

Paulo Henrique Pappen

**LEONARDO DA VINCI TRADUZIDO NO BRASIL:
HISTÓRIA E APRESENTAÇÃO DE NOVAS TRADUÇÕES**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de Mestre em Estudos da Tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Karine Simoni (PGET/UFSC)

Co-orientador: Prof. Dr. Eduardo Kückhöfel (UNIFESP)

Florianópolis
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Pappen, Paulo Henrique

Leonardo da Vinci traduzido no Brasil : História e
apresentação de novas traduções / Paulo Henrique Pappen ;
orientadora, Karine Simoni ; coorientador, Eduardo
Kickhöfel. - Florianópolis, SC, 2017.

271 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós
Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Leonardo da Vinci. 3. Estudos
de Tradução. 4. Antologias. 5. Artes Visuais. I. Simoni,
Karine. II. Kickhöfel, Eduardo. III. Universidade Federal
de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da
Tradução. IV. Título.

Paulo Henrique Pappen

**LEONARDO DA VINCI TRADUZIDO NO BRASIL;
HISTÓRIA E APRESENTAÇÃO DE NOVAS TRADUÇÕES**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “mestre”, e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Florianópolis, 14 de fevereiro de 2017.

Prof.^a Dr.^a Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão
Coordenadora do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Gilles Jean Abes
Presidente
UFSC/PGET

Prof.^a Dr.^a Martha Pulido
UFSC/PGET

Prof.^a Dr.^a Celia Maria Antonacci Ramos
UDESC/PPGAV

Prof. Dr. Gilles Jean Abes
UFSC/PGET

RESUMO

O objetivo principal deste trabalho é apresentar uma história crítica das traduções de textos de Leonardo da Vinci no Brasil, a fim de problematizar a imagem que essas obras projetam de Leonardo como escritor. A principal implicação da pesquisa é a realização de novas traduções, que se diferenciam dos trabalhos anteriores sobretudo por levar em consideração a natureza fragmentária e mista dos manuscritos de Leonardo, em que palavras escritas se encontram profundamente com desenhos. Isto é, em vez de seguir o modelo que transcreve os textos dos manuscritos e os transpõe traduzidos em suportes tradicionais do tipo livro, aqui a proposta tradutória é manuscruver as traduções sobre fotografias impressas de páginas de Leonardo disponíveis na internet. O principal argumento para justificar essa proposta é que ela não negligencia o aspecto visual dos manuscritos de Leonardo. Esta dissertação segue um percurso cronológico: primeiro se apresentam alguns comentários contextualizantes sobre o fato de Leonardo da Vinci, famoso por suas pinturas e investigações em engenharia e anatomia, ter escrito; em seguida é apresentada uma história resumida das primeiras publicações feitas com textos de Leonardo, sempre baseadas no formato de antologia; depois passa-se à história das 13 antologias de traduções a partir de textos de Leonardo que foram encontradas no Brasil, mais uma antologia portuguesa, totalizando 14 obras criticadas; finalmente, apresenta-se o projeto de tradução desenvolvido a partir da análise das obras já existentes. As discussões teóricas permeiam toda a dissertação. Como se tratam de diversas frentes de estudo (história, antologização, tradução, crítica, artes visuais), poderão ser encontradas neste trabalho contribuições de diversas áreas de pesquisa acadêmica e não só. Por essa razão, também, acredita-se que esta dissertação possa contribuir para o atravessamento entre diferentes campos de conhecimento, já que a perspectiva básica é transdisciplinar. No que concerne à crítica de Leonardo da Vinci como escritor, os principais autores consultados são Augusto Marinoni (VINCI, 1980), Carlo Pedretti (1999), Carlo Vecce (2007) e Martin Kemp (2006). Para a reflexão sobre a escrita de uma história, tem-se sempre presente Paul Ricoeur (1985). Sobre os processos de antologização, especialmente em relação à tradução, apoia-se principalmente em André Lefevere (1985; 1992; 1995), do qual se pega emprestado o conceito de *reescrita*. Outros fundamentos são buscados sobretudo em Helga Essmann & Armin Frank (1990; 1991), Lieven D'Hulst (1995; 2013), Martha Cheung (2003; 2012; 2013) e Lucia Re (1992). No que diz respeito ao comportamento da crítica de tradução que

é feita, apoia-se em Antoine Berman (1995). As perspectivas que permeiam o projeto de novas traduções advêm sobretudo de uma demanda visual para realizar as traduções de modo manuscrito, mas tenho em consideração leituras teóricas principalmente de Antoine Berman (2013), Henri Meschonnic (1973; 1999) e Augusto de Campos (1986; 1987; 1989). Uma referência filosófica para a tarefa artística é Vilém Flusser (2008; 2010), e duas referências práticas são a crítica de Roland Barthes (1979) ao trabalho do artista visual Cy Twombly e o trabalho escrito e visual de Emilio Isgrò. O produto final é uma miscelânea chamada *Páginas de Leonardo da Vinci*, que vem no apêndice.

Palavras-chave: Leonardo da Vinci. Estudos de Tradução. Tradução manuscrita. Antologias. Artes visuais.

ABSTRACT

The main objective of this work is to present a critical history of the translations of Leonardo da Vinci's texts in Brazil. The main implication of this research is the realization of new translations, which differ from previous works mainly by taking into account the nature of Leonardo's manuscripts. That is, instead of following the model that consisted in transcribing the texts of manuscripts and transposing them after translated into traditional supports of the book type, the proposal here is to make handwritten translations of printed copies of Leonardo's pages available on the internet. The main argument for this proposal is that it does not neglect the visual aspect of Leonardo's manuscripts, i.e., pages in which drawings and texts interrelate deeply. This work follows a chronological order: first it presents some contextualizing comments on the fact that Leonardo da Vinci has written, although he is most famous for his paintings and research in engineering and anatomy; then a brief history of the first publications of Leonardo's texts is presented, always based on the anthology medium; then this work concentrates on the history of the 13 anthologies of translations from Leonardo's texts that have been found in Brazil, plus another Portuguese anthology, making up a total of 14 works criticized; finally, it is presented the translation project explored through the analysis of existing works. The theoretical discussions pervade this dissertation. As there are different study fronts (history, anthologization, translation, criticism, visual arts), contributions from different areas of academic research can be found in this work. For this reason, it is believed that this dissertation may contribute to the transfusion of different fields of knowledge, since its base has a transdisciplinary perspective. With regard to Leonardo da Vinci's criticism as a writer, the main authors consulted were Augusto Marinoni (1980), Carlo Pedretti (1999), Carlo Vecce (2007), and Martin Kemp (2006). To reflect on the act of writing history, the work of Paul Ricoeur (1985) was used. About anthologizing processes, especially in relation to translation, it relied primarily on André Lefevere (1985; 1992; 1995) of whom this work borrows the concept of rewriting. Other foundations are sought mainly in Helga Essmann & Armin Frank (1990; 1991), Lieven D'Hulst (1995; 2013), Martha Cheung (2003; 2012; 2013), and Lucia Re (1992). Concerning the question of critical translation, it is supported by Antoine Berman (1995). The theoretical perspectives of translation that permeate the design of new translations aroused from reflections brought up by the very experience of a handwritten translation, although ideas by Antoine Berman (2013), Henri Meschonnic (1973; 1999), and Augusto de Campos (1986; 1987;

1989) are taken in consideration. A philosophical reference to the artistic task is Vilém Flusser (2008; 2010), and some practical references are the criticism of Roland Barthes (1979) to the work of the visual artist Cy Twombly, as well as the written and visual works by Emilio Isgrò (1988). The outcome is a miscellany called *Páginas de Leonardo da Vinci* (“Leonardo da Vinci’s pages”), which is annexed to this academic work.

Keywords: Leonardo da Vinci. Translation Studies. Handwritten translation. Anthologies. Visual Arts.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Codice di Madrid II (1493), f. 78v-79r.....	26
Figura 2 – Codice Atlantico (c. 1487), f. 195r.....	36
Figura 3 – Codice M (c. 1509-1512), f. 80.....	37
Figura 4 – Francesco di Giorgio Martini. Codice Ahsburnham 361 (c. 1481-1486) f. 41r.....	39
Figura 5 – Codice Arundel (1478-1518), f. 2v.....	47
Figura 6 – Libro di pittura (c. 1550), f. 1r.....	50
Figura 7 – Página de rosto da antologia de Richter (VINCI, 1883).....	52
Figura 8 – Página da antologia do Círculo do Livro (VINCI, 1980b).....	69
Figura 9 – Sumário da antologia da editora HUCITEC (VINCI, 1997).....	81
Figura 10 – Página de Scritti letterari da Amazon.it (VINCI, 2016?).....	86
Figura 11 – Página do livro de Carreira (2000).....	99
Figura 12 – Páginas da antologia da editora Record (VINCI, 2002).....	106
Figura 13 – Codice H (1493-1494), f. 32r.....	113
Figura 14 – Página da antologia da editora Zit (2006).....	117
Figura 15 – Sylvia Plath. Detalhe de Wuthering Heights Today (1956)	120
Figura 16 – Clarice Lispector. Escuridão e luz: centro da vida (1975)	121
Figura 17 – Capa da antologia da editora Hedra (VINCI, 2008).....	124
Figura 18 – Página da antologia da editora Berlendis & Vertecchia (VINCI, 2009b).....	130
Figura 19 – Página da antologia de Edith Derdyk (2010).....	132
Figura 20 – Caligrama de Apollinaire (1918: 50).....	134
Figura 21 – Página dos Cadernos anatômicos (VINCI, 2012).....	139
Figura 22 – Página do Tratado de pintura (VINCI, 2013).....	148
Figura 23 – Leonardo da Vinci. São Jerônimo (c. 1480).....	149
Figura 24 – Página de Fábulas de Leonardo da Vinci (SERTÃ, 2015)	155
Figura 25 – Codice H (1493-1494), ff. 133r-134v.....	167
Figura 26 – Tradução das páginas 133r-134v. Codice H (1493-1494)	168
Figura 27 – Cy Twombly. Sem título (1983).....	172
Figura 28 – Codice sul volo degli uccelli (1505). Tradução da folha 8r.....	174
Figura 29 – Bob Brown, 1450 – 1950 (1959: 11).....	177
Figura 30 – Codice sul volo degli uccelli (1505), f. 8r.....	185
Figura 31 – Codice di Madrid II (1493), ff. 78v-79r.....	189
Figura 32 – Emilio Isgrò, Il nome di Arturo Schwarz (1970).....	193

Figura 33 – Codice Atlantico (1478-1518), f. 104r.....	195
Figura 34 – Uomo vitruviano (c. 1490).....	201
Figura 35 – Manoscritto B (1489), f. 59v.....	205
Figura 36 – Anatomia (c. 1490), f. 138r.....	209
Figura 37 – Codice Trivulziano (1492), f. 1v.....	215
Figura 38 – Anatomia (c. 1490) f. 27r ou RCIN 919132.....	223
Figura 39 – Codice di Madrid I (1493-1497), ff. 3v-4r.....	227
Figura 40 – Anatomia (1495-1497) f. 92r ou RCIN 912639.....	235
Figura 41 – RCIN 912579 (1495-1497).....	237
Figura 42 – Codice sul volo degli uccelli (1505), f. 15v.....	241
Figura 43 – Codice Trivulziano (1492), f. 20v.....	245
Figura 44 – Uomo impiccato (1479)	249

