maingueneau 189).

Implícito na noção de polifonia e interdiscursividade está também o conceito bakhtiniano de heteroglossia: a pluralidade de línguas e discursos, registos e socioletos, dentro da já de si diversificada pletera de vozes e perspetivas em interação no romance polifónico (Bakhtin 263). Esta dimensão babelística do género romanescos é, convém lembrar, ficcionalmente construída e distinta do mundo real, uma vez que é sujeita a uma arquitetura de seleção e reprodução ficcional¹⁹: «A speaking person's discourse in the novel is not merely transmitted or reproduced, it is, precisely, artistically represented . . . typical aspects of language are selected as characteristic of or symbolically crucial to the language» (332–336). Desta forma, as personagens de um romance, como *Monsieur Vénus*, não são objetos, mas sujeitos; as suas ideias também não são meras abstrações; são, ao invés, personificadas pelos intervenientes. Portanto, a questão de reconhecer os vários discursos dentro de um mesmo texto, e quem assume responsabilidade por eles, torna-se, num romance polifónico e heteroglósico, tanto mais problemática quanto indispensável para a interpretação e, por extensão, tradução de um romance.

Por um lado, é preciso notar como o contexto condiciona os moldes em que determinado discurso é produzido, já que todo o discurso é regido por normas sociais e discursivas (Charaudeau e Maingueneau 189). Por outro lado, ter-se-á também de considerar como esse discurso define uma determinada visão do sujeito, transformando-o, modelando a sua identidade a partir do que ele diz e da maneira como o faz (Paltridge 12). Nesta perspetiva, o discurso é entendido como uma construção social e cultural criada pelo seu contexto, mas

¹⁹ Teremos ocasião de voltar a este aspeto no capítulo IV, a propósito da questão dos socioletos literários.

igualmente criadora de novo contexto — processo equiparável ao que Meschonnic designa de subjetivação: o modo através do qual o sujeito torna o seu discurso singular, e o seu discurso, por sua vez, o singulariza a si²⁰. Esta forma de individuação realiza-se, segundo o autor, através da organização específica do sentido no discurso, o movimento da fala²¹, isto é, o seu ritmo: «. . . je prends le rythme comme l'organisation et la démarche même du sens dans le discours. C'est-à-dire l'organisation (de la prosodie à l'intonation) de la subjectivité et de la spécificité d'un discours : son historicité» (*Poétique du traduire* 99). Com isto, Meschonnic conclui que a tradução deve ir além do sentido, o seu objetivo é, na verdade, traduzir o modo de significar. O foco está então no aspeto recitativo do texto, ou seja, a realização material da língua. Esta componente é observável na organização de marcas prosódicas, sintáticas e lexicais, fonemas, tons, entoações e intensidades que criam uma oralidade através da qual se produz uma semântica específica (117).

Um elemento importante para a construção do ritmo, e que advém, justamente, da heteroglossia inerente à língua, é o registo. De facto, o registo linguístico não só se manifesta nos mesmos níveis em que o ritmo opera, como também é condicionado pelo contexto em que é usado ou, se quisermos, pela sua historicidade. Por sua vez, considerando que para cada palavra/expressão ou formulação sintática/prosódica existem associações que vão além da denotação literal, referindo-se a características sociais, tais como classe, estatuto ou educação, o registo também define e identifica os locutores e o tipo de relações que se estabelecem entre si (Landers 59). O registo e respetivas conotações que se lhe associam são, portanto, meios através dos quais a subjetivação é construída e a forma de criar significação é condicionada. No mesmo sentido, atendo-nos à noção de discurso enquanto *performance* oral onde vários registos emergem, somos também levados a dar mais atenção ao seu tom, isto é, a impressão genérica que ele transmite ao nível da dicção (67). Essa impressão, nem sempre uniforme, pode ir desde a honestidade ou a ingenuidade, até ao divertimento ou o sarcasmo, entre outros. O tom, tal como o registo de que ele é feito, oferece-nos pistas importantes para entender a modalização do discurso, ou seja, a postura adotada em relação àquilo que está a ser dito. Nos termos da retórica antiga, esta dimensão discursiva diria respeito ao *ethos*, a imagem que o orador cria de si através dos modos e da atitude com que executa a fala oratória (Maingueneau

²⁰ Convém esclarecer que, para Meschonnic, o sujeito não é necessariamente o enunciador no sentido gramatical, é antes o «eu» poético (*Poétique du traduire* 25).

²¹ No sentido saussuriano de *parole* por oposição a *langue* (língua). Ao passo que a língua é «pura passividade», a fala é a «utilização, o emprego desse código pelos sujeitos falantes»; o primeiro é «um fenómeno social, enquanto o segundo é individual» (Ducrot e Todorov 152).

81). Também em literatura, os textos são inseparáveis de um *ethos*, ou seja, de uma voz própria, um tom específico que forma uma unidade (que, não obstante, tende a oscilar ao longo do texto) e à qual o tradutor deve dar especial atenção (Landers 68).

Uma análise do tom e dos registos que o compõem leva-nos além da unidade da palavra e do sentido denotativo, deixando-nos entrever as atitudes e as emoções que o texto comunica. É, portanto, através do prisma mais abrangente do sistema do discurso que se tornam visíveis os meios pelos quais o sujeito se posiciona ideologicamente em relação ao seu contexto. A este respeito, já Michel Foucault, em *L'Archéologie du savoir* (1969), demonstrara que os discursos são essencialmente formas de falar convencionadas que criam e são criadas por formas de pensar igualmente convencionadas — ou seja, ideologias — com vista a fazer circular o poder na sociedade (Johnstone 3)²². Pela mesma lógica, o discurso, enquanto prática social, também pode desestabilizar certos sistemas de crenças, papéis sociais e relações de poder que determinada ideologia veicula. A tradução do tom e dos registos à luz da sua historicidade é, por isso, instrumental para entender a ideologia que certo discurso transmite ou põe em causa, admitindo que o faz, inclusivamente, com mais do que um discurso ideológico, em virtude do dialogismo.

A isto acresce o facto de a polifonia e a heteroglossia — pré-requisitos indispensáveis ao género romanesco, como defende Bakhtin — também serem peças fundamentais na criação do tom irónico que define a paródia, o processo de imitação e releitura que, iremos argumentar adiante, preside a *Monsieur Vénus*. Enquanto fenómeno de menção²³, a ironia é necessariamente polifónica, porque realiza uma *mise en scène* de outra voz enunciativa. Assim, um locutor que fale ironicamente não está realmente a assumir responsabilidade pela sua enunciação — o ponto de vista que ele manifesta pertence a outrem (Maingueneau 84). A paródia, do mesmo modo, faz intervir duas instâncias enunciativas: o locutor que fala e a fonte enunciativa a que ele alude ou cita. Ao fazê-lo, tal como na ironia, o locutor está a estabelecer uma distância crítica relativamente ao discurso que finge assumir (Fromilhague e Sancier 163). Esta ideia remete-nos para a definição de paródia que propõe Linda Hutcheon²⁴: «A paródia é,

²² Como qualquer outro discurso, também o discurso literário se pode definir assim, já que «a ficção literária [se] encontra igualmente confrontada, conscientemente ou não, com o sistema de representações coletivas que dominam uma sociedade durante uma determinada época, por outras palavras com a ideologia» (Ducrot e Todorov 316).

²³ De acordo com a distinção uso-menção estabelecida pela filosofia analítica.

²⁴ A definição de Hutcheon, apesar de usada para a arte paródica moderna e pós-moderna, não deixa de ser válida para momentos históricos anteriores: «Prefiro manter a minha definição simples. Penso que ela expressa certos denominadores comuns a todas as teorias da paródia para todas as épocas . . .» (53, 54).

pois, na sua irónica «transcontextualização» e inversão, repetição com diferença. Está implícita uma distanciação crítica entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia» (48). O mais das vezes, esta distância parodística tem por efeito ridicularizar o discurso citado, expondo, por via irónica, a sua invalidade no contexto para o qual foi transplantado²⁵. Desta forma, pode dizer-se que a paródia destrói a ilusão de transparência linguística. Para tanto, é preciso verificar-se uma dissociação enunciativa no modo como determinado texto é realocado a um novo contexto onde, então, se torna desadequado e risível. Neste sentido, a enunciação irónica é autodestrutiva, já que é descredibilizada pela própria pessoa que a emite (Maingueneau 88).

Bakhtin também perfilha um ponto de vista idêntico quando elabora acerca da estilização paródica de diferentes línguas e sistemas de crenças integrados no romance através da heteroglossia: «The incorporated languages and socio-ideological belief systems, while of course utilized to refract the author's intentions, are unmasked and destroyed as something false, hypocritical, greedy, limited, narrowly rationalistic, inadequate to reality» (311, 312). A paródia tem ainda a particularidade de individualizar o seu objeto de ridicularização e subversão, dado que trabalha com certos tipos de discursos identificáveis (Maingueneau 88), pelo menos para o seu leitor-modelo, aquele que o texto pressupõe (Eco, *Seis Passeios nos Bosques da Ficção* 15). Neste caso, pode tratar-se de diferentes socioletos e registos citados por uma outra instância, o que resulta numa duplicação da voz discursiva: «Heteroglossia, once incorporated into the novel . . . is *another's speech in another's language* . . . Such speech constitutes a special type of *double-voiced discourse*. It serves two speakers at the same time and expresses simultaneously two different intentions: the direct intention of the character who is speaking, and the refracted intention of the author» (Bakhtin 324). A natureza de um texto paródico é, como vemos, profundamente dialógica, um «híbrido dialogístico intencional» onde as «línguas e estilos [se] iluminam mutuamente», conforme declara o próprio Bakhtin (76, tradução nossa). Esta dinâmica levanta dificuldades acrescidas ao tradutor que, no trabalho de interpretação, terá de saber discernir dois níveis de sentido enredados no tecido do texto para recriar uma experiência de leitura idêntica na tradução. Tal como explica Hutcheon, «o sentido final da ironia ou da paródia reside no reconhecimento da sobreposição desses [dois] níveis» (51), um primeiro nível superficial, correspondente à leitura literal, e um segundo nível

²⁵ É importante lembrar, ainda assim, que nem sempre a paródia ironiza o texto que repete para fins de ridicularização. Como refere Hutcheon, mesmo quando critica o texto em que se baseia, a paródia pode estar a prestar-lhe uma homenagem reverente (54).

implícito que adquire o seu sentido no contexto em que é inserido. Assim, a ironia intertextual em que se esteia a paródia pressupõe, no dizer de Umberto Eco, um leitor-modelo duplo, condição que também o tradutor tentará satisfazer: de uma parte, enquanto leitor de primeiro nível, dito semântico, cuja única preocupação é saber o que acontece na história; de outra parte, enquanto leitor de segundo nível, o leitor crítico ou estético, «que se interroga qual tipo de leitor aquele conto lhe pede que se torne, e quer descobrir como procede o autor modelo que está a instruí-lo passo a passo» (Eco, *Sobre Literatura* 228).

As noções de interdiscursividade, polifonia e paródia que até aqui expusemos são o sustentáculo da nossa abordagem tradutória para *Monsieur Vénus*, pelo que as suas implicações deverão tornar-se mais claras no ponto seguinte, onde justamente as veremos aplicadas a este romance. Desta forma, partimos do princípio de que o tradutor que verta, não apenas a língua, mas o discurso e o ritmo refletidos no seu tom e no seu registo, preenche os requisitos necessários para executar uma boa tradução, como prescrito por Meschonnic (*Poétique du traduire* 22): traduzir não o que as palavras dizem, mas o que elas fazem, visto que todo o discurso é uma forma de ação (Charaudeau e Maingueneau 188). É este trabalho que faz da tradução um outro texto, outro discurso, crítico; um ato de fala específico com uma historicidade própria (*Poétique du traduire* 69).

Nesta perspetiva, podemos também evocar Lawrence Venuti que, em *The Translator's Invisibility* (1995), sublinhou o escopo ético e ideológico da tradução enquanto prática discursiva, social e cultural, e a responsabilidade do tradutor pela forma como dá a ver a imagem da alteridade, ora consolidando ora transgredindo os valores discursivos e institucionais da cultura de chegada. Assim, esta reflexão procura também demonstrar como o tradutor inscreve, consciente ou inconscientemente, uma posição ideológica no texto que (re)produz, com base na sua interpretação e na relação com o seu contexto cultural, já que se trata de um ato inerentemente subjetivo.

2. (Inter)discursividade, polifonia e paródia em *Monsieur Vénus*

Aplicados ao romance *Monsieur Vénus*, os conceitos apresentados no ponto anterior só adquirem pleno significado quando contextualizados na corrente literária que marcou a primeira fase do romance de Rachilde, o decadentismo. Enquanto estética de subversão, a literatura decadente é, já se vê, propícia à escrita parodística, conforme nota Asti Hustvedt: «The over-the-top atmosphere and verbal high jinks of the decadents made them ripe for

parody» (25). A distância irônica é uma arma de eleição para a crítica à ideologia burguesa, mas não menos para a autocrítica do decadentismo, como demonstrado por *Les déliquescentes, poèmes décadents d'Adoré Floupette* (1885)²⁶, uma coletânea de poemas que parodia o pensamento e a língua da decadência (embora esse intento tenha passado despercebido à maioria do público). Ainda segundo Hustvedt, não será de estranhar que a ironia e a paródia, ambas formas de duplicidade, sejam o apanágio da escrita de quem se autointitula decadente, ou seja, de quem critica o delíquio da sociedade ao mesmo tempo que o celebra, exaltando os seus vícios e requintes. Semelhante atitude que defende uma ideia e seu contrário é, com efeito, a base da antífrase, isto é, a ironia.

Desta paradoxalidade é justamente feito o «style faisandé», o estilo decadentista segundo J. K. Huysmans (321); a inesperada combinação entre corrupção e elegância, como a carne de caça de excelência que se começa a decompor (*faisander*). O estilo da decadência seria, por isso, como sugere Théophile Gautier na edição de 1868 de *Les Fleurs du mal*, o mais capacitado para representar um mundo que, depois de atingir o máximo de opulência, se putrefaz. Quando já todas as possibilidades de criar significado foram esgotadas, não é possível outro estilo: «Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrage» (Gautier, “Charles Baudelaire” XVI). O autor faz forças das fraquezas que outros teóricos, como Désiré Nisard e Paul Bourget, apontaram às tendências decadentistas do fim de século. Para Nisard, a literatura dos decadentes seus contemporâneos, à imagem da dos poetas da decadência romana, está vazia de qualquer moral edificante. Nela, o leitor confronta-se, não com grandes verdades instrutivas, mas com uma escrita balofa que menospreza a unidade da composição e chama a atenção para frases e palavras individuais, preferindo floridos imaginosos à racionalidade dos padrões clássicos (Nisard 257, 258). Bourget compara esta sobrevalorização da parte em detrimento do todo à própria desintegração do tecido social. Assim como no estilo decadente «a unidade do livro se decompõe para dar lugar à independência da página . . . a página se decompõe para dar lugar à independência da frase, e a frase para dar lugar à independência da palavra» (Bourget 20, tradução nossa), também a totalidade do «organismo social» se deteriora a partir do momento em que as suas «células» individuais adquirem autonomia. Porém, talvez não seja descabido ver o texto como reflexo de uma doença social se, como sustenta Hustvedt (23), na prosa decadentista a língua é trabalhada de modo propositadamente aberrante para reproduzir a patologia ao nível textual. Dir-se-ia, afinal, que estas críticas apenas dão legitimidade a Gautier quando afirma que este é o único

²⁶ Adoré Floupette é o pseudónimo coletivo de Gabriel Vicaire et Henri Beauclair.

estilo de que a sociedade decadente se pode valer, o único capaz de descrever a inextricabilidade de um mundo que declina e estertora: «. . . le style de décadence . . . n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent : style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue . . . s'efforçant à rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable. . .» (Gautier, “Charles Baudelaire” XVI)

Nessa demanda para exprimir o inefável e levar a língua ao limite, observa também o autor que o estilo decadentista vai necessariamente beber a todos os níveis de língua: «empruntant à tous les vocabulaires techniques, prenant des couleurs à toutes les palettes, des notes à tous les claviers» (*idem*). Um texto decadentista é, portanto, um texto polifónico e heteroglóssico por excelência, composto por um vocabulário híbrido onde vários estilos, vozes e registos convivem e interagem entre si²⁷. Sendo o seu estilo o expoente máximo da arte, tudo aquilo que lhe dá forma — a artificialidade da língua, a obsessão pelo detalhe, a imaginação fantasiosa e macabra, o fascínio por temas imorais, o luxo e o exotismo — é sintomático de um embotamento civilizacional. Neste sentido, a língua do decadentismo é profundamente política, crítica e, em muitos aspetos, caricatural. Como tencionamos ver agora em Rachilde, é também esta circunstância que faz da paródia um instrumento crítico privilegiado pelos decadentistas.

No ponto 3 do primeiro capítulo, tentámos mostrar de que forma *Monsieur Vénus* problematiza valores e papéis sociais intocáveis para a moral burguesa, colocando-os sob o signo da inversão, por sinal, um dos principais operadores formais da paródia (Hutcheon 54). Partindo deste princípio, no artigo *Venus In Drag, or Redressing the Discourse of Hysteria* (1998), a autora Janet Beizer veio propor que, mais até do que uma inversão, há uma dispersão de convenções culturais e ideológicas por via dos vários discursos que são repetidamente emulados ao longo da obra. Se, como dissemos, a interdiscursividade é um elemento constitutivo do discurso, então é de facto através da relação da obra com os diversos discursos, que ela comenta e cita, que o texto adquire um tom essencialmente irónico e parodístico. Segundo Beizer, o verdadeiro interesse de *Monsieur Vénus* não está em perceber como se realiza o seu eixo semântico mais evidente — a inversão —, mas sobretudo em reconhecer os contextos em que ele opera extra e intertextualmente, desestabilizando-os (241). Para tal, é

²⁷ Tal é a diversidade do léxico decadentista que, em 1888, Paul Adam e Félix Féneon (sob o pseudónimo de Jacques Plowert) publicam *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, um compêndio do vocabulário mais obscuro e inusitado dos escritores decadentes.

necessário compreender como a inversão se concretiza na escrita de Rachilde, e como é interpretada pela mentalidade do seu tempo.

É neste âmbito que retomamos o já mencionado prefácio de Maurice Barrès para a primeira edição francesa, um indicador pertinente da receção do livro, na medida em que espelha os modos convencionados de leitura do seu público: «It is a mirror held up to the book, but one that is always two-sided, and also reflects the reading public: its beliefs, its desires, its fears, its patterns of reception» (Beizer 241). O prefácio desta edição não nos mostra, portanto, somente de que modo Barrès via Rachilde e a sua obra, mas, por extensão, espelha a opinião pública em geral. Este texto apresenta-nos uma obra que não pode ser separada da sua autora, já que mais não é do que um prolongamento da sua vida: «Dans toute son œuvre, qui aujourd’hui est considérable, Rachilde n’a guère fait que se raconter soi-même» (Barrès, “Complications d’amour” XII). Através do olhar clínico do prefaciador, os obscenos desaforos de *Monsieur Vénus* são, para alívio dos mais púdicos, contemporizados e reduzidos a uma mera manifestação psicopatológica dos instintos femininos (logo, perversos) de uma jovem, para todos os efeitos, descrita como inocente e ignorante: «Ce vice savant éclatant dans le rêve d’une vierge . . .» (VIII). É esta incongruência entre a aparente castidade da autora e a imoralidade da sua obra que mais fascinou Barrès e o público em geral, inscientes da manipulação autoral de que foram alvo. Mas a explicação aventada para tamanho enigma não resolve mais dúvidas do que as que suscita: através da livre expressão dos impulsos nevróticos e histéricos da jovem Rachilde, ter-se-ia proporcionado, como que por imaculada conceção, a criação de um novo vício. Como faz notar Rae Beth Gordon (230), o que é verdadeiramente perigoso não é, então, o vício *per se*, mas a imaginação buliçosa das mulheres histéricas, capaz das maiores depravações. Por certo, imaginação não faltaria a Rachilde; essa qualidade fora-lhe, aliás, louvada pelo seu amigo Jean Lorrain que concebia uma ideia de vício muito semelhante à que acabámos de expor: «. . . le véritable vice, c’est l’imagination et non l’habitude plus ou moins honteuse : être vicieux, c’est vouloir être un autre et ailleurs» (Lorrain 207).

Um fenómeno em tudo semelhante ao que foi diagnosticado a Rachilde (viciosidade procedente de imaginação), é constatado na sua própria narrativa, quando o médico incumbido de tratar a histeria de Raoule de Vénerande observa: «un cas spécial . . . Elle ne connaît pas le vice, mais elle l’invente!» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 43). A crer em Beizer, esta simetria entre o discurso da ficção e o discurso da crítica literária não é nem fortuita nem inocente. Antes pelo contrário, é precisamente prova de que a obra é uma leitura do seu prefácio tanto quanto o prefácio é uma leitura da obra (Beizer 241). É como se a resposta do público já tivesse sido,

não só antecipada pelo texto, mas internalizada no seu próprio tecido. Assim sendo, aos olhos de hoje, este prefácio é útil, não tanto para induzir uma certa leitura da obra, mas antes para compreender como ela já estaria inscrita no leitor à partida.

Efetivamente, Beizer reconhece no discurso do prefácio de Barrès um conjunto de valores a partir dos quais se cria um certo «padrão de receção» previsível — aquilo que, em *Histoire de la sexualité* (1976–1984), Foucault designou de «histericização» do corpo feminino, neste caso, do «corpo-textual» («mulher-texto»): «a three-pronged strategy by which a woman's body is equated with sexuality, appropriated by pathology, and identified with the social body» (Beizer 244). Longe de existir somente no discurso do prefaciador, este fenómeno está patente na generalidade da massa crítica relativa a Rachilde²⁸, da qual este prefácio é apenas uma amostra representativa. Também não será de desconsiderar que, em parte, estas críticas tenham sido influenciadas pela, então popular, teoria biografista de Sainte-Beuve, segundo a qual apenas compreendendo o autor se pode compreender verdadeiramente a obra. Ainda assim, o facto é que todas estas críticas se baseiam muito mais num chão comum ideológico perfeitamente incutido no discurso literário e científico de oitocentos acerca da mulher e da sexualidade.

O que vemos em *Monsieur Vénus* é uma releitura destas formas convencionadas de pensar a mulher, a sexualidade, a histeria, e os sacrossantos valores burgueses de família. Uma releitura, portanto, que desconstrói, através da ironia, as convenções ideológicas em que este discurso cultural assenta. Retomando os pressupostos teóricos do ponto 2, diríamos, então, que a dupla enunciação irónica e os dois níveis de leitura que ela prevê estão presentes no modo como a obra parodia a sua receção, e a ideologia que lhe subjaz, ao inscrevê-las no texto²⁹. No seu ensaio, Janet Beizer subdivide o discurso social reproduzido e ironizado na obra em: papéis de género e de poder, inversão de género, histeria clínica, hereditariedade e corpo semiótico (246). Estes vários eixos cruzam-se entre si e são incorporados no texto através de diversos mecanismos de citação, nomeadamente a repetição de estereótipos, clichês, lugares-comum e *idées reçues* da cultura francesa finissecular. Este mecanismo vale igualmente para a apropriação, inversão e acumulação de vários *topoi* literários e culturais, como os que referimos no ponto 3.3. do capítulo I.

²⁸ Haja em vista as críticas citadas no ponto 3.1. do Capítulo I.

²⁹ Uma outra forma de entender a paródia em *Monsieur Vénus* seria na forma de travestismo (Genette VI), ou seja, enquanto subversão das tradicionais histórias de amor burguesas (ou até mesmo da Antiguidade Clássica, se pensarmos no mito de Pigmalião), rebaixando-as para o nível do burlesco.

Ainda assim, como em muitos textos irônicos e paródicos, há bastante ambiguidade no tom de *Monsieur Vénus*, e nem sempre se verifica uma dissociação enunciativa suficientemente clara entre texto e contexto que nos permita identificar, com toda a certeza, se estamos perante ironia ou não³⁰. À maioria da crítica da época terá faltado justamente essa fineza de discernimento, a começar pelo próprio Maurice Barrès. Aos olhos de hoje, a tarefa é talvez facilitada pela análise extemporânea da obra, mas nem assim a crítica atual é completamente unânime. Para muitos, malgrado a sua audácia, o romance não passa de um exercício inócua de inversão carnavalesca, uma subversão ensaiada que apenas inverte os padrões culturais para garantir que eles se mantêm inalterados. Em *Idols of Perversity* (1986), Bram Dijkstra observa o seguinte a propósito da obra: «Its role-reversal theme was not meant as a serious critique of the state of late nineteenth male-female relationships. Instead, the narrative is an early example of the unthreatening reversal games which . . . have too often taken the place of serious social criticism» (337). A especialista e tradutora de Rachilde, Melanie Hawthorne (“Monsieur Vénus: A Critique of Gender Roles 174, 175), não difere muito desta opinião, concluindo que mesmo um romance escandaloso como este acaba por apresentar um final moralizador. A seu ver, a inversão não é realmente eficaz, já que apenas acaba por reforçar a correlação entre masculinidade e poder ao nível dos códigos sociais.

Também Janet Beizer (248) reconhece esta ambiguidade e considera a possibilidade de *Monsieur Vénus* estar de facto a reproduzir e a consolidar, sem intenção irónica, discursos normativos sobre género e papéis sociais. Contudo, a ensaísta contra-argumenta que, independentemente da interpretação que se queira fazer, o conjunto do texto com o seu prefácio produz sempre um efeito irónico (262). O que denuncia esse intuito paródico, acima de tudo, é a repetição excessiva de inversões que vão sendo dispersas ao longo do texto: «It is precisely, if paradoxically, because reversal is in the service of repetition (so as to ensure, alongside its companion strategies, a dizzying proliferation of citations) that it gains a subversive power rather than remain a mere dependent (and thus conservative) form of social discourse» (247). Em concordância com a definição de Linda Hutcheon, também aqui a repetição se revela a força motriz da paródia, aquilo que gera diferença e distanciamento crítico com o texto citado. Por fim, sob pena de também estarmos a ceder a uma análise um tanto biografista, valerá a pena lembrar o que no capítulo I constatámos acerca da personalidade de Rachilde e da vida que ela levou. Poder-nos-á ajudar a desfazer a ambiguidade do seu texto saber que a sua postura

³⁰ Janet Beizer é a primeira a admitir esta dificuldade: «The narrative voice, prone to contradiction, evasiveness, ambiguity, and paradox, may or may not be ironic at any given moment» (266).

autor se pautou pelo mesmo espírito que pauta a ironia textual, ao fazer da sua vida, como da sua obra, um jogo de máscaras.

3. Desafios de tradução e abordagem metodológica

Situando-se esta reflexão sobre a tradução de *Monsieur Vénus* no plano discursivo, afigurou-se pertinente subdividir os desafios tradutórios a analisar em: discurso indireto (capítulo III) e discurso direto (capítulo IV). Em ambos estes segmentos, o foco está nas relações interdiscursivas que o texto entretece, já que a sua crítica ideológica opera nesses meandros. Na prática, isto implica reconhecer as várias formas de citacionismo em jogo para que sejam traduzidas como tal. Do mesmo modo, demonstraremos o esforço de acompanhar os vários registos presentes no texto e as redes conotativas a que eles conduzem, consoante o tipo de discurso que está a ser usado ou mencionado.

Subjacente a este trabalho está ainda a ideia de que o discurso se organiza segundo um ritmo verbal específico, interno, a que Meschonnic chama de «modo de significar», mas também um ritmo visual (Pessoa 74, 75), a componente imagética dessa forma de criar significação, nomeadamente por via de recursos estilísticos. Como se pode deduzir do que foi dito acerca do estilo decadentista, num texto desta matriz ambos estes ritmos são burilados, porque o primado está na palavra. A descrição, a impressão e a sugestão sobrepõem-se à ação narrativa. A tradução teve, portanto, de ser sensível a esta atenção extremosa, para não dizer obsessiva, pela forma e o significante. Assim, tudo aquilo que se mostra e como se mostra é, no texto de partida como no de chegada, trabalho de artifício linguístico: «The surface of the text, the sounds of the words, point to themselves as manufactured, as illusion. The decadents attempted to create texts that announced themselves as artifice» (Hustvedt 24). Em Rachilde, tal como esperamos demonstrar, esta predisposição também se verifica, de onde a importância de preservar o ritmo visual de certos tropos, sobretudo hipotiposes, hipérboles, metáforas ou sinestésias; e por outro lado, o ritmo interno de certas construções sintáticas e pontuações mais inesperadas ou desafiantes.

Sem prejuízo dos elementos estilísticos comuns aos escritores da decadência, valha a verdade que não existe um estilo decadentista homogêneo. Rachilde é também paradigmática dessa diferença no seio do movimento decadente. Embora não haja dúvidas quanto ao seu enquadramento nesta corrente literária (o problema é justamente libertá-la dela), a sua escrita não se coaduna completamente com a dos seus correligionários (Starón 175). As principais

marcas dos maneirismos decadentistas em Rachilde estão muito mais nos seus excessos verbais, na «violência do registo e o seu carácter passional» (de Palacio 62, tradução nossa), mas também no destaque dado aos cenários e à violência das emoções, por vezes até roçando o ridículo. A isto acresce ainda uma preferência pessoal confessada pelo excesso e a hiperbolização. Enquanto crítico literária, Rachilde descrevia estes traços como gestos de autenticidade: «Un écrivain doué de puissance, un créateur génial, doit laisser vomir à son cerveau ce qu'il lui plaît de vomir, pierres précieuses et scories» (Rachilde, «Les Romans» 485). Esta declaração justifica, por um lado, o seu pendor por temas insólitos e monstruosos; por outro lado, é também reveladora de particularidades estilísticas da sua escrita que tiveram de ser acauteladas na globalidade da tradução.

Do ponto de vista metodológico, para poder abarcar esta variedade de desafios tradutórios, a nossa reflexão far-se-á valer de instrumentos de análise estilística, bem como de análise do discurso. Ambas estas áreas nos pareceram as mais apropriadas para este trabalho, já que descendem diretamente da retórica, a disciplina que inaugurou o estudo da linguagem, não enquanto língua, mas enquanto discurso (Ducrot e Todorov 100). A análise do discurso é, desde logo, o ponto de partida para a problematização do texto, dado que as perguntas que suscita são as mesmas que o tradutor deverá fazer no seu trabalho de interpretação: porque é que este texto está feito da forma como está? Porque é que as palavras estão organizadas deste modo em particular? Como é que o discurso reflete estruturas sociais e de poder? (Schäffner 48). Já a estilística interessa-nos particularmente por trabalhar a «interpenetração do enunciado e da enunciação» (Ducrot e Todorov 351). As noções de tom, ritmo e registo, tais como as temos vindo a abordar, podem, por isso, ser desde logo encaradas como factos estilísticos.

A estas duas disciplinas terá sido legado, com efeito, o domínio da antiga *elocutio* retórica, a organização em pormenor do discurso ou, se preferirmos, a arte do estilo: «a escolha que todo o texto deve fazer entre um certo número de disponibilidades contidas na língua». Assim considerado, o estilo é «equivalente aos *registos da língua*, aos seus subcódigos» (359). Como aconselham Ducrot e Todorov (360), para identificar (e, acrescente-se, traduzir) as propriedades estilísticas e discursivas do texto é necessária uma dupla aproximação: no plano do enunciado e no plano da enunciação. No plano do enunciado, interessar-nos-ão principalmente aspetos individualizados do foro lexical (substantivos, adjetivos, verbos), mas também da fraseologia, como expressões idiomáticas, interjeições e lexicalizações. Será também de considerar, quando pertinente, a sintaxe e a pontuação que coordenam estes elementos na frase. O foco estará, ainda assim, na plurivalência semântica do texto, ou seja, os

outros discursos que um discurso evoca além da sua referência imediata (361). Esta dimensão levar-nos-á a considerar, por sua vez, questões sociolinguísticas como a utilização de socioletos e a sua variedade de registos discursivos, passando pelo calão e a gíria. O plano da enunciação é, por sua vez, transversal a toda esta análise, pois os enunciados só poderão ser adequadamente traduzidos à luz do seu contexto de situação. Além do mais, para uma tradução ajustada ao tom do texto, é indispensável considerar a atitude do locutor para com o seu discurso ao nível emotivo, avaliativo e modalizante (362). Finalmente, cumpre dizer que este trabalho assenta numa análise comparativa, não apenas com o texto de partida, mas também com algumas das versões que o texto de chegada assumiu até à tradução final. Refletindo acerca de outras possibilidades de tradução (inclusivamente noutra língua, o inglês³¹), tentaremos esclarecer o raciocínio que presidiu às escolhas tradutórias e o processo evolutivo por que elas passaram até à proposta final.

³¹ Foram consultadas, para efeitos de cotejo, a tradução inglesa mais recente, de Melanie Hawthorne, *Monsieur Vénus. A Materialist Novel* (2004), e ainda a tradução na qual esta tradutora se baseou, a primeira para inglês (de 1929), da autoria de Madeleine Boyd, reeditada na antologia *The Decadent Reader: Fiction, Fantasy, and Perversion from Fin-de-Siècle France* (1998).

CAPÍTULO III — Discurso indireto

1. Caracterização das personagens — os *topoi* de Vénus e da histeria

Admitindo, com Janet Beizer (240), que o efeito irónico de *Monsieur Vénus* é ativado através da apropriação, inversão e acumulação de vários *topoi*, houve que dar uma atenção privilegiada a estes elementos no momento de os traduzir, por forma que o texto de chegada pudesse suscitar uma leitura associativa idêntica ao do de partida. Isto implica reconhecer a rede de isotopias temáticas que o texto vai urdindo mediante a iteratividade de certos *topoi* (Greimas 94). Cada *topos* constitui um elemento fixo, «prefabricado», ao qual corresponde um determinado axioma normativo, isto é, um modelo ideológico (Fromilhague e Sancier 106). A utilização e reutilização de determinados *topoi* pode, assim, entender-se como parte do processo de subjetivação, uma vez que reflete um nível de envolvimento subjetivo no enunciado, aquilo que Catherine Fromilhague e Anne Sancier designam de «engagement esthétique» (86). Assim sendo, um *topos* deverá ser entendido no quadro da estilística histórica, ou seja, dentro do seu contexto literário e social — a sua historicidade.

No ponto 3.3. do capítulo I, havíamos já mencionado de que modo alguns *topoi* tipicamente decadentes são retomados nas personagens principais para efeitos subversivos: Raoule de Vénérande, a mulher baudelairiana virilizada, à qual se associa a faceta viciosa de Vénus; e Jacques Silvert, a faceta contrária, a versão idealizada e esteticizada do corpo feminino num corpo masculino. A estes *topoi* associam-se ainda outros lugares-comuns difundidos pelo discurso médico da época acerca da mulher histérica, tida na medicina, bem como na literatura, como a «mulher hiperbolizada» (Beizer 255). O diálogo com esta outra instância discursiva serve, por um lado, para destacar o caráter caprichoso e ameaçador de Raoule; e, por outro, para realçar a natureza feminina de Jacques.

Posto isto, interessar-nos-á analisar de que modo a tradução tentou evidenciar e acentuar estes *topoi* no texto de chegada, admitindo que, no novo contexto para que foram transplantados, eles perderiam alguma nitidez por efeito do seu distanciamento histórico. Bastará ter em conta que a psiquiatria moderna já não atribui validade à histeria enquanto diagnóstico clínico e que, atualmente, a figura de Vénus está longe de suscitar o mesmo fascínio

de que foi alvo na França do século XIX³². Assim sendo, o tradutor tomou para si a tarefa de tentar evidenciar a apropriação destes *topoi* e, com isso, também o intento parodístico do texto.

Para tal, concentrar-nos-emos nas instâncias descritivas das personagens principais, Raoule e Jacques, assumindo que, para uma análise atenta das suas caracterizações, as suas descrições físicas ser-nos-ão tão úteis quanto as dos espaços que as rodeiam. Na literatura de Rachilde, com efeito, a descrição dos cenários e dos objetos que os compõem ocupa um lugar especial, não só por ser sintomática do culto do artifício, mas sobretudo porque acrescenta informações acerca das personagens (Starón 154). Quer isto dizer que os cenários extravasam uma mera função decorativa para se tornarem dados reveladores do carácter das personagens. Encontramos aqui uma correspondência com algumas ideias da filosofia de Schopenhauer, muito em voga neste tempo: o mundo enquanto aparência e simulacro (Schopenhauer 12). Conformemente, também em *Monsieur Vénus* tudo é parecer. Assim, a caracterização das personagens não deverá ser separada da caracterização dos espaços. No momento de traduzir estas instâncias descritivas houve, necessariamente, o cuidado de analisar de que forma se complementam.

1.1. Raoule de Vénérande

No caso da protagonista Raoule de Vénérande, poderemos assinalar algumas escolhas de tradução que visaram destacar o seu carácter másculo, perverso e violento. A masculinização, já o dissemos, é um processo que se realiza, em grande parte, através de inversões nas marcações de género ou nas formas de tratamento da personagem, como por exemplo: «mon neveu» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 44) ou «mon cher ami» (59, 74, 78). Estas operações não foram, de modo geral, fonte de problemas na passagem para o português. De resto, é também frequente vermos certos códigos e convenções sociais associados ao homem transferidos para a mulher. O primeiro exemplo disto é o facto de Raoule se fazer acompanhar de uma cigarreira («étui à cigarettes» (29)), demonstrando, logo desde a primeira página, que é uma mulher que adota comportamentos praticamente exclusivos ao sexo masculino, como fumar. São também reproduzidos, com frequência, certos rituais típicos da relação entre homem e mulher mantida

³² Hawthorne e Constable (16) atribuem as origens deste fascínio à descoberta arqueológica da estátua de Vénus de Milo em 1820 na Grécia, tendo sido posteriormente trasladada para o Louvre onde se tornou imediatamente célebre.

por conta que reorganizam papéis sociais e papéis de género, mas que, não tendo sido sujeitos a alterações significativas no texto de chegada, não valerá a pena aprofundar.

Ainda que a tradução não tenha afetado muitos destes elementos (e vice-versa), tornando-os mais ou menos perceptíveis, valerá a pena referir algumas escolhas lexicais que fizeram sobressair a masculinidade da personagem. É o que sucede num dos momentos em que Raoule rejeita os avanços do barão de Raittolbe: «La jeune femme avec une dignité suprême repoussa ses mains tendues» (64). Apesar de a palavra *dignité* ter sido traduzida, de modo mais imediato, por «dignidade», na revisão acabaria por ser alterada para: «A jovem, com suprema hombridade, repeliu as suas mãos estendidas» (31)³³. Esta opção revelou-se particularmente feliz neste contexto pelo facto de tanto poder significar dignidade, como também «ar viril, másculo» (Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia 4434). Já para realçar a prepotência de Raoule no papel de homem, tomou-se proveito dos momentos em que essa característica está mais claramente patente, como na seguinte frase: «Raoule allait, venait, ordonnait» (96), que se traduziu por: «Raoule ia e vinha, punha e dispunha» (56). Aquilo que, eventualmente, se perdeu com uma expansão da frase original e um desvio da literalidade, ganhou-se, em contrapartida, em ritmo e na manutenção da rima, que com «ia, vinha, ordenava» se quebraria.

Paradoxalmente, como já vimos, é nesta personagem varonil que são incutidos os principais estereótipos negativos da feminilidade, os da Vénus carnal. Para efeitos irónicos, estes elementos são visivelmente exacerbados na caracterização da personagem, como que parodiando as mesmas ideias acerca da mulher que estruturam o discurso de Barrès no prefácio da obra. Para o leitor atento do francês, o perfil predatório de Raoule está, desde logo, implícito no seu apelido pela associação a *vénerie*, a arte da caça. Não será por acaso que tantas vezes a personagem é comparada a Diana, deusa romana da caça: «Mlle de Vénérande avait le plus beau des masques de Diane chasseresse» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 73). O termo *vénerie* pode traduzir-se por «montaria» que, em português, designa «a ciência da caça», mas também «o ato de caçar» e «a coutada onde se encontra a caça» (Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia 5603). Assim sendo, pudemo-nos contentar com uma restituição subliminar desta associação onomástica (muito provavelmente despercebida para o leitor português) numa das falas do barão de Raittolbe:

³³ Todos os números de páginas que constam nos excertos de tradução apresentados remetem para o anexo do relatório.

«— Quand on pense que j'ai donné ma démission pour chasser le tigre! . . . Pour chasser le tigre dans le parc de Vénérande, un tigre affublé d'une amazone» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 63)

«— E pensar que apresentei a minha demissão para andar à caça do tigre! . . . Para andar à caça do tigre na montaria dos Vénérande, um tigre enfarpelado de amazona...» (30)

Tal como neste caso se jogou com o campo semântico de «montaria» para traduzir *parc*, também noutras ocorrências se optou por verbos que, não sendo a tradução mais óbvia ou recorrente, se adequavam melhor à conotação que se quis evocar. Assim, o verbo *êtreindre* que, num primeiro momento, se traduziu por «abraçar» em: «La femme qui vibrait en elle ne voyait en Silvert qu'un bel instrument de plaisir qu'elle convoitait, et, qu'à l'état latent, elle étreignait déjà par l'imagination» (38), acabou por ser substituído por «apresar»: «A mulher que vibrava em si não via em Silvert mais do que um belo instrumento de prazer que ela cobiçava e que, em estado latente, já apresava com a imaginação» (10). Esta alternativa foi preferível por se tratar especificamente de um momento em que a personagem começa a idealizar Jacques como a sua presa, o seu «belo instrumento de prazer».

A faceta predatória da personagem está, é claro, intimamente relacionada com as suas comparações a um animal feroz, como sejam «les panthères que vient de fustiger la souple cravache du dompteur» (53). Em vista disso, a cena de agressão com que termina o capítulo 10 foi particularmente propícia para a tradução realçar o seu caráter brutal e animalesco. Desta forma, o resmungo de Raoule quando profere: «— Tant mieux, râla-t-elle. Il faut que j'efface chaque cicatrice sous mes lèvres» (124), tornou-se um grunhido: «— Melhor ainda — grunhiu ela. — Tenho de apagar cada cicatriz sob os meus lábios» (79). Do mesmo modo, o «geste violent» com que a personagem arranca as ligaduras de cambraia em torno de Jacques agrava-se:

«D'un geste violent elle arracha les bandes de batiste qu'elle avait roulées autour du corps sacré de son éphèbe, elle mordit ses chairs marbrées, les pressa à pleines mains, les égratigna de ses ongles affilés» (124)

«Com um gesto encarniçado arrancou as ligaduras de cambraia que enrolara em torno do corpo sagrado do seu efebo, mordeu-lhe as carnes marmoreadas, pressionou-as firmemente com as mãos, gadanhou-as com as unhas pontiagudas» (79)

Note-se ainda que para a agressividade com que Raoule arranha Jacques (*égratigner*) se preferiu a expressividade de um verbo como «gadanhar» em vez de «arranhar». Esta solução

é, aliás, coerente com uma passagem anterior, na qual se descreve a «chevalière en camée, sertie de deux griffes de lion» (50) que adorna o dedo anelar de Raoule, para logo de seguida se observar, por coincidência: «Lorsqu'elle ressaisit la main de Jacques, il fut griffé» (50), como se as «griffes de lion» do anel fossem as próprias garras com que Raoule — invadida pela sua «rage de lionne» (132) — agride Jacques. No propósito de manter a ressonância *griffes/griffé*, a tradução apresentou «um anel de brasão com um camafeu embutido com duas gadanhas de leão» (20), para depois a mesma palavra poder ressurgir em forma de participio passado: «Quando voltou a agarrar a mão de Jacques, ele ficou esgadanhado» (20).

Relativamente ao potencial dos cenários para predispor determinados eventos, o capítulo 3 fornece-nos um bom exemplo, quando Jacques visita pela primeira vez o ateliê que Raoule lhe preparou. Aqui, o elemento decorativo que mais sobressai é um relógio de sala que se acende por si só e, ato contínuo, alastra o vício pelos outros objetos da divisão:

«Le fait est que la lumière ne s'éteignait point et, pour du vice, cette pendule en répandit. Les draperies se noyèrent dans une vague teinte irisée, remplie de mystères charmants. On aperçut les magots chinois levant leurs jambes bouffies d'étoffe ; les nymphes de terre cuite s'élançèrent dans une espèce de vapeur flottante, insaisissable . . . » (48)

Ante a estranheza deste trecho, no qual objetos personificados se tornam sujeitos em ação, o primeiro impulso, no momento de traduzir, foi naturalizar a descrição. Desta forma, os tempos verbais seriam inicialmente convertidos para o imperfeito, o tempo da descrição por excelência. Mais tarde, verificou-se que esta normalização poderia empobrecer o texto ao retirar aos objetos o papel de destaque que eles assumem, desde logo, pela sua invulgar função de sujeito na frase. Mantendo os tempos verbais originais, ao invés, conservar-se-ia a ostensão de uma frase na qual, apesar de a ação ser ecoada, reverberada e contínua, tudo é relatado pontualmente:

«A verdade é que a luz não se apagava e, quanto a vício, aquele relógio de sala reverberou-o. Os panejamentos inundaram-se de tons levemente iridescentes, cheios de mistérios encantadores. Divisaram-se as figuras dos monges chineses a levantarem as pernas enfunadas; as ninfas de terracota elevaram-se numa espécie de vapor flutuante, fugidio . . . » (18)

Este exemplo é de tal modo afim a outro momento descritivo posterior que, em boa verdade, se pode dizer que lhe serve de prenúncio. Espalhado o vício pelo espaço e pelos objetos, está aberto o caminho para Raoule fazer a sua primeira visita ao ateliê e revelar a sua verdadeira faceta, lasciva e agressiva, a Jacques:

«Cette créature était le diable. Elle fit exécuter à toutes les choses un branle des plus cyniques . . . Les nymphes s'appuyèrent sur le dos des satyres chinois, les casques coiffèrent les bustes, les glaces se renversèrent reflétant le plafond, les poufs roulèrent dans les supports grêles des chevalets . . .» (50)

Ambas estas descrições têm em comum particularidades que suscitaram alguma perplexidade: os objetos estão em posição de sujeito e o *passé simple* é utilizado numa situação descritiva em que mais tipicamente veríamos empregar o imperfeito. Após a revisão, este trecho, tal como o anterior, acabaria por ser traduzido respeitando a sua peculiaridade e contrariando o primeiro impulso de normalizar e, desse modo, simplificar o texto:

«Aquela criatura era o diabo. Ela fez todas as coisas tremer com o mais cínico dos tumultos . . . As ninfas apoiaram-se nas costas dos sátiros chineses, os capacetes tocaram os bustos, os espelhos caíram ao chão, refletindo o teto, os banquinhos almofadados rolaram até às pernas esguias dos cavaletes . . .» (20)

Argumentar em favor de uma maior pungência da ação, revertendo os tempos verbais do pretérito imperfeito para o perfeito, torna-se ainda mais pertinente se nos apoiarmos no conceito de *mise en relief*, proposto pelo linguista Harald Weinrich em *O Tempo* (1964). De acordo com o autor, na relação que o texto cria entre os tempos verbais, as formas do perfeito estabelecem o primeiro plano do enunciado, enquanto as formas do imperfeito estabelecem um plano secundário (Weinrich cit. in Maingueneau 59). Neste caso, o pretérito perfeito confirma o protagonismo dos objetos, nos quais são projetados o desejo e a libido da personagem. Arte e artifício confundem-se, assim, com a experiência erótica e tornam-se médiums para «[a] natureza do indizível prazer feminino» (Thompson 30, tradução nossa).

Da reprodução de lugares-comuns relativos ao caráter perverso e libidinoso da mulher, personificado por Raoule, vai um pequeno passo para os *topoi* da histeria clínica, veiculados por dois discursos que, por esta altura, dialogam e se complementam, o discurso médico e o discurso literário. Da mesma forma que a literatura e a ciência convergem na constatação de uma sociedade degenerescente e nevrótica, também no que diz respeito à condição da mulher estes discursos estão em sintonia: «D'abord, la femme est la grande malade du siècle. En effet, elle est considérée comme étant par définition, voire par essence, indisposée, souffrante, invalide . . . la femme est par nature malade» (Pelletier 6). Em *Monsieur Vénus*, este estigma é recuperado tanto na personagem de Marie Silvert, sempre acometida de febre ou ataques de tosse, como em Raoule de Vénérande, apresentada como um «caso especial» de histerismo. No

caso de Marie, a doença está intimamente associada a um mal maior, a prostituição, que, já aqui dissemos, é representativa da própria decadência e enfermidade da sociedade. Já Raoule padece de uma condição médica tipicamente diagnosticada às mulheres do seu tempo com comportamentos considerados erráticos e desviantes. Quando Raoule diz (não por acaso com um riso nervoso): «. . . puisque je suis femme . . . je fais tout le contraire de ce que j'ai promis. Quoi de plus naturel !» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 71), está ela própria a ironizar sobre esse conjunto de ideias feitas sobre o sexo feminino: a mulher não se conforma com a razão, é imprevisível, instável, caprichosa e prisioneira dos seus nervos (Beizer 249).

Todos estes estereótipos se manifestam, principalmente, nos comportamentos da mulher histérica, pelo que a tradução não poderia deixar de lhes dar relevo. Uma das formas de o fazer foi com notas de tradutor. Uma delas (nota de tradutor número seis) foi colocada a pedido do editor para esclarecer o conceito oitocentista de histeria, evitando que este pudesse ser confundido com outros significados que o termo veio a adquirir entretanto. A outra nota (nota de tradutor número um) identifica o hospital psiquiátrico da Salpêtrière onde era costume internarem-se as mulheres que sofreriam desta condição³⁴ e onde, justamente, o famoso Dr. Jean-Martin Charcot realizava as suas palestras acerca da histeria (que também Freud, Huysmans e Maupassant frequentaram). Era ainda neste hospital que Charcot conservaria, na forma de modelos de cera, os corpos convulsos das suas pacientes histéricas. Janet Beizer (257) sugere, aliás, que a cena final em que Jacques é imortalizado como manequim é uma citação desta técnica, outro sinal da tendência geral da época para esteticizar patologias, preservando-as como arte.

As notas de rodapé são o lado mais visível da intervenção do tradutor para realçar o *topos* da histeria, dada a sua relevância na narrativa. Muito mais subtil, em contrapartida, são as citações de sintomatologia histérica que podem ser detetadas ao longo do texto. Sendo estas citações usadas para reforçar imagens estereotipadas da mulher histérica, também mereceram especial atenção na tradução. São frequentes, por exemplo, as menções a gestos contorcidos, não só na personagem feminina como na personagem feminizada. Dados os limites de espaço, foquemos apenas dois exemplos ilustrativos:

«[Jacques] se tordait, câlin, dans les bras de Raoule» (163)

³⁴ *Monsieur Vénus* é tão indissociável da sua matriz sociocultural que, assim como na narrativa é instado o internamento de Raoule de Vénérande na Salpêtrière, também na vida real houve apelos para que a autora, Rachilde, fosse fechada de urgência neste hospital (Starón 77).

«[Jacques] retorcia-se, afetuoso, nos braços de Raoule» (110)

«. . . ce sang qui coulait sur des membres tordus» (125)

«. . . desse sangue que jorrava sobre os membros contorcidos» (80)

Conforme nota Gordon (234), as contorções são dos principais sintomas da erupção da histeria no corpo, uma manifestação violenta do interior (a psique) no exterior. Segundo a mesma autora, as contorções podem trespassar o nível do corpo e invadir também as fisionomias e o vestuário, como no caso de Raoule que, a dado momento, nos surge: «svelte, le chignon tordu, très relevé, vêtue d'un fourreau de drap noir à queue tortueuse, tout passémenté de brandebourgs» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 50). Na tradução: «esbelta, com o carrapito torcido muito ao alto, vestida com uma capa de pano negro e cauda retorcida, toda passamanada com alamares» (20). Como se vê, em francês, a recorrência desta isotopia é evidenciada com variações do verbo *tordre* e do adjetivo *tordu*. Em conformidade, a tradução tentou não se desviar muito do campo lexical do verbo «torcer», como atestam as soluções «retorcer-se»/«contorcer-se».

Além de torções e contorções, vemos também as personagens tomadas de outros sintomas, a saber, espasmos, convulsões e tremores nervosos, como por exemplo: «Raoule se leva, un tremblement nerveux la secouait tout entière» (34). Este é um dos casos em que a tradução se torna mais explícita, especificando onde atuam os efeitos da histeria: «Raoule levantou-se, um estremecimento nervoso agitava-lhe o corpo todo» (8). Isto ao invés de uma solução mais vaga, a roçar o coloquial: «um estremecimento agitava-a toda». A mesma hiperreação nervosa é visível em Raoule logo na cena inicial, quando está na mansarda de Jacques: «Ses nerfs se surexcitaient dans l'atmosphère empuantie de la mansarde» (35). Um sintoma deste tipo é, por sinal, expectável num ambiente insalubre e mal ventilado, altamente desaconselhado às mulheres pelos tratados de histeria da época (Beizer 249). Também aqui, veja-se, a descrição do espaço é relevante, porque espelha uma evolução na relação entre as personagens, designadamente através das sensações olfativas, um recurso expressivo habitual na literatura decadente (Starón 178). Numa primeira fase, a má impressão que Raoule tem de Jacques coincide com o asco que sente quando, ao entrar em sua casa, um cheiro a maçã lhe invade as narinas:

«sur le seuil une odeur de pommes cuisant la prit à la gorge et l'arrêta net. Nulle odeur ne lui était plus odieuse que celle des pommes ; aussi fût-ce avec un frisson de dégoût qu'avant de révéler sa présence elle examina la mansarde» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 29).

Na passagem para o português, a expressão *prendre à la gorge*, por simples que pareça, foi sujeita a várias revisões. Uma vez que evoca um efeito asfíxiante, o primeiro instinto foi uma solução como: «sufocou-a»/«asfixiou-a». Indo mais longe, pode até argumentar-se que o efeito descrito é semelhante ao chamado reflexo faríngeo, ou seja, o reflexo de vômito que acompanharia o tal «frisson de dégoût». Por este motivo, «deu-lhe uma náusea» foi outra tradução equacionada. Ora, se esta segunda opção corre, eventualmente, o risco de sobreinterpretação, a primeira, pelo contrário, pode ser redutora, até porque implica uma perda de iconicidade³⁵ com a omissão de *gorge*. Ou seja, enquanto a primeira tradução simplifica, a segunda complica, razão pela qual ambas acabariam por ser descartadas a favor de: «um cheiro a maçã a assar deu-lhe um aperto na garganta» (4). Esta solução afigurou-se mais satisfatória para dar conta das propriedades sinestésicas de um odor de tal maneira forte que é capaz de afetar a respiração da personagem.

É de notar também que o trecho que apresentámos segue uma ordem sintática invulgar que, na primeira tradução, foi alvo de naturalização. Involuntariamente, houve a tentação de reorganizar os sintagmas pela ordem que soaria mais natural na língua de chegada:

«um cheiro a maçã a assar deu-lhe um aperto na garganta e deteve-a de imediato na soleira. Nenhum outro cheiro lhe era mais detestável do que o das maçãs; foi assim que examinou a mansarda com um arrepio de nojo, antes de revelar a sua presença».

Como vemos, «sur le seuil», originalmente no começo da frase, foi remetido para o final, tal como os sintagmas «avec un frisson de dégoût» e «avant de révéler sa présence». «Elle examine la mansarde», oração principal, foi deslocada para onde seria mais expectável encontrá-la, no início da frase, ficando as informações acessórias para o fim. O processo de revisão e comparação com o original alertou para estas alterações que procederam de automatismo. Apercebemo-nos, então, que esta naturalização era prescindível face à possibilidade de manter a estrutura do texto de partida, sem prejuízo para a compreensão do enunciado:

«na soleira, um cheiro a maçã a assar deu-lhe um aperto na garganta e deteve-a de imediato. Nenhum outro cheiro lhe era mais detestável do que o das maçãs; foi, então, com um arrepio de nojo que, antes de revelar a sua presença, examinou a mansarda» (4).

³⁵ Nos termos de Berman, a perda de iconicidade «remete para a substituição dos termos, expressões, construções, etc., não tendo nem a sua riqueza sonora nem a sua riqueza significante ou — melhor — icónica» (48).

Esta reaproximação ao texto de chegada permite conservar a ordem de adjunção parentética³⁶ que sustenta a frase, e que também reaparece noutros momentos. Veja-se o caso de: «. . . pour ne pas trop effrayer le mâle qu'elle désirait étouffer en lui, elle [Raoule] traitait d'abord de plaisanterie, quitte à la lui [Jacques] faire ensuite accepter sérieusement, une idée avilissante» (96). Na primeira tradução, «une idée avilissante», complemento direto, foi realojado para a sua posição sintática mais habitual, a seguir ao verbo: «. . . para não alarmar demasiado o macho que ela desejava reprimir nele, falava inicialmente de uma ideia degradante em tom de brincadeira, para depois o levar a aceitá-la seriamente». Estas mudanças anulam a antecipação que a frase original cria, no intuito de a tornar mais fluida. Posteriormente, esta reorganização seria desfeita, já que apagaria a especificidade sintática da frase, tal como no exemplo anterior. O resultado obtido, porventura mais estranho, não é por isso menos inteligível: «. . . para não alarmar demasiado o macho que ela desejava reprimir nele, tratava inicialmente em tom de brincadeira, que depois o fazia aceitar seriamente, uma ideia aviltante» (56). Do ponto de vista estilístico, reproduzir a ordem pela qual se encadeiam os sintagmas acessórios de uma adjunção parentética significa respeitar as relações entre partes das informações difundidas (Fromilhague e Sancier 182).