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 LEONARDO DA VINCI COMO ESCRITOR	25
2.1 MAS ENTÃO LEONARDO ESCREVA?.....	25
2.2 ANTOLOGIZAÇÃO E TRADUÇÃO.....	41
2.3 LEONARDO DA VINCI PUBLICADO NA ITÁLIA E NA EUROPA.....	47
3 LEONARDO DA VINCI PUBLICADO NO BRASIL: HISTÓRIA E CRÍTICA DE TRADUÇÃO	65
3.1 FÁBULAS E LENDAS (1977 / 1980)	67
3.2 PARAGONE (1996)	75
3.3 OBRAS LITERÁRIAS, FILOSÓFICAS E MORAIS (1997)	81
3.4 OS ESCRITOS DE LEONARDO DA VINCI SOBRE A ARTE DA PINTURA (2000).....	93
3.5 OS CADERNOS DE COZINHA DE LEONARDO DA VINCI (2002).....	103
3.6 ANOTAÇÕES DE DA VINCI POR ELE MESMO (2004).....	109
3.7 FÁBULAS, CHARADAS, PROFECIAS, AFORISMOS (2006)..	115
3.8 SÁTIRAS, FÁBULAS, AFORISMOS E PROFECIAS (2008).....	119
3.9 FÁBULAS E ALEGORIAS (2009).....	127
3.10 FÁBULAS, ALEGORIAS E ADIVINHAÇÕES (2010).....	131
3.11 OS CADERNOS ANATÔMICOS DE LEONARDO DA VINCI (2012).....	137
3.12 TRATADO DE PINTURA (2013).....	143
3.13 FÁBULAS DE LEONARDO DA VINCI (2015)	151
3.14 VOLTANDO À EUROPA, PARA COMPARAR.....	157
3.15 MAIS DO QUE CONCLUSÕES, ABERTURAS.....	161
4 PÁGINAS DE LEONARDO DA VINCI: PROJETO E COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO	167
4.1 O PROJETO DA MISCELÂNEA.....	167
4.2 TRANSCRIÇÕES E COMENTÁRIOS.....	183
5 PARAR PARA PROSEGUIR	253
REFERÊNCIAS	257

1 INTRODUÇÃO

Meu trabalho se insere nos Estudos de Tradução porque apresento aqui uma história crítica de traduções de textos de Leonardo da Vinci (1452-1519) feitas para a língua portuguesa, especificamente no Brasil, em formato de antologias. Como implicação da pesquisa, também proponho traduções de textos de Leonardo para o português brasileiro. Em alguns casos, faço retraduições.

Os Estudos de Tradução têm potencial para ser uma das disciplinas mais pluri, multi, transdisciplinares da academia, na medida em que dialogam inevitavelmente com a Literatura, a Linguística, a Filosofia, a História, a Sociologia e, possivelmente, com todas as outras áreas de investigação. Ou seja, a autonomia dos Estudos de Tradução não é solitária, mas solidária. Só é possível falar em tradução em colaboração com alguma outra disciplina, nem que essa outra disciplina forneça “apenas” o objeto de estudo tradutório: por exemplo, um texto literário, um catálogo de peças automotivas, uma bula de remédio, uma notícia, um filme.

Também por essa natureza da disciplina, prefiro usar o termo “Estudos de Tradução”, em vez de “*Translation Studies*” ou “Tradutologia”. Embora no fundo essas denominações possam ser consideradas sinônimas, sinto que *estudos*, no plural, dá uma ideia de maior abertura. Trata-se mesmo de uma preferência pessoal: prefiro ser um estudante de tradução do que um tradutólogo. Estou ciente do uso que Antoine Berman faz do termo tradutologia: “[a] tradutologia é, pois, *a retomada reflexiva da experiência que é a tradução* e não uma teoria que viria descrever, analisar e eventualmente reger essa atividade.” (BERMAN, 2009: 347, itálicos na edição consultada). Ou então: “a reflexão da tradução sobre si mesma a partir da sua natureza de experiência.” (BERMAN, 2013: 24). Concordo com a definição de Berman, mas não posso deixar de relacioná-la mais à ideia de Estudos de Tradução do que com Tradutologia. De fato, Berman parece fazer essas ressalvas definitórias justamente para evitar o sentido mais direto que Tradutologia promove, qual seja, o de “ciência da tradução”.

Eu prefiro ainda mais usar Estudos *de* Tradução, em vez de *da* Tradução, porque o sentido de abertura é mais amplo. Quanto à possibilidade oferecida por Henri Meschonnic (1999) de falar em *Poética do traduzir*, em vez de Tradutologia e de Estudos de Tradução, creio que demandaria um projeto diverso. Meschonnic, por exemplo, realiza suas reflexões a partir da tradução que ele mesmo fez da Bíblia. Ou seja,

nãoestou certo de que a Poética do traduzir poderia dar conta de projetos tradutórios como o que apresento aqui, em que a dimensão escrita é considerada também por uma perspectiva visual: nem sempre minhas escolhas tradutórias respondem a uma iniciativa filológica ou mesmo literária; às vezes a tradução é feita por razões de visualidade. Uma disciplina chamada Estudos de Tradução, por outro lado, parece ser capaz de abrigar minha investigação.

Falei acima em “transdisciplinaridade”, e agora preciso dizer que entendo isso no sentido de um discurso que permeia outros discursos e é permeado por eles. Ou seja, utilizo neste trabalho uma linguagem que sirva tanto para os Estudos de Tradução quanto para as Artes Visuais, em vez de separar os discursos como se houvesse um discurso próprio de cada disciplina. Acredito que, diferentemente da interdisciplinaridade, a transdisciplinaridade permite um atravessamento de discursos que contribui de modo profundo para os propósitos da minha pesquisa, na qual, em nenhum momento, procurei definir limites disciplinares que exigissem uma “integração”: a ideia sempre foi de *transfusão* de uma área para outra. Transfusão, a propósito, era como o poeta colombiano José Manuel Arango chamava a tradução (cf. por exemplo GONZÁLEZ RESTREPO, 2011).

Com essa concepção transdisciplinar, pretendo colocar em movimento ideias sobre Tradução, Literatura, História e Artes Visuais. Afinal de contas, meu objeto são páginas escritas e desenhadas por Leonardo da Vinci. Em outras palavras, meu trabalho é em *Tradução* porque os textos dele foram escritos em italiano e transformados em português; é também um trabalho em *Literatura* porque esses textos podem ser considerados literários, como indicam os títulos de algumas antologias, por exemplo a de Edmondo Solmi (VINCI, 1979), chamada *Frammenti letterari e filosofici* (“Fragmentos literários e filosóficos”) e a de Augusto Marinoni (VINCI, 1980), chamada *Scritti letterari* (“Escritos literários”); é também um trabalho em *História* porque em alguns momentos procuro situar Leonardo e seus escritos no tempo para assim visualizá-los melhor e problematizá-los; e é finalmente um trabalho em *Artes Visuais* porque Leonardo realizou importantes obras dentro do que hoje se considera “arte visual”; além disso, seus manuscritos apresentam desenhos intrinsecamente relacionados à escrita, o que tenho bastante presente quando me proponho a realizar minhas traduções aqui.

Essa é uma implicação da pesquisa: uma nova reunião de textos de Leonardo da Vinci traduzidos para o português do Brasil. Dentro da dissertação, as minhas traduções vêm digitadas, para facilitar a leitura, e a miscelânea que criei é um produto integrado ao trabalho acadêmico.

Quer dizer, junto com a dissertação, vem uma obra chamada *Páginas de Leonardo da Vinci*, constituída por folhas impressas em que se pode ver fotografias dos manuscritos de Leonardo com textos manuscritos por mim, de maneira sobreposta e interlinear.

Com essa proposta fica evidente o desejo de relacionar Artes Visuais com Literatura e Tradução. Embora essa aproximação não seja muito comum na área de Letras, cito pelo menos um trabalho recente em que me inspiro, que é a tese de doutorado de Fernanda Borges, chamada *Entre palavras e imagens: as narrativas de Valêncio Xavier e de Jonathan Safran Foer*, defendida em 2016 na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Essa tese vem acompanhada por um álbum de fotografias e colagens, feito pela autora, que investigou os procedimentos artísticos desses dois escritores/artistas visuais.

O modo como a minha dissertação está escrita reflete essas imbricações. Não deixo, por exemplo, de apresentar algumas “conclusões” já no primeiro capítulo. Logo se perceberá que meu trabalho não almeja ser estritamente “científico”, nem estritamente “artístico”. Tenho em mente o que diz Antoine Berman:

[a] crítica de obras de língua é portanto uma coisa vital para as obras e, conseqüentemente, para o existir humano, na medida em que ele é também, e essencialmente, *um existir nas e pelas obras*. Naturalmente, essa alta missão da crítica não é sempre fácil de assumir, e a crítica deve sempre lutar contra uma degradação erudita, cientista ou puramente formalista de sua prática.¹ (1995: 39-40, itálicos na edição consultada).

É curiosa a semelhança entre esse trecho de Antoine Berman e outro, escrito por Roland Barthes:

[a] crítica não é a ciência. Esta trata dos sentidos, aquela os produz. Ela ocupa, como foi dito, um

¹ Todas as traduções nesta dissertação são minhas, a não ser quando informado o contrário. Coloco sempre o texto-fonte em nota de rodapé e, no corpo do texto, apresento a tradução em português. O texto de Berman é o seguinte: “La critique de œuvres langagières est donc une chose vitale pour les oeuvres, e par voie de conséquence pour l’existence humaine en tant qu’il est aussi, et essentiellement, *un exister dans et par les œuvres*. Naturellement, cette haute mission de la critique n’est pas toujours facile à assumer, et le critique doit toujours lutter contre une dégradation érudite, scientiste ou purement formaliste de sa pratique.”

lugar intermediário entre a ciência e a leitura; ele dá uma língua à pura palavra que lê e ela dá uma palavra (entre outras) à língua mítica em que é feita a obra e de que trata a ciência.² (BARTHES, 2002a: localização eletrônica 666).

Me parece um bom sinal que dois críticos como Roland Barthes e Antoine Berman estejam sintonizados, e espero também ser capaz de me sintonizar com eles. Minha estratégia para isso é fazer uma crítica que considere tanto aspectos “artísticos” quanto “científicos”, o que tem a ver com a própria natureza expressiva dos manuscritos de Leonardo da Vinci, em que se percebe um entrelaçamento constante de matérias que hoje consideramos “científicas” e “artísticas”. Essa estratégia me parece de acordo também com uma passagem de Henri Meschonnic, outro crítico notável, com a qual concordo:

[u]ma prática teórica da tradução de textos impõe uma análise da oposição entre arte e ciência, sobre o seu domínio [...]. A teoria da tradução de textos se situa no trabalho, fundamental para a epistemologia, sobre as relações entre prática empírica e prática teórica, escrita e ideologia, ciência e ideologia.³ (1973b: 306-7).

Nesse sentido, me ponho a escrever confiante de que é impossível separar a prática da teoria e também de que as disciplinas acadêmicas envolvidas na minha pesquisa se atravessam profundamente. Minha estratégia para associar teoria e prática e arte e ciência é mesclar descrições e reflexões, buscar apoio em pensamentos que venham de áreas diversas e equilibrar, na minha escrita, a responsabilidade da prosa acadêmica e a leveza da sinceridade.

Um exemplo de trabalho acadêmico que, no meu entender, propicia também uma fruição estética são aqueles realizados por Martha

² “La critique n’est pas la science. Celle-ci traite des sens, celle-là en produit. Elle occupe, comme on l’a dit, une place intermédiaire entre la science et la lecture; elle donne une langue à la pure parole qui lit et elle donne une parole (parmi d’autres) à la langue mythique dont est faite l’œuvre et dont traite la science.”

³ “Une pratique théorique de la traduction des textes impose une analyse de l’opposition entre art et science, sur son domaine [...]. La théorie de la traduction des textes se situe dans le travail, fondamental pour l’épistémologie, sur les rapports entre pratique empirique et pratique théorique, écriture et idéologie, science et idéologie.”

Cheung, tradutora e antologizadora. Falando sobre os papéis que nós, que trabalhamos e pesquisamos sobre tradução, podemos assumir no contexto pós-colonial e globalizado em que vivemos hoje, ela diz que

podemos escolher ser um mediador cultural, um criador de imagens inovador ou um arquiteto de um projeto de aporte político e/ou ideológico, para citar apenas algumas das novas possibilidades abertas para nós.⁴ (CHEUNG, 2013: 75).

Me parece que não é apenas uma questão de escolha: é certo que, ao traduzir algum texto, eu estou sendo um mediador cultural, um criador de imagens e um arquiteto de um programa ideológico e político. A questão é tentar ser consciente disso, ao mesmo tempo em que se deve estar consciente da impossibilidade de completa consciência. É nesse sentido que desenvolvo meu trabalho: discutindo as mediações, criações e arquiteturas de quem se debruçou sobre este objeto antes de mim, me permitindo também discutir as mediações, criações e arquiteturas que proponho na tarefa de traduzir textos de Leonardo da Vinci. Conforme Martha Cheung,

a agência de um tradutor acarreta responsabilidades, sendo que a mais pesada de todas é a responsabilidade de saber por que se está, em primeiro lugar, fazendo certas coisas, e ser articulado sobre isso.⁵ (2013: 75).

Por que, então, me propus a traduzir Leonardo da Vinci?

Eu venho da Literatura. Me interessei por tradução em decorrência do meu interesse por criação literária. Escolhi me dedicar a traduções de língua italiana por razões de afinidade cultural. No entanto, o mercado sempre me ofereceu muito mais trabalhos que envolviam as línguas inglesa, espanhola e francesa. Mas eu queria traduzir literatura italiana e andava à procura de obras, autoras e autores não traduzidos no Brasil. Os critérios principais dessa seleção eram 1) a obra estar em domínio público,

⁴ “We can choose to be a cultural mediator, an innovative image-maker, or an architect of a project of political and/or ideological import, to name but just a few of the new possibilities open to us.”

⁵ “The agency of a translator entails responsibilities, the heaviest being the responsibilities to know why one is doing certain things in the first place, and to be articulate about it.”

ou seja, eu não precisar pagar pelos “direitos de autor” e 2) eu ter algum apreço pelo texto. O primeiro critério exclui obras ditas contemporâneas. O segundo critério exclui obras feitas por fascistas, no sentido estrito mas, também, no sentido amplo, ou seja, tanto obras feitas por pessoas filiadas e apoiadoras do regime encabeçado por Benito Mussolini na primeira metade do século XX quanto por pessoas que, ainda hoje, se manifestam favoráveis a essa ideologia. Assim, fui indo cada vez mais na direção dos primórdios da literatura escrita em italiano, e me deparei com Leonardo da Vinci. Associar Leonardo à produção de literatura italiana me parece controverso (quase tanto quanto associar Pero Vaz de Caminha à literatura feita no Brasil), mas o nome dele está incluído em compêndios de história literária italiana, como o de Giulio Ferroni (1991), o de Carlo Vecce (2009) e os de Alberto Asor Rosa (ROSA, 2007; 2009), que, inclusive, diz que “[c]om os escritos de Leonardo da Vinci o alargamento da noção de literatura vai além de todos os confins [...]”⁶ (ROSA, 2009: 405).

Animado pelo encontro com Leonardo da Vinci escritor, fiz um projeto de tradução. Enviei para editoras e, de modo geral, não recebi resposta. Apenas a editora L&PM me contactou, para dizer que o modo como eu havia escrito o projeto era mais interessante do que os próprios textos de Leonardo (no entanto, a editora não se interessou por publicar meu trabalho literário próprio). A partir dessa e de outras decepções com o mercado editorial, decidi tentar fazer um mestrado na PGET/UFSC, depois de ter passado alguns anos longe da academia. Aqui, finalmente, o projeto foi aceito e se desenvolveu com o acompanhamento de Karine Simoni, minha orientadora, e do meu co-orientador, Eduardo Kickhöfel (Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP). Se a pesquisa encontrou um rumo natural foi por causa do diálogo franco que estabelecemos e tenho muito a agradecer a ambos, sobretudo a Karine Simoni, que acompanhou a pesquisa cotidianamente. Destaco também que foi possível me dedicar integralmente a essa pesquisa a partir de julho de 2016, quando passei a receber uma bolsa da CAPES.

A afinidade com os textos de Leonardo da Vinci, porém, não foi imediata. Eu só fui me empolgar de fato com a ideia de traduzi-los quando me dei conta de que, para além da dimensão escrita, no sentido literário, conceitual, havia uma dimensão visual, material, que era evidenciada pelo fato de Leonardo não ter publicado livros em vida; seus manuscritos sendo, exatamente, *manuscritos*, sempre relacionados a desenhos,

⁶ “Con gli scritti di Leonardo da Vinci l’allargamento della nozione di letteratura procede oltre tutti i confini [...]”.

ilustrações, esboços, cálculos, e uma grafia, à primeira vista (e mesmo à segunda, à terceira), indecifrável. De fato, a grafia de Leonardo poderia ser comparada, com boa vontade, aos ideogramas que muitas vezes, no Brasil, são valorizados mais pelo aspecto visual do que pelo sentido conceitual – e me pareceu existir aí um caminho de apreciação estética que passava muito mais pela visão do que pela inteligência. Além do mais, existe inclusive uma certa tradição artística de ressignificar as obras de Leonardo (pense por exemplo nas diversas apropriações e remixes feitos com a *Mona Lisa* e com a *Santa Ceia*), e eu poderia me inscrever nessa tradição por meio de um trabalho tradutório e visual. Fiz então uma pesquisa que me revelou que, apesar de haver algumas traduções desses manuscritos de Leonardo no Brasil, nenhuma das que observei levava em conta o aspecto visual das folhas em que os textos se encontram – onde se encontram, no sentido amplo, com desenhos, esboços etc. Foi durante a pesquisa mais aprofundada do mestrado, portanto, que o projeto de tradução tomou a forma que apresento hoje.

A dissertação está estruturada da seguinte maneira:

O capítulo 2, intitulado *Leonardo da Vinci como escritor*, está dividido em três seções. A seção 2.1, chamada *Mas então Leonardo escrevia?*, procura responder essa pergunta, dando início à apresentação da imagem de Leonardo como autor de textos escritos. Aqui, me fundamento especialmente em estudos tais como os feitos por Augusto Marinoni (1980), Carlo Vecce (2007), Roger Chartier (2009), Eduardo Kichhöfel (2014) e Martin Kemp (2006). Augusto Marinoni colabora na medida em que, além de estudar os manuscritos de Leonardo sob um ponto de vista filológico, é autor de uma importante antologia, chamada *Scritti letterari* (VINCI, 1980). Carlo Vecce, além de contextualizar o momento em que Leonardo escreveu, traz um estudo sobre a forma desses escritos. Roger Chartier contribui com uma análise da história do livro e dos formatos em que a palavra escrita é disseminada ao longo do tempo, o que me permite refletir sobre os manuscritos de Leonardo e sobre a denominação mesma de “escritor” aplicada a ele. Eduardo Kichhöfel, meu co-orientador, traz um olhar crítico sobre a imagem que temos do Renascimento, sobretudo no que diz respeito ao senso comum, que nos faz chamar Leonardo de *artista*, quando poderia ser mais adequado chamá-lo de *artífice*. Martin Kemp, talvez um dos leonardistas mais respeitados atualmente, me ajuda em questões pontuais na medida em que, na obra aqui referida como KEMP (2006), faz uma aproximação entre a biografia, a produção de Leonardo e o contexto em que ele atuou. A seção 2.1, portanto, é uma apresentação contextual do problema-chave

discutido por esta dissertação, qual seja, a imagem de Leonardo como escritor.

A segunda parte do capítulo 2, seção 2.2, intitulada *Antologização e tradução*, faz uma revisão teórica sobre o processo de antologização, principalmente quando está aliado à tradução. Trago aqui o aporte teórico de quem se debruçou especificamente sobre esse tema, sobretudo Helga Essmann & Armin Paul Frank (1990, 1991), precursores do debate acadêmico sobre antologias e tradução, que são o objeto do estudo histórico realizado nesse capítulo. A ideia que permeia toda a discussão do capítulo (e, de modo geral, da dissertação) advém da concepção de *reescrita*, tal como colocada por André Lefevere (1985; 1992; 1995): transcrição, adequação ortográfica, crítica, análise acadêmica e tradução são formas de reescrita, isto é, escritas realizadas posteriormente, tendo como base um mesmo texto, o que tem implicações transformadoras: o texto inicial muda e, com ele, seus modos de significar. O conceito de reescrita é fundamental para pensar o trabalho com os manuscritos de Leonardo da Vinci, já que isso implica, pelo menos, duas reescritas simultâneas: a transcrição dos textos e a antologização. Considerando que a tradução é também uma reescrita, temos aí três processos simultâneos que contribuem para a criação, por assim dizer, da imagem de Leonardo como escritor.