Conforme dizíamos, este cheiro inicialmente insuportável (e que, simbolicamente, remete para a maçã do pecado original, fruto da sedução e da perdição), em breve se torna mais tolerável, consoante a atração de Raoule por Jacques aumenta, até que, finalmente, a sinestesia dos cheiros se vê contaminada por sensações eróticas: «Une sorte de vertige l'attirait vers ce nu. Elle voulut faire un pas en arrière, s'arracher à l'obsession, fuir... Une sensualité folle l'étreignit au poignet...» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 35). Uma vez mais, o texto indicia um comportamento característico do histerismo: a perda de controlo da doente sobre o seu próprio corpo. Desta forma, para os verbos sublinhados que expõem o desgoverno de Raoule ante a força dos seus nervos, deu-se preferência a possibilidades de tradução que destacassem a energia imperiosa e subjugadora que toma conta de si neste instante. Assim, a espécie de vertigem que se apodera da personagem, mais do que meramente a atrair (*attirer*), «impelia-a em direção àquela nudez» (8). A sua mão não é apenas agarrada ou apertada (*êtreindre*) por uma misteriosa «sensualidade louca», senão verdadeiramente dominada: «Uma sensualidade louca dominou-lhe a mão» (8). O seu esforço para se evadir desta força opressiva está, aliás,

³⁶ Na aceção de Fromilhague e Sancier, a *adjonction parenthétique* sucede quando: «La progression du sens n'est plus régulière, la phrase procède par adjonction de structures dépendantes qui s'emboîtent les unes dans les autres pour nuancer et enrichir l'analyse» (182).

bem patente na forma pronominal do verbo *arracher*: «se détacher, se soustraire avec effort, difficulté, peine ou regret» (Robert 103). Enveredar simplesmente por «afastar-se», seria, portanto, insuficiente, razão pela qual este verbo foi substituído por uma alternativa que enfatizasse esse esforço de libertação: «Quis dar um passo atrás, livrar-se da obsessão, fugir» (8).

1.2. Jacques Silvert

Passando agora para a personagem de Jacques, o nosso interesse está nos exemplos concretos de como o texto opera um processo de feminização que, na verdade, se traduz num processo de esteticização do homem. Neste sentido, o que faz verdadeiramente de Jacques uma mulher é o processo através do qual ele vai sendo ornamentado ou, melhor dizendo, transformado em obra de arte. Podemos encontrar sinais dessa ornamentação desde a sua primeira descrição:

«Autour de son torse, sur sa blouse flottante, courait en spirale une guirlande de roses ; des roses fort larges de satin chair velouté de grenat, qui lui passaient entre les jambes, filaient jusqu'aux épaules et venaient s'enrouler au col. À sa droite se dressait une gerbe de giroflées des murailles, et à sa gauche une touffe de violettes» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 29, 30)

Na sua tradução de *Monsieur Vénus*, Melanie Hawthorne chama a atenção para o facto de esta cena lembrar a figura mitológica de Dafne, a ninfa que se metamorfoseou num loureiro para assim escapar à perseguição de Apolo. E, de facto, desde o primeiro momento em que nos é descrito, Jacques está já como que em metamorfose, indissociável do ornamento que o enlaça, uma extensíssima grinalda de rosas. Extensa, diga-se de passagem, como a própria frase que a descreve. Uma vez que o prolongamento da frase parece mimetizar o prolongamento da grinalda, durante a revisão da tradução desfizeram-se algumas mudanças na sintaxe que a tornaram mais digesta, fragmentando-a. Enquanto, na primeira versão, um ponto final cortava a frase entre «guirlande de roses» e «des roses fort larges», depois da revisão a construção original manter-se-ia intacta. A sequência de imperfeitos que se segue, «passaient», «filaient», «venaient», havia sido também aligeirada para «. . . passavam entre as pernas, correndo em fio até aos ombros para depois virem enrodilhar-se em volta do seu colo». Com esta alteração perdia-se o ritmo enumerativo que alonga a frase, o que levou a tradução a querer reaproximar-se do texto de partida com a manutenção dos imperfeitos consecutivos: «. . . que lhe passavam

entre as pernas, corriam em fio até aos ombros, e vinham enrodilhar-se em volta do seu colo» (4).

A imagem de Jacques envolto em rosas e ladeado de ramos de goiveiro e um molho de violetas é também evocativa da fixação decadentista pela flor, mais especificamente pela «mulher-flor ou a mulher-jóia . . . que só pode ser vista em todo o seu fascínio se for transferida para um modelo artificial, para a sua progenitora ideal num quadro, num livro, numa legenda» (Eco, *História da Beleza* 342). Assim é com Jacques, que, nesta cena, representa a natureza alterada, artificializada e ornamentada da feminilidade. Para isso, é significativo, por exemplo, ver que as rosas «lui passaient entre les jambes». A primeira versão da tradução descurou este detalhe, optando por encurtar: «rosas muito grandes . . . que lhe atravessavam as pernas». Contudo, enveredando pela literalidade («. . . que lhe passavam entre as pernas» (4)), não se elimina um pormenor que, em certa medida, já nos apresenta a personagem como andrógina.

Ainda assim, importa dizer que nem sempre a tradução mais direta pôde criar o melhor efeito. Veja-se, por exemplo, que a tradução de *torse* para «tronco» (4) (em vez de «torso») funciona melhor dentro desta imagética vegetalista. Da mesma forma, não se considerou que «blouse flottante» pudesse ser traduzido por «blusa flutuante», porque aqui a estranheza gerada quebraria o erotismo para o qual toda a descrição trabalha. Outras possibilidades, como «blusa larga» ou «blusa folgada», poderiam até corresponder acertadamente ao tipo de corte da peça, mas escapar-lhes-ia qualquer sugestão de sensualidade. Sabemos, ainda para mais, que neste contexto a importância do vestuário, como a dos cenários, não pode ser subestimada, pois é outra manifestação do artifício, outra forma através da qual as aparências definem as personagens. Procuraram-se, então, soluções que transmitissem uma ideia voluptuosa, curvilínea e leve: «esvoaçante», «adejante», até que, por fim, se escolheu «ondulante».

Tal como aqui a dificuldade foi transmitir a impressão visual do tecido, também a imagem/sensação de «roses fort larges de satin chair velouté de grenat» foi problemática na transposição para português. Em primeiro lugar, pela forma como a palavra *chair* pode ser interpretada na frase. Do ponto de vista morfossintático, a sua posição sugere-nos uma função de adjetivo e, nesse sentido, pode ser lida como o atributo de cor do cetim: «la couleur rose de la peau» (Robert 280). Mas, na realidade, este é um vocábulo que não pode ser dissociado de uma dimensão semântica bastante presente nas descrições de Jacques: a carne/carnalidade. A questão que então se coloca é se este adjetivo não será antes atributo de textura tanto quanto de cor. Se os ornamentos que as personagens envergam são como uma segunda pele, teriam estas rosas afinal uma pele (*chair*) acetinada ou seria o seu cetim carnudo? Foi por esta última

hipótese que se decidiu, por exemplo, a tradutora americana: «. . . very big roses of fleshy satin with velvety grenadine tracings» (Rachilde, *Monsieur Vénus. A Materialist Novel* loc. 552). Teríamos uma boa forma de conciliar estas duas possibilidades, cor e carne, utilizando um termo como «encarnado». Infelizmente, isso talvez resultasse numa imprecisão escusada, atribuindo a tonalidade errada às rosas. Considerou-se, então, que a perda de iconicidade da carne poderia ser recuperada num adjetivo que só aparecerá posteriormente, mas que já aqui referimos, o tal «gesto encarniçado» com que Raoule ataca a carne de Jacques. Assim, uma vez que a tradução obriga sempre a escolhas, mesmo em dúvida, optou-se por considerar *chair* a cor das rosas, escolha que, ainda assim, não está isenta de problemas, dada a ambiguidade do conceito de «cor de pele». Valeu-nos o facto de ser um conceito bastante menos impreciso, para não dizer polémico, no século XIX, pois estaríamos certamente a falar de um tom entre o bege e o rosado. Usar ambos os termos seria desnecessário, pelo que se preferiu o rosado: não só uma cor cujo nome deriva precisamente de «rosa», mas também a cor com que mais vezes Jacques será descrito ao longo romance. A aparente simplicidade desta frase revelou-se também enganadora quando se tratou de traduzir «velouté de grenat». Mais uma vez, a sinestesia entre cores (visão) e texturas (tato) desafia a interpretação do tradutor. Tratar-se-á de um veludo grená ou de um grená aveludado? Terá o tecido uma cor grená ou terá a cor as propriedades do tecido? Tradução proposta: «. . . rosas muito grandes de um cetim rosado e grená aveludado» (4). Esta solução é coerente com outra passagem semelhante, «duvetés de brun» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 32), transposta para «castanho aveludado»; uma tradução satisfatória, mesmo sabendo que o texto deixa margem suficiente para outras possibilidades.

O processo através do qual Jacques se metamorfoseia em ornamento culmina, como sabemos, na sua transformação em obra de arte *post mortem*. Contudo, podemos dizer que a sua esteticização imbrica num outro processo maior e mais abrangente, a histericização: «the aura created by hysteria's discourse: the reduction of the person to the body, and of the body to its sexuality, the pathologizing of this sexuality, and this conversion into a semiotic force» (Beizer 254). Neste sentido, a esteticização, a semioticização e a histericização podem entender-se como processos homólogos e concomitantes. Jacques passa por todos eles, tornando-se ora num poema, ora numa estátua, num manequim ou num ornamento. A sua comparação a um adorno é, por vezes, bastante explícita: «Cette femme l'avait tiré de ses gerbes de fleurs fausses, comme on tire des fleurs vraies l'insecte curieux qu'on veut poser, en joyau, sur une parure» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 54). Na versão portuguesa, realce-se a tradução do verbo *tirer* pela violência do verbo «arrancar», no lugar de uma alternativa mais

gentil como «colher»: «Aquela mulher arrancara-o dos seus ramos de flores artificiais da mesma forma que se arranca das flores verdadeiras o inseto raro que se quer colocar, como joia, sobre um ornamento» (23). Reencontramos uma comparação semelhante, aplicada a outro adereço, quando lemos: «Elle [Raoule] forçait Jacques a se rouler dans son bonheur passif comme une perle dans sa nacre». Admitindo que Raoule deseja ver Jacques conformado e submisso na sua felicidade, uma das primeiras traduções a que se chegou foi: «Obrigava Jacques a acomodar-se na sua felicidade passiva. . .». Esta primeira hipótese poderia até resultar melhor do que usar o verbo «rebolar» (*se rouler*), tradução simplista e pouco sugestiva, contudo, não seria suficiente para transmitir a sensualidade da imagem. Mais interessante seria obter uma solução que, tal como no francês, desse a lembrar a pérola envolvida suavemente na madrepérola, não por acaso à semelhança das representações do nascimento de Vénus numa concha. Para remeter a esta dimensão e ao movimento ondulatório que este verbo também sugere, a escolha de «requebrar-se» pareceu-nos bastante mais satisfatória: «Obrigava Jacques a requebrar-se na sua felicidade passiva como uma pérola no seu nácar» (56).

Acima de tudo, verifica-se que é ao ser sucessivamente rodeado de ornatos que Jacques se transforma ele-próprio em ornamento. A profusão de objetos e decorações que o cercam é bastante evidente no ateliê que Raoule lhe prepara:

Il revint se jeter dans le grand divan, derrière l'horloge. Depuis une minute, il avait le corps tout chatouillé par le désir de la soie, de cette soie épaisse comme une toison qui tapissait la plupart des meubles de l'atelier. Il se vautre, baisant les houppes et les capitons, serrant le dossier, frottant son front contre les coussins, suivant d'index leurs dessins arabes.

Fou d'une folie de fiancée en présence de son trousseau de femme, léchant jusqu'aux roulettes à travers les franges multicolores. (Rachilde, *Monsieur Vénus* 49)

Esta cena, como propõe Starón (156), estabelece o tom da relação entre os protagonistas, por outras palavras, a superioridade de Raoule relativamente a Jacques que, ingénuo e infantil, não compreende nem sabe reconhecer o luxo do novo espaço onde passará a viver. Esta é também a divisão embebida de vício e líbido onde vimos os objetos assumirem poses lascivas. Consequentemente, a personagem é por eles contagiada e tomada pelo desejo até ao paroxismo da loucura. A impetuosidade e o arrebatamento com que Jacques interage com a mobília, para satisfazer o seu «desejo de seda», são também relevados pela aliteração em «f» e «s» que reproduz a sonoridade do *froissement*, o restolhar do tecido (Gordon 231). Na passagem para

o português, as escolhas de tradução foram, portanto, condicionadas pelo intuito de preservar, tanto quanto possível, os mesmos sons aliterativos:

Voltou a atirar-se para o grande divã por detrás do relógio. Havia um minuto que tinha o corpo todo prurido com o desejo de seda, aquela seda grossa como tosão que tapizava a maior parte dos móveis do ateliê. Espojou-se, beijando as borlas e os estofos acolchoados, abraçando o espaldar, esfregando a frente contra os almadraques, seguindo com o indicador os seus arabescos.

Enlouquecido com a loucura de uma noiva perante o seu enxoval, lambendo até as rodinhas do divã através das suas franjas multicoloridas. (19)

Sabendo que ganhos e perdas são inevitáveis numa tradução, demo-nos por satisfeitos com a maior parte das aliteraões em «s» restituídas, mesmo que não tenha sido possível recuperar todos os efeitos aliterantes, em especial na última frase.

Do mesmo modo que a presença constante de ornamentos em redor de Jacques contribui para a sua transformação em adereço, vemos os próprios elementos decorativos realçar as suas qualidades exornativas (Gordon 232). O mármore é um deles, material nobre por várias vezes associado ao corpo da personagem, a começar pelas suas «chairs marbrées» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 124) («carnes marmoreadas» (79)) ou «son visage pâle dans les ténèbres» que a Raittolbe «fit l'effet d'une face de statue» (112) («a sua cara pálida no meio das trevas pareceu-lhe o rosto de uma estátua» (70)). As comparações com mármore e estatuária devem ser valorizadas, primeiramente por aquilo que a estátua representa no imaginário decadente: «un être divin et supérieur», nas palavras de Baudelaire (“Éloge du maquillage” 717). A par disso, estas comparações podem já ser entendidas como presságios da transformação de Jacques em estátua de cera no desenlace do enredo. Chegado ao final do livro, o leitor atento reparará que este acontecimento é, por várias vezes, indiciado pela recorrência do advérbio de modo «machinalement» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 34, 66, 113, 155, 173). Por isso mesmo, na tradução, em vez de se usar uma opção mais natural, como «instintivamente» ou «inconscientemente», respeitou-se a evocação do *topos* do autómato com o uso, constante e coerente, de «automaticamente».

Ainda antes do final, são várias as descrições em que a personagem nos é apresentada como se de uma obra de arte se tratasse, a mais notória das quais no terceiro capítulo:

Les lueurs douces de la bougie tombaient mollement sur ses chairs blondes, toutes duvetées comme la peau d'une pêche. Il était tourné vers le fond du cabinet et jouait le

principal rôle d'une des scènes de Voltaire, que raconte en détail une courtisane nommée Bouche-Vermeille.

Digne de la Vénus Callipyge, cette chute de reins où la ligne de l'épine dorsale fuyait dans un méplat voluptueux et se redressait, ferme, grasse, en deux contours adorables, avait l'aspect d'une sphère de Paros aux transparences d'ambre. (Rachilde, *Monsieur Vénus* 52)

Nesta descrição voyeurista que, como refere Hawthorne ("Monsieur Vénus: A Critique of Gender Roles" 173, 174), se pode ler como uma inversão do *male gaze*, o desafio foi manter a elegância e o requinte da descrição, mas ao mesmo tempo fazer transparecer um fino contraste linguístico que nos leva a perceber certos exageros, insistências ou redundâncias que alertam para o potencial irónico do discurso.

Em primeiro lugar, há que entender quem são os modelos convocados para esta descrição e a que ligações intertextuais eles nos conduzem. No caso de «Bouche-Vermeille», justificou-se uma explicação suplementar em nota de rodapé, por se tratar de uma referência que despista o leitor ao atribuir a uma nobre (Marquesa de Prie) um nome de cortesã. O cruzamento improvável desta figura com a Vénus Calipígia é significativo para perceber o que se quer exacerbar ao longo da descrição seguinte. Considere-se o detalhe: «chairs blondes, toutes duvetées comme la peau d'une pêche», um detalhe inicialmente vertido para: «pelos dourados, aveludados como casca de pêssgo». Numa releitura mais atenta da frase original, «chairs» suscitou interesse e motivou uma alteração, visto que este substantivo, flexionado no plural, é tipicamente usado no domínio da pintura para descrever o pormenor e a coloração das superfícies nuas (Robert 280). Além disso, existe toda a dimensão da carnalidade, já aqui mencionada, que seria importante manter. Desta forma, enveredou-se por uma solução que, em vez de simplificar e apagar estas associações (como o fez a primeira opção), desse relevo a esta ideia, realçando uma vez mais a natureza estética de Jacques. No fundo, a tradução tentou que a personagem fosse descrita, no texto alvo como no texto fonte, com o vocabulário próprio de uma obra de arte: «Os clarões ténues da vela banhavam suavemente a carnação dourada, aveludada como pele de pêssgo» (22). Pode ainda mencionar-se a substituição de «casca» por «pele». Contrariar a coocorrência mais comum («casca de pêssgo»), revelou-se mais proveitoso, uma vez que preserva a mesma correlação de imagens que vemos em *chair/peau*.

Há também certas coocorrências lexicais de difícil compreensão, como «sphère de Paros aux transparences d'ambre», ironicamente, uma descrição um tanto opaca. Em casos como

este, houve novamente a tentação de desfazer a estranheza do original na transposição para o português. Esta associação inesperada tornar-se-ia, então, algo mais compreensível: «um mármore de Paros, translúcido como âmbar». Porém, durante a revisão, observou-se que uma tal mudança eliminaria a imagem curvilínea da esfera, essencial para aquilo que o leitor deve visualizar. Por este motivo, a tradução ficaria «uma esfera de Paros», não «translúcida como âmbar», mas sim «com transparências ambarinas» (22), outra *nuance* importante que se recuperou com a reaproximação ao texto de partida.

Alguns artificios linguísticos como estes que aqui selecionámos podem facilmente passar despercebidos e, por isso, correrem o risco de serem padronizados no ato da tradução. Só com uma releitura atenta e comparada de ambos os textos foi possível restaurar determinadas particularidades que se haviam perdido, restituindo proeminência e visualidade à descrição.

2. Clichês e citações discursivas

Tão importante quanto a acumulação e dispersão de *topoi* para a criação do tom irónico do texto é o uso reiterado de clichês e citações (inter)discursivas, ou seja, fragmentos de enunciado que não pertencem verdadeiramente ao tecido do texto, mas são empréstimos de outras instâncias enunciativas, criando um efeito polifónico (Fromilhague e Sancier 101). Note-se como esta ideia se coaduna com a proposta de Beizer, segundo a qual toda obra pode ser lida como uma citação de lugares-comum do fim de século: «to the extent that this text is indistinguishable from its social matrix, a competent reader will put the *entire novel* in quotes and engage in a sentence-by-sentence ironic reading» (246).

Do ponto de vista linguístico, considera-se o clichê uma unidade verbal que pode ser isolada no discurso, seja na forma de uma palavra só ou de uma combinação linguística: «Le cliché se définit comme association de lexies prévisible et conventionnelle, liée à l'usage» (Fromilhague e Sancier 104). Ainda segundo estas autoras, o clichê pode ser entendido como empréstimo de uma forma comum de pensar, uma ideologia: «Il emprunte, non pas au discours spécifique d'un individu, mais au «on-dit», au «chœur social», au «déjà dit»» (104). Neste sentido, um clichê representa um socioleto particular, o socioleto da doxa. No domínio dos estudos de tradução, podemos também argumentar que o conceito de clichê encontra um paralelo na noção de repertorema: «signo que integra um repertório institucionalizado, sendo portanto dotado de um valor sócio-semiótico» (Rosa 270). Significa isto que foi essencial

prestar atenção aos repertórios culturais e as ligações extratextuais para que cada clichê reenvia, de modo a traduzi-los em conformidade, ou seja, por equivalentes do repertório português.

Ora, uma forma eficaz de identificar clichês e discurso citado é mediante o uso de itálicos, marcas gráficas que sinalizam precisamente «palavras mantidas à distância» (Fromilhague e Sancier 102, tradução nossa); uma distância, geralmente irónica, entre o narrador e aquilo que é dito: «le narrateur ne prend pas à son compte l'énonciation de ces lexies qu'il délègue à une instance autre» (103). Em *Monsieur Vénus*, do mesmo modo, o uso frequente de itálicos estabelece uma distância, tanto por representar uma diferença tipográfica, como um discurso diferente. É-nos, assim, apresentado um discurso simultaneamente intra e extratextual: «a discourse whose mere presence speaks its assimilation, yet whose typographic difference distances, marks a foreign provenance» (Beizer 242).

Ainda antes de avançarmos para os itálicos imanescentes ao próprio texto, faremos uma digressão por italicizações que se destacam por terem sido acrescentadas pela tradução. Falamos de palavras grifadas exclusivamente no texto de chegada: os estrangeirismos, que, tal como o nome indica, também sinalizam um discurso externo ao sistema linguístico operativo, uma vez que não pertencem à língua de chegada. A manutenção de palavras em francês justificou-se quando se tratou de vocábulos reconhecíveis e inteligíveis para o leitor do texto alvo, sendo muitos deles também frequentes na literatura portuguesa do século XIX, fortemente influenciada, como sabemos, pela cultura francesa. Pode dizer-se que, neste sentido, os estrangeirismos criam um efeito arcaizante desejável. Por exemplo, palavras como: *toilette*; *boudoir*; *coupé*; *coquetterie*; ou *boulevards*³⁷.

Por outro lado, certas palavras não foram traduzidas pela dificuldade em achar-lhes equivalente na língua de chegada (como «fumeuse» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 83)), ou então por remeterem a conceitos culturais muito próprios que importava salvaguardar. Um deles foi já aqui mencionado: *grisette*, termo que, aliás, mereceu uma nota de tradutor (nota número dois) para estabelecer a sua ligação com o ofício de Jacques. Desta forma, inteirou-se o leitor de como esta condição era percebida socialmente e em que medida isso atribui um papel de género feminino a uma personagem masculina. Outra palavra bastante significativa, pelas conotações culturais que acarreta, é «blasée» (44, 89). Reconhecidamente, é um termo de tradução difícil, porque evoca um estado de espírito muito peculiar que engloba os sentimentos

³⁷ *Boulevard* foi, no entanto, traduzido por «avenida» quando se tratava de um topónimo, como «Avenida dos Campos-Elísios».

quintessenciais do espírito decadente: o tédio, a indiferença, a displicência. Manter a palavra em francês significou, pois, manter todas estas associações intactas, principalmente a associação a outro estereótipo decadentista fundamental de que já falámos — o dândi —, daí este termo ser o epítome perfeito de Raoule.

Analogamente, o uso de um apelido deste tipo também é aplicado ao barão de Raittolbe, qualificado como «le viveur» (64, 77, 84, 111, 113, 171, 179). Pese embora a dificuldade em traduzir este vocábulo, não se colocou a hipótese de não o fazer, pois aqui certamente o francês seria menos compreensível no texto de chegada. Aventou-se, sim, a possibilidade de o traduzir por outra palavra francesa, mais familiar ao leitor português: *bon-vivant*. Contudo, convenhamos que a substituição de uma palavra francesa por outra no texto de chegada não seria ideal, já que o texto de partida não está a ser rescrito na sua própria língua, mas noutra. A tradução «boémio» ofereceu, assim, uma alternativa melhor.

Acima de tudo, é importante ressaltar que a manutenção de todos estes vocábulos no original só foi realmente possível pelo facto de se estar a traduzir a partir de uma língua prestigiada e não-periférica. Como refere Gideon Toury: «tolerance of interference . . . tend[s] to increase when translation is carried out from a ‘major’ or highly prestigious language/culture» (278). Para David Bellos (47–49), isto significa que o teor estrangeiro de um texto só é realmente aceitável numa tradução se já existir, entre as línguas fonte e alvo, uma relação de familiaridade *a priori*. Doutro modo, a estranheza original não pode ser representada de uma forma que seja reconhecida como tal na língua de chegada. Ou seja, a tradução acaba por ter de apelar aos conhecimentos preconcebidos que a cultura de chegada já detém sobre a de partida. Paradoxalmente, o estrangeiro não pode ser assim tão «estrangeiro» ou «estranho» à língua de chegada se quiser miscigenar-se com ela.

Assim, tomando proveito de se estar a traduzir de uma língua prestigiada e familiar ao contexto de chegada, tentou-se argumentar junto do editor a favor da manutenção das formas de tratamento *Monsieur*, *Mademoiselle* e *Madame*, o que teria grandes implicações na tradução, a começar pelo título. Com isto, pretendia-se valorizar o tom refinado e arcaico do texto, ou não fosse também a literatura portuguesa oitocentista propensa ao afrancesamento, sinal de sofisticação pela aproximação ao grande modelo cultural de Portugal à época. Contudo, estes argumentos tiveram de ser contrabalançados com os preceitos do manual de estilo editorial, o que levaria a que estas não-traduições viessem a ser postas de parte em detrimento de «Senhor», «Menina» e «Senhora» (ou «Senhora Dona» para mulheres mais velhas solteiras, como a tia Ermengarde).

Passaremos agora aos itálicos do texto propriamente dito, designadamente aqueles que se aplicam a clichês retirados do discurso social e de classe. O texto fonte dispõe de exemplos recorrentes, como «*la haute*» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 46, 62, 99, 100, 120), expressão familiar que designa a alta sociedade a que Raoule pertence (abreviação de *la haute société*). Mesmo que nem sempre apareça grifada, ela é utilizada exclusivamente por Jacques e Marie, sugerindo tratar-se de uma expressão usada sobretudo pelas classes baixas para se referirem às classes altas. Em português, uma tradução direta como «a alta» seria, eventualmente, menos comum do que a contrapartida em francês. Tratando-se de uma formulação clichê que deveria ser facilmente reconhecida pelo leitor, foi preciso sondar outras opções. Importava encontrar uma opção igualmente coloquial, mas não demasiado, ao ponto de criar um efeito caricatural e chamar demasiada atenção sobre si própria (especialmente sendo esta formulação tão repetida). Encontrou-se um meio-termo satisfatório com «de categoria», sobretudo por ser uma expressão que tanto se pode revestir de um tom reverente, como de um tom de desprezo, consoante quem fala. Assim, na voz de Jacques, a expressão é elogiosa: «Ah ! les ouvriers pauvres ne feraient pas souvent des révolutions s'ils connaissaient mieux les femmes de *la haute*» (46). Em português: «Ah! Os operários pobres não fariam tantas revoluções se conhecessem melhor as senhoras de categoria!» (16). Já no pensamento de Marie, ela adquire um sentido sarcástico: «Quand elle songeait à cette femme *de la haute*, toutes les scènes de vice qu'elle avait vécues lui remontaient en fumées malsaines à la tête» (46); «Quando pensava nessa mulher *de categoria*, todos os episódios de vício que vivera lhe voltavam como vapores malsãos à cabeça» (17).

Ainda assim, para que esta escolha pudesse funcionar em todos os contextos em que reaparece, foi forçoso proceder a algumas alterações. Por exemplo, onde em francês se diz que Jacques teria «une idée fort vague de *la haute*, selon l'expression si souvent répétée de sa sœur . . .» (99), em português houve uma ligeira adaptação: «Tendo uma ideia muito vaga do que era ser uma mulher de categoria, de acordo com a expressão tantas vezes repetida pela irmã . . .» (59). Repare-se que esta mudança pode até tornar o enunciado mais exclusivo do que o original, porque a ignorância de Jacques já não é em relação ao que é a alta sociedade no geral, mas sim ao que é ser uma mulher da alta sociedade especificamente. É uma restrição, ainda assim, bem-vinda, porque também acrescenta uma certa ironia: se Jacques não sabe o que é ser uma «mulher *de categoria*» é porque a sua experiência mundana está, de facto, limitada à da *grisette*, a mulher operária de baixa condição. Esta escolha foi ainda eficaz para reforçar a distância de classe entre as personagens, um fosso que separa as pessoas «de nível» dos outros, também

eles bem identificados no texto: «la canaille» (103, 105). É um termo pejorativo que poderia ter sido vertido para «canalha» ou «gentalha», mas que, justamente para recuperar a sua carga de clichê, foi traduzido por «corja», lembrando *A Corja* (1880) de Camilo Castelo Branco. Tal como o título deste livro, por sinal coevo de *Monsieur Vénus*, congrega todo um conjunto de personagens torpes, também aqui a mesma palavra é emprestada a Marie Silvert para nivelar por baixo todos os envolvidos naquela indecente intriga amorosa: «. . . puisqu'on est de la canaille ensemble» (105); «. . . já que somos todos uma corja» (63). Não se está a falar realmente de uma classe social só, a «ralé», mas de todo um espírito e uma moralidade transversalmente degradados, uma decadência de valores que perpassa todas as classes, numa palavra, o «acanalhamento».