A seção 2.3, chamada *Leonardo da Vinci publicado na Itália e na Europa*, fecha o capítulo apresentando as primeiras publicações realizadas com textos de Leonardo. Aqui se fala do *Libro di pittura* (c. 1550), que podemos considerar a primeira antologia feita a partir dos manuscritos dele, e também de outros projetos editoriais que criam, aos poucos, modelos de “livros de Leonardo”, tais como a antologia organizada por Jean Paul Richter (VINCI, 1883), marco fundamental para as antologias posteriores. Nessa seção se discute mais detidamente acerca das obras de Edmondo Solmi (VINCI, 1979), Giuseppina Fumagalli (1915), Augusto Marinoni (VINCI, 1980), Anna Maria Brizio (2009) dentre outras, com foco na poética de Leonardo identificada e projetada por essas autoras e autores. Aproveito para dizer aqui que o nome na referência (por exemplo, VINCI, 1980), diz respeito ao nome que é considerado pela publicação como o autor da obra em questão. Ou seja, embora para mim o autor da obra *Scritti letterari* seja no fim das contas o antologizador Augusto Marinoni, a editora Rizzoli considera que o autor é Leonardo da Vinci. Portanto, faço a referência como VINCI, 1980 e não como MARINONI, 1980. O contrário disso ocorre no caso da antologia brasileira organizada por Eduardo Carreira, em que o autor é nitidamente

ele, e não Leonardo, então nesse caso eu faço a referência como CARREIRA, 2000, e não como VINCI, 2000.

No capítulo 3, intitulado *Leonardo da Vinci publicado no Brasil: história e crítica de tradução*, busco inicialmente em Paul Ricoeur (1985) reflexões sobre o meu papel de autor de uma história, que relaciono diretamente à noção de narrador. A discussão histórica que proponho, além de descritiva, é também crítica. Chamo meu método de *escritivo*: uma pesquisa que se deixa conduzir pela própria escrita. Nesse sentido, ecoo Roland Barthes, que fala em “escrever a leitura”, “texto-leitura” (por exemplo, BARTHES, 1984). Neste capítulo 3, é possível ler a análise das 14 antologias de textos de Leonardo que encontrei em português no Brasil (13 edições brasileiras e 1 portuguesa), sendo que algumas se autodeclararam adaptações, em vez de traduções. De qualquer maneira, minha análise é sempre permeada pela noção de reescrita (LEFEVERE, 1985; 1992; 1995), na busca por problematizar a imagem que essas obras projetam de Leonardo como escritor. As críticas de tradução se fundamentam, sobretudo, em Antoine Berman (1995), mas tenho presente também ideias de Roland Barthes (por exemplo, 1982; 2002a) e Henri Meschonnic (1973; 1999).

Tanto quanto as teóricas e teóricos que menciono explicitamente no texto, contribuíram para o capítulo 3, e de modo profundo para toda a dissertação, os cursos de Rosario Lázaro Igoa e Martha Pulido, realizados no ano de 2016 na PGET/UFSC. A disciplina ministrada por Rosario me apresentou à fortuna teórica sobre antologização, indicando caminhos já percorridos por outras pessoas, apontando possíveis atalhos e me animando a enfrentar caminhos não trilhados. Por sua vez, as disciplinas ministradas por Martha (um curso sobre história e outro sobre crítica) foram fundamentais para pensar de modo objetivo sobre a pesquisa em história da tradução, principalmente no que diz respeito à metodologia, e também para passar a buscar uma crítica de tradução que escape da banal negatividade ao identificar as redes que subjazem cada texto e que, naturalmente, constroem as intertextualidades necessárias ao contínuo textual de que uma crítica faz parte.

No capítulo 4, chamado *Páginas de Leonardo da Vinci: projeto e comentários de tradução*, primeiro apresento meu projeto de tradução e de miscelânea, em seguida apresento transcrições das minhas traduções, acompanhadas de comentários. Aqui também falo dos critérios de seleção das páginas, dos procedimentos tradutórios e da produção da miscelânea. Esse trabalho se diferencia principalmente por não se propor a realizar um novo livro. O que proponho é traduzir páginas representativas da variedade dos manuscritos de Leonardo, porém sem o fim de criar uma

organização nos moldes tradicionais. Esse projeto tem como resultado 14 folhas soltas, em que o texto em português brasileiro é apresentado manuscrito por mim, diretamente sobre fotografias impressas dos manuscritos de Leonardo, impressos em papel couchê tamanho A4. Infelizmente, por causa da necessidade de adequar essa produção acadêmica ao formato A5, essas folhas não fazem parte da dissertação final.

O embasamento teórico desse projeto funde Estudos de Tradução e estudos em Artes Visuais. De um lado, faço uma tradução literalizante, menos por razões filológicas ou filosóficas do que por motivações visuais: muitas vezes minhas opções tradutórias respondem a uma demanda de visualidade sobre a página em que manuscreevo. Os principais pensadores que me ajudaram a refletir sobre minha experiência de tradução foram Antoine Berman (1995; 2013) e Henri Meschonnic (1973; 1999). A bem da verdade, eu poderia encher algumas páginas colocando em diálogo teóricos que contribuem de alguma forma para a experiência de tradução que realizo neste capítulo (inclusive Paul Ricoeur, 2004), mas por razões de economia cito apenas mais um: Augusto de Campos (1986; 1987; 1989), que me parece um bom parâmetro do que pretendo realizar. Augusto é autor de uma vasta obra viva, em que se fundem teoria, prática, arte visual, tradução, crítica e criação literária. Acima de tudo, compartilho com Augusto de Campos a ideia de que tradução é sobretudo arte, e portanto deve ser feita com disposição criadora, de preferência com alegria e sem medo. Mesmo que eu não cite textualmente toda essa gente, é com elas que me coloco a traduzir Leonardo da Vinci.

Alguém poderia dizer que é contraditório juntar esses autores em um mesmo projeto de tradução, mas eu não vejo na contradição um problema, já que contradizer é uma forma de diálogo. Que essa dissertação possa servir para que pensadores e pensadoras que tinham visões diferentes sobre tradução convivam de forma pacífica.

De modo complementar, trago ideias decorrentes de investigações artísticas. Por exemplo, as reflexões de Vilém Flusser (2008; 2010) propiciam uma discussão focada nos pontos de interrelação entre escrita e imagem. No mesmo sentido, as inquietações de Roland Barthes (1982), comentando o trabalho de Cy Twombly, favorece um ponto de vista estético sobre meu objeto tradutório. Foi muito importante o contato com Cláudia Zanatta, professora do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (IA/UFRGS) que me indicou esse texto de Roland Barthes e, também, fez comentários valiosos acerca das minhas experiências em Artes Visuais. Quem igualmente contribuiu com discussões profícuas sobre a incursão artística a que essa pesquisa me

levou foi Laura Cassol Sôro, artista e mestranda em Artes Visuais na Universidade de Linz (Áustria), além de colegas do Centro de Artes da Universidade Estadual de Santa Catarina (CEART/UEDESC), com quem tive a chance de dialogar em alguns eventos (por exemplo, o XI Ciclo de Investigações). Grande parte do trabalho manual de transcrição das minhas traduções foi realizado no Ateliê Permanente do Centro de Comunicação e Expressão (CCE/UFSC), um espaço transdisciplinar reivindicado pelo movimento estudantil de ocupação que ocorreu no fim de 2016. Esse movimento de ocupação, de amplitude nacional, protestava contra mudanças impostas pelo governo brasileiro após o recente golpe de estado. A pauta do movimento estudantil focava em especial contra a Medida Provisória 746, que reformou o Ensino Médio (excluindo a necessidade de disciplinas tais como Sociologia, Filosofia e Língua Espanhola) e contra a Proposta de Emenda Constitucional 241/55, que alterou a constituição brasileira e impôs um congelamento de investimentos públicos por vinte anos, afetando diretamente os já poucos recursos destinados à educação e à saúde – poucos em comparação com os gastos destinados a pagar dívidas com bancos e fundos financeiros internacionais. No contexto da ocupação do CCE, então, tive contato com colegas dos cursos de Letras, Design, Jornalismo, Cinema e Artes Cênicas, bem como do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UFSC, e a troca de informações e experiências contribuiu bastante para a finalização da dissertação. Agradeço especialmente Bruno Amorim, do Design, que editou algumas imagens antes de eu imprimir. As impressões foram feitas no VT Cyber, no Desterro (ou Ilha de Santa Catarina; considero importante aqui não homenagear Floriano Peixoto, devido à história de massacre que esse marechal comandou nessa cidade. Cf., por exemplo: LIMA, 2002. Se uso o nome atual do município na capa da dissertação é porque me informaram, na biblioteca, que eu deveria usar o nome oficial neste documento).

O resultado do projeto apresentado no capítulo 4 são as transcrições comentadas dos textos manuscritos (de Leonardo e meus), a fim de viabilizar a leitura.

No fechamento da dissertação, faço algumas considerações finais.

A banca de qualificação foi composta por Martha Pulido (PGET), Rosario Lázaro Igoa (PGET) e Fernando Borges (PUCRS). Além de já serem minhas referências antes mesmo da escrita dessa dissertação, as três contribuíram profundamente com sugestões e críticas. Agradeço a elas e espero saber demonstrar o quanto aprendi. Agradeço também a Gilles Jean Abes (PGET) e Celia Maria Antonacci Ramos

(UDESC/PPGAV) que, junto com Martha Pulido, compuseram a banca final de mestrado.

Como não é possível colocar nota de rodapé no *abstract*, coloco aqui: a tradução do meu resumo em português para o inglês foi feita por Daiane Oliveira. Em um trabalho dentro dos Estudos de Tradução, seria muito contraditório não citá-la. A revisão da dissertação, porém, foi feita por mim (inclusive a revisão do *abstract*). Portanto, qualquer equívoco é de minha própria responsabilidade.

Preciso deixar explícito que não lidei diretamente com os manuscritos de Leonardo: meu acesso se restringiu a reproduções existentes na internet e minhas traduções foram feitas a partir de transcrições realizadas por leonardistas consagrados, tais como Carlo Pedretti, Carlo Vecce e Augusto Marinoni.

Insisto também que não é minha intenção neste trabalho “revelar o verdadeiro Leonardo”, nem pretendo com esta dissertação me qualificar como especialista em Leonardo da Vinci. Sou apenas um estudante de tradução que tem o italiano como língua de trabalho e que se interessa por Literatura e Artes Visuais. O que me move aqui é usar alguns manuscritos de Leonardo como objeto para uma investigação tradutória, que passa pela análise de obras publicadas anteriormente que tiveram o mesmo objeto, embora possam ter tido outro objetivo. Ou seja, me afasto deliberadamente dos trabalhos que pretendem apresentar o pensamento de Leonardo da Vinci. Para uma aproximação a Leonardo com um ponto de vista de História da Arte, remeto aos trabalhos de Martin Kemp (por exemplo KEMP, 2006). Em outro viés, ou seja, para uma leitura de Leonardo a partir de um ponto de vista de crítica literária, sugiro a leitura de Paul Valéry (1919).

2 LEONARDO DA VINCI COMO ESCRITOR

Neste capítulo, inicialmente faço uma contextualização acerca do fato de Leonardo ter produzido textos escritos. Em seguida, falo sobre o processo de antologização por que esses textos passaram na Europa, sobretudo na Itália.

2.1 MAS ENTÃO LEONARDO ESCREVIA?

Leonardo da Vinci talvez dispense uma apresentação detalhada em termos de biografia, o que pode ser acessado com facilidade na internet. Isto é, não vou me alongar na parte da vida do autor; meu objetivo neste capítulo é comentar o fato de, além de ter pintado, esculpido, desenhado projetos de máquinas, ilustrado estudos anatômicos etc., Leonardo também escreveu. Vou falar aqui sobre o que ele escreveu, como ele escreveu e quando, não necessariamente nesta ordem. Os aspectos biográficos que acho importante mencionar, pois têm relação direta com o que é tratado nessa dissertação, é que ele nasceu em 1452, em Vinci (por isso Leonardo *da Vinci*), na Toscana, e que, por volta de 1467, talvez 1469, ele já estava em Florença, onde estudava e trabalhava na *bottega* (oficina, ateliê) de Andrea del Verrocchio (1435-1488). Em Florença Leonardo ficou até 1482, quando foi para Milão trabalhar para o célebre e influente duque Ludovico Sforza (1452-1508). Depois de quase vinte anos em Milão, Leonardo passou a ter uma vida menos estável, em termos de permanência num só local. Entre 1500 e 1516, ele passou por Veneza, Florença, Roma e também por algumas cidades da Romanha. Enfim, em 1516, foi contratado pelo rei da França, Francisco I (1494-1547), e foi em Amboise, França, que Leonardo morreu em 1519. Essas informações constam em praticamente todas as obras dedicadas a antologizar os textos dele. Veja, por exemplo, *Scritti letterari*, antologia organizada por Augusto Marinoni (VINCI, 1980), ou mesmo a tradução brasileira dessa obra, publicada no Brasil sob o título de *Escritos literários, filosóficos e morais* (VINCI, 1997), que conta com uma longa introdução assinada por Carmelo Distante.

Os manuscritos de que hoje se tem conhecimento são datáveis a partir de 1478. São cerca de 6 mil folhas, reunidas, em sua maioria, em códices conservados em bibliotecas e museus na Itália, na França, na Inglaterra e na Espanha. Há também o caso do códice Leicester, que pertence à Bill Gates. Uma lista completa de todos os códices e sua

localização, bem como a localização de algumas folhas soltas, pode ser visualizada facilmente nos sites do Museo Nazionale Scienza e Tecnologia Leonardo da Vinci, na Biblioteca Leonardiana ou mesmo na Wikipédia. Outra fonte é a antologia de Augusto Marinoni (VINCI, 1980). Para os fins desta dissertação, trago essas informações sempre que necessário durante o próprio texto.

O herdeiro dos manuscritos de Leonardo foi seu discípulo Francesco Melzi. Entretanto, o material acabou se dispersando aos poucos. O importante para esta discussão é o caráter fragmentário desse material, em um duplo sentido: a fragmentação dos manuscritos enquanto “não livros” e a fragmentação dos manuscritos em seu aspecto textual. Isto é, em primeiro lugar não se tratam de livros compostos e concluídos por Leonardo da Vinci. São folhas de papel, provavelmente feitas com fibras de linho e cânhamo (porque na época as folhas eram feitas com esses materiais, de acordo com o site do Museo della carta e della filigrana). As folhas de Leonardo são escritas e desenhadas com tinta preta, às vezes com sanguínea, por meio de um instrumento muito próximo à caneta, possivelmente projetado pelo próprio Leonardo (ou seja, ele não usava pena de ganso, pelo menos não na maior parte das folhas em que desenhava e escrevia. Uma reconstrução da caneta usada por Leonardo pode ser vista no Museo Leonardo Da Vinci, em Roma). Eram, enfim, folhas em que Leonardo escrevia, desenhava, ilustrava e calculava, que não chegam a se constituir como unidades no sentido usual de “obra”, com as reverberações imateriais que essa palavra tem em comparação com a materialidade do termo “manuscritos”. Em segundo lugar, como se pode deduzir, a fragmentação acontece também na multiplicidade de assuntos e na variedade de esboços e desenhos que se encontram nessas páginas. Isso pode ser visualizado na figura 1:



Figura 1 – Codice di Madrid II (1493), f. 78v-79r.

Foto: site da Biblioteca Nacional de España.

Disponível em <http://leonardo.bne.es/index.html>

Acesso em 05/08/16.

Fica difícil de ver, mas acima, à esquerda, há um trecho sobre “a pintura e a perspectiva das cores”. Embaixo, um esboço que ilustra o trecho seguinte, sobre “o movimento de empurrar e puxar”. Por fim, na página da direita, dois esboços arquitetônicos. Ou seja, em duas páginas, encontram-se três matérias. Isso demonstra a variedade do que Leonardo estava estudando, ou sobre o que estava trabalhando por volta de 1493, provável data em que escreveu e desenhou sobre essas folhas que hoje se encontram na Biblioteca Nacional de España. É a isso que estou chamando de “caráter fragmentário” dos manuscritos, e é isso que se deve ter em mente quando me refiro, aqui, a “manuscritos”.

Trata-se, como se vê, de mais do que apenas palavras escritas. Aliás, considerando a dificuldade de ler as palavras escritas nas páginas de Leonardo (cf. figura 1), a primeira reação pode ser a de estarmos diante de uma imagem a ser *vista*, mais do que diante de um texto a ser *lido*. É essa possibilidade que eu investigo no meu projeto de tradução: não desprezar o aspecto visual dos manuscritos. Vou discutir melhor isso no capítulo 3.

Para tentar entender a variedade e a fragmentariedade nos manuscritos de Leonardo da Vinci, é preciso pensar no contexto em que ele produziu esse material. Como afirmou Augusto Marinoni, “[q]uem pensa que nas oficinas dos pintores se aprendesse só a desenhar e a colorir se pergunta incrédulo e admirado como é que Leonardo reunia em si tantos interesses e habilidades [...]”⁷ (MARINONI, in VINCI, 1980: 12). O que acontece é que,

introduzindo o filho na oficina de Verrocchio, Ser Piero da Vinci não o encaminhava somente à arte pictórica, como hoje a entendemos, mas a um estágio muito mais vasto e eclético, que devia fazer dele um engenheiro, ou seja, um técnico-artista que pudesse ser chamado, além de para pintar e esculpir, para construir uma igreja, um palácio, uma fortaleza, e máquinas de guerra, e pontes e diques e canais, sem contar as máquinas teatrais que nas festas dos príncipes criavam em cena a

⁷ “Chi pensa che nelle botteghe dei pittori s’imparasse solo a disegnare e a colorire, si domanda incredulo e ammirato come mai Leonardo riunisse in sé tanti interessi ed abilità [...]”

ilusão do mundo natural e os prodígios do mundo sobrenatural.⁸ (MARINONI, in VINCI, 1980: 13).

Seria lógico, portanto, que nos papéis que carregava consigo Leonardo anotasse sobre diversos assuntos: os assuntos que ele estudava para, provavelmente, realizar os projetos que lhe encomendavam ou que ele pensava em oferecer. Assim, a imagem de “homem universal” que muitas vezes é projetada sobre Leonardo da Vinci advém, sobretudo, de um traço comum ao contexto em que ele viveu. Como lembra Augusto Marinoni, “[...] há algum tempo, e especialmente em Florença, o empirismo estava se armando de ciência.”⁹ (MARINONI, in VINCI, 1980: 13). Como exemplo disso, Marinoni menciona os *Comentários* de Lorenzo Ghiberti (1378 – 1455). Nessa obra, datável entre 1452 e 1455, “[...] Ghiberti recomendava ao pintor se instruir em gramática, geometria, filosofia, medicina, astrologia, perspectiva, história, anatomia, desenho e *arismetica*.”¹⁰ (MARINONI, in VINCI, 1980: 13, *itálico na edição consultada*). Não é de espantar, então, se encontramos toda essa variedade de assuntos tematizados e investigados nos manuscritos de um “técnico-artista” italiano que viveu entre 1452 e 1519.

“Técnico-artista”, diz Marinoni, chamando atenção para o fato de que, naquele contexto, a palavra *artista* não significava o que hoje ela significa. De fato, o termo grego *techné* era traduzido ao latim por *ars* e, em vernáculo, por *arte*. Portanto, devemos estar em alerta para o fato de que, como coloca Eduardo Kikhöfel,

[a] palavra “artista” é muito rara nos textos do Renascimento, e tem o sentido de artífice, ou seja, aquele que tem conhecimentos para fazer obras

⁸ “Introducendo il figliolo nella bottega del Verrocchio, ser Piero da Vinci non lo avviava soltanto all’arte pittorica, quale oggi noi intendiamo, ma ad un tirocinio assai più vasto ed eclettico, che doveva farne un ingegnere, ossia un tecnico-artista che potesse esser chiamato, oltre che a dipingere e scolpire, a costruire una chiesa, un palazzo, una fortezza, e macchine guerresche, e ponti e dighe e canali, senza contare le macchine teatrali che nelle feste dei principi creavano sulla scena l’illusione del mondo naturale e i prodigi di quello soprannaturale.”

⁹ “[...] da qualche tempo, e specialmente a Firenze, l’empirismo si andava armando di scienza.”

¹⁰ “[...] Ghiberti raccomandava al pittore di ammaestrarsi nella grammatica, geometria, filosofia, medicina, astrologia, prospettiva, storia, anatomia, disegno e *arismetica*.”

(pinturas, esculturas e obras semelhantes) seguindo encomendas e contratos. (2014: 88).

A noção de artista como artífice é fundamental para que se possa discutir, de modo geral, a imagem de Leonardo da Vinci. Não se tratava de um artista que fazia “arte pela arte”, tampouco de um artista no sentido de alguém que, nas palavras de Kickhöfel, “faz obras de arte a partir de sua subjetividade” (2014: 88). Os artífices faziam obras seguindo encomendas e contratos. Grosso modo, daria para dizer que o artífice renascentista operava como um trabalhador hoje em dia, contratado para fazer um muro ou pintar uma casa. A ideia de artista como alguém inspirado e independente surgiu apenas no século XVIII; é uma noção romântica.

Essas distinções contribuem profundamente na hora de discutir a imagem de Leonardo como escritor. Significa que, para que ele pudesse ser apresentado como autor de um tratado sobre pintura ou um autor de fábulas e aforismos, seus textos tiveram que passar por uma série de processos de reescrita, e uso aqui esse termo no sentido em que André Lefevere o coloca: os processos de transcrição, de antologização e de tradução dos textos de Leonardo da Vinci são reescritas na medida em que reescrita é manipulação da fama literária de alguém (LEFEVERE, 1992). Minha pesquisa se dedicou a analisar algumas manipulações feitas e, além disso, apresento também a minha própria manipulação de Leonardo. O resultado de uma reescrita, de uma manipulação é a projeção de uma imagem. A crítica é também uma forma de manipulação e, portanto, a primeira imagem projetada pelo meu trabalho é a de que, assim como Leonardo não era um artista, mas sim um artífice, ele tampouco era um escritor no sentido atual, mas sim um artífice *que escreveu*. Algum leitor ou alguma leitora de Roland Barthes, talvez, poderia projetar Leonardo como um “escrevente” (*écrivain*), afinal de contas os escreventes

[...] colocam um fim (testemunhar, explicar, ensinar) para o qual a palavra não é senão um meio; para eles, a palavra carrega um fazer, mas ela não o constitui. Eis então a linguagem reconduzida à natureza de um instrumento de comunicação, de um veículo do ‘pensamento’¹¹ (BARTHES, 2002b: localização eletrônica 2558).