Uma outra instância que denota ambiguidade no tom de Marie, tratando com um misto de desdém irónico e respeito submisso a alta sociedade, é quando tenta desculpar os seus maus modos diante de Raoule: «Marie Silvert se fit très humble, prétendant qu'elle n'avait pas été élevée aux oiseaux» (82). Primeiramente, procuraram-se opções que reenviassem para a ideia de pássaros ou alturas, no fundo, a estatura social de Raoule e a sua altivez na perspetiva de uma personagem inferiorizada. À falta de idiomatismos que, idealmente, agregassem o sentido desta expressão e a imagem que ela evoca, a primeira tradução intentou algo como «uma educação *por aí além*». Como esta hipótese fosse pouco satisfatória, preferiram-se outras combinatórias próprias do tipo de clichê que está a ser citado, tal como «uma *educação esmerada*». Todavia, a possibilidade que se revelou mais feliz foi: «Marie Silvert mostrou-se muito humilde, alegando que não nascera em *berço de oiro*» (47)³⁸. É certo que esta decisão implica que a personagem já não esteja a referir-se à sua educação (ou falta dela), mas à condição em que nasceu. No entanto, é uma mudança que acrescenta um significado útil, já que aquilo que realmente separa as personagens não é tanto a sua formação, como a sua condição social. Ao mesmo tempo, esta escolha também permite ler a expressão de Marie com uma certa nota de desprezo disfarçada de deferência.

Noutras ocasiões, voltamos a ver italicizado o socioleto da classe baixa na forma de citações do discurso de Marie Silvert. Veja-se, a título de exemplo, o episódio em que a personagem forja uma carta em nome do irmão com a intenção de extorquir mais dinheiro a Raoule: «elle était bien persuadée maintenant que cette folle ne résisterait pas, qu'elle leur

³⁸ Note-se aqui também a opção de «oiro» em vez de «ouro», a variante popular em vez da erudita (mais próxima do étimo, *aurum*), como que citando o próprio socioleto de Marie, que mais adiante será discutido.

reviendrait plus sage, plus protectrice, plus *cossue* enfin, selon son expression faubourienne . . . » (57). Neste caso, o próprio texto identifica a fonte da citação grifada, a «expression faubourienne» de Marie, que se traduziu por «jargão de proletária» (25). Mesmo que *faubourien* se refira, em rigor, ao habitante dos subúrbios, a tradução preferiu realçar o que esta designação deixa subentendido, o seu teor classista, pois que, no século XIX, quem vivia nos *faubourgs* eram essencialmente operários. Identificada a fonte, a tradução teria de funcionar, igualmente, como uma citação de um discurso familiar e coloquial que plausivelmente se atribuiria a um proletário no século XIX. Algumas das propostas foram «patacuda» e «chelpuda», mas acabaria por ser escolhida «cheia de bago» (25), também por influência do repertório de outros escritores portugueses oitocentistas, nomeadamente Eça de Queiroz em *A Relíquia* (1887).

Quando se trata de clichês usados para descrever a classe alta a que pertencem os aristocratas Raoule e Raittolbe, deparamo-nos com outras coocorrências linguísticas importantes. É o caso de «honnête homme» (64, 84, 118, 136), expressão tão clichê quanto o estereótipo que representa na cultura francesa desde o século XVII: o homem íntegro, probo e conforme à virtude. Várias possibilidades de tradução se ofereciam para esta expressão em particular, «homem honesto», «homem honrado», «homem decente» são algumas delas. Ainda assim, a todas estas opções faltava o valor clichê que faz desta expressão um conceito fixo imediatamente reconhecível pelo leitor. O termo «cavalheiro» afigurou-se uma boa solução e foi mantido nas primeiras versões da tradução, até ser substituído por «homem de bem». Esta alternativa foi também ela aproveitada do vocabulário que encontramos em Eça de Queiroz, nomeadamente *Os Maias* (1888), o que lhe dá um tom arcaico acrescido e, por conseguinte, mais adequado ao tempo do texto original.

A associação entre os termos «honnête» e «homme» é de tal modo estreita que inclusivamente se pode ler esta expressão como uma espécie de palavra composta³⁹. Desta forma, houve determinadas ocorrências do adjetivo isolado em que toda a expressão («homem de bem») foi recuperada na passagem para português⁴⁰. Nem sempre esta decisão se justificou, mas na maioria das vezes foi preciso tomar o adjetivo *honnête* quase como um arcaísmo semântico, sabendo que, no século XIX, este adjetivo estaria associado a valores bastante mais celebrados culturalmente outrora do que hoje; valores como a honra, a decência, o decoro. Um

³⁹ Com efeito, Michael Riffaterre define o clichê como «unité linguistique, analogue à un mot composé» (Riffaterre 162).

⁴⁰ Uma vez que estas ocorrências dizem respeito ao discurso direto, não serão aqui contempladas.

dos exemplos em que isso é mais evidente é quando é aplicado à mulher: «. . . L'honnête épouse, au moment où elle se livre à son honnête époux, est dans la même position que la prostituée au moment où elle se livre à son amant» (105). Aqui entende-se por «honnête épouse» não somente a mulher honesta, mas principalmente a mulher fiel ao esposo: «Irréprochable dans sa conduite, de mœurs purs . . . chaste, fidèle, vertueu[se]» (Robert 936). A ideia pode até já estar desatualizada, mas considerando a idade do texto, a tradução de «honnête» por «fiel» daria mais visibilidade a um nível de significado que passaria despercebido ao leitor do texto de chegada. Porém, sabendo que, aplicado ao homem, este adjetivo se coaduna mais com noções de probidade e cavalheirismo, e que a tradução deveria, como no texto de partida, reutilizar a mesma palavra, adotou-se uma solução diferente, mas não menos acertada, a nosso ver: «. . . A virtuosa esposa, quando se entrega ao seu virtuoso esposo, está na mesma posição que a prostituta quando se entrega ao seu amante» (64).

Um exemplo afim, no qual uma palavra quase se torna num falso cognato, por via das diferentes conotações que adquire pela sua historicidade, é o termo *monde*. Polissêmico e abrangente, este termo prestou-se a diferentes traduções, tanto em combinação com outras palavras, como isoladamente. Para designar uma experiência pessoal preenchida, por exemplo, o equivalente direto, «mundo», foi perfeitamente apropriado, como em: «Seulement la chanoinesse avait, de son côté, trop de *monde*, trop de *race*, trop de *parchemin* dans le caractère» (44); «Simplesmente, a cónega tinha, quanto a si, demasiado *mundo*, demasiada *raça*, demasiados *pergaminhos* no seu caráter» (15). Da mesma forma, quando este termo foi usado para descrever a mundanidade e a vida social, a melhor escolha foi, não exatamente a mesma palavra, mas uma variação que explicita aquilo que a abrangência do termo em francês deixa subentendido: «Ils se voyaient presque tous les jours, autant que le permettait de monde dont Raoule était» (95); «Viam-se quase todos os dias, tanto quanto os deveres mundanos de Raoule lhe permitiam» (56).

Já em casos nos quais a palavra tem o sentido de sociedade ou grupo social, a escolha recaiu necessariamente sobre palavras diferentes, umas vezes «meio», outras vezes «alta sociedade» ou mesmo só «sociedade». O objetivo foi dar primazia a aceções e associações deste termo que, atualmente, talvez sejam menos óbvias para o leitor do texto de chegada. Refira-se, a propósito, algumas coocorrências clichê como *homme du monde* ou *homme du monde accompli*; ambos conceitos que coincidem sensivelmente com o de *honnête homme*. Para que não se repetissem traduções, neutralizando a diferença semântica entre as expressões,

verteu-se o primeiro exemplo para «homem de boa sociedade» (95)⁴¹ e o segundo para uma solução porventura menos idiomática e mais perifrástica, mas que traduz o mesmo ideal de homem distinto e decoroso: «Martin Durand[,] um homem que sabe perfeitamente estar» (83) («Martin Durand, homme du monde accompli» (130)).

Como temos visto, algumas das traduções que apontámos foram buscar ao repertório literário do século XIX vocabulário que, de alguma forma, aproximasse o texto de chegada ao tempo do texto de partida, fazendo equivaler clichês discursivos a termos e expressões próprias do português desse momento histórico-literário. Outrossim, também foram citadas expressões da tradição literária que seriam bem conhecidas do leitor da época. Foi esta a estratégia para, por exemplo, traduzir algumas expressões que suscitaram mais dúvidas, tais como: «De Raittolbe, bien qu'il eut été jusque-là, un honnête homme, *avait le siècle*, infirmité qu'il est impossible d'analyser que par cette seule phrase» (84). O que é mais curioso nesta frase é que ela própria determina que não há outra forma de ser enunciada; no fundo, que qualquer outra tradução por outras palavras não é viável. Era preciso que em português, de igual modo, a expressão escolhida não deixasse dúvidas quanto àquilo de que se está a falar. Para isso, era primeiramente necessário perceber a que se refere a expressão concretamente. Ora, entendendo «século» na aceção de vida secular e, por extensão, propensa aos prazeres mundanos, pensou-se inicialmente na possibilidade de o barão padecer desse vício como um ónus, um fardo, pelo que a primeira tradução foi: «*sentia o peso do século*», à semelhança da escolha da tradutora americana: «*the century weighed on him*» (Rachilde, *Monsieur Vénus. A Materialist Novel* loc. 1483). Faltava, no entanto, mais composicionalidade à expressão, aquilo que faz dela um chavão para uma enfermidade que não pode ter outro nome. No texto traduzido, decidiu-se, então, que essa doença só poderia ser o famoso *mal du siècle*: «Raittolbe, ainda que tenha sido sempre, até então, um homem de bem, *sentia o mal do século*, enfermidade que não é possível analisar de outro modo sem ser unicamente através desta expressão» (48). Esta escolha não só cria um contraste interessante entre «homem de bem» e «mal do século», como também é uma citação de um clichê cultural significativo — um dos grandes *topoi* que define o estado de alma decadentista: a melancolia, o desencantamento e o tédio que afligiram toda uma geração de poetas e artistas, desde Chateaubriand a Baudelaire.

⁴¹ Embora também a tradução literal, «homem do mundo», fosse aceitável, preferiu-se esta alternativa para poder explicitar o «mundo» a que Jacques assume não pertencer: «— Je ne suis pas un homme ! je ne suis pas du monde !» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 144) («— Eu não sou um homem! Não sou da boa sociedade!» (95)).

Até aqui explicámos que as estratégias adotadas para traduzir citações de clichês no texto de partida passaram, essencialmente, por também citar, no texto de chegada, outros chavões, fraseologias ou estruturas composicionais do repertório linguístico-cultural português. À míngua de repertoremas homólogos em português, deu-se o caso de a tradução ter de usar os seus próprios textemas — «repertorema[s] integrado[s] na rede de relações internas de um texto» (Rosa 272). Assim, como para a expressão «couver des yeux» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 30, 118, 140, 163), que designa um olhar cobiçoso, não se achou um idiomatismo equivalente satisfatório, a tradução criou o seu próprio clichê, por assim dizer: «fitar cupidamente/com cupidez» (4, 111)/«fitar de olhos cúpidos» (73, 92).

Em determinados casos, a tradução também acrescentou aos clichês informações que facilitassem o reconhecimento de referências culturais subentendidas em francês. Assim, locais, atividades ou modas bem conhecidas na cultura de partida, e familiarmente designadas de: «l’heure du Bois» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 97), «les quais» (67) ou «poudre à la maréchale» (102), foram explicitados em português: «o passeio da tarde no Bosque de Bolonha» (57); «o cais do Sena» (35); «brilhantina» (62), respetivamente. Além disso, a tradução permitiu-se ainda estender frases feitas a outras instâncias nas quais o texto de partida as não utilizou. Tomemos como exemplo a passagem em que a tia Ermengarde, aflita com os sintomas de histeria que vê despontar na sobrinha, durante o seu crescimento, se vale da sabedoria eclesiástica para resolver o problema:

«Ermengarde recourut aux lumières de ses confesseurs. On lui conseilla le véritable spécifique: — Mariez-la ! lui répondit-on» (42)

Sendo «le véritable spécifique» o medicamento que atua eficazmente sem que se saiba bem como⁴², e vindo a recomendação da autoridade clerical, o «remédio» encontrado pela tradução acentuou a ironia já presente no original:

«Ermengarde recorreu à iluminação dos seus confessores. Aconselharam-lhe remédio santo: — Tem de casá-la! — disseram-lhe» (14)

Pode considerar-se este exemplo um caso de padronização, na medida em que um textema está traduzido por um repertorema — processo a que Toury (274) chama «lei da conversão». No entanto, assumiu-se que, ao contrário do que sucede geralmente, esta padronização poderia ser

⁴² «Médicament, thérapeutique spécifique. Médicament dont les effets contre telle ou telle maladie ont été constatés en thérapeutique, mais dont la manière d’agir est inconnue» (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, “Spécifique”)

enriquecedora. De facto, esta escolha veio acrescentar mais material à profusão de clichês que compõe o texto, fortalecendo o seu tom irónico. Poderíamos, então, dizer que as estratégias de tradução aqui analisadas, aplicadas a clichês discursivos no geral, resultaram de uma «interferência positiva» (Pym 315), porque ao mesmo tempo que são traduções ajustadas ao que é mais natural no sistema do texto alvo, não deixam de o ser por interferência do texto fonte. Nestes casos, as leis de tradução propostas por Toury — lei da padronização e lei da interferência — atuam em concomitância.

3. Registo e conotação linguística

Dentre os mecanismos usados para marcar tom, deve-se também atender ao registo e à conotação. Definindo-se enquanto valor acrescentado ao significado denotativo, a conotação está intrinsecamente ligada a um conjunto de procedimentos mediante os quais o locutor inscreve a sua subjetividade no enunciado e se posiciona em relação ao mesmo (Fromilhague e Sancier 85). Um processo comparável à subjetivação, portanto. Essa singularização do discurso pelo sujeito (e vice-versa) é aqui reconhecível, em parte, nas ligações a certos códigos e subcódigos socioculturais identificáveis, ou seja, socioletos específicos: «[o] conjunto de traços linguísticos — de todos os níveis — próprios a uma comunidade sociocultural» (93, tradução nossa).

A análise que se segue versa, essencialmente, sobre a marcação diacrónica e sociocultural de algumas conotações lexicais em concreto. Naturalmente, a adjetivação irá cobrir a maioria dos exemplos observados, por ser justamente o lugar privilegiado para a inscrição da subjetividade (Maingueneau 121). Assinalar-se-á, então, a forma como vários tipos de socioletos foram tratados na tradução através do registo cuidado, erudito e arcaico, mas também através da gíria técnica e, no extremo oposto, do calão. Como veremos, a tradução teve de ser sensível a estas formas de expressão particulares pelos atos de fala que elas concretizam. De outra forma, não seria possível recuperar o «poder associativo» (Fromilhague e Sancier 110) das suas conotações e os efeitos que, conseqüentemente, ele produz na leitura.

3.1. Enobrecimento e arcaização

A propósito das particularidades do estilo decadente, foi já aqui referida a especial apetência dos autores por uma escrita empolada e requintada, características que se relacionam intimamente com o seu programa estético e político. Mesmo que Rachilde não se entregue

tanto quanto outros autores da sua corrente a explorações (em muitos casos fetichistas) de vocabulário exótico ou neologístico, o seu estilo está, não obstante, carregado de excessos verbais e hiperbolizações. Tal circunstância deu legitimidade à tradução para enfatizar certas escolhas, designadamente ao nível lexical. Sendo assim, quis-se que o registo cuidado que domina o texto fosse acentuado. Com isto, pretendia-se também contrariar a vulgarização ou simplificação do texto, incorrendo na tendência de escrita do *plain style*⁴³ que, em prol de maior transparência e fluência, descaracterizaria a especificidade literária de um texto que, na verdade, está muito mais próximo do estilo exatamente oposto (estilo barroco). Neste aspeto, o processo de revisão foi útil para expor a insuficiência de algumas das primeiras escolhas de tradução que, então, foram sujeitas a um trabalho de aprimoramento e encarecimento ao nível do registo linguístico. Para tal, foi novamente indispensável o recurso ao repertório literário português do século XIX, mormente a obra de Camilo Castelo Branco e de Eça de Queiroz, bem como as traduções já existentes de Rachilde da autoria de Aníbal Fernandes. Estes contributos permitiram-nos adequar, com mais segurança e legitimidade, as escolhas de tradução ao tom e à historicidade da narrativa, por forma a transportar o leitor do texto de chegada para um outro universo temporal e cultural.

Do levantamento que foi feito na literatura portuguesa oitocentista, aproveitaram-se, preferencialmente, as palavras mais raras e de «vocalização poética» (Fromilhague e Sancier 99) que pudessem substituir outros termos mais vulgares utilizados na primeira versão da tradução. Este tipo de vocabulário foi especialmente apropriado quando aplicado a Jacques, visto que constitui outra subtileza através da qual o texto contribuiu para a poetização de uma personagem, ela própria, descrita como um poema: «— Poème effrayante de la nudité humaine» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 53). Assim, «os olhos brilhantes de Jacques» («les yeux brillants de Jacques» (106)) passaram a «olhos coruscantes» (65), e do mesmo modo, quando se lê que «Jacques eut un éclair dans les yeux» (121), em vez de terem um mero «brilho», os seus olhos «coruscaram» (76). De notar ainda o paralelo entre os seus olhos e os do busto de Antínoo, também eles imbuídos desse brilho particular: «des yeux d'émail luisants de désirs» (73) («olhos de esmalte reluzentes de desejo» (39)). Essa luz torna-se mais radiante ainda quando contrasta com os olhos negros de Raoule: «ses yeux assombris se détournèrent des yeux brillants de l'Antinoüs» (77), passagem inicialmente vertida para: «os seus olhos escuros

⁴³ Conforme o define Charles Bernstein: «the historical movement toward uniform spelling and grammar, with an ideology that emphasizes nonidiosyncratic, smooth transition, elimination of awkwardness, &c.—anything that might concentrate attention on the language itself» (225).

desviavam[-se] dos olhos brilhantes de Antínoo». Muito mais poético foi dizer, no entanto: «os seus olhos entenebrecidos desviavam[-se] dos olhos rutilantes de Antínoo» (42).

De resto, sendo o corpo de Jacques descrito como objeto de contemplação e de desejo, também o registo linguístico de algumas cores e tonalidades que lhe são atribuídas foi encarecido. A mais notável de todas, *rose*, pela sua associação à flor, foi transposta para «róseo», em vez de simplesmente «rosa»:

«Il se souleva doucement sans quitter sa pose indolente ; sur le fond d'azur des courtines, son buste souple et merveilleux de forme, se détachait rose comme la flamme du brûle-parfums» (161)

«Soergueu-se gentilmente sem deixar a sua pose indolente; contra o fundo anilado das cortinas, o seu busto suave e maravilhosamente formado destacava-se, róseo como a chama do defumador» (109)

Também neste último exemplo, o «fond d'azur» das cortinas, traduzido inicialmente por «fundo azulado», viria a ser substituído por «anilado» (e mantido nas ocorrências posteriores de *azur*), justamente para manter coesão no registo utilizado.

Em relação à personagem de Raoule, podemos salientar certos exemplos nos quais a elevação do registo teve também a vantagem acrescida de dar mais relevo a características estereotipadas da personagem. Por exemplo, na frase: «Raoule se mit debout, tout à coup, menaçante et plus hautaine qu'une déesse parlant dans l'empyrée» (61), a tradução do adjetivo sublinhado substituiu «ameaçadora» por «minaz»: «Raoule pôs-se de pé subitamente, minaz e mais altiva do que uma deusa falando do alto do empíreo» (28). Não só o tom da frase se torna mais elegante com esta mudança, como também este adjetivo abre um leque de significados além de «ameaçador», podendo querer dizer «arrogante» (Porto Editora 1122), um outro atributo muito próprio de Raoule. Da mesma forma, na passagem: «Alors n'y tenant plus de Raittolbe marcha droit à l'effrayante créature» (132), a tradução «Raittolbe foi direito à torva criatura» (85) (em vez de «assustadora criatura») elevou o nível de língua e estabeleceu ligações com outras aceções deste adjetivo, como «escuro»/«sombrio», também elas muito conotadas à personagem, seja no vestuário ou no físico (as constantes referências aos seus olhos negros, nomeadamente).

Além destas escolhas, ainda se fez uso de algum léxico em voga no período histórico do romance, em detrimento de outras opções de tradução talvez mais expectáveis. Por exemplo, o uso de uma das palavras mais caras ao vocabulário decadentista, «langor» (do já referido poema

de Verlaine), pôde conferir a uma personagem, já de si decadente, sensações decadentes: «Raoule já não se lembrava da encomenda; um invulgar langor apoderava-se dela, entorpecendo inclusivamente as suas palavras»; tradução de «Raoule oubliait sa commande ; une torpeur singulière s'emparait d'elle, engourdissant jusqu'à ses paroles» (32). Preteriu-se a escolha inicial, «torpor», porque mesmo sendo a tradução mais direta, é, digamos, menos «decadente» do que a alternativa apresentada. Verificar-se-á, assim, que os termos «langor»/«languidez» porventura surgirão mais vezes no texto de chegada do que no de partida, tão-só porque se considerou que a sua carga conotativa e o seu peso histórico seriam contributos valiosos na reprodução do estilo decadentista. Tanto é assim que, quando «languidez» não surge na forma de substantivo, surge também na forma de adjetivo: «De olhos semicerrados, a boca entreaberta, a cabeça descaída sobre o ombro . . . dir-se-ia uma criatura deleitosamente enlanguescida de ardentes blandícias» (10) («L'œil miclos, la bouche entr'ouverte, la tête à l'abandon sur l'épaule . . . on aurait dit une créature délicieusement lasse d'ardentes caresses» (38)). Visivelmente, o adjetivo «enlanguescida» no lugar de «exausta», como foi primeiramente traduzido, satisfaz mais o registo cuidado que se quis (re)criar, assim como «blandícias», em vez de «carícias» (*caresses*), contribui para o mesmo desígnio.

Ao nível da sintaxe, outro aspeto em que se pode, eventualmente, concluir que o texto de chegada excedeu o de partida foi no uso de anteposições adjetivais, uma inversão da ordem direta (substantivo seguido de adjetivo) que conota poeticidade (Fromilhague e Sancier 98). Pese embora esta marca sintática já seja recorrente no original, na tradução tomou-se a liberdade de lhe acrescentar mais ocorrências, sempre dentro dos limites do razoável, é claro. Dito de outro modo, sempre que isso não criasse excessivo aparato no texto. Foi também tido em consideração que nem todas as anteposições seriam semanticamente pertinentes se aplicadas a adjetivos de natureza classificatória, por exemplo. Ao antecederem o substantivo, os adjetivos podem ter incidências semânticas diferentes, já que adquirem valor subjetivo. Logo, apenas foram antepostos na tradução os adjetivos considerados epítetos retóricos, isto é, adjetivos que servem essencialmente de ornamento (Maingueneau 136). Ora, num texto onde tudo está sobejamente ornamentado, pareceu-nos apropriado que também mais adjetivos se tornassem ornatos. Não por acaso, estas anteposições foram frequentemente acrescentadas a descrições de objetos decorativos. A frase: «Les chevalets de bois des îles furent mis en troupe dans l'angle où se dressait une Vénus de Milo très éblouissante, sur un socle de bronze» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 46) foi, por exemplo, traduzida por: «Os cavaletes de madeira tropical foram arrebanhados a um canto onde se erguia uma muito deslumbrante Vénus de Milo

sobre um pedestal de bronze» (17). Mesmo que a frase original obedeça à ordem direta, considerou-se que a ordem inversa criaria um efeito mais erudito. Um outro aspeto importante que facilitou a inversão da ordem substantivo-adjetivo foi o facto de as anteposições serem mais propícias e expectáveis quando existe uma certa redundância entre estes elementos, uma vez que o epíteto retórico não acrescenta nenhuma informação nova, mas antes evidencia uma relação clichê previsível (Maingueneau 137). Portanto, para traduzir, por exemplo: «Depuis que Raoule était revenue de chez la duchesse d'Armonville, une tristesse morne ne la quittait pas. . .» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 127), em vez de «. . . havia uma tristeza sombria que não a largava», favoreceu-se a alternativa: «havia uma soturna tristeza que não a largava» (80).

Paralelamente ao esforço de enobrecimento do registo, houve um esforço complementar de arcaização. O arcaísmo é, como referem as autoras Catherine Fromilhague e Anne Sancier, uma das marcas mais eficazes de colorismo histórico (94), podendo corresponder a duas atitudes enunciativas que, para esta tradução, foram cruciais: a elevação do registo de língua e a idealização do referente evocado. Vimos já alguns exemplos disto quando discorremos acerca da descrição das personagens, neste ponto e no primeiro, e podemos agora mencionar outros tantos ao nível de verbos, substantivos e adjetivos. Antes disso, esclareça-se que esta análise se restringe a exemplos de arcaísmos lexicais, isto é, palavras que ou caíram em desuso ou são usadas com uma frequência bastante mais reduzida em comparação com tempos idos.

No que a verbos diz respeito, deve-se ao vocabulário de Camilo Castelo Branco e Eça de Queiroz alguns dos melhores achados, dos quais apenas podemos expor uma amostra reduzida. De Camilo, levaram-se emprestados verbos como «haurir», «retransir» ou «escandecer», que aprimoraram bastante as primeiras escolhas lexicais: «haurir» substituiu «chegar ao fundo», onde no original se lia «puiser largement au trésor des indulgences plénières» (41); «retransir» tomou o lugar de «penetrar», num momento em que Raoule olhava para Jacques «retransindo o seu olhar sombrio no dele» (35) («en plongeant son regard sombre dans le sien» (67)); «escandecer» foi utilizado para traduzir: «Le visage pâle de Raoule s'enflamma» (76) («O rosto pálido de Raoule escandeceu» (42)), em vez da tradução mais imediata, «inflamou-se». Outro verbo bastante útil, descoberto no vocabulário deste autor, foi «casquinar», que usámos para traduzir «ricaner» (51, 54). Assim como a sua contrapartida em francês, este verbo subentende um riso irónico, o que fez dele uma alternativa melhor a verbos como «troçar» ou «escarnecer», que não pressupõem necessariamente a mesma ação.

Já do repertório de Eça, aproveitaram-se verbos como «anelar», «vagir», «estruagir». Estes verbos vieram substituir a banalidade das primeiras escolhas de tradução, mesmo quando ela se coadunava, por retroversão, com o texto de partida: «anelar» faz as vezes de «querer» (*vouloir*) em: «De plein gré il était revenu chez Marie Silvert, voulant inspirer une passion malsaine» (113) («De bom grado, voltara ao quarto de Marie Silvert, também ele anelando inspirar uma paixão malsã» (72)); «estruagir» substitui «ressoar» quando se lê que: «. . . tout à coup un cri déchirant retentit. . .» (165) («. . . subitamente um grito dilacerante estrugiu . . .» (112)); «vagir» foi usado no lugar «gritar», designadamente quando se trata de Jacques, também para reforçar o seu caráter infantil de «pleurnicheur» (61). Assim, em vez de gritar de dor, na seguinte passagem: «Elle le serra tellement fort que Jacques cria de douleur» (124), Jacques «vagiou de dor» (79). Muitos outros adjetivos (como «jucundo» (69), «sequioso» (55), «transido» (66) ou «frascário» (57), etc.) foram também trazidos do léxico queirosiano.

Mesmo sem estas abonações literárias, a tradução não deixou de procurar sinónimos e alternativas mais refinadas para verbos com potencial para um registo mais culto. A título de exemplo, para a frase: «Sous la dentelle une goutte de sang perla» (133), podíamos contentar-nos com uma versão mais vulgar, aquela que, de facto, nos ocorreu primeiramente: «Por debaixo da renda, pingou uma gota de sangue». Porém, atentando na particularidade do verbo *perler* e no seu sentido figurado de dar a forma de pérola a algo, logo nos apercebemos de que esta primeira tradução induziria uma perda de iconicidade significativa, já que não é o único momento do texto em que pingas de sangue serão comparadas a pérolas (recorde-se «la perle pourpre» (182) com que Jacques deveria brindar Raoule depois do duelo final). A solução estava num verbo alternativo menos habitual, mas, curiosamente, mais próximo do francês: «Por debaixo da renda, uma gota de sangue perolou» (86). Acompanhada desta mudança de verbo, operou-se também uma mudança sintática que o colocou no fim da frase, conforme o francês, restaurando a harmonia original da frase.