¹¹ “[...] ils posent une fin (témoigner, expliquer, enseigner) dont la parole n’est qu’un moyen; pour eux, la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas. Voilà

Ou seja, é difícil considerar Leonardo como alguém que “escrevia por escrever” (no sentido que Barthes dá a *écrivain*, “escritor”), isto é, alguém que “concebe a literatura como fim” (BARTHES, 2002b: loc. 2520). Leonardo seria alguém que usa a linguagem como um instrumento de comunicação. Isso, porém, não significa que nós, no século XXI, não possamos considerar o que Leonardo escreveu como literatura. Mas não se pode perder de vista que sempre seremos *nós* a projetar essa interpretação. O que se percebe, de fato, nos manuscritos de Leonardo é uma grande variação de assuntos e de “gêneros” de escrita, que vão desde lembretes até informações técnicas sobre ótica, passando por alguns trechos, como as chamadas fábulas e alegorias, que sem dúvida se aproximam mais do que se entende comumente por “escrita literária”. Mas o fundamental é que esses fragmentos, tanto os mais técnicos quanto os mais literários, não saíram do manuscrito privado. Na melhor das hipóteses, os trechos literários podem ter servido como “diversões para as horas vagas dos cortesãos”¹² (KEMP, 2006: 149). Isso valeria tanto para as fábulas e alegorias quanto para as chamadas profecias, que seriam “adivinhas a serem recitadas nas reuniões de amigos, e provavelmente na corte do Moro”¹³, conforme Augusto Marinoni (MARINONI, in VINCI, 1980: 52). Afinal de contas, Leonardo por muito tempo foi um assalariado do duque de Milão, Ludovico, o Moro, nome com o qual era conhecido Ludovico Sforza. Além de desempenhar funções de engenharia civil e militar e, eventualmente, pintar algum retrato, cabia a Leonardo desenhar fantasias e produzir cenários para festividades (cf. KEMP, 2006). Então é possível imaginar Leonardo soltando de vez em quando frases espirituosas como *O Moro io moro se con tua moralità non mi amari tanto il vivere m'è amaro* (Codice Madrid II, f. 14r), isto é, “Ó Mouro, eu morro se com tua moralidade não me amares, tanto que o viver me é amaro”.

Seja como for, o Leonardo da Vinci escritor não pode ser comparado com certos contemporâneos dele que realmente publicaram obras, como é o caso de Nicolau Maquiavel (1469 – 1527), que além de livros sobre história e política escreveu obras de natureza sem dúvida literária, como a peça teatral *La mandragola* (publicada em 1524) e a novela *Belfagor arcidiavolo* (c. 1527). É preciso, portanto, relativizar a

donc le langage ramené à la nature d'un instrument de communication, d'un véhicule de la 'pensée'”.

¹² “[...] diversions for the courtier's idle hours”.

¹³ “[...] indovinelli da recitarsi nelle adunanze di amici, e probabilmente alla corte del Moro.”

nomeação de Leonardo da Vinci como autor. Insisto nesse ponto: ele escreveu, sim, mas chamá-lo de autor literário é um anacronismo tanto quanto chamá-lo de artista. Chamá-lo de autor literário será sempre uma criação nossa, diferentemente do caso de Maquiavel, que de fato produziu e publicou obras que o tornam indiscutivelmente um autor literário. O que acontece com Leonardo é parecido com o que ocorre com Michelangelo Buonarroti (1475-1564), que escreveu alguns poemas e, inclusive, conta com pelo menos três antologias publicadas em português (MICHELANGELO, 1987; 1994; 2007). Como observa Leandro Cauneto,

deve-se considerar que a chamada obra completa de Michelangelo, como poeta, não pode ser ela mesma claramente definida em seus limites: muita coisa permaneceu incompleta e fragmentada, ou de fato perdeu-se; alguns poemas possuem tal número de versões que, nas edições mais modernas, o poema que se vê na página impressa é, na verdade, fruto do trabalho filológico do editor, mais do que propriamente da pena do autor (2015: 72).

Ou seja, assim como no caso de Leonardo, mesmo que Michelangelo tenha produzido textos mais indiscutivelmente literários (poemas), por não ter publicado livros em vida é notável a reescrita dos textos dele feita por parte de editores, antologizadores e tradutores. A propósito, seria válida uma comparação mais profunda entre as obras desses dois artífices que escreveram, mas isso escapa aos objetivos da minha dissertação. O trabalho que realizo aqui, aliás, pode servir para essa futura e possível comparação.

Acredito que seja interessante estabelecer uma diferença entre *escritor* e *autor*, se quisermos encontrar uma denominação sintética que dê conta do caso de Leonardo. Levando em conta a dimensão histórica implicada aqui, sugiro aproveitar a distinção existente no francês antigo, tal como nos informa Roger Chartier:

[o] escritor (*écrivain*) é aquele que escreveu um texto, que permanece manuscrito, sem circulação, enquanto o autor (*auteur*) é também qualificado como aquele que publicou obras impressas. (2009: 32).

Portanto, nesse sentido Leonardo da Vinci seria sim um escritor, já que seus manuscritos permaneceram sem circulação, mas ele não seria um autor, porque não publicou obras de maneira impressa.

Mas e por que Leonardo não publicou? Apesar de, por exemplo, planejar uma certa ordem em que deveriam estar dispostas as profecias (KEMP, 2006: 148), por que ele de fato não montou livro algum?

Uma possível resposta pode ser encontrada em uma passagem escrita por ele mesmo:

[e] esta seja uma coleta sem ordem, tirada de muitos papéis que eu aqui copiei, esperando depois colocá-los em ordem nos lugares deles, segundo as matérias de que eles tratem, e creio que antes que eu chegue ao fim disso eu vou replicar uma mesma coisa mais vezes, assim que, leitor, não me repreendas, porque as coisas são muitas e a memória não as pode reservar e dizer: esta não quero escrever porque antes a escrevi. E se eu não quisesse cair em tal erro, seria necessário que, em cada caso que eu quisesse copiar, que para não replicá-lo eu tivesse sempre que reler todo o passado, e mais ainda sendo longos os intervalos de tempo do escrever entre uma vez e outra.¹⁴ (VINCI, *Arundel*, f1r).

Quem está minimamente familiarizado com a língua italiana percebe logo algumas diferenças entre a língua escrita atual e aquela que encontramos em textos dos séculos XV e XVI. Na tradução isso se manifesta sobretudo pela sintaxe, fundamental para questões de ritmo. Mas observe também as variações ortográficas nesse trecho de Leonardo: “questo *fia* un *racolto sanza* ordine”, ou seja, “questo *sia* un *racolto senza* ordine”. A antologia de Augusto Marinoni (VINCI, 1980) traz algumas tabelas sobre as “particularidades fonéticas de Leonardo”, mas

¹⁴ “E questo *fia* un *racolto sanza* ordine, tratto di molte carte le quale io ho qui copiate, sperando poi di metterle per ordine alli lochi loro, secondo le materie di che esse tratteranno; e credo che avanti ch’io sia al fine di questo, io ci arò a replicare una medesima cosa più volte; si chè, lettore, non mi biasimare, perchè le cose son molte, e la memoria non le può riservare e dire: questa non voglio scrivere, perchè dinanzi la scrissi. E s’io non uolessi cadere in tale errore, sarebbe necessario che per ogni caso ch’io volessi copiare su, che per non replicarlo, io avessi senpre a rilegere tutto il passato, e massime stanto con lunghi intervalli di tempo allo scrivere, da una volta a un’altra.”

não vou me estender nisso, que caberia melhor em uma pesquisa em linguística do que em tradução literária (ainda mais quando atravessada pelas Artes Visuais). Basta saber que eu faço as traduções a partir de transcrições já existentes, feitas por leonardistas como Augusto Marinoni. Isto é, reescrevo Leonardo já a partir de algumas reescritas. Como se verá no capítulo 3, as minhas traduções levam em conta essa oscilação ortográfica presente nos textos de Leonardo, mas não faço isso com rigor de linguista, mas sim com motivações artísticas.

Essa escrita tosca (do latim, *tuscus*, isto é, da *Tuscia*, etrusco e, finalmente, toscano) pode ser comparada com obras de contemporâneos de Leonardo. Um bom exemplo é o livro *De pictura*, de Leon Battista Alberti, cujo prólogo começa assim: “[i]o solea meravigliarmi insieme e dolermi che tante ottime e divine arti e scienze, quali per loro opere e per le istorie veggiamo copiose erano in que’ vertuosissimi passati antiqui, ora così siano mancate e quasi in tutto perdute” (ALBERTI, 1436: 2). Traduzo, para sentirmos como a poética desse fragmento é semelhante à poética do trecho de Leonardo:

[e]u soía maravilhar-me e também lamentar-me que tantas ótimas e divinas artes e ciências, que por suas obras e pelas histórias vemos como eram copiosas naqueles virtuosíssimos passados antigos, agora sejam tão raras e estejam quase de todo perdidas.

A língua em que Alberti e Leonardo escreveram esses dois trechos pode ser considerada a mesma, e reconheço uma poética que de alguma forma é compartilhada por ambos. Alberti é creditado (MARAZZINI, 2004: 96) como autor da primeira gramática em língua vulgar, a *Grammatica della lingua toscana* (1440). Contudo, entre a prosa de Alberti e de Leonardo há uma diferença fundamental: enquanto “[...] a nobre prosa de Alberti é caracterizada por uma forte incidência dos latinismos, sobretudo em nível sintático, além de lexical e fonético”¹⁵ (MARAZZINI, 2004: 96), a escrita de Leonardo é “própria da escrita privada”¹⁶, como diz Carlo Vecce (2007: 24). A prosa de Leonardo se assemelha, portanto, mais a modelos como “o *zibaldone umanistico*, o caderno de apontamentos em que se adensam, seguindo só a sucessão dos

¹⁵ “[...] la nobile prosa dell’Alberti è caratterizzata da una forte incidenza dei latinismi, soprattutto a livello sintattico, oltre che lessicale e fonetico”

¹⁶ “Propria della scrittura privata”.

textos, notas e apontamentos filológicos”¹⁷ (VECCE, 2007: 24). Mais precisamente ainda, a escrita de Leonardo

[...] é a mesma com que estão escritos os livros privados de recordações de mercadores e burgueses florentinos do *Quattrocento* [...] São escritas de registro cotidiano, estratificadas dia a dia; os textos permanecem no estado em que são lançados, não são nunca corrigidos, às vezes apenas integrados; e esses livros contêm verdadeiramente tudo, sem ordem aparente, passando da ata comercial à anotação de um provérbio ou de considerações morais; mas sobretudo cada texto tem a sua medida precisa na página, na folha, introduzido por fórmulas específicas como “memória” ou “recordação”; nem há um fim preestabelecido: a última página permanecerá branca no momento da morte do escrevente.¹⁸ (VECCE, 2007: 24-5).