À semelhança deste caso, será interessante observar outras instâncias nas quais a substituição lexical por opções mais nobres, ou menos usuais, teve o benefício acrescido de também ser etimológica, morfológica e até foneticamente mais próxima do francês. Podemos dar como exemplo «usages mondains» (120), traduzido por «usanças mundanas» (86) (ao invés de «costumes mundanos») ou ainda «une pâleur mate» (107), traduzido por «um palor baço» (66), no lugar de «uma palidez baça». Noutras situações, a troca de uma palavra mais comum por outra mais rara foi também útil para evitar aliterações ou rimas acidentais (que, para mal dos nossos pecados, se proporcionam muito mais quando não são necessárias do que o

contrário). Assim, na tradução da frase «Et de Raittolbe comme ployant sous la honte d'avoir été mêlé à pareilles intrigues se laissa retomber sur son siège» (133), para evitar a cacofonia da primeira versão: «vergando sob a vergonha», modificou-se o substantivo por outro mais cuidado, ficando então: «E Raittolbe, como que vergando sob o opróbrio de se ter metido em tais intrigas, deixou-se cair de novo na cadeira» (86). Já na nota que Raoule escreve ao seu amante: «J'ai ramassé pour toi cette jonchée odorante dans ma serre» (96), quis o destino que a primeira tradução rimasse, sem que fosse essa a intenção: «Colhi esta perfumada juncada para ti na minha estufa». Como alternativa, deu-se preferência a uma muito poética «redolente juncada» (57).

Do ponto de vista etimológico, muitos dos arcaísmos e palavras raras aqui apresentados estão visivelmente próximos das suas raízes latinas e, nesse sentido, pode dizer-se que são verdadeiros eruditismos, praticamente exclusivos ao uso literário. A esta lista poderíamos ainda somar adjetivos como «álgida» (98, 100) (em vez de «fria»/«froid» (148)) ou «ingentes» (11, 26) (em vez de «enormes»/«énormes» (39)); e substantivos como «clamor» (80, 127) (em vez de «grito»/«exclamation» (125, 184)), «primícias» (53) (em vez de «começos»/«début» (90)); ou «(com) protérvia» (46, 116) (em vez de «(com) insolência»/«cavalièrement» (81, 170)). Alguns cultismos ainda mais marcadamente latinistas são as chamadas palavras divergentes, ou seja, palavras com origem no mesmo étimo, mas que historicamente resultaram em termos diferentes, um por via do uso popular, o outro por via erudita. Estas palavras podem ser, tal como os eruditismos no geral, um pouco aparatosas, pelo que o seu uso foi comedido. No discurso indireto, destacaremos apenas «solitude», palavra que divergiu de «solidão», mas partiu do mesmo étimo latino *solitudīne*, e que, por sinal, é homónima da sua contrapartida em francês: «. . . [tante Ermengarde] lui fit atteindre ses quinze ans dans la solitude la plus complète» (42) («. . . [a tia Ermengarde] fê-la esperar pelos seus quinze anos na mais completa solitude») (13).

O colorido histórico das arcaizações está também presente ao nível referencial, nomeadamente ao nível das divisões da habitação. Vejam-se os exemplos de «salle de bain» (69) e «cabinet de toilette» (51, 54, 159, 173, 187), ambos vertidos para uma designação já menos usada, pelo menos no português padrão: «quarto de banho» (21, 22, 23, 75, 107). A escolha de uma mesma designação para dois termos diferentes deve-se ao facto de em ambas existirem banheiras. Doutra forma, *cabinet de toilette* seria mais apropriadamente traduzido para «quarto de vestir». A juntar-se a esta divisão está também aquilo que hoje se abrevia apenas para «quarto», mas que na altura era ainda devidamente diferenciado, o «quarto de

dormir» (11, 20, 32, 45, 46, 105, 108, 122, 123) («chambre à coucher» (39, 51, 65, 79, 82, 157, 160, 178, 179)).

Cumprer dizer ainda que este processo arcaizante dependeu também do despiste de anacronismos. A intromissão de palavras atuais em textos antigos tanto pode ser gritante como, pelo contrário, quase impercetível. Mas a tradução de *appartement* por «apartamento» deu-nos motivos para desconfiar. Com efeito, no dicionário Houaiss (713), o primeiro registo desta palavra, importada do francês, data apenas de 1895. Sendo o texto de partida, para todos os efeitos, um texto de 1884, afigurou-se mais rigoroso enveredar por outras possibilidades no texto de chegada. Uma delas foi «divisões»: «Atravessaram as duas as divisões imensas do palacete» (11) («Elles traversèrent toutes les deux les immenses appartements de l'hôtel» (39)); a outra, mais datada (portanto, também mais apropriada), foi «aposeno(s)»: «Aquele quarto não se assemelhava em nada ao resto dos aposenos mobilados com todos os cuidados de Raoule de Vénérande» (73) («Cette chambre ne ressemblait en rien au reste de l'appartement meublé par les soins de Raoule de Vénérande» (117)). Mesmo quando determinado termo era usado ou estava já dicionarizado à época, deve-se ter em conta que o leitor de hoje o pode interpretar de um modo diferente do leitor do século XIX. Nestes casos, não estamos a lidar com anacronismos no sentido estrito, mas com leituras anacrónicas que certos termos podem suscitar no leitor dos dias de hoje. É um equívoco que poderia dar-se, por exemplo, com a palavra *voiture*, se vertida para «viatura» ou «carro». São palavras que, automaticamente, fazem o leitor visualizar um veículo motorizado, quando, na verdade, se trata de um veículo de tração animal, uma «carruagem», conforme viria a ser traduzido⁴⁴.

Também no vocabulário relativo ao corpo foram empregues outros arcaísmos que deram um «sabor» mais antiquado ao texto, justamente para que o leitor sinta que não está a ler um livro do seu tempo. Desta forma, nas várias instâncias em que o vocábulo *front* aparece foi sempre traduzido pelo seu equivalente literal, «fronte», desfazendo assim a primeira tendência de normalizar e atualizar com termos mais correntes, como «cara» ou «cabeça». Na frase: «Raoule était grande, bien faite, ayant le col souple» (38), também não vingaria a opção de traduzir «col» por «pescoço». Ao invés, usou-se um substantivo não só mais antigo, como também mais próximo do francês: «Raoule era alta, bem constituída, com um suave colo» (10). Esta escolha supera consideravelmente a trivialidade da primeira: «um pescoço flexível», em

⁴⁴ Esta decisão foi, ainda assim, sensível ao «contra-argumento» de quem, como Francisco Silva Pereira, na primeira (e única) nota de tradutor de *Os Loureiros Estão Cortados*, justifica a tradução de *voiture* para «carro» por se tratar de um termo mais genérico (Dujardin 10).

parte, também graças à anteposição do adjetivo. A palavra «colo» voltaria ainda a ser usada, mas desta feita no seu significado mais corrente, para traduzir a expressão destacada: «Elle l'entraîna [Jacques] sur le divan, et comme elle s'amusait à le faire l'assit sur ses genoux» (108). Posteriormente, viria a ser preterida por outro vocábulo, preferível também pela sua impressão arcaística: «Arrastou-o para cima do divã e, como muitas vezes lhe aprazia fazer, sentou-o no seu regaço» (67). O certo é que qualquer uma destas opções seria melhor do que «sobre os seus joelhos», até para enfatizar a infantilização de Jacques. Igualmente útil foi o termo «catadura» (empréstimo de Camilo) para traduzir *mine*, uma palavra útil, já que, tal como a sua contrapartida em francês, serve para designar ambos rosto e estado de espírito: «E depois de ter terminado esta obra-prima, Marie, malgrado a catadura transtornada do seu irmão, partira para a Avenida dos Campos-Elísios» (26) («Et, après avoir termine ce chef-d'œuvre, Marie, malgré la mine bouleversée de son frère, était partie pour l'avenue des Champs-Élysées» (58)).

Por influência dos repertórios de Camilo e de Eça, também muitas expressões portuguesas já de certa idade foram recuperadas no texto de chegada, algumas delas transplantadas praticamente *ipsis verbis* de textos destes autores. São exemplo disso expressões como «sem tardança» ou «sem rebuço». A primeira serviu para traduzir «bien vite», em vez de «muito depressa»: «. . . puis il reviendrait bien vite. . .» (182) («. . . depois regressaria sem tardança . . .» (26)); a segunda foi usada como tradução de «[Raoule] éclata franchement de rire» (100) («[Raoule] desatou a rir sem rebuço» (59)), escolha bem mais interessante do que a primeira, «desatou a rir abertamente». Facilmente pôde a tradução apropriar-se ainda de determinadas expressões próprias destes autores, e que reaparecem ocasionalmente nos seus textos, dir-se-iam clichês da escrita de Camilo e Eça, ou mesmo da literatura oitocentista em geral. Do primeiro, levou-se o costume de usar «cuidar» no sentido de «achar»/«pensar», como em: «O que inicialmente cuidara ser uma carícia parecia-lhe agora um toque insultuoso» (9) («Ce que d'abord il avait cru être une caresse, lui semblait maintenant un contact insultant» (35)). Também a frase «[Raittolbe] suivait des yeux les lignes sculpturales de ces chairs. . .» (111) se dispôs a citar a expressão camiliana: «[Raittolbe] circunvagava com o olhar os traços esculturais daquela carne. . .» (69).

Do lado de Eça de Queiroz, reproduziu-se a tendência para «recolher a» em vez de «voltar a»: «Logo de madrugada saiu do ateliê, apanhou um fiacre e recolheu ao palacete» (65) («Dès l'aube elle sortit de l'atelier, prit un fiacre et rentra à l'hôtel» (106)); e ainda «enfiar por» em vez de «seguir por»: «Enfiaram pela Rua d'Antin» («Ils poussèrent jusqu'à la rue d'Antin» (170)). Também nos vieram à memória determinadas palavras que este autor destaca em certas

obras, como «lodaçal» em *Os Maias*⁴⁵ (no mesmo sentido em que Camilo fala de «corja»). Este termo pôde muito bem ser aproveitado para traduzir *boue* na seguinte passagem, tal como noutras afins: «. . . la misère de cette passion infame était si adroitement dorée, on avait cloué un tapis si épais sur la boue. . .» (84); «. . . a desgraça daquela paixão infame fora tão habilmente dourada, haviam fincado um tapete tão espesso sobre o lodaçal. . .» (48). Repare-se que a ideia de «lodaçal» nos interessa particularmente na aceção de vida dissoluta e degradada, uma das principais ideias em que o decadentismo se baseia. Tanto é assim que viria a ser retomada noutras instâncias do texto, inclusive quando a tia Ermengarde fala na «humanité fangeuse» (42), a «humanidade lodacenta» (13).

De um modo geral, o que temos vindo a notar é que o processo de enobrecimento e arcaização consistiu, em grande parte, numa revisão e rescrita exaustiva da tradução. Em certo sentido, podemos até dizer que, nesta fase, se passou da tradução interlinguística (francês-português) para uma tradução intralinguística⁴⁶ (português-português), mediante os vários processos de substituição sinonímica assinalados. Assim se vê como, mesmo dentro da sua língua, o tradutor se depara com fenómenos de plurilinguismo, no esforço constante que faz para adequar a mensagem ao seu tempo, lugar, destinatário e modo de comunicação (Flor 10).

Arriscamos dizer, finalmente, que o trabalho de enobrecimento levado a cabo através destes vários «operadores de poeticidade» (Fromilhague e Sancier 97) não produziu o impacto negativo de uma tendência deformante, como definido por Berman⁴⁷. Isto porque foi o próprio tom do texto a requerer este refinamento; em primeiro lugar, enquanto mecanismo de compensação dos passos em que a tradução ficou aquém do nível rebuscado do texto fonte em geral. De algum modo, dada a distância temporal entre os textos, considerou-se que a tradução partia com alguma desvantagem em relação ao original, pois a passagem para o português de hoje erodiria, forçosamente, *nuanças* e particularidades estilísticas do francês oitocentista que teriam de ser compensadas por outras vias⁴⁸. Assim, o enobrecimento e a arcaização também serviram para despertar um certo «odor do estilo original» (Eco, *Dizer Quase a Mesma Coisa*

⁴⁵ *O Lodaçal* é o título que a personagem Ega tencionava dar a sua sátira social, na qual, segundo Carlos da Maia: «Entramos todos . . . Todos nós somos lodaçal» (Eça de Queiroz 322).

⁴⁶ Na aceção de Roman Jakobson: «Intralingual translation or *rewording* is an interpretation of verbal signs by means of other signs of the same language» (233).

⁴⁷ «A retorização embelezadora consiste em produzir frases “elegantes”; utilizando, por assim dizer, o original como matéria-prima. Deste modo, o enobrecimento não é senão uma re-escrita, um “exercício de estilo” a partir (e à custa) do original» (Berman 47).

⁴⁸ Algumas das marcas mais notórias, que não chegámos a mencionar por questões de espaço, são os tempos verbais, de uso exclusivamente literário em francês, para os quais não há contrapartida exata no sistema verbal português, designadamente o *passé simple* e o *passé antérieur*.

191). De facto, uma vez que os arcaísmos só o são verdadeiramente no texto de chegada, (re)escrito no século XXI, o seu efeito de distanciamento não é realmente sentido senão no público contemporâneo. O texto de partida, esse sim, é efetivamente antigo, mas o texto de chegada tentou tão-só ser uma representação dessa antiguidade, uma certa «nostalgia» do estilo literário decadente.

Sem embargo, não descurámos que a insistência em expressões mais poéticas e antiquadas poderia tornar a tradução ostensiva, chamando demasiada atenção para si mesma. Como referem Fromilhague e Sancier, a poeticidade pode até ser difícil de aferir ou medir, mas a verdade é que se trata sempre de uma língua especial (99). Mesmo incorporada noutros contextos, ela manifesta a sua diferença: «lorsque la langue poétique se confond dans un certain domaine avec la langue courante, elle recrée ailleurs sa différence» (Molino e Gardes-Tamine 110). Por estes motivos, discrição e parcimónia foram sempre aconselháveis no recurso a este vocabulário. A fixação por certos vocábulos mais apurados ou até mesmo líricos, ainda que por vezes tentadora, poderia muito bem denunciar uma certa idiosincrasia do tradutor e distrair o leitor, o que não seria de todo desejável.

Além disso, o enobrecimento foi também necessário para vincar certos códigos culturais e linguísticos fundamentais na criação do efeito parodístico do texto, mas que poderiam passar despercebidos ao leitor atual. Pôde obter-se uma perceção mais nítida da paródia na tradução, por exemplo, associando o efeito de distanciamento dos arcaísmos ao distanciamento parodístico. Efetivamente, se todo o texto se pode interpretar como uma representação parodística da sociedade francesa finissecular, também o uso de palavras e expressões arcaicas e ostensivamente poéticas pode constituir um outro nível de paródia exclusivo da tradução: a paródia (repetição com diferença) dos maneirismos e dos floreios verbosos típicos do discurso literário decadentista.

3.2. Outros registos de língua: do calão à gíria especializada

À parte do registo nobre e cuidado que prepondera no discurso indireto, há que assinalar ainda outras ocorrências de registos variados, pois do cruzamento de todos eles resulta o tom polifónico do texto. Este «mosaico linguístico», como lhe chamam Fromilhague e Sancier (7), é típico da distância paródica, e não pôde passar despercebido na tradução. Afora os abundantes casos, já abordados, em que o discurso assume um nível mais culto, o texto é também pontuado por registos de língua à parte — o calão e a gíria: «linguagens consideradas marginais,

normalmente utilizadas por indivíduos que pertencem a um determinado grupo sócio-profissional e que pretendem manter sigilo, defendem um espírito de grupo e deixam transparecer uma intenção significativa e lúdica» (Magarreiro).

O calão, que por si só pode ser uma gíria, enquadra-se no registo familiar e coloquial, com a particularidade de estar frequentemente associado a contextos de transgressão e ofensa. Para um falante não-nativo do francês (como de qualquer outra língua estrangeira), nem sempre é fácil discernir o nível de indelicadeza do calão ou mesmo reconhecê-lo concretamente. O texto dá-nos um bom exemplo disso com a palavra *fille*, cujo registo é fortemente afetado consoante o contexto que a rodeia. Conquanto em muitos casos este termo signifique literalmente «rapariga», não pudemos ignorar a sua conotação pejorativa de «prostituta», especialmente quando é usado em relação a Marie Silvert. Trata-se de uma situação em que uma mesma palavra em francês poderia ter dois equivalentes bem diferentes em português. Foi, portanto, fundamental saber distinguir os casos em que se deveria traduzir por «rapariga» (ou até «descendente», como em «la fille des Vénérande» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 37)), dos casos em que se quis dizer «prostituta». Uma vez que este último termo é mais neutro, e que geralmente o texto demonstra, pelo contrário, um tom mais depreciativo (o mesmo de *fille de joie/des rues/publique/soumise*, etc.), a escolha recairia sobre «rameira». Vejamos um exemplo que valida a preferência deste termo no lugar de «rapariga»:

«On l'avait fait si fille dans les endroits les plus secrets de son être, que la folie du vice prenait les proportions du tétanos !» (182)

«Haviam feito dele tamanha rameira nos recantos mais secretos do seu ser que a loucura do vício assumia proporções de tétano!» (126)

Embora aqui possa haver alguma margem para dúvida, considerando todo o contexto por detrás da passagem, a verdade é que Jacques não poderia estar a referir-se meramente a ter sido transformado em rapariga, senão mesmo em prostituta, tanto mais que o faz comparando esse processo a uma doença. Houve ainda outros momentos de hesitação, por exemplo na frase: ««Viens,» avait écrit la fille avec des fautes d'orthographe et de l'encre bleue» (57). Concluiu-se, todavia, que nem todas as instâncias em que a palavra *fille* substitui o nome de Marie, como aqui, justificariam o uso de «rameira», já que tal poderia ser excessivo e desnecessário⁴⁹.

⁴⁹ Ainda assim, no caso em apreço, foi esta a decisão da tradutora americana «“Come,” the prostitute had written with spelling mistakes and blue ink» (Rachilde, *Monsieur Vénus. A Materialist Novel* loc. 1017), o que só mostra como a interpretação da carga conotativa de uma palavra pode variar bastante de tradutor para tradutor.

No discurso indireto, as palavras para designar o ofício de Marie Silvert são, porventura, as mais ligadas ao calão. Considerando os fantasmas que pairam sobre a figura da prostituta na literatura francesa de oitocentos (ver Bernheimer), esta reincidência insistente não deverá ser surpresa. Palavras pouco simpáticas como *catin* (55, 103) («galdéria» (63)/«meretriz» (24)) ou *gueuse* (52, 151) («vadia» (21, 101)) tiveram, evidentemente, de ser traduzidas em conformidade. O uso da expressão *fille de joie* (84, 106) é mais interessante, porque demonstra como Rachilde estende as inversões de género a expressões fixas da língua, com *garçon de joie* (113) e *fils de joie* (139). Coube ao texto de chegada operar a mesma inversão na mesma expressão, pelo que se escolheu para o género feminino, «mulher de vida fácil» (65), e para o género masculino, «rapaz de vida fácil» (71, 91). Permitiu-se, ainda assim, uma exceção à primeira expressão quando se viu que o texto possibilitava uma alternativa mais interessante. Em: «Il [Raittolbe] se compromettait, du reste, la fille de joie [Marie] et l'amant de cœur [Jacques] à part, en excellente société» (84), existe uma simetria contrastante entre as expressões sublinhadas que se quis valorizar. Uma das dificuldades residia, no entanto, no problema de traduzir a especificidade de «amant de cœur», nome dado ao amante predileto da cortesã: «amant apprécié pour lui-même et en dehors de ses présents» (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, “Amant”). Observe-se a solução alcançada e em que medida ela responde ao desafio: «De resto, fora a mulher viciosa e o amante viçoso, comprometia-se em excelente sociedade» (48). O jogo de palavras criado deixa bem patente um paralelismo importante; ao mesmo tempo, o sentido genérico de «amant de cœur» também não foi desrespeitado, já que «viçoso» pode também designar aquilo «que é tratado com mimos e agrados; mimado» (Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia 8168). Por acréscimo, também se remete para a onomástica de Silvert, diretamente ligada ao imaginário do verdor e do viço pela junção de *sylvain* (do latim *sylva*, «floresta») a *vert* (verde).

Já quando falamos em gíria especializada, referimo-nos a variedades características de grupos socioprofissionais de diversos domínios. Anteriormente, mencionámos a afinidade entre o discurso literário e o discurso médico no século XIX, o que explica a presença de alguma terminologia clínica no romance. A expressão «accident cérébral» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 37) é bem ilustrativa de uma importação dessa gíria, o que exigiu uma pesquisa mais aprofundada para ser devidamente traduzida. A possibilidade de traduzir para «acidente vascular cerebral» (vulgo AVC) foi rapidamente descartada, não só pela sua atualidade, como também pela sua prolixidade. Ao invés, decidimo-nos pela mais datada «apoplexia» (48) de que tantas personagens da literatura oitocentista padeceram. Ainda ao nível de grupos

profissionais destaca-se a gíria desportiva, mais concretamente a da esgrima. A maioria concentra-se no discurso direto, porém, também no discurso indireto vemos: «fit assaut» (106)/«esgrimiu»; «feinte» (183)/«finta de ataque» (127); «costume de salle» (147)/«traje de esgrima» (97); «salut de l'épée» (157)/«saudação de esgrimista» (105); «bottes» (147)/«estocadas» (97). Casos como estes obrigaram a uma investigação terminológica detalhada à parte e, nesse sentido, pode dizer-se que constituíram um verdadeiro excuro do resto da tradução.

Há também muitos outros termos especializados, oriundos do domínio da moda ou da decoração, que se infiltraram no texto. Estas terminologias técnicas desempenham fundamentalmente uma impressão referencial: «le lexique technique est en effet monosémique . . . et vise à la transparence, c'est-à-dire à la représentation non médiatisée du monde réel» (Fromilhague e Sancier 96). As descrições de espaços e vestuário são, naturalmente, bastante propícias ao aparecimento deste vocabulário, em virtude da obsessão do texto com tudo quanto são expressões de arte e artifício. Aqui, foi necessário bastante rigor e atenção para não deixar que algumas designações, aparentemente simples, conduzissem a traduções imprecisas. «Habit noir» (146, 159, 173, 187), por exemplo, foi sempre vertido para «veste preta», até se perceber que, na verdade, se tratava de uma casaca. Um esforço acrescido de investigação esteve também sempre envolvido na tradução de preciosismos, como os nomes de tecidos e materiais: «gaze» (140)/«escumilha» (91); «damas» (39, 156, 159)/«damasco» (11, 104, 107); «points de Flandre» (51)/«fitas de renda de Flandres» (107); «draperies» (48, 51, 54, 66, 69, 111, 139, 161)/«panejamentos» (18, 20, 23, 34, 37, 69, 90, 108); «tentures» (46, 115, 167, 159, 161, 162, 187)/«tapeçaria(s)» (39, 73, 105, 107, 108, 109, 129); «guipures» (39, 98)/«rendas» (11, 58), entre muitos outros.

O desafio agravou-se quando se tratou, já não de substantivos, mas de verbos que especificam a forma como os materiais foram trabalhados: «La chambre de Raoule était capitonée de damas rouge et lambrissée, aux pourtours, de bois des îles sertis de cordelières de soie» (39–40). A tradução nem sempre foi capaz de usar um verbo a partir do mesmo substantivo (como «capitonê» e «lambrim»), mas não deixou de exprimir o mesmo pormenor: «O quarto de Raoule estava acolchoado com damasco vermelho e artesoado em volta com madeira tropical, recamada com cordões de seda» (11). O único aspeto que se simplificou verdadeiramente neste passo foi «bois des îles» («madeira tropical»). Mesmo assumindo que seriam, muito provavelmente, as Antilhas francesas (comumente apelidadas de «les Îles»), a frase tornar-se-ia desnecessariamente complicada e perderia elegância.

Ainda assim, na maioria das vezes, a tradução manteve a particularidade das designações de objetos e decorações, mesmo quando o seu significado pudesse ser mais opaco para o leitor: «brûle-parfums» (160, 161, 173)/«defumador» (108, 109, 118); «trépied» (160)/«trípode» (108); «lucarne en tabatière» (30)/«gelosia abaixada» (4); «bateau de ce lit» (40)/«cama-em-barco» (12); «prie-dieu» (79)/«genuflexório» (45); «bois de rose» (107)/«pau-rosa» (66), entre outros. Determinados termos podem mesmo ser perfeitamente herméticos, até por não terem equivalente em português. Por exemplo, num caso em particular, para não apagar a singularidade do referente, a tradução permitiu-se o uso de um neologismo: «hanapo» (40, 42), palavra não dicionarizada, mas usada para traduzir «hanap» (73, 74), o nome dado a um cálice largo de metal precioso. Substituir este referente por outro semelhante, como «taça», seria banalizá-lo, quando se trata de um objeto tudo menos banal (como, de resto, toda a decoração no romance). Em abono desta decisão, valeu-nos outra tradução de Rachilde, de Aníbal Fernandes, que adotou o mesmo procedimento (Rachilde, *Nossa Senhora dos Ratos* 119).

Como vemos, a tradução da gíria especializada não pôde ser subestimada e mereceu uma atenção especial, uma vez que diz respeito a instâncias discursivas muito específicas e extratextuais. Tal como defendem Fromilhague e Sancier (97), a terminologia técnica pode, de facto, ser entendida como uma intrusão no discurso da ficção. É uma terminologia que não pertence verdadeiramente ao idioleto do narrador, mas que ele exhibe ostensivamente e com certa distância. O efeito que esta infiltração cria no texto varia, naturalmente, consoante a atitude enunciativa do emissor — o seu tom. Aqui, a concentração de termos especializados, relativos ao vestuário ou à decoração, nomeadamente, produz um efeito mimético comparável ao que encontramos noutras obras da escola naturalista (com a qual este texto ainda mantém certa proximidade). Tudo participa num universo no qual as personagens são definidas e condicionadas pela sua aparência e o seu meio socioprofissional. Convenientemente, o hermetismo deste léxico também cria estranhamento e, por extensão, poeticidade: «Les contraires apparents — réalisme et poésie — sont ici conduits à un point de convergence» (97).

Concluindo, este ponto, tal como este capítulo em geral, fez prova dos esforços da tradução para verter as várias formas de citacionismo do texto. O primeiro e o segundo ponto apresentaram casos relativos ao uso de determinados *topoi* e clichês, e as suas ligações aos discursos com que a obra dialoga. Ao mesmo tempo, procurámos mostrar como esta interdiscursividade influenciou as decisões tradutivas — por um lado, na caracterização das personagens e dos espaços, por outro, no uso de certas expressões e frases feitas. Justificámos também por que motivos ela precisou de ser enfatizada, em certa medida, no texto de chegada,

sob pena de ser negligenciada pelo leitor. No mesmo sentido, a arcaização e o enobrecimento da tradução visaram recuperar e enaltecer algumas particularidades estilísticas do romance no contexto da sua historicidade, atendendo especialmente ao seu tom e registo. No capítulo que se segue continuaremos a aprofundar estas questões, especificamente na voz das personagens.

CAPÍTULO IV — Discurso direto

1. A voz das personagens: confronto de classes em confronto de registos

Os exemplos de discurso direto sobre os quais agora nos debruçaremos divergem dos excertos de discurso indireto até aqui observados, antes de mais, ao nível enunciativo. Contrariamente ao discurso indireto, o discurso direto tem a particularidade de tornar as personagens locutores, sendo-lhes transferida a responsabilidade pela enunciação (Maingueneau 78). Identificar quem assume o discurso e a visão suscitada por ele é, por sua vez, um passo essencial para reconhecer a situação de enunciação criada pelo texto. Somente com base neste contexto se podem induzir os modos de falar específicos de cada personagem e em que socioletos eles se enquadram. No fundo, trata-se de compreender o processo de subjetivação que os discursos encerram em si, isto é, como é que cada personagem torna a sua enunciação característica e como ela, por sua vez, caracteriza o locutor.

A justaposição de socioletos e respetivos registos linguísticos é outra das manifestações mais evidentes de discurso citado no texto, ou melhor dizendo, da citação de diferentes formas de falar — outra propriedade que confere polifonia ao texto. Em literatura será, pois, ingénuo tomar os socioletos por representações autênticas e não-mediadas da realidade, visto que se trata, pelo contrário, de construções textuais motivadas por um determinado programa estético (Lane-Mercier 46). Os socioletos literários, por representarem padrões discursivos marcados (ou não-padrão), envolvem uma manipulação de estereótipos culturais, papéis sociais e relações de poder e classe. Neste sentido, por detrás dos efeitos estéticos que os socioletos desempenham (sejam eles cómicos, pitorescos ou realistas), podem subentender-se determinados valores e atitudes geradores de distância ou proximidade relativamente às personagens (Rosa 178). Portanto, a forma como estes discursos (e as relações de poder ou exclusão que eles encenam) são mediados é reveladora do tom adotado pelo texto que, no caso de *Monsieur Vénus*, interpretamos como parodístico e subversivo, logo, distanciador.

Como diz Bakhtin, as personagens de um romance são a heteroglossia personificada e, nesse sentido, o seu modo de expressão reflete uma ideologia: «The speaking person in the novel is always . . . an *ideologue*, and his words are always *ideologemes*. A particular language in a novel is always a particular way of viewing the world, one that strives for social significance» (332). Na obra traduzida, com efeito, o cruzamento entre socioletos e registos linguísticos opostos põe em confronto diferentes mundividências e estruturas sociais

hierarquizadas ao reproduzir as especificidades dos falares que se lhes associam. Em particular, o facto de a narrativa incidir sobre o socioleto das classes baixas sugere uma retoma, se é que não um exagero, do naturalismo de Zola que, com a publicação de *L'Assommoir* (1877), foi pioneiro a atribuir a personagens da classe operária, e ao seu socioleto, um lugar de destaque no romance — uma «intrusão» num género burguês por excelência (Petrey 727–730). Mas se a literatura de Zola se inscrevia num projeto de intervenção e denúncia social (com resultados discutíveis), em Rachilde, como na literatura decadentista em geral, o problema é outro. A preocupação está antes em expor a promiscuidade aviltante entre classes sociais, observável pela «coexistência e o choque de uma língua áulica e quintessenciada e a língua do calão» (de Palacio 109, tradução nossa).

Naturalmente, o modo mais evidente através do qual se manifestam os confrontos de classe é nas formas de tratamento entre personagens (segunda ou terceira pessoa do singular), que, de modo geral, não foram problemáticas na transposição para o português. Houve, não obstante, o cuidado de evitar que uma personagem de classe baixa usasse «você» dirigido a uma personagem de classe alta, já que, por norma, este pronome apenas é socialmente aceitável no quadro de um tratamento igualitário ou de superior para inferior⁵⁰, como Raoule em relação a Marie: «— É você!... — exclamou a Mna. de Vénérande» (60) («— Vous !... s'exclama Mlle de Vénérande» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 100)). Todavia, nos pontos que se seguem, interessar-nos-á, de preferência, observar o confronto de classes e de socioletos, refletindo acerca do tratamento que a tradução deu a idiomatismos, calão e marcas de oralidade (no caso das classes baixas); e, por outro lado, analisar o registo cuidado das personagens aristocráticas e a sua contaminação por um socioleto que lhes é «inferior».

1.1. Marie Silvert e a «corja»

Para analisar o registo discursivo da classe operária, ou aquilo que, depreciativamente, no texto traduzido se chama «corja», escolhemos abordar as falas de Marie Silvert, a personagem feminina designada para contrastar com a elegância de Raoule e o requinte da alta sociedade. A juntar ao facto de ser uma mulher prostituta e doente, o seu discurso está pejado de coloquialismos, calão e marcas de oralidade que apenas agravam a sua imagem abjeta. Se o

⁵⁰ Como descrito na gramática de Cunha e Cintra: «No português de Portugal não é ainda possível, apesar de certo alargamento recente do seu emprego, usar você de inferior para superior, em idade, classe social ou hierarquia» (294).

seu estatuto social já era, por si só, de baixo nível, o seu socioleto apenas vem consolidá-lo, ou mesmo piorá-lo.

A tradução de um socioleto mal conotado cultural e socialmente, como é o caso, interfere com pressupostos e preconceitos acerca de uma alteridade tida como inferior ou estigmatizada, o que levanta problemas de ordem ética e ideológica ao tradutor (Lane-Mercier 48). Por um lado, é importante que as opções do texto de chegada não derrapem para a ridicularização, fazendo das personagens caricaturas⁵¹. Por outro lado, é preciso notar que, no caso de Marie Silvert estamos já, de certo modo, a lidar com uma caricatura, muito à semelhança de outras personagens estereotipadas na narrativa. Ao mesmo tempo, deve acautelar-se o risco de inautenticidade, no qual incorrem as traduções estilizadas e artificiais de socioletos, transformando aquilo que deveriam ser falares mais ou menos autênticos em algo muito mais simulado (52). O tradutor tem, portanto, de estar ciente da posição ideológica, ética e política que adota através das suas estratégias, ora pela adaptação de anomalias linguísticas do original «à letra», ora pela adaptação para o jargão equivalente na língua alvo.

O caso do socioleto de Marie Silvert foi, apesar de tudo, menos espinhoso. Como não chega a ser propriamente um dialeto marginal ou regional, a tradução não teve de ponderar achar-lhe uma variante dialetal equivalente na língua de chegada. O trabalho passou, principalmente, por vincar as fortes marcas de oralidade e coloquialidade que se fazem ouvir na sua voz. Assumindo, portanto, que o texto está a parodiar uma certa forma de falar, enfatizando o que ela tem de característico (leia-se, estereotípico), a tradução agiu em conformidade. Assim, as contrações típicas do francês falado, tão abundantes no discurso de Marie, foram transpostas para as que comumente ouvimos em português, como a contração da preposição «para»:

— Onde quero chegar? Quero que digas à tua Raoule que as condições dela não são as minhas. Estou-me nas tintas pro papelinho que ela me enviou . . . Têm vergonha da Marie Silvert, há que enxotar essa vadia, mandá-la pro campo, lá pra um cantinho, pr'uns soldos ficaria toda contente por vos deixar em paz . . . Ah o menino anda pr'aí a pavonear-se todo na sua carruagem de manhã à noite, armado em pinga-amor, aperaltam-no todo como uma donzela, pra ele nunca é suficiente, qual quê! (101)

⁵¹ Antoine Berman alerta justamente para este risco: «*Apenas as línguas “cultas” se podem intertraduzir. Uma tal exotização, que verte o estrangeiro de fora pelo de dentro, acaba apenas por ridicularizar o original*» (Berman 53).

Há, no entanto, uma diferença quantitativa entre os textos no uso desta anomalia linguística. Enquanto a tradução se limita a contrair sempre as mesmas preposições («para» ou «com» mais artigo), o francês apresenta uma amplitude maior deste fenómeno: «j'mets»; «l'plat»; «s'pavane»; «s'coiffe»; «d'la rigolade»; «v'là» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 151, 152, 153). Para compensar, a tradução arriscou também uma aférese silábica frequente no discurso oral: «Tás coa mesma cara do dia da tapon» (103), opção, aliás, foneticamente próxima de: «T'as la même tête que le jour de la raclée» (154).

Não podendo recriar proporcionalmente todas as marcas de oralidade ao nível fonético, o texto de chegada operou o que Andrew Chesterman (99) denomina de «mudança de nível», atuando na sintaxe. Introduziram-se, assim, certos desvios à variedade linguística padrão em instâncias onde o mesmo não acontece no texto de partida. Assim, quando Marie Silvert tenta dissimular a sua tentativa de extorquir dinheiro a Raoule dizendo: «Pour l'argent, on est pauvre, mais on est fier» (62), dentro das várias possibilidades com que se poderia traduzir o pronome genérico *on*⁵², escolhemos aquela que, em português, mais se associa ao discurso popular, a expressão nominal «a gente». De resto, houve ainda margem para lhe acrescentar uma anomalia decorrente da sua pronominalização, a confusão na concordância verbal: «Quanto ao dinheiro, a gente podemos ser pobres, mas somos orgulhosos» (29). Este solecismo deliberado pretende emular desvios de sintaxe, típicos da oralidade, que também encontramos no texto original, do género: «j'ai pas fini» (153); «Pas si bête» (151), entre outros. Semelhante processo foi replicado na voz de Jacques, contudo, desta vez não se repetiu a mesma estrutura sintática não-canónica, sem prejuízo para o seu nível de coloquialidade: «A gente nunca sabe do que é capaz» (71) («On ne peut jamais répondre de soi» (113)). Justifica-se esta incoerência pelo facto de haver diferenças no modo de expressão das duas personagens. Ainda que pertençam ao mesmo estrato social, é importante notar que o discurso de Marie é representado de forma bastante mais boçal do que o de Jacques.

A confirmar, justamente, esse nível de rudeza e indelicadeza nas falas de Marie, está o seu uso reiterado de calão e de expressões coloquiais. Não por acaso esses momentos são mais frequentes quando a personagem está irritada, como quando corta definitivamente com as restantes personagens:

⁵² A expressão nominal «uma pessoa» ou o «nós» genérico, por exemplo, seriam contrapartidas viáveis para esta forma de referência indeterminada, apenas não teriam o registo desejado.

«Ah ! vous avez beau hausser les épaules, vous autres, j'ai pas fini, v'là le bouquet . . . Vous êtes contents, pas vrai ? Ça vous embêtait que je lui aie donné dans l'œil, et v'là qui [Raittolbe] m'envoie promener. N[om] de D[ieu], quels drôles de corps, d'la rigolade y en aurait que pour eux ? Plus souvent . . .» (153)

Sublinhámos algumas das expressões que nos pareceram marcar mais nitidamente o indecoro e a coloquialidade com que a personagem se expressa, pois requereram contrapartidas apropriadas (na sua impropriedade) em português:

«Ah! Bem podem encolher os ombros, vossemecês, que eu não me fico por aqui, isto foi a gota de água . . . ‘Tão satisfeitos, não é verdade? Irritou-vos que eu lhe tenha caído no goto e eis que ele [Raittolbe] me manda ir dar uma volta! Valha-me Deus, que palhaços que eles são, acham que o regabofe é só deles? Isso é que era bom . . .» (102)

Ao nível de calão e de grosseirismos, o vocabulário de Marie é também muito rico e, por vezes, difícil de igualar em português. Dêmos como exemplo o seu conselho a Jacques quando este lhe conta que o barão se opõe a vê-lo casado com Raoule: «eh bien ! tu te f[ous]... de lui, parbleu!» (120). O próprio facto de a expressão *se foutre* ter sido censurada no original (razão pela qual na edição atual aparece entre parêntesis retos), leva-nos a crer que tem (ou teria) um valor de choque que o nosso «estar-se a marimbar» parcamente reproduziria. Muito mais consentâneo com a expressividade deste enunciado foi dizer: «pois bem, então manda-o... à bardamerda, é claro!» (76). O registo desta expressão mantém-se, assim, ao nível de outros insultos que Marie atira às personagens, a começar pelo irmão: «— Toi aussi, râla-t-elle, renie ta sœur, sale m[aquereau]» (104). A tradução não pôde, portanto, ser menos desabrida: «— Tu também — barafustou ela —, renega a tua irmã, seu chulo porco» (64). A brutalidade e grosseria dos insultos de Marie torna-se até ainda mais gritante se comparada com o registo dos insultos, bastante mais elaborados, que Raoule dirige a Jacques:

«— Va donc, animal de marée !» (54)

«— Vá lá, criatura acéfala!» (24)

Pode argumentar-se, ainda assim, que, comparativamente ao texto de partida e ao seu tempo histórico, estas palavras serão menos impactantes aos olhos dos leitores atuais. Com efeito, o escândalo que certas palavras terão causado originalmente adivinha-se pelo próprio facto de terem sido censuradas. Já o leitor do século XXI, seguramente mais acostumado ao calão na literatura do que o leitor do século XIX, ficará menos impressionado. Deste modo, considerou-se legítimo, num caso em específico, acrescentar um palavrão que não consta no

original para tentar devolver ao texto algum do seu cariz obsceno — que, de ultrajante e excessivo à época, passou hoje a praticamente anódino⁵³. Falamos do momento em que Marie, em confronto com Raoule, se refere a si mesma num tom autodepreciativo:

«Faudra pas faire la dégoutée, vous savez ; Marie Silvert, même en carte, vaudra bien madame Silvert. . .» (153)

«Não precisa de se fazer enojada, sabe; a Marie Silvert, mesmo como puta encartada, valerá tanto como a Sr^a Silvert. . .» (103)

Longe de ter sido acrescentado por alta recreação, este tabuísmo tem também como vantagem poder especificar um detalhe histórico-cultural que, doutra forma, dificilmente seria compreendido no texto de chegada. No lugar de introduzir uma nota de rodapé explicando que, no século XIX, as prostitutas deveriam dispor de uma espécie de cartão sanitário para exercerem a sua atividade, a tradução simplesmente colocou essa informação mais ao alcance do leitor com esta solução, aproveitando para compensar alguma da força de choque que possa estar em falta no texto de chegada.

O recurso a idiomatismos é outra das formas pelas quais se marca o registo familiar desta personagem. A sua rispidez e falta de cortesia estão bem patentes na coloquialidade de expressões como: «Je me fiche du chiffon de papier qu'elle m'a envoyé comme de ma première chemise» (151) / «Estou-me nas tintas pro papelinho que ela me enviou» (101); ou «Vous avez cru me coudre la bouche avec votre pension de six cent francs, un joli chopin !» (152) / «Pensavam que me calavam o bico coa vossa pensão de seiscentos francos, bela pechincha!» (101). Nestes casos, como nos casos anteriores, a tradução tendeu a usar expressões idiomáticas equivalentes em português, mas houve outras instâncias em que se adotaram traduções literais. Um bom exemplo deste tratamento misto está na frase em que Marie recusa terminantemente o suborno de Raoule para em troca a deixar, a si e a Jacques, em paz:

«Eh bien, j'veux pas, moi ! Nous avons mangé de la vache enragée ensemble, tu vas t'payer du rôti, j'en veux ma bonne part ou j'mets les pieds dans l'plat !» (151).

«Pois bem, eu cá não vou! Eu e tu comemos o pão que o diabo amassou e agora que vais ser alimentado a rosbife eu quero o meu quinhão, caso contrário meto as mãos na gamela!» (101)

⁵³ Esta é, aliás, a primeira constatação do ensaio de Janet Beizer, quando compara o tom indignado do prefácio de Maurice Barrès, de 1888, com a desvalorização do crítico Bram Dijkstra, 98 anos depois: «In the time separating these two writers, *Monsieur Vénus* loses its shock value: the rare spectacle becomes only another round in na innocuous series of games» (Beizer 240).

Como vemos, a tradução do primeiro idiomatismo foi bem-sucedida a captar a simbiose entre o significado e o significante da expressão original, encontrando em português uma contrapartida que descrevesse o ato de comer algo e simultaneamente significasse suportar graves dificuldades. Com menos sucesso, as expressões seguintes também seriam, num primeiro momento, traduzidas por equivalentes aproximados: «vais comer do bom e do melhor» para «tu vas t'payer du rôti», e «ponho a boca no trombone» para «j'mets les pieds dans l'plat». Como estes resultados fossem menos eficazes, decidiu-se que não seria despicienda a hipótese de traduzir à letra. Tal como defende Berman (54), existe nos leitores uma «consciência-de-provêrbio» (habitualmente subestimada) que lhes permite identificar e interpretar idiomatismos estrangeiros, sem que estes tenham de ser necessariamente «distorcidos» por equivalentes. Mas, para tal, como também ressalva o autor, não bastará traduzir palavra a palavra. É fundamental que sejam observados o ritmo e a melodia próprios destas locuções, bem como as diferenças entre línguas, sob pena de se estar meramente a introduzir um corpo estranho no discurso.

No exemplo em apreço houve também este cuidado, de modo que a consciência de lexicalização do leitor pudesse ser ativada e o idiomatismo compreendido. Ou seja, ao mesmo tempo que se importou uma expressão nova, também se tentou acomodá-la a construções ou associações mais familiares na língua de chegada. Assim, em vez de pôr «a boca no trombone», Marie ameaça pôr «as mãos na gamela», e Jacques, em vez de passar a comer a (pouco sugestiva) carne assada («rôti»), vai dar-se ao luxo de passar a comer um mais requintado rosbife. Desta forma, também se preservaram as imagens de comida («vache enragée»/«pão que o diabo amassou»; «rôti»/«rosbife»), e de loiça («plat»/«gamela»); e, com elas, o efeito cômico da expressão.

O mesmo se pode dizer de outro exemplo em que a literalidade foi privilegiada, uma fala em que Jacques professa a sua admiração por Raoule: «Je ne suis pas un ingrat... je crois que je me saignerais les quatre veines pour cette femme-là» (48). Talvez que esta expressão, reduzida ao seu sentido, pudesse ser simplesmente parafraseada em português: «creio que seria capaz de me sacrificar por essa mulher». Contudo, não haveria motivo para não a traduzir literalmente, atendendo, em todo o caso, às especificidades para que Berman alerta. Desta maneira, com ligeiras mudanças, manteve-se a iconicidade da expressão sem que o seu significado fosse menos claro: «Não sou ingrato... creio que seria capaz de me esvaír em sangue por essa mulher» (18). Estes procedimentos revelam-se mais proveitosos tanto para o texto, como para o leitor, já que: «as 'estranhezas' implicam um olhar atento do leitor e só

podem enriquecer o processo de leitura e compreensão, tornando o processo activo e reflectido e o leitor um agente deste processo» (Jorge 125).

1.2. Raoule, Raittolbe e as pessoas «de categoria»

No extremo oposto do estrato social — e, por conseguinte, também linguístico — de Marie, temos Raoule em todo o seu requinte e sofisticação, o reflexo do «tout-Paris élégant» (104). Dele fazem também parte a sua tia Ermengarde e o barão de Raittolbe, com quem, aliás, Raoule convive à moda do Antigo Regime: «— Nous serons régence, n'est-ce pas ? dit elle» (73). Tratando-se de um tempo nostálgico para os decadentes, justamente pela sua forte hierarquização social, havia que tornar esta alusão clara com uma nota de tradutor (nota número oito). Simultaneamente, para preservar o colorido estrangeiro desta expressão, mas também aclimatizá-la, de algum modo, à língua alvo, remeteu-se para uma construção em que o nome «regência» se vê habitualmente enquadrado, resultando em: «— Assumiremos a regência, não é verdade? — disse ela» (39).

Por aqui já se nota que as expressões do repertório de Raoule têm muito pouco em comum com o falar «popularucho» de Marie. Da mesma forma, quando o discurso inflama, se a mulher proletária extravasa para o ordinário, a mulher aristocrata, ao invés, adquire um tom teatral e afetado⁵⁴, muito mais literário, se assim se pode dizer, do que de uso corrente:

«— Poème effrayant de la nudité humaine, t'ai-je donc enfin compris, moi qui tremble pour la première fois en essayant de te lire avec des yeux blasés. L'homme ! Voilà l'homme ! . . . » (53).

«— Formidável poema da nudez humana, ter-te-ei eu finalmente compreendido, eu que tremo pela primeira vez ao tentar ler-te com o olhar *blasé*. O homem! Eis o homem! . . . » (22).

Como se pode ver neste pequeno fragmento de um excerto muito maior, o português tentou recriar o estilo alambicado de Raoule de diferentes formas. Por um lado, com a anteposição do adjetivo «formidável»; tradução também bastante mais apropriada àquilo que *effrayant* quer aqui significar: não tanto algo «assustador», como aquilo que inspira terror e admiração. A manutenção do estrangeirismo *blasé*, também já aqui o dissemos, não só conota sofisticação, como também reforça o estereótipo do (neste caso, da) dândi, apontando para uma intratextualidade semeada ao longo do texto. É de notar ainda o uso de uma marca sintática

⁵⁴ A afetação e a teatralidade eram, por sinal, sintomas que Freud atribuía à personalidade histérica, sendo que funcionariam como mecanismos de defesa contra as nevroses recalcadas da doente.

exclusiva do português e muito associada ao registo erudito, a mesóclise: «ter-te-ei eu finalmente compreendido». Esta colocação pronominal, praticamente limitada ao uso literário, é por isso mesmo bastante apropriada à voz desta personagem, tanto mais que foi replicada noutras instâncias: «Ter-me-ei enganado na porta?» (4) («Est-ce que je me trompe ?» (30)); «Amar-me-ás, Jacques?» (24) («M’aimeras-tu, Jacques ?» (55)), entre outras. Em contrapartida, para manter a devida distinção, a mesóclise foi eliminada das falas de personagens de classe baixa, como Jacques, que, no leito da morte, em vez de dizer a Raittolbe: «— Não! Deixe-me, os seus bigodes picar-me-iam» («— Non ! laissez-moi, vos moustaches me piqueraient» (185)), profere: «— Não! Deixe-me, os seus bigodes iriam picar-me» (128). Voltando à deixa de Raoule, que mais se assemelha a um monólogo teatral, vale a pena acrescentar que o seu dramatismo é também intensificado pela retoma de uma referência bíblica anterior, «Eis o homem!» (*Ecce homo*): «E ei-lo ali, qual criança de fraldas emprestadas para a ocasião. . .» (23) («Et celui qui est là, comme un enfant dans des langes prêtés pour une seconde. . .» (53)). Em vez de um cacofónico «E aquele que ali está», esta alternativa cria um paralelismo com a frase antecedente, reforçando a sua teatralidade.

Já para denotar o palavreado refinado desta personagem, a tradução procurou igualmente um vocabulário mais culto e arcaico em português que condissesse com a sua voz. A utilização de certos advérbios, como «acaso» (em frases interrogativas) ou «deveras», atesta essa finalidade. Vejamos como:

«. . . Est-ce ainsi que tu dois te venger! Marie serait-elle morte ? Notre amour ne serait-il plus l’amour maudit ? N’ai-je pas vu couler ton sang ? et serait-il possible de revivre les folies de notre bonheur ?» (144)

«. . . Isto é maneira de te vingares? Acaso a Marie morreu? Acaso já não será o nosso amor o amor maldito? Não vi eu escorrer o teu sangue? E acaso será possível reviver os desvarios da nossa felicidade?» (95)

Aqui o uso de «acaso» é útil para, por um lado, conservar o registo cuidado da interrogativa e, por outro, manter a repetição da formulação *serait-il/elle*, que, a ser ignorada, resultaria numa perda de expressividade.

O advérbio «deveras» serve um propósito semelhante, porque não só eleva o registo linguístico, como também é útil para frases interrogativas, mas retóricas:

«— Bien vrai ? demanda Raoule, secouée par un frisson délicieux.

— Oui, bien vrai !» (65)

«— Deveras? — perguntou Raoule, sacudida por um delicioso arrepio.

— Sim, deveras!» (33)

Além disso, «deveras» pôde também ser aplicado na tradução como uma alternativa aprimorada do advérbio «muito», por exemplo para o bordão linguístico do primo René, personagem da «haute gomme sportive» (140) («a fina-flor desportiva» (91)):

«— Amusant ! Très amusant ! Excessivement drôle. . . Très amusant !» (144, 145)

«— Que divertido! Deveras divertido! Demasiado engraçado. . . Deveras divertido!» (95)

Valendo-nos, uma vez mais, do léxico que encontramos na literatura de Camilo Castelo Branco, recuperámos também algumas expressões portuguesas mais envelhecidas e transplantámo-las para deixas de personagens «de categoria». Por exemplo, quando Raoule diz: «— Qu'à cela ne tienne» (152), em vez do banal «Pouco importa», preferiu-se «Tanto monta» (101). Na voz do barão de Raittolbe, quando ouvimos: «. . . ne vous mariez pas, soit ! mais prenez un amant : c'est nécessaire à votre santé» (59), no lugar de «é necessário para a sua saúde», escolheu-se «é mister para a sua saúde» (27). Já com a personagem mais velha, a tia Ermengarde, também fez sentido utilizar verbos mais datados, como «avezar» em detrimento de «habituar»: «— Enfim — suspirou a Sr^a D. Ermengarde —, já me deixa mais descansada, mas eles têm uns nomes horríveis, terei dificuldade a avezar-me» (83) («— Enfim, soupira Mme Ermengarde, vous me rassurez, mais ils ont des noms affreux, j'aurai peine à m'y habituer» (130).

Em termos de substantivos, podemos salientar certos eruditismos nas frases de Raoule, como, por exemplo, «oblívio» (23) para «oubli» (54) ou «manteúdo» (66), forma arcaica de «mantido», para «entretenu» (107). «Cálix», palavra divergente de «cálice», foi também utilizado para a seguinte passagem: «Allons ! Ce calice a bien fait de s'offrir : je ne le repousse pas... au contraire, je vais y puiser une nouvelle vie» (61). Em português: «Vamos lá! Ainda bem que este cálix da amargura me foi oferecido. Não o afasto... pelo contrário, vou haurir dele uma nova vida» (28). Na tradução, como se pode ver, achou-se prudente explicitar a referência bíblica do original, eventualmente menos alcançável para o leitor de hoje do que para o de então. Este dado, somado a palavras cultas como «cálix» e «haurir», confere à frase um tom erudito acrescido.

De algum modo, estas reminiscências de discurso religioso nas palavras de Raoule também nos relembram o tom litúrgico com que a sua tia fala. Para a voz de uma personagem

que tão nitidamente é a caricatura da beata católica (fazendo até lembrar a tia de Teodorico em *A Relíquia*), também foi preciso usar termos mais nobres, quando não clericais. Nas suas falas, faz, portanto, todo o sentido encontrarmos, por exemplo, palavras divergentes, ou não tivessem estes vocábulos a graça de estarem mais próximos do latim, o idioma da Igreja:

«Te marier ! Raoule ! Mais je pourrai donc réaliser mon vœu le plus cher, quitter ce monde de vanités . . . Béni soit le Seigneur !» (149)

«Casar-te! Raoule! Eu assim poderia realizar o meu mais sincero voto, deixar este mundo de vanidades . . . Bendito seja o Senhor!» (99)

Louvores como o desta última frase, alusões à religião ou a orações são frequentes no discurso de Ermengarde, um compêndio de citações do discurso religioso. Não será surpreendente, então, que algumas das suas frases soem a aforismos bíblicos, algo que a tradução observou e tentou reproduzir, como o conselho que ela deixa à sobrinha:

«Autant tu sèmeras sur terre, autant tu récolteras là-haut !» (44)

«Conforme semeares na terra, assim colherás no céu!» (15)

Do hierático passamos agora para o profano, o já referido *profanum vulgus*, a ameaça que paira sobre as elites em tempos de decadência. No fundo, a ameaça da homogeneização da sociedade que tanto temem os decadentistas e que, em *Monsieur Vénus*, se torna perturbadoramente real com a promíscua miscigenação entre classes. A consequente degradação das classes superiores está bem patente na escandalosa *mésalliance* entre Raoule, aristocrata da nobre linhagem dos Vénérande, e Jacques, um «peralvilho que não tem onde cair morto» (99) («ce bellâtre sans sous ni maille» (149)). Mas a contaminação das classes superiores pelas classes inferiores acontece também, em grande parte, ao nível discursivo. O barão de Raittolbe é, porventura, a personagem em que mais claramente isso se verifica (também por ser a personagem que mais se degrada ao envolver-se com Marie Silvert). A páginas tantas, a informalidade com que esta personagem o trata revela já um grave sintoma do seu «abandalhamento»: «— Toi, mon gros, un imbécile ! fit Marie scandalisée» (118). Este tratamento de igual para igual realiza-se de duas formas: o uso da segunda pessoa do singular (que já indicia um envolvimento íntimo *a priori*) e a designação familiar com que Raittolbe é apelidado, «mon gros». Ambas as dimensões foram transferidas para português: «— Tu, meu velho, um imbecil? — disse Marie escandalizada» (73).

Também em contexto de amena cavaqueira com o irmão de Marie, constata-se, já perto dos últimos capítulos, um grande relaxamento no trato entre as personagens. Raittolbe trata

Jacques por «mon cher mignon»⁵⁵ (170) e apresenta sinais (recalcados) de estar atraído por ele; as fronteiras entre classes, outrora cristalinas, estão já praticamente esbatidas. Quando Jacques parece não entender as insinuações do barão quanto a Marie gerir uma casa de alterne, Raittolbe, com o à-vontade que já tem com ele, exalta-se, «vociferando e praguejando» (60), como já antes o víamos fazer («tout en maugréant, tout en jurant» (100)):

«— Fichtre ! le canard décapité, alors ! marmotta de Raittolbe furieux. Jacques leva son œil étonné, pur comme un œil de vierge sur le viveur à poil rude qui lui parlait.

— Que dites-vous, baron !...

— Ah ! c'est drôle morbleu ! Sacrebleu !» (171)

As interjeições e locuções interjetivas sublinhadas são uma amostra do desafio de traduzir este tipo de «palavras-frase» invariáveis que têm a particularidade de exprimir a espontaneidade das emoções, prescindindo de estruturas linguísticas mais elaboradas para tal. Dominique Maingueneau (81) sustenta precisamente que a interjeição é a teatralização do corpo do locutor, pois a enunciação é apresentada como o efeito imediato do sentimento experienciado. Neste caso, como noutros que ainda referiremos, se o sentimento era de impaciência ou frustração, havia que encontrar as interjeições que o exprimissem igualmente em português, atendendo a especificidades próprias de cada expressão, como a sua idade e aquilo a que aludem (se, de facto, aludirem a alguma coisa). *Fichtre*, por exemplo, é uma interjeição já pouco usada atualmente. Em português, foi conformemente traduzida por uma outra locução interjetiva já menos habitual: «Com a breca!» (117). Já *sacrebleu* e *morbleu* evocam o nome de Deus (*Dieu*) no sufixo «-bleu», razão pela qual na tradução equivaleram a «pelo amor de Deus» (117) e «Santo Deus» (117).