Em resumo, a língua, o discurso, a poética com que eram escritos os textos no âmbito privado “[...] deviam ser familiares ao filho ilegítimo do notário ser Piero di ser Antonio da Vinci.”¹⁹ (VECCE, 2007: 25).

O movimento de escrever em vulgar (isto é, não em latim, mas em veneziano, em florentino etc.) já havia começado havia certo tempo. Por exemplo, a obra *Della composizione del mondo*, de Restoro d’Arezzo, sobre física e astronomia (entre outras matérias) é datável em torno de 1282, e o *Inferno* da *Commedia* de Dante Alighieri, escrita em “vulgar florentino”, foi composto provavelmente entre 1304 e 1308 (MERCURI, 2007: 303). Leonardo escrevia em vulgar e é evidente em seus escritos o

¹⁷ “Lo zibaldone umanistico, il quaderno d’appunti in cui s’addensano, seguendo solo la successione dei testi, note ed appunti filologici”.

¹⁸ “[...] è la stessa con cui sono scritti i libri privati di ricordi di mercanti e borghesi fiorentini del Quattrocento. [...] sono scritture di registrazione quotidiana, stratificatesi giorno per giorno; i testi restano nello stato in cui sono precipitati, non sono mai corretti, talvolta solo integrati; e quei libri contengono veramente di tutto, senza ordine apparente, passando dall’atto commerciale all’annotazione di un proverbio o di considerazioni morali; ma soprattutto ogni testo ha la sua misura precisa nella pagina, nel foglio, introdotto da formule specifiche come “memoria” o “ricordo”; né c’è una fine prestabilita: l’ultima pagina resterà bianca al momento della morte dello scrivente.”

¹⁹ “[...] dovevano essere familiari al figlio illegittimo del notaio ser Piero di ser Antonio da Vinci”.

que poderíamos chamar de variação linguística, em que se observam, além de uma ortografia oscilante, também alguns latinismos. Isso, porém, era comum na época: “[o] latinismo não indica uma marcação estilística”²⁰ (MARAZZINI, 2004: 105). Isto é, em um período de formação da língua florentina, que serviu de base posteriormente para o italiano padrão, era natural a oscilação ortográfica e a mistura entre língua vulgar e latim. No que concerne à política linguística da época, Claudio Marazzini lembra que

[f]oi preciso um pouco de tempo para que se afirmasse o princípio da paridade potencial das línguas antigas e das modernas. Tal disponibilidade se manifestou só na segunda metade do século [XV], e em particular em Florença. A atitude mais comum era diversa: o desprezo pelo vulgar, ainda na segunda metade do séc. XV, era normal.²¹ (2004: 92).

Portanto, faz sentido dizer que Leonardo escrevia em vulgar porque não sabia latim o suficiente, mas por outro lado é possível reconhecer nele uma certa filiação crítica quando ele se rebela contra os literatos e escreve que a pintura é superior à poesia, porque “não precisa de intérpretes de diversas línguas, como precisam as letras, e logo satisfaz a espécie humana, não diferentemente de como fazem as coisas produzidas pela natureza.”²² (VINCI, 2006b: 25). Esse posicionamento crítico permeia fortemente o *Paragone* (a primeira parte do chamado *Libro di pittura*, compilado por volta de 1550 com folhas escritas em torno de 1500-5).

Contudo, em vários manuscritos de Leonardo se encontram anotações de estudos gramaticais de latim, anunciando um desejo de poder acessar determinadas obras, tais como a *De architectura* (c. 15 a. C.), de Vitruvius (c. 80 a. C. – c. 15 a. C.). Além de estudos gramaticais,

²⁰ “Il latinismo non segna una marcatura stilistica”.

²¹ “Ci volle un po’ di tempo perché si affermasse il principio della parità potenziale delle lingue antiche e di quelle moderne. Tale disponibilità si manifestò solo nella seconda metà del secolo, e in particolare a Firenze. L’atteggiamento più comune fu diverso: il disprezzo per il volgare, ancora nella seconda metà del XV sec., era normale.”

²² “[...] non ha bisogno d’interpreti di diverse lingue, come hanno le lettere, e subito ha soddisfatto all’umana specie, non altrimenti che si facciano le cose prodotte dalla natura.”

existem algumas transcrições e traduções feitas por Leonardo a partir de obras que ele lia em latim, sem contar as transcrições que ele fazia a partir de obras em vernáculo (para um aprofundamento nesse assunto, veja SOLMI, 1908; MARINONI, 1944; KEMP, 2006). O fato de precisar estudar latim depois de adulto, no entanto, não deve espantar, já que Leonardo teve uma formação em uma oficina (*bottega*) e não aquela do Trívio e Quadrívio, currículo dedicado à iniciação em obras literárias, filosóficas e jurídicas (VINCI, 1980: 13; KICKHÖFEL, 2014).

Um exemplo de Leonardo da Vinci como tradutor pode ser encontrado no *Codice Atlantico*, f. 195r (figura 3), onde se leem alguns versos das *Metamorfoses* de Ovídio traduzidos por Leonardo. Na coluna da esquerda da folha estão algumas frases riscadas, tentativas de traduzir os versos 232-236 do livro XV da obra de Ovídio (cf. OVÍDIO, 2016) demonstrando a progressão do exercício tradutório.

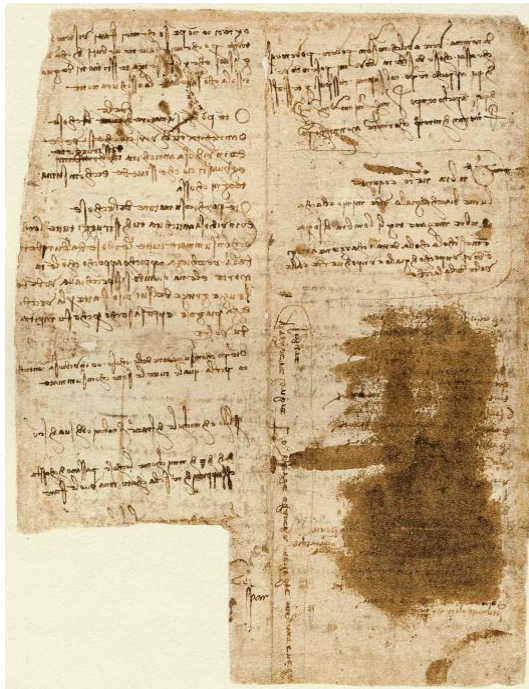


Figura 2 – *Codice Atlantico* (c. 1487), f. 195r.

Foto: site da Biblioteca Leonardiana.

Disponível em: www.leonardodigitale.com

Acesso em: 24/09/16.

Augusto Marinoni, em sua antologia *Scritti letterari* (VINCI, 1980), inclui uma versão dessa tradução de Leonardo, e não deixa de fazer uma breve crítica de tradução em nota de rodapé: “[a] tradução do segundo trecho trai uma ainda não madura experiência da língua latina”²³ (MARINONI, in VINCI, 1980: 221). É de se supor, no entanto, que esses fragmentos de tradução tivessem uma função de exercício, assim como hoje em dia, quando se estuda uma língua, é aconselhável praticar traduções.

No mesmo sentido, encontram-se nos manuscritos algumas transcrições realizadas por Leonardo. Algumas das transcrições costumam ser incluídas nas antologias de textos “literários” escritos por ele, sobretudo as chamadas alegorias, que têm origem no livro *Fiore di virtù che tratta tutti i vitti humani, et come si deve acquistare la virtù* (cf. SOLMI, 1908) e também em *Historia naturale tradocta di língua latina in fiorentino per C. Landino* (cf. MARINONI, in VINCI, 1980: 248). Um exemplo interessante está na folha 80v do *Codice M* (c. 1509-12): a transcrição de um terceto presente no início do livro *De divina proportione* (1509), de Luca Pacioli, obra que Leonardo ilustrou. Na mesma folha, podem ser vistos poliedros que constam no livro de Pacioli:

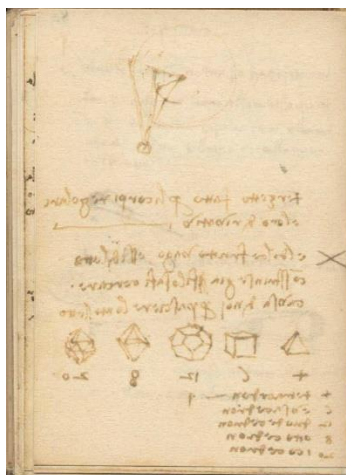


Figura 3 – Codice M (c. 1509-12), f. 80v.

Foto: site da Biblioteca Leonardiana.

Disponível em: www.leonardodigitale.com

Acesso em: 24/09/16

²³ “La traduzione del secondo brano tradisce una non ancor matura esperienza della lingua latina”.

Existem duas listas, redigidas por Leonardo, que dão conta de informar livros que ele possuía: a primeira está no *Codice Atlantico*, f559r, e elenca 40 obras; a segunda está no *Codice Madrid II*, ff. 2v-3r, e elenca 116 obras. Alguns livros da primeira lista não estão na segunda. É importante considerar também o fato de alguns nomes da primeira lista estarem repetidos nela mesma, e na segunda lista é provável que Leonardo contabilizasse alguns cadernos seus como livros, como diz Augusto Marinoni (MARINONI, in VINCI, 1980: 256). De qualquer modo, é notável o número de livros que Leonardo possivelmente tinha. A lista apresenta uma variedade de assuntos, indo desde literatura em vulgar – por exemplo *Guerrin il meschino* (1473), de Andrea da Barberino – até obras sobre medicina em latim – como *Fasciculus medicinae* (1491) de Johannes de Ketham (John of Ketham).

O fato de, nos manuscritos de Leonardo, existirem tanto anotações acerca de seus projetos quanto transcrições de textos de outrem deixa ainda mais evidente o caráter de registro dos seus textos. Acredito que, sob o risco de retroaplicar um conceito pós-moderno, podemos pensar nos manuscritos de Leonardo como “cadernos de artista” ou “diários de bordo”. Essa ideia me serve para mesclar dois pontos de vista: olhar tanto para os textos, que são traduzíveis, quanto para as imagens, que podem ser incorporadas ao produto da tradução. O resultado são as *Páginas de Leonardo da Vinci* que vêm em apêndice à dissertação, isto é, uma miscelânea de fotografias impressas de algumas páginas de Leonardo, onde textos em português brasileiro, manuscritos por mim, se sobrepõem e permeiam a escrita-desenho do texto-imagem-fonte.

A questão de Leonardo ser um “trabalhador manual” e não um “homem de letras” tem um lado social bastante identificável nos textos dele. Quando ele diz, por exemplo, “[s]ei bem que, por não ser eu literato, que a algum presuntuoso lhe parecerá racionalmente poder me desaprovar com o alegar eu ser um homem sem letras”²⁴ (VINCI, 1980: 148), está se posicionando contrariamente a um preconceito vigente: o preconceito existente contra quem se dedicava, exatamente, às artes (*techné*). Não ser um literato naquele contexto, vale repetir, era sinônimo de não saber latim, língua do “conhecimento”, aquela em que se publicava a maior parte dos livros – certamente a totalidade dos livros mais valorizados (cf., por exemplo, VINCI, 1980).