Importava, acima de tudo, que as traduções manifestassem uma coloquialidade inesperada na voz de uma personagem que fala (logo, age) de forma totalmente contrária ao ideal de *gentilhomme* que deveria encarnar. Estamos, pois, perante um «cavalheiro» que não se coíbe de atirar insultos e impropérios, muitos dos quais, pela sua originalidade, suscitaram sérias dificuldades na transposição para português, como «canard décapité» (Rachilde, *Monsieur Vénus* 171) ou «espèce de fille manquée» (172). O primeiro, numa tentativa de fazer lembrar a imagem de cabeça (*décapité*), bem como a ideia de desorientação, transformou-se

⁵⁵ *Mignon* era também a designação dada aos protegidos efeminados do rei Henrique III, os mesmos a que se faz menção numa cena do capítulo 5 (Rachilde, *Monsieur Vénus* 73); designação que, por extensão de sentido, veio a tornar-se numa alusão codificada à homossexualidade.

em «cabeça-de-alho-chocho» (117). O segundo, que troça daquilo que Jacques, por um lado é e, por outro, não chega a ser — uma menina —, passou para «sua menina abastardada» (117).

Existem, contudo, razões para desconfiar de que não foi somente o contacto de Raittolbe com a «corja» que contaminou o seu discurso. Por hipótese, essa promiscuidade apenas veio despertar uma certa vileza que ele manteria em estado latente, ou como se lê no próprio texto: «le ferment de corruption qu'un moraliste porte toujours au plus profond de lui» (113) («o fermento da corrupção, que um moralista alberga sempre no mais profundo do seu ser» (72)). A degradação desta personagem nobre é, deste ponto de vista, não apenas motivada por fatores externos, mas imanente — uma fatalidade decadentista por excelência. O que nos revelam os coloquialismos e o calão no discurso de Raittolbe, então, não é senão a sua verdadeira natureza, ou antes, a sua falsidade. Em vários momentos é-nos dado a entender que o barão não é, efetivamente, o gentil-homem que aparenta ser, mas sim um homem hipócrita, irascível, covarde e desonrado⁵⁶. Por isso mesmo, como indício da sua baixeza, é natural que já o ouçamos blasfemar e falar desbocadamente, mesmo antes de ele contactar com os *bas-fonds* parisienses. Uma certa expressão sua que reaparece, qual motivo condutor, podia até ter sido retirada do socioleto de uma personagem como Marie:

«— Adieu, fit-il, doucement. Si je ne me suis pas brûlé la cervelle, demain matin, nous irons la voir ensemble» (79)

Quando a mesma frase se repete mais adiante, citada por Raoule, o seu sentido assume contornos bastante mais sérios, já que a personagem parece ter realmente tentado o suicídio:

«— Oui, tu [Raittolbe] dois parler avant de te brûler la cervelle, je l'exige» (178)

A tradução fez o que lhe cabia e repetiu a formulação nos dois exemplos com o mesmo grau de informalidade: «dar um tiro nos miolos» (45, 122).

Além deste caso, temos ainda como exemplos as constantes exclamações injuriosas e denotadoras de raiva e violência, atitudes bastante indecorosas para alguém que se diz um homem de bem. Alguns dos brados mais frequentes são: «cré milles tonnerres» (101)/«com mil raios» (60); «nom d'un tonnerre» (133)/«raios partam» (86); «mille millions de tonnerres» (111, 171)/«com mil milhões de raios» (69, 116). Como se vê, todas estas traduções

⁵⁶ Pode dar-se como prova da sua falta de honra o desfecho do duelo, quando as suas próprias testemunhas comentam entre si que o barão não observou as regras do confronto (Rachilde, *Monsieur Vénus* 185). Noutra momento, é o próprio texto a evidenciar, com ironia, a sua falta de escrúpulos, mostrando-o prontamente disponível para entregar a sua amante à polícia, só para agradar Raoule: «Raoule, voulez-vous que je la signale [Marie] à la police ? ajoute de Raittolbe, gentilhomme jusqu'au bout» (135).

conseguiram preservar a mesma imagem (*tonnerre*/«raio»), não tendo sido necessário procurar equivalentes muito diferentes. Situação diversa foi a de certas locuções interjetivas mais originais onde aparecem, à mistura, referências a adereços militares:

«— Nom d'un sabre ! s'exclama le baron» (112)

«— Cré nom d'une sabretache !» (113)

Nestes casos, podia ter-se optado por ignorar o conteúdo semântico e valorizar somente a forma e o sentimento que a interjeição expressa, procurando um equivalente adequado para tal em português. Deduziu-se, no entanto, que estas referências visam criar um efeito caricatural pelo facto de o barão ser um ex-oficial de hussardos. É o mesmo efeito que se observa, por exemplo, quando lemos que, a meio de uma discussão, Raittolbe, «o bravo espadachim» (69), se esconde cobardemente por detrás de Raoule e lá permanece «retranché» (152), isto é, «entrincheirado» (101) como um soldado. Para que fosse, então, preservada esta comicidade, o texto de chegada tentou introduzir, uma vez mais, em construções familiares ao leitor, elementos novos, trazidos do texto de partida:

«— Valha-me o meu sabre! — exclamou o barão» (71)

«— Valha-me a minha cartucheira!» (71)

2. Entoações e pontuações

O exercício de escuta das personagens com o intuito de recriar a sua voz não é apenas relevante para determinar o registo de língua que elas usam, como fizemos no ponto anterior, mas também para compreender a entoação com que elas falam. Estamos aqui no domínio mais concreto da oralidade e do ritmo, tal como Meschonnic o preconiza: a organização da prosódia e da entoação no discurso, e a semântica específica que ela produz (99). Toda a leitura, seja ela silenciosa ou não, passa necessariamente por um processo de oralização que consiste em reconstituir a entoação e a estrutura prosódica de determinada voz enunciativa (Martin 99). Este processo é crucial para que possamos dar-nos conta das atitudes e emoções comunicadas pelo discurso (Cressot 45, 46). Na escrita, tais valores apenas nos podem ser transmitidos pela pontuação — e muito insatisfatoriamente, diga-se de passagem (50). Em português, como em francês, os sinais de pontuação de que dispomos para marcar entoação e melodia são: o ponto de interrogação, o ponto de exclamação, as reticências, os dois pontos, as aspas, os parêntesis, os colchetes e os travessões; por oposição aos sinais que marcam pausas: vírgula, ponto, ponto

e vírgula (Cunha e Cintra 639)⁵⁷. Da insuficiência destes sinais para representar todas as subtilezas e inflexões que uma entoação pode ter resulta uma dificuldade acrescida para o tradutor, que nem sempre pode fazer corresponder os sinais de entoação usados na língua de partida aos da língua de chegada, se quiser reproduzir a mesma melodia que «ouviu» no texto. É destes casos que nos iremos ocupar em seguida.

2.1. Interrogações afirmativas ou exclamativas

Dizem-nos os autores Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov que a entoação tem um papel essencialmente redundante, sendo que «apenas se lhe atribui um caráter «pertinente» quando a «sintaxe» se mostrou incapaz de explicar, sem recorrer a ela, os diferentes valores gramaticais que se podem atribuir a duas cadeias de unidades significativas, idênticas de outro modo» (220). Assim, nos casos em que a ordem das palavras é comum à estrutura afirmativa e interrogativa, a entoação torna-se pertinente, porque passa a ser um «meio linguístico significativo». O valor semântico de determinado enunciado pode, portanto, mudar consideravelmente, conforme a entoação com que for lido, o que, como iremos ver, tem implicações relevantes na tradução.

Os exemplos que vamos tratar lidam com frases que obedecem à mesma ordem sintática de uma afirmação ou interrogação, mas que foram interpretadas como afirmações, embora estivessem sinalizadas como interrogações. Os seus pontos de interrogação foram, portanto, omitidos em português. Nestas situações, a entoação foi pertinente para perceber que a pontuação do original não seria a mais apropriada no texto de chegada, já que aí poderia gerar outros significados ou ambiguidades dispensáveis. Vejamos casos concretos. A dado momento, no capítulo onze, Raoule convida Raittolbe a conhecer a sua nova pistola, enganando-o só para poder conversar consigo à parte. Desapercebido, o barão fica surpreendido ao chegar à carreira de tiro e não ver pistola nenhuma:

«— Je ne vois pas le fameux pistolet ? hasarda-t-il, rompant ce silence plein de menaces»
(Rachilde, *Monsieur Vénus* 131)

Num momento anterior, também já ouvíramos a mesma personagem provocar Jacques com um tipo de interrogativa semelhante:

⁵⁷ Note-se que mesmo os autores que definiram esta classificação advertem para a sua instabilidade: «Esta distinção, didacticamente cómoda, não é, porém, rigorosa. Em geral, os sinais de pontuação, indicam, ao mesmo tempo, a pausa e a melodia» (Cunha e Cintra 639).

«— Je parie que ce gamin qui n'a pas la taille pour être soldat nous a eu, en revanche, des grosses histoires de femmes ?... — risqua de Raittolbe, clignant de l'œil» (84)

Tanto num caso como no outro, será seguro dizer que não estamos realmente perante uma pergunta. No primeiro exemplo só fará sentido que se trate de uma constatação, enquanto no segundo, temos as reticências a reforçar o tom provocatório de quem não está realmente a fazer uma pergunta, mas sim a escarnecer. Pode argumentar-se, no entanto, que mesmo não sendo estes enunciados, a nosso ver, verdadeiramente questões, parecem exprimir um certo sentido dubitativo. Ainda assim, não é menos verdade que este efeito de suspensão da frase se obtém tanto pela sua estrutura e pontuação, como pelo discurso indireto: os verbos *hasarder* e *risquer*. Considerou-se, então, que em português os verbos *dicendi* seriam suficientes para expressar a hesitação palpável nestas palavras, seja por confusão ou provocação. Convenhamos também que a manutenção da pontuação em português, sem alterações na frase, poderia induzir o leitor em erro, levando-o a interpretar estas afirmações como se fossem efetivamente perguntas. Logo, prescindir dos pontos de interrogação revelou-se uma estratégia mais segura para conservar o sentido destas falas:

«— Não estou a encontrar a famosa pistola — aventurou ele, rompendo aquele silêncio crivado de ameaças» (84)

«— Aposto que este garoto, que nem tem tamanho para ser soldado, deve ter, em contrapartida, umas ricas histórias de mulherio... — arriscou Raittolbe, piscando o olho» (48)

Houve ainda casos onde, no lugar de ser omitido, o ponto de interrogação foi substituído por um ponto de exclamação. Nestas situações, a entoação com que as frases se leem levou-nos a crer que, em português, deveriam equivaler a exclamações mais do que a perguntas. Dir-se-ia que o ponto de interrogação aqui já não sugere uma certa suspensão da frase, mas porventura enfatiza a sua entoação crescente, o mesmo tipo de entoação que, aliás, caracteriza a prosódia francesa, tipicamente oxítone. Em português, pareceu-nos suficiente o uso de um ponto de exclamação para transmitir a mesma expressividade. Para comprová-lo, pode servir-nos de exemplo a continuação do diálogo entre Jacques e Raittolbe, já analisado anteriormente. Neste passo, vemos o barão sugerir a possibilidade de Raoule e Jacques virem a ter filhos, hipótese encarada com estupefação por este último, uma vez que desempenha o papel feminino na relação, mas está biologicamente impedido de dar à luz:

«— Comment ? Je pense bien que Mme Silvert nous donnera bientôt l'occasion de sucer quelques dragées . . .

— Voyons, mauvais plaisant, vous allez vous taire !

— Hein ? grogna de Raittolbe

— Eh ! oui, sans doute ? Ne voulez-vous pas que j'accouche par-dessus le marché ?» (170, 171)

Antes de mais, para que a reação de Jacques fizesse sentido ao leitor do texto de chegada, foi preciso especificar o que Raittolbe insinua através de uma espécie de entimema. Ao sugerir que em breve terá a oportunidade de comer drageias, a personagem está a aludir ao costume francês de se oferecer estes confeitos em batizados. Este dado é omitido no original, porque o leitor estará familiarizado com a tradição e o que ela deixa subentendido. Em português, pelo contrário, foi necessário explicitar esta particularidade cultural:

«— Como? Estou certo de que a Sr^a Silvert nos dará em breve a oportunidade de chupar algumas drageias no batizado . . .» (116)

Quanto à reação de surpresa de Jacques em forma de interrogativa («Eh ! oui, sans doute ?»), pareceu-nos mais lógico transpô-la para uma interjeição exclamativa ajustada ao registo da conversa:

«— Vamos lá ver, seu engraçadinho, fique mas é calado!

— Hã? — resmoneou Raittolbe.

— O que é lá isso! Não está à espera que eu também dê à luz?» (116)

Noutros momentos, o tom usado é assumidamente irónico, de onde se conclui que a suposta interrogação não manifesta realmente dúvida, mas apenas a simula. Raoule dá-nos um exemplo disso mesmo quando começa a impor a Jacques as regras que ditarão o seu relacionamento:

«— Tu dois t'apercevoir, dit-elle ironiquement, que je n'ai pas, comme toi, des mains de fleuriste et que, de nous deux, le plus homme c'est toujours moi ?» (85)

A ser traduzida como interrogativa, a frase poderia ler-se como aquilo que não é — uma questão. Este engano teria por consequência uma perda do efeito irónico, já que a ironia consiste em enunciar o contrário daquilo que se quer dizer. Não interessaria, então, que o leitor interpretasse como uma pergunta aquilo que, nitidamente, é uma declaração que visa ridicularizar Jacques, afirmando a superioridade do locutor. Importa também assinalar que, quando esta personagem diz: «Tu dois t'apercevoir», poderá parecer que está a fazer uma

exigência àquele que está a subjugar, daí que a primeira tradução tenha sido: «Tu tens de perceber uma coisa». Apercebemo-nos, contudo, de que seria muito mais conforme ao tom irónico e escarecedor desta fala que Raoule não estivesse realmente a exigir algo, mas antes a fazer notar ao seu amante que a autoridade dela já deveria ser evidente para ele, o que explica a tradução escolhida:

«— Já deves ter percebido — disse ela ironicamente — que eu não tenho, ao contrário de ti, mãozinhas de florista, e de nós os dois o mais másculo sou sempre eu!» (50)

Tal como esta reformulação tornou a ironia mais evidente do que a primeira versão, também a tradução de «mains de fleuriste» pelo diminutivo «mãozinhas de florista» reforçou o mesmo efeito, contribuindo para a ridicularização de Jacques da mesma forma que a tradução anterior de «jeune fille» (54) por «rapariguinha» (23) o fizera.

Concluindo, se o capítulo anterior incidira sobre o tom e a dicção da voz do narrador, neste capítulo quisemos analisar a voz das personagens com foco nos seus registos e na sua realização material, atendendo aos factos prosódicos que eles geram. O primeiro ponto tentou, então, exemplificar outra das muitas formas de citação presentes na narrativa: a polifonia dos socioletos de classe. O modo como estas formas de falar, estereotípicas de cada classe social, estão a ser parodiadas tem por efeito expor os conflitos entre si e os perigos do seu cruzamento. Em Marie Silvert, analisámos o registo coloquial e popular, a oralidade e o calão; em Raoule de Vénerande, o extremo oposto, o discurso amaneirado e cuidado. Já no barão de Raittolbe observámos uma curiosa mescla entre estes registos que reflete a deterioração das classes altas através das classes baixas, um sinal evidente de decadência social.

As estratégias de que a tradução se fez valer para trabalhar cada um destes exemplos focaram-se, na maioria dos casos, em usar o repertório linguístico homólogo na língua e cultura de chegada. Não obstante, também se enveredou, em casos de idiomatismos ou interjeições, por soluções que importassem alguma estranheza e novidade que, incorporadas em estruturas linguísticas mais familiares, pudessem ser mais bem assimiladas pelo leitor. Estas traduções representam, portanto, um compromisso entre domesticação e distanciação, sempre negociado em função dos consequentes ganhos e perdas de significado.

Por sua vez, neste último ponto constataram-se os desafios de interpretar a emoção e a entoação de determinadas falas, muito pelo facto de a pontuação apenas as poder representar de modo precário. Desta forma, foi com alguma perplexidade que nos deparámos com frases, aparentemente afirmativas, sinalizadas com pontos de interrogação. Não saberemos dizer ao

certo o que os motivou, mas podemos especular que o facto de a ortografia estar bastante menos convencionalizada no século XIX poderia originar pontuações mais heterogéneas e arbitrarias. Acima de tudo, procurámos explicar como em português esta pontuação era prescindível, fosse porque os verbos *dicendi* eram suficientes para transmitir um sentido dubitativo ou porque a entoação crescente da frase seria mais bem replicada com um ponto de exclamação.

Essencialmente, tendo concluído que, para estes casos, conservar tanto a pontuação como a estrutura frásica poderia originar frases pouco lógicas ou ambiguidades indesejadas, ofereceu-se como alternativa: ou manter a pontuação e mudar a construção frásica ou alterar a pontuação e preservar a estrutura da frase. Estamos em crer que esta segunda estratégia terá sido menos violenta e, sobretudo, mais segura. Neste sentido, pode dizer-se que nos pautámos por um princípio de «aversão ao risco», como propõe Anthony Pym⁵⁸, entendendo por risco a probabilidade de haver não-cooperação, no sentido griceano do termo⁵⁹. Deste ponto de vista, o tradutor tenta sempre ser mais cooperativo na comunicação, procurando neutralizar problemas que a possam comprometer. As estratégias que apresentámos orientam-se pelo mesmo princípio: a preocupação em garantir que no texto de chegada não haveria maior margem para ambiguidades ou dúvidas do que no texto de partida, sempre com base na leitura que a tradução fez dele.

⁵⁸ «Translators will tend to avoid risk by standardizing language and/or channeling interference, if and when there are no rewards for them to do otherwise» (Pym 326).

⁵⁹ O Princípio da Cooperação é definido por Paul Grice como o princípio geral das interações conversacionais: «Make your conversational contribution such as is required, at the stage where it occurs, by the accepted purpose or direction of the talk exchange in which you are engaged» (Grice 45).

Considerações finais

Nas últimas considerações acerca deste trabalho importa, em primeiro lugar, emitir alguns juízos valorativos acerca do lugar e a relevância da tradução (e conseqüente publicação) de *Monsieur Vénus*. Este exercício de avaliação é outra componente fundamental da leitura crítica que o tradutor deve fazer do seu trabalho, tendo em vista «as inovações na língua e na cultura receptora trazidas pela proposta em discussão» (Flor 13). Numa análise superficial, poderemos talvez descrer da pertinência de uma obra como esta na edição portuguesa de hoje. É, de facto, forçoso reconhecer que, em muitos aspetos, os textos decadentistas se tornaram algo indigestos para os padrões de leitura correntes. Quem o diz é também o tradutor Aníbal Fernandes quando observa que, mesmo não cedendo a «lentejoulas da escrita decadente», a literatura de Rachilde entretém, ainda assim, «raridades de um requinte luxuoso e sufocante, de um gosto deixado para trás» (Fernandes 8).

A despeito disso, mesmo que, em certo sentido, a literatura decadentista possa já ter expirado o seu «prazo de validade», há que dizer que as questões que apoquentavam os seus autores e que se refletiam nos seus escritos estão longe de ser obsoletas. Se a expressão decadentista é, essencialmente, uma reação crítica à modernidade, como, então, desprovê-la de pertinência numa época que se proclama pós-moderna? A este propósito, podemos remeter para o pensamento de filósofos contemporâneos como Byung-Chul Han que em obras como *A Sociedade do Cansaço* (2010) e *Capitalismo e Pulsão de Morte* (2019), descreve como a sociedade atual, à imagem da sociedade finissecular, foi conduzida a um estado de exaustão pelo jugo da economia capitalista e a sua obsessão pela produtividade, o utilitarismo e o êxito⁶⁰. O autor recupera o conceito freudiano de «pulsão de morte» para argumentar que é esse mesmo instinto a presidir hoje à nossa sociedade onde os indivíduos tomam, eles-próprios, parte na sua exploração e opressão. O progresso e o crescimento — hoje tão ou mais glorificados como outrora o foram pelos positivistas — tornaram-se excrescências doentias que alastram e corroem o tecido social. Em tudo isto, é claro, reverberam ecos da crítica decadentista ao mundo moderno, também ele, hoje como ontem — de acordo com esta leitura —, infetado por um excesso de cientificismo e materialismo que o levaram ao esgotamento e à autodestruição.

⁶⁰ Embora o autor não estabeleça comparações diretas com a decadência do fim de século, a sua tese presta-se claramente a essa analogia, nomeadamente quando diz que «[é] possível que a autoalienação da humanidade tenha atingido aquele grau que lhe permite experimentar o seu próprio aniquilamento como uma fruição estética» (Han 9).

Ler Rachilde e outros textos decadentistas aos olhos de hoje é, portanto, voltar a um mundo mais afim do nosso do que talvez gostássemos de admitir. Afinal, o pensamento decadentista confronta-nos, ainda hoje, com questões que não perderam validade. Deste modo, devemos assinalar a atualidade de *Monsieur Vénus*, um texto em muitos aspetos visionário pela forma como antecipou questões que hoje são de grande importância para áreas de investigação relativamente recentes em Portugal, como os estudos feministas, os estudos de género ou os estudos *queer*. Depois de décadas esquecido e desvalorizado pela crítica, mesmo com uma reedição (de resto, mal recebida) em 1977 da editora Flammarion, é possível (e, a nosso ver, desejável) que *Monsieur Vénus* conheça, nos dias que correm, uma receção mais justa e informada⁶¹. Num trabalho futuro, esta tradução poderá inclusivamente vir a ser complementada com a tradução do célebre prefácio de Barrès⁶², já que, como argumentámos, são textos que se leem mutuamente.

Feitas as devidas considerações sobre a relevância do texto traduzido no contexto para que foi importado, avancemos para uma outra fase de análise crítica, de teor sintetizante, que examina a «impressão geral produzida pelos dois textos, à luz da totalidade da obra e o modo como foi interpretada e reescrita» (Flor 13). Trata-se de fazer um balanço do relatório apresentado, tomando-o como parte indissociável do processo de revisão da tradução, porque foi, de facto, através do comentário que a tradução mais se prestou a ser aprimorada e repensada. Assim, este comentário-revisão, por assim dizer, acabou por ser um processo retroativo de reflexão e reescrita da própria reescrita que já é o texto traduzido. Deste ponto de vista, tal como defendem alguns teóricos, entre os quais Christiane Nord⁶³, a tradução é um trabalho essencialmente circular e não um simples procedimento de duas ou três fases (descodificação, transferência, síntese). Se assumirmos também, com João Almeida Flor (10), que ler, escrever e reescrever são, por si só, formas de tradução (o que, na prática, faz de um texto alvo sempre uma tradução de uma tradução), essa circularidade é ainda mais recursiva.

Para o corpo deste relatório, julgou-se, inicialmente, que o mais relevante seria apontar aquilo que mudou no texto de chegada, na medida em que a tradução é, fundamentalmente, um ato interpretativo, logo, transfigurativo. Contudo, compreendeu-se que não seria menos

⁶¹ O facto de já ter sido reeditado pela Gallimard em 2022 — edição partir do qual foi feita esta tradução —, parece indicar que, efetivamente, a conjuntura atual é mais favorável a esta obra.

⁶² À semelhança do que foi feito na primeira publicação do romance em inglês, em 1929, e posterior reedição, em 1998.

⁶³ «In my opinion translation is not a linear, progressive process leading from a starting point S (= ST) to a target point T (= TT), but a circular, basically recursive process comprising an indefinite number of feedback loops, in which it is possible and even advisable to return to earlier stages of the analysis» (Nord 34).

pertinente mencionar aquilo que se guardou e porquê, já que estas decisões foram muitas vezes (num sentido verdadeiramente circular) a consequência de algo que inicialmente se alterou e depois se restaurou. Dando a ver este processo, desfaz-se a ilusão de que a proposta final apresentada foi a primeira e (talvez mais enganador ainda) a única solução possível ou a mais óbvia. Pelo contrário, o que a revisão demonstra é que determinadas escolhas de tradução só adquiriram realmente legitimidade quando confrontadas e comparadas com alternativas. Assim, a maior dificuldade, mas também o maior benefício que resulta da análise e revisão é uma certa sistematização das intuições do tradutor, ou seja, a racionalização das operações tradutivas, muitas das quais automáticas e resolvidas de forma tão inconsciente que, à partida, não aparentavam sequer constituir um problema. Este exercício não só tornou mais claros os motivos que pesaram nas decisões de tradução, como também enriqueceu a interpretação e a criação de significado no texto original.

No decorrer deste relatório, tornou-se igualmente evidente que as propostas de tradução não podiam ser explicadas segundo um critério uniforme e invariável. Não se pode dizer que tenha sido adotada uma só perspetiva teórica a partir da qual todas as decisões se nortearam, porque, em boa verdade, cada texto acaba por produzir a sua própria teoria, exigindo abordagens diferentes para o efeito. Neste caso, em conformidade com a própria natureza heterogénea e polifónica do texto em apreço, apostou-se em soluções variadas, cada qual ajustada aos diferentes desafios em jogo. Assim, assumimos uma posição semelhante à de Gillian Lane-Mercier que, a respeito da tradução de socioletos literários e, por extensão, do processo de tradução em geral, argumenta que nem sempre o tradutor pode (ou deve) comungar de uma só estratégia de tradução⁶⁴. O mais certo é ter de fazer uso de diferentes estratégias para diferentes momentos do texto em que se verificam efeitos distintos. Em vez de encarar como mutuamente exclusivas as dicotomias domesticação-estrangeirização/fluência-resistência, a tradução terá mais a ganhar em relativizá-las, vendo-as como tendências que podem coexistir e assumir diferentes formas num mesmo texto. Esta visão é especialmente válida para textos de carácter indeterminado, como o são os textos ambíguos, polifónicos e paródicos (Lane-Mercier 64); textos, portanto, da mesma natureza de *Monsieur Vénus*.

⁶⁴ «. . . translation is not an operation that entails *either* a foreignizing strategy designed to contest hegemonic target-culture values *or* a domesticating strategy designed to corroborate them; rather it is a contradictory, dialectical process that engages *at once* questions of difference and sameness, Self and Other, appropriation and resistance» (Lane-Mercier 56).

Mais vantajoso do que nos limitarmos a juízos um tanto maniqueístas sobre escolhas tradutivas é, como procurámos fazer neste relatório, declará-las e justificá-las abertamente; assumir responsabilidade pelas estratégias utilizadas e as suas consequências na ressignificação do texto ao ser vertido para outra língua e outro contexto. É este ato de responsabilização que vai definir o posicionamento ético do tradutor e o seu respeito pela obra original. Assim, o tradutor invisível já não é tanto aquele que opta por estratégias de fluência, como aquele que se escusa da sua responsabilidade ética pela manipulação do texto, sob pretexto de estar simplesmente a transmitir informação (Lane-Mercier 63). Neste trabalho, o objetivo foi, pelo contrário, reconhecer e dar visibilidade às transformações operadas no texto de partida e as suas implicações no texto de chegada, declarando a posição do tradutor em relação a algumas das principais dicotomias conceptualizadas nos estudos de tradução. Esta circunstância faz da tradução de *Monsieur Venus* um texto assumidamente personalizado, subjetivo e divergente, (re)criado em função de diferentes critérios que iremos agora passar em revista.

Começando por ver, retrospectivamente, as conclusões aduzidas no capítulo III, podemos dizer que a primeira fase da tradução foi de tendência naturalizante, enquanto as fases posteriores foram de identificação e preservação do estranhamento original⁶⁵. Um aspeto curioso a retirar deste «vaivém» é que, se não tivesse havido um primeiro gesto de afastamento, não teria havido o de (re)aproximação. Por um lado, foi essa divergência pela naturalização que veio expor, no momento da comparação entre textos, um certo desvirtuamento da literariedade do original, alertando para a necessidade de recuperar algumas marcas importantes que haviam sido apagadas em prol de maior fluência. Quer isto dizer que marcar o tom do texto implicou, por vezes, manter algum do seu destom — aquilo que contraria o que se está à espera ou mesmo aquilo que está a ser exagerado; numa palavra, aquilo que se estranha. É preciso lembrar, além do mais, que estes elementos poderão ser unicamente estranhos para o tradutor e que, portanto, não devem ser eliminados ou deformados simplesmente em função do que, pessoalmente, não lhe soa bem. Idealmente, o texto será trazido para a língua de chegada com o mesmo potencial de significação que tem na língua de partida. Poderá estar a comprometer esse desígnio o tradutor que apenas zele pela fluência, sobrepondo a sua leitura normativa à de futuros leitores que poderão até ser mais sensíveis a elementos aos quais ele não foi.

⁶⁵ Nos termos formalizados por Gideon Toury, dir-se-ia que o primeiro movimento de tradução se regeu pela lei da padronização, ao passo que os movimentos posteriores foram influenciados pela lei da interferência.

Este regresso ao original acabou por provar que, na verdade, havia poucos motivos para preterir a literalidade. Em nome da naturalidade, muitas vezes se negligencia a importância de preservar o exotismo inerente ao original, desde logo, por ter sido escrito noutra língua e nouro contexto. A este propósito, talvez seja pertinente relembrar a distinção que Humboldt (cit. in Eco, *Dizer Quase a Mesma Coisa* 178) faz entre «estranheza» (*Fremdheit*) e «estranho» (*das Fremde*), sendo o primeiro aquilo geralmente cria uma leitura confusa — o infeliz «tradutorês» —, e o segundo algo que é apresentado ao leitor sob uma luz menos familiar, dando-lhe uma nova perceção de algo que ele até pode reconhecer, mas que tem impressão de ver pela primeira vez. Muito mais conforme àquele que, no nosso entender, é o verdadeiro desígnio da tradução — o diálogo entre culturas —, será consentir que esse elemento novo, estranho e estrangeiro, seja introduzido na língua de chegada, dando-lhe uma «capacidade de distanciamento em relação a si própria» e recuperando «uma energia de significação que o comércio quotidiano desgasta sem remédio» (Cabral Martins 35).

Em sentido contrário, ainda no capítulo III tivemos ocasião de ver algumas soluções de pendor mais domesticante. Sendo a tradução um ato de importação para uma outra língua, é inevitável que acarrete sempre um processo de aclimatização, maior ou menor, à cultura recetora. Para o caso, esta adaptação foi necessária em passagens que remetiam para clichês e citações discursivas que, nessa qualidade, tiveram de ser transpostas para contrapartidas homólogas em português. As propostas que apresentámos representam o esforço de fazer corresponder diferentes formas de citacionismo ora a combinatórias típicas do português ora a termos e expressões retiradas do repertório literário oitocentista.

Recorrendo ao vocabulário de outros autores da época foi também possível, quando assim se justificou, elevar o registo linguístico de determinadas passagens e revesti-las de uma marcação diacrónica mais arcaica. Quanto a isto, não é demais sublinhar a importância de o tradutor deter um repertório linguístico, cultural e literário bem diversificado e abrangente. O dicionário, posto que indispensável, será sempre limitado e incompleto, pelo que é fundamental o tradutor aprimorar e aprofundar, a todo o momento, os seus conhecimentos lexicais, literários e culturais. Prova disso foi a dificuldade em encontrar, apenas com o auxílio do dicionário bilingue, equivalentes para vocábulos mais exclusivos do domínio da gíria, fosse ela terminologia especializada ou calão puro e duro. As questões de registo de língua criam desafios semelhantes, porque suscitam hesitações quanto à hierarquização dos usos linguísticos que o dicionário, por si só, não pode esclarecer. Determinadas palavras de registo dito cuidado, por exemplo, levantaram dúvidas quanto à sua erudição, já que podia dar-se o caso de não

serem de facto raras, mas simplesmente não serem do conhecimento do tradutor. Para ultrapassar tamanhos obstáculos, é realmente imprescindível realizar uma investigação terminológica acrescida, tanto através daquilo que se lê, em literatura ou dicionários especializados, como daquilo que se ouve no uso quotidiano da língua.

Assinale-se ainda que uma utilização pertinente e equilibrada de um repertório linguístico variado na tradução pode constituir outro veículo de inovação na língua e cultura de chegada. Como observa Meschonnic, aquilo que começa por ser material semântico e sintático exclusivo das traduções, muitas vezes acaba por se tornar, efetivamente, «factor de desenvolvimento de certas propriedades da língua» (*Propostas para uma poética da tradução* 83). Talvez que não nos possamos gabar de tanto, mas ainda assim, consideramos proveitoso para a dinâmica da língua que alguns dos seus vocábulos e das suas expressões poucos usadas ou mesmo caídas em desuso tenham sido revitalizadas e, de algum modo, homenageadas através da tradução. Também é verdade, convém lembrar, que só nos permitimos este exercício pelo tipo de texto que se traduziu. Conforme explicámos, a maleabilidade e a versatilidade da escrita decadente deram legitimidade à tradução para retrabalhar cuidadosamente o texto e, em certos casos, até enfatizar alguns aspetos seus. Neste sentido, a tradução coadunou-se verdadeiramente com os princípios do estilo decadentista preconizados por Gautier e corroborados por Anatole Baju (“M. Champsaur et les décadents”): «Notre style doit être rare et tourmenté, parce que la banalité est l’épouvantail de cette fin de siècle, et nous devons rajeunir des vocables tombés en désuétude . . . pour noter l’idée dans la complexité de ses nuances les plus fugaces».

O capítulo IV continuou a problemática do tom e do registo discursivo, considerando estes aspetos uma extensão dos mecanismos de citacionismo do texto, mais precisamente através da representação de socioletos, eles próprios citações de formas específicas de falar. Para estes casos, foram igualmente apresentadas soluções de índole mais domesticadora, adaptando o texto de partida ao jargão da língua de chegada, tanto nos seus registos mais vulgares e até grosseiros, como nos seus registos mais cultos e afetados. Em socioletos conotados com classes de baixa condição houve, de resto, uma tentativa de reproduzir as marcas de oralidade das falas originais, aplicando às falas do texto traduzido marcas que habitualmente se ouvem no português oral. Já no caso dos idiomatismos e das interjeições, houve um tratamento misto com algumas expressões e locuções a serem traduzidas por equivalentes e outras a serem traduzidas literalmente, ainda que com um certo grau de acomodação à língua de chegada. Desta ambivalência se depreende, uma vez mais, a possibilidade de coexistirem estratégias de tradução tidas como antagónicas num mesmo texto.

Foi talvez numa análise mais cingida à realização oral do texto, no último ponto do capítulo IV, que vislumbrámos um possível critério unificador para as escolhas de domesticação e distanciação. Ao abordar problemas colocados pela tradução de entoações e pontuações, partilhámos, em certa medida, do mesmo tipo de preocupações de quem traduz teatro, pois o desafio estava em transpor a dicção e a melodia que o intérprete (o tradutor, tal como o ator) ouve no texto para depois ser capaz de o reproduzir da melhor forma. Nestas decisões de tradução, como se explicou, quisemo-nos certificar de que no texto de chegada não resultariam mais zonas de ambiguidade do que no texto de partida.

De facto, em conformidade com o teorizado por Pym (324), foi nos casos de maior dúvida que muitas vezes se enveredou por soluções mais naturais e padronizadas. Verificou-se isto, nomeadamente, numa fase mais incipiente da tradução, quando a dúvida e um certo temor do texto ainda pairavam sobre a consciência do tradutor. E mesmo que, posteriormente, algumas dessas hesitações tenham sido vencidas, não deixou de haver situações, como as descritas acerca da entoação, em que se preferiram opções mais seguras. As escolhas com maior interferência do original, essas, apoiaram-se quase sempre em argumentos de autoridade: ou a autoridade imanente ao prestígio da língua de partida ou a validação de quem também acompanhou a revisão da tradução, nomeadamente a professora Margarida Vale de Gato, orientadora, e o editor Hugo Xavier, supervisor de estágio. Ambas as estratégias de padronização e interferência convergem no sentido de aliviar o peso da responsabilidade que recai sobre o tradutor.

Do peso dessa responsabilidade e seu alijamento através de outras partes intervenientes, chegamos a um último apontamento digno de menção nesta reflexão final: a importância da tradução enquanto trabalho coletivo. Já referimos que as revisões da orientadora e do supervisor de estágio foram inestimáveis para a validação do trabalho. Igualmente indispensáveis foram os seus contributos e sugestões, aos quais não podemos deixar de dar o devido crédito. Por ser tão difícil explicar, em muitos casos, o que as palavras fazem ao certo, já que podem ter efeitos, significados e associações diferentes de pessoa para pessoa, a necessidade de fazer da tradução um trabalho colaborativo é mais imperiosa ainda. Na verdade, apenas temos a lamentar não poder incluir neste comentário o retorno da revisão final do livro, a realizar por um profissional antes da sua publicação. Estamos, portanto, de acordo com Manuel João Gomes quando diz que uma tradução deve ser um trabalho «promiscuo», sendo que «o recurso à promiscuidade é porventura o melhor antídoto contra a incomunicabilidade reinante» (Gomes 25). À semelhança deste tradutor, também reconhecemos como

colaboradores no processo de tradução, não só as partes envolvidas na sua revisão e publicação, como todo o contributo de outros tradutores e autores que o tradutor leu e estudou no decurso do seu trabalho de investigação e aprendizagem.

Estas leituras tiveram por objetivo auscultar e rastrear a bibliografia da autora e de outros autores seus contemporâneos, assumindo que «no texto a traduzir [se] projetam as sombras de outros textos» que importa detetar (Gomes 28). Além das duas traduções existentes para português de Rachilde e das traduções inglesas de *Monsieur Vénus*, foi também relevante, por diferentes motivos, a leitura de outras traduções: *Os Loureiros Estão Cortados* (1887) de Édouard Dujardin, traduzido por Francisco Silva Pereira, principalmente por ser um texto coevo de *Monsieur Vénus*; e *O Castelo do Homem Ancorado* (1887) da autoria de J.K. Huysmans e tradução de Aníbal Fernandes, sobretudo por ser uma obra paradigmática do decadentismo francês.

Uma vez que a tradução assenta num princípio de homologia, considerou-se ainda que, além da leitura destas traduções do francês, seria também proveitosa a leitura de obras da literatura portuguesa do século XIX que familiarizassem o tradutor com o modo como então se escrevia em português. Assim, numa perspetiva de investigação lexical, *A Relíquia* (1887) de Eça de Queirós foi-nos bastante útil para recolher e recuperar algum vocabulário literário oitocentista; *A Freira no Subterrâneo* (1872) interessou-nos por se tratar de uma (alegada) tradução do francês pela mão de Camilo Castelo Branco; já *Eusébio Macário* (1879) e *A Corja* (1880), um díptico também da autoria deste escritor, foram textos relevantes, não só pela riqueza do seu vocabulário, mas também por parodiarem, com assinalável perspicácia, a escrita naturalista. Nesta seleção de obras da literatura portuguesa também houve, portanto, a preocupação de ler textos que partilhassem alguma afinidade com a obra de Rachilde. Foi com esse intuito que se analisou *A Mulher de Luto: Processo Ruidoso e Singular* (1902) de António Gomes Leal, poeta que podemos enquadrar sensivelmente na mesma matriz literária de Rachilde e que, nesta narrativa em verso, nos apresenta igualmente uma versão decadente da *femme fatale* na personagem de Teodora, a mulher hierática e corruptora. Ainda neste âmbito foi lida a coletânea de novelas *Satânia* (1927) de Judith Teixeira, recentemente reeditada pela E-Primatur. O facto de ter sido uma das poucas mulheres a integrar o modernismo português, e de estar hoje praticamente esquecida, leva-nos a traçar alguns paralelismos interessantes com a figura de Rachilde. É também por ter explorado e reinterpretado, na sua prosa e na sua poesia, questões relativas ao corpo feminino e aos papéis/conflitos de género, tematizando nos seus textos os dilemas da carne e do espírito, saciedade e desejo, luxúria e virtude (da Silva 275),

que a leitura da obra de Judith Teixeira foi uma mais-valia para traduzir Rachilde, uma autora em cuja obra também estes temas surgem com comparável frequência.

Em vista desta dinâmica colaborativa que muito enriqueceu, em diferentes vertentes, o processo tradutivo, conclui-se que a tradução de um texto literário é, tal como o texto que traduz, um produto fundamentalmente dialógico onde convergem diferentes perspetivas, ideias e vozes. É também esta condição que faz da tradução um processo permanentemente em aberto. O único consolo para um tradutor que se lamenta do lado insatisfazível desta atividade é, ainda assim, saber que, se nem o texto fonte é um texto acabado, o texto alvo muito menos. Conforme explicava Bakhtin (279), toda a palavra nasce e adquire significado por via do dialogismo. Não existe uma relação transparente e neutra entre a língua e a realidade, porque qualquer palavra está já imbuída de vários significados mesmo antes de ser utilizada. Do mesmo modo, a literatura e a tradução literária só podem ser compreendidas no interior de um diálogo já estabelecido *a priori* com o seu contexto (social, histórico, ideológico) e que se mantém constantemente ativo mediante os processos de interpretação e reinterpretação a que vai sendo sujeito ao longo do tempo.

Obras citadas

- Auriant. *Souvenirs sur Madame Rachilde*. À L'Écart, 1989.
- Baju, Anatole. "Le décadisme." *Le Décadent*, n° 33, nov. 1886, www.retronews.fr/journal/le-decadent-litteraire-artistique/20-nov-1886/1257/4212083/1. Acedido em junho 2022.
- . "M. Champsaur et les décadents." *Le Décadent*, n° 28, out. 1886, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k945652h.image. Acedido em out. 2023.
- Bakhtin, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Org. Michael Holquist, Tradução de Caryl Emerson e Michael Holquist, University of Texas Press, 1983.
- Barrès, Maurice. "Complications d'amour." *Monsieur Vénus*, Brossier, 1889, pp. VII–XXII, babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=wu.89009091950&seq=13&q1=%C3%A9clatant. Acedido em dez. 2022.
- . "Mademoiselle Baudelaire." *Le Voltaire*, junho 1886, www.retronews.fr/journal/le-voltaire/24-juin-1886/2273/4432393/2. Acedido em julho 2023.
- Baudelaire, Charles. "Éloge du maquillage." *Œuvres complètes*, org. Claude Pichois, Gallimard, 1975, pp. 714–18. vol. II.
- . "Exposition universelle. 1855. Beaux-Arts." *Œuvres complètes*, org. Claude Pichois, Gallimard, 1975, pp. 575–605. vol. II.
- . "L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant." *Œuvres complètes*, org. Claude Pichois, Gallimard, 1975, pp. 687–94. vol. II.
- . "Le Dandy." *Œuvres complètes*, org. Claude Pichois, Gallimard, 1975, pp. 709–12. vol. II.
- . "Mon cœur mis à nu." *Œuvres complètes*, org. Claude Pichois, Gallimard, 1975, pp. 676–708. vol. I.
- Beizer, Janet. "Venus in Drag, or Redressing the Discourse of Hysteria: Rachilde's Monsieur Vénus." *The Decadent Reader: Fiction, Fantasy and Perversion from Fin-de-Siècle France*, org. Asti Hustvedt, Zone Books, 1998, pp. 240–66.

- Bellos, David. “Fictions of the Foreign: The Paradox of ‘Foreign-Soundingness.’” *Is That a Fish in Your Ear? The Amazing Adventure of Translation*, Penguin Books, 2012, pp. 41–56.
- Benveniste, Émile. “L’appareil formel de l’énonciation.” *Langages*, vol. 5, n° 17, 1970, pp. 12–18, <https://doi.org/10.3406/lgge.1970.2572>. Acedido em mar. 2023.
- Berman, Antoine. “A Tradução e a Letra ou a Pousada do Longínquo.” *Tradutor Dilacerado. Reflexões de Autores Franceses Contemporâneos Sobre Tradução*, org. Guilhermina Jorge, tradução de Guilhermina Jorge et al., Edições Colibri, 1997, pp. 15–63.
- Bernheimer, Charles. “La prostitution dans le roman.” *De la littérature française*, org. Denis Hollier, Bordas, 1993, pp. 732–36.
- Bernstein, Charles. *Content’s Dream: Essays 1975–1984*. Sun & Moon, 1986, p. 225.
- Bourget, Paul. *Essais de psychologie contemporaine*. Plon-Nourrit, 1920, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4057659/f26.item. Acedido em mar. 2023.
- Bram Dijkstra. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford University Press, 1988.
- Cabral Martins, Fernando. “A tradução em dois sentidos.” *Jornada de Estudos Sobre a Tradução*, vol. II, 1983, pp. 31–35.
- Ceia, Carlos. “ÉPATER LES BOURGEOIS.” *E-Dicionário de Termos Literários*, 2009, edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/epater-les-bourgeois. Acedido em mar. 2023.
- Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales. “Amant.” *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, 2012, www.cnrtl.fr/definition/amant. Acedido em abr. 2023.
- . “Spécifique.” *Le Trésor de la Langue Française Informatisé*, 2012, www.cnrtl.fr/definition/sp%C3%A9cifique. Acedido em abr. 2023.
- Charaudeau, Patrick, e Dominique Maingueneau. *Dictionnaire d’analyse du discours*. Seuil, 2002.

- Chesterman, Andrew. *Memes of Translation. The spread of ideas in translation theory*. John Benjamins, 1997.
- Colombine [Henri Fouquier]. “Chronique.” *Gil Blas*, nov. 1884, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7516241c.item. Acedido em julho 2023.
- Cressot, Marcel. *Le style et ses techniques*. 11^o ed., Presses Universitaires de France, 1983.
- Cunha, Celso, e Luís Filipe Lindley Cintra. *Nova Gramática do Português Contemporâneo*. Edições João Sá da Costa, 1984.
- da Silva, Fábio Mário. “Judith Teixeira: entre o Modernismo e o Feminismo.” *Poesia e Prosa*, org. Cláudia Pazos Alonso e Fábio Mário da Silva, D. Quixote, 2015, pp. 267–78.
- Dauphiné, Claude. *Rachilde*. Mercure de France, 1991.
- David, André. *Soixante quinze années de jeunesse*. A. Bonne, 1974.
- de Palacio, Jean. *La Décadence : le mot et la chose*. Belles Lettres, 2011.
- DeJean, Joan. *Tender Geographies*. Columbia University Press, 1991.
- Dr Luiz [Paul Devaux]. *Les Fellatores. Mœurs de la décadence*. Union des bibliophiles, 1888, pp. 201–7, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134532b/f205.item. Acedido em junho 2023.
- Ducrot, Oswald, e Tzvetan Todorov. *Dicionário das Ciências da Linguagem*. Org. Eduardo Prado Coelho, Tradução de António José Massano et al., 7^o ed., Publicações Dom Quixote, 1991.
- Dujardin, Édouard. *Os Loureiros Estão Cortados*. Tradução de Francisco Silva Pereira, E-Primatur, 2022.
- Dumur, Louis. “Rachilde.” *La Plume : revue littéraire et artistique*, n^o 98, May 1893, pp. 217–18, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k15597z?rk=21459;2. Acedido em junho 2023.
- Eça de Queiroz, José Maria. *Os Maias*. Livros do Brasil, 2008, p. 322.
- Eco, Umberto. *Dizer Quase a Mesma Coisa*. Tradução de José Colaço Barreiros, Difel, 2005.
- . *História da Beleza*. Tradução de António Maia da Rocha, Difel, 2009.

- . *Seis Passeios nos Bosques da Ficção*. Tradução de Wanda Ramos, Difel, 1995.
- . *Sobre Literatura*. Tradução de José Colaço Barreiros, Difel, 2003.
- Ellmann, Mary. *Thinking about Women*. Mariner Books, 1968.
- Fernandes, Aníbal. “Apresentação.” *O Farol de Amor*, tradução de Aníbal Fernandes, Sistema Solar, 2018, pp. 7–16.
- Flor, João Almeida. “Tradução e Tradição.” *Jornada de Estudos Sobre a Tradução*, vol. II, 1983, pp. 9–18.
- Fromilhague, Catherine, e Anne Sancier. *Introduction à l’analyse stylistique*. Dunod, 1991.
- Gautier, Théophile. “Charles Baudelaire.” *Les Fleurs du mal*, Calmann Lévy, 1922, pp. I–LXXIII.
- . “Préface.” *Mademoiselle de Maupin*, Garnier-Flammarion, 1966, pp. 25–60.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Seuil, 1982.
- Gomes, Manuel João. “Teoria do Texto e Prática da Tradução.” *Jornada de Estudos Sobre a Tradução*, vol. II, 1983, pp. 21–29.
- Gordon, Rae Beth. “Ornament and Hysteria.” *Ornament, Fantasy, and Desire in Nineteenth-Century French Literature*, Princeton University Press, 1992, pp. 201–39.
- Grice, Paul. “Logic and Conversation.” *Syntax and Semantics*, org. Jerry Morgan, Academic Press, 1975, pp. 41–58.
- Han, Byung-Chul. *Capitalismo e Pulsão de Morte*. 2019. Tradução de Ana Falcão Bastos, Relógio D’Água, 2023.
- Hawthorne, Melanie. “Monsieur Vénus: A Critique of Gender Roles.” *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 16, n° 1/2, University of Nebraska Press, 1988, www.jstor.org/stable/23532091. Acedido em abr. 2023.
- . *Rachilde and French Women’s Authorship*. University of Nebraska Press, 2001.

- Hawthorne, Melanie, e Liz Constable. “Introduction.” *Monsieur Vénus : Roman Matérialiste*, The Modern Language Association of America, 2004.
- Hustvedt, Asti. “The Art of Death: French Fiction at the Fin de Siècle.” *The Decadent Reader: Fiction, Fantasy, and Perversion from Fin-de-Siècle France*, org. Asti Hustvedt, Zone Books, 1998, pp. 10–29.
- Hutcheon, Linda. *Uma Teoria da Paródia*. Tradução de Teresa Louro Pérez, Edições 70, 1989.
- Huysmans, Joris Karl. *À Rebours*. 1884. Folio, Gallimard, 2005.
- Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Temas e Debates, 2001.
- Irlande, M. [Achille Mélandri]. “Prostitution littéraire.” *Le Tintamarre*, jan. 1885, www.retronews.fr/journal/le-tintamarre/18-janvier-1845/96/1160951/1. Acedido em maio 2023.
- Jakobson, Roman. “On Linguistic Aspects of Translation.” *On Translation*, org. Reuben Arthur Brower, Harvard University Press, 1959, pp. 232–39.
- Johnstone, Barbara. *Discourse Analysis*. Blackwell, 2002.
- Jorge, Guilhermina. “Da Palavra às Palavras. Alguns elementos para a tradução das expressões idiomáticas.” *Polifonia*, n° 5, 2002, pp. 119–33.
- Landers, Clifford. *Literary Translation: A Practical Guide*. Multilingual Matters, 2007.
- Lane-Mercier, Gillian. “Translating the Untranslatable: The Translator’s Aesthetic, Ideological and Political Responsibility.” *Target*, vol. 9, n° 1, 1997, pp. 43–68.
- Lécrivain, Claudine. “Rachilde: Monsieur Vénus.” *Estudios de Lengua y Literatura Francesas*, n° 2, 1988, pp. 101–9, www.academia.edu/7151060/Rachilde_Monsieur_V%C3%A9nus. Acedido em julho 2023.
- Lorrain, Jean. “Mademoiselle Salamandre.” *Le Courrier Français*, dez. 1886, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1069944w/f1.item. Acedido em abr. 2023.

- Magarreiro, Vanda. “Níveis de língua.” *E-Dicionário de Termos Literários*, 2009, edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/niveis-de-lingua. Acedido em ago. 2023.
- Maingueneau, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. 3^o ed., Dunod, 1993.
- Mallarmé, Stéphane. “Poésies et autres poèmes.” *Œuvres complètes*, org. Bertrand Marchal, Gallimard, 1998, pp. 3–48.
- Martin, Philippe. “Ponctuation et structure prosodique.” *Langue Française*, vol. 172, n^o 4, 2011, pp. 99–114, <https://doi.org/10.3917/lf.172.0099>. Acedido em set. 2023.
- Meschonnic, Henri. *Poétique du traduire*. Verdier, 1999.
- . “Propostas para uma poética da tradução.” *A tradução e os seus problemas*, org. Jean-René Ladmiral, tradução de Luísa Azuaga, Edições 70, 1980, pp. 79–87.
- Molino, Jean, e Joëlle Gardes-Tamine. “La langue de la poésie.” *Introduction à l’analyse de la poésie*, vol. I, Presses Universitaires de France, 1992, pp. 90–127.
- Monneyron, Frédéric. *L’Androgyne décadent*. Ellug, 1996.
- Nisard, Désiré. *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*. L. Haumann, 1834, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2059992/f260.item. Acedido em mar. 2023.
- Nord, Christiane. *Text Analysis in Translation*. 2^o ed., Rodopi, 2005.
- Paltridge, Brian. *Discourse Analysis*. Bloomsbury Publishing, 2012.
- Pelletier, Sophie. *Rachilde : décadence et transgression dans Monsieur Vénus et La Marquise de Sade*. 2006, papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/17260/Pelletier_Sophie_2006_memoire.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acedido em maio 2023.
- Pessoa, Fernando. “A poem is an intellectualized impression, or an idea made emotion.” *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*, org. Georg Rudolf Lind e Jacinto Prado Coelho, Ática, 1973, pp. 74–75.

- Petrey, Sandy. “Nature, société et discours de classe.” *De la littérature française*, org. Denis Hollier, Bordas, 1993, pp. 727–32.
- Pierrot, Jean. *The Decadent Imagination, 1880-1900*. Tradução de Derek Coltman, University of Chicago Press, 1984.
- Porto Editora. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto Editora, 2006.
- Pym, Anthony. “On Toury’s Laws of How Translators Translate.” *Beyond Descriptive Translation Studies*, nº 75, 2008, pp. 311–28, <https://doi.org/10.1075/btl.75.24pym>. Acedido em maio 2023.
- Rachilde. *À Mort*. Monnier, 1886, pp. I–XXIII, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k803682/f27.item. Acedido em dez. 2022.
- . “Les romans.” *Mercure de France*, nov. 1900, pp. 485–94, www.retronews.fr/journal/mercure-de-france-1890-1965/01-novembre-1900/118/4093391/197. Retro News. Acedido em maio 2023.
- . *Madame Adonis*. Monnier, 1888.
- . *Monsieur Vénus*. 1884. Gallimard, 2022.
- . *Monsieur Vénus. A Materialist Novel*. Org. Liz Constable e Melanie Hawthorne, Tradução de Melanie Hawthorne, The Modern Language Association of America, 2004. Ficheiro Kindle.
- . *Nossa Senhora dos Ratos*. 1931. Tradução de Aníbal Fernandes, Sistema Solar, 2020.
- . *Pourquoi je ne suis pas féministe*. Éditions de France, 1928.
- . *Quand j’étais jeune*. Mercure de France, 1947.
- Riffaterre, Michael. “Le cliché dans la prose littéraire.” *Essais de stylistique structurale*, Flammarion, 1971, p. 162.
- Robert, Paul. *Le Petit Robert 1 : dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Le Robert, 1982.

- Rosa, Alexandra Assis. *Tradução, Poder e Ideologia: Retórica Interpessoal no Diálogo Narrativo Dickensiano em Português: 1950–1999*. 2004, pp. 176–81, 270–73.
- Schäffner, Christina. “Discourse Analysis.” *Handbook of Translation Studies*, org. Yves Gambier e Luc van Doorslaer, John Benjamins, 2013, pp. 47–52.
- Schopenhauer, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. 1819. Tradução de M. F. Sá Correia, Edições 70, 2021.
- Shattuck, Roger. *The Banquet Years: The Origins of the Avant Garde in France, 1885 to World War I*. Vintage, 1955.
- Showalter, Elaine. *Daughters of Decadence. Women Writers of the Fin de Siècle*. Virago Press, 1993.
- Staron, Anita. *Au carrefour des esthétiques. Rachilde et son écriture romanesque. 1880-1913*. Presses Universitaires de Łódź, 2015, dspace.uni.lodz.pl/bitstream/handle/11089/23509/Au%20carrefour%20des%20esth%C3%A9tiques.%20Rachilde%20et%20son%20%C3%A9criture%20romanesque%201880-1913_Anita%20Staron.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acedido em maio 2023.
- Thompson, Hannah. *Taboo: Corporeal Secrets in Nineteenth-Century France*. Legenda, 2013.
- Thorel-Cailleteau, Sylvie. *La tentation du livre sur rien*. Mont-de-Marsan, 1994.
- Toury, Gideon. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Benjamins, 1995.
- Vale de Gato, Margarida. *Edgar Allan Poe em Translação entre Textos e Sistemas. Visando as Rescritas na Lírica Moderna em Portugal*. 2007, pp. 284–302, repositorio.ul.pt/handle/10451/566. Acedido em julho 2023.
- Verlaine, Paul. “Jadis et naguère.” *Œuvres poétiques complètes*, org. Y. G. Le Dantec, Gallimard, 1992, pp. 307–97.
- Villatte, Louis [Anatole Baju]. “Les livres. Monsieur Vénus par Rachilde.” *Le Décadent*, n° 29, fev. 1889, pp. 58–59, gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k200189v/f12.item. Acedido em junho 2023.
- Weir, David. *Decadence: A Very Short Introduction*. Oxford University Press, 2018.

Wilson, Steven. “The Quest for Fictionality: Prostitution and Metatextuality in Rachilde’s *Monsieur Vénus*.” *Modern Languages Open*, vol. 0, n° 0, 2015, <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.20>. Acedido em abr. 2023.

Xavier, Hugo. *A Economia de Editar Livros*. 8 nov. 2015, e-primatur.com/blog/categorias/o-mundo-dos-livros. Acedido em fev. 2023.

---. *Monsieur Vénus e E-Primatur*. Email, 21 fev. 2023.