²⁴ “So bene che, per non essere io litterato, che alcuno prosuntuoso gli parrà ragionevolmente potermi biasimare coll’allegare io essere omo sanza lettere.”

Os questionamentos feitos até aqui pretendem relativizar a imagem usual de Leonardo como artista/escritor e, de modo geral, chamar atenção para a ideia de que o Renascimento talvez não esteja tão próximo quanto se deseja. É como diz Eduardo Kichhöfel:

[a]ssim, aquilo que é desconhecido aparece, e aquilo que é dado toma novos sentidos e valores. Se chamamos Leonardo da Vinci de artista, talvez isso não cause surpresa, mas chamá-lo de artífice sim, pois a palavra “artífice” aponta para um contexto cultural em parte diverso do nosso. (2014: 111).

Naturalmente, Leonardo não era o único artífice capaz de relacionar diversos assuntos e disposto a investigar em áreas, para nós, separadas. Um bom exemplo de contemporâneo dele que, no entanto, ficou menos famoso é Francesco di Giorgio Martini (1539 – 1501). Francesco foi arquiteto, engenheiro, pintor, escultor e autor de textos sobre arquitetura e engenharia civil e militar. Trabalhou em Siena, em Urbino e Milão, na mesma época em que Leonardo esteve lá. Algumas páginas do *Trattato di architettura civile e militare* (c. 1481 – 1486) de Francesco di Giorgio passaram pelas mãos de Leonardo e contam com anotações dele nas margens. A figura abaixo apresenta parte desse tratado, que está hoje na Biblioteca Medicea Laurenziana de Florença. O manuscrito se intitula *Codice Ashburnham 361* e pode ser acessado, não por acaso, junto aos manuscritos de Leonardo disponibilizados online pela Biblioteca Leonardiana.



Figura 4 – Francesco di Giorgio Martini.
Codice Ashburnham 361 (c. 1481-1486) f. 41r.
Biblioteca Medicea Laurenziana.
Foto: Biblioteca Leonardiana.
Disponível em: <http://www.leonardodigitale.com/>
Acesso em: 25/09/16.

Observe, na medida em que este formato permite, como na folha os textos escritos e os desenhos formam um todo orgânico, parecido com o que ocorre nos manuscritos de Leonardo. No alto da folha, é possível reconhecer a grafia dele. Um belo rastro de leitura, que serve para demonstrar como Leonardo estava inserido em um contexto propício a esse tipo de criação escrita e visual. Não é extraordinário, então, que ele tenha produzido textos e desenhos dignos de serem antologizados. O privilégio de Leonardo não está no que ele produziu, mas sim no que outras pessoas produzem a partir disso. E vale perguntar: por que Francesco di Giorgio não recebe o mesmo tratamento?

As relativizações indicadas acima permeiam as críticas que seguem na próxima seção, direcionadas às produções bibliográficas que reúnem textos de Leonardo principalmente na Itália, mas sem deixar de mencionar duas edições inglesas. Inicialmente, falo sobre os processos de antologização, comentando em seguida as primeiras antologias feitas com textos de Leonardo da Vinci. Para todos os efeitos, não vou me aprofundar na questão de saber se de fato Leonardo é o criador dos textos publicados, ou seja, “o autor”. Discussões a esse respeito podem ser encontradas em, por exemplo, Edmondo Solmi (1908), Augusto Marinoni (1944) e Martin Kemp (2006). Se as obras aqui analisadas lhe atribuem a autoria dos textos, isso é o suficiente para que se projete a imagem de Leonardo escritor. Esta é a tarefa a que me proponho: ver como a imagem de Leonardo é projetada por meio de livros que levam o nome dele como autor.

2.2 ANTOLOGIZAÇÃO E TRADUÇÃO

Vou falar aqui sobre o processo geral de antologização, com foco especial na antologização unida à tradução. Isso é importante para que depois eu possa comentar algumas antologias realizadas com textos de Leonardo da Vinci na Itália e na Europa.

O fenômeno de antologização ao qual me dedico aqui tem, como aporte teórico, os estudos de Helga Essmann & Armin Paul Frank (1990, 1991). Vinculados a uma perspectiva descritiva dentro dos Estudos de Tradução (por exemplo, ideias apresentadas por autores como Gideon Toury e André Lefevere, na antologia organizada por Theo Hermans, em 1985), Essmann & Frank veem as antologias como uma forma de interpretação:

[c]omo curadores de museu, antologizadores selecionam para exibição itens que são considerados de importância cultural e/ou com valor de venda; ao arranjar o que é exibido, eles projetam uma interpretação e uma avaliação de um dado campo e convidam leitores a fazer uso da reserva cultural. Antologias em tradução servem essencialmente aos mesmos propósitos internacionalmente.²⁵ (1991: 65)

Para a discussão que proponho, isto é fundamental: quem faz uma antologia projeta uma interpretação. No caso que me interessa diretamente, uma interpretação de um determinado autor. Uma *imagem*, diz André Lefevere:

[é] obviamente impossível introduzir a realidade de uma literatura-fonte em uma literatura-alvo por meio de uma antologia de traduções. É, contudo, eminentemente possível criar a imagem de uma literatura para outra literatura. Essa operação é

²⁵ “Like museum curators, anthologists select for exhibition items that are considered of cultural importance and/or sales value; by arranging the exhibits, they project an interpretation and evaluation of a given field and invite readers to make use of the cultural store. Translation anthologies serve essentially the same purposes internationally.”

nunca sem contexto, existe sempre uma agenda escondida por trás disso.²⁶ (1995: 54)

“Uma agenda escondida”, diz Lefevere, mas já em 1974, na Itália, Amedeo Quondam criticava a forma antologia chamando atenção para a dimensão ideológica desse processo:

[a]s modalidades de execução dessa mediação não se resolvem nunca em instrumentações neutras de objetos institucionalmente propedêuticos, mas se desenvolvem em uma homogênea articulação, em planos e setores diferenciados apenas tecnicamente, do próprio processo de ideologização da real fenomenologia literária.²⁷ (1974: 9).

Ao apresentar todas essas citações não quero dizer que “é preciso ser neutro”, que a literatura não deveria ser ideologizada, que as escolhas e as escolas deveriam não tomar partido – pelo contrário: apresento minhas referências exatamente para deixar bem nítido que não estou sozinho ao acreditar que a neutralidade é impossível, nem em assuntos de tradução, artes e literatura, nem em assuntos das chamadas ciências exatas ou naturais. Afinal de contas, tudo começa com escolhas: se somos sujeitos (e não sujeitados) podemos escolher entre participar (e apoiar também é participar) de projetos que contribuem para a promoção de determinadas coisas em detrimento de outras: por exemplo, mais rodovias em vez de pelo menos uma ferrovia ou ciclovias; mais antologias de literatura estadunidense em vez de pelo menos uma antologia de literatura italiana, ou paraguaia. Minha crítica nesta dissertação, portanto, é uma maneira de fazer política dentro de uma área em que me sinto livre, e isso não quer dizer condenar as ideologias que identifico nas antologias e traduções brasileiras de textos de Leonardo da Vinci; quer dizer apenas

²⁶ “It is obviously impossible to introduce the reality of a source literature into a target literature by means of an anthology of translations. It is, however, eminently possible to create the image of a literature for another literature. This operation is never context-free, there is always an agenda hidden behind it.”

²⁷ “Le modalità d’ecuzione di questa mediazione non si risolvono mai in neutrali strumentazioni di oggetti istituzionalmente propedeutici, ma si svolgono in una omogenea articolazione, su piani e settori differenziati solo tecnicamente, dello stesso processo d’ideologizzazione della reale fenomenologia letteraria.”

que procuro estar alerta para o fato de os processos de reescrita como a tradução e a antologização não estarem isentos de implicações ideológicas, e que conseqüentemente a minha crítica também é ideológica. Para correr menos o risco de que meu discurso soe, apesar de tudo, condenatoriamente vazio, sigo o exemplo de Augusto de Campos, que fala de “crítica via tradução” (CAMPOS, 1987), e de Haroldo de Campos, que fala de “tradução como criação e como crítica” (CAMPOS, 2015), portanto também ofereço aqui novas traduções, novas escolhas, uma nova recontextualização do material escrito por Leonardo da Vinci.

Ao recontextualizar os fragmentos deixados por Leonardo, se cria uma nova unidade, se faz um “livro de verdade”. “O arranjo, a configuração cria um significado e um valor maiores do que a soma dos significados e valores dos itens individuais tomados isoladamente.”²⁸ (FRANK, 2001: 13). Esse fenômeno é particularmente notável quando se trata de antologias que reúnem textos traduzidos. Nesse caso, o processo é de dupla, ou simultânea, recontextualização, de simultânea reescrita (*rewriting*, diz Lefevere), já que antologização e tradução são dois processos que “influenciam a recepção e a canonização de obras literárias”²⁹ (LEFEVERE, 1992: iii). Acrescento, ainda, que outra forma de reescrita praticada é a transcrição, fundamental para se poder trabalhar com textos de Leonardo da Vinci. No caso dos manuscritos de que trato aqui, as transcrições são em geral críticas, ou seja, transcrições que já apresentam atualização ortográfica, mas algumas vezes vão se tratar de transcrições diplomáticas, isto é, transcrições que procuram registrar o que está rigorosamente nos manuscritos, mantendo a ortografia e colocando eventualmente entre colchetes alguma letra que contribua para a compreensão das palavras. Por exemplo, se no manuscrito estiver a forma *tãto*, uma transcrição diplomática registrará *tãto*, enquanto uma transcrição crítica registrará *tanto*. Como se verá no capítulo 3, nas minhas traduções eu jogo com possíveis variações ortográficas no português, propondo uma espécie de “tradução do erro”.

Para fazer um livro a partir desse material manuscrito é preciso primeiro “decifrar” a grafia de Leonardo, lembrando que “toda decifração pressupõe uma atitude crítica do leitor: ele tem de possuir critérios pelos quais reconhece as cifras e as decifra.” (FLUSSER, 2010: 101). Depois, é necessário transpor os textos em outros formatos, adequados à impressão. Cada pessoa que transcreve criticamente esses textos precisa,

²⁸ “The arrangement, the configuration, creates a meaning and value greater than the sum of meanings and values of the individual items taken in isolation [...]”

²⁹ “[...] influences the reception and canonization of works of literature.”

eventualmente, estabelecer uma pontuação, já que Leonardo não usava sempre esse recurso. Isso tem algumas implicações rítmicas, como diria Henri Meschonnic (1973, 1999), ou mesmo “transcriativas”, como diria Haroldo de Campos (2015). Portanto, quando falo de antologias aqui tenho presente, no mínimo, esses três aspectos: a *seleção*, a *transcrição* e, no caso das antologias não italianas, a *tradução* dos excertos, que oferecem inevitavelmente uma interpretação; vale dizer, projetam uma imagem de Leonardo da Vinci como escritor, conferindo a ele uma (ou mais de uma) determinada poética.

Entendo aqui o termo *poética* no sentido de traços característicos de um texto, de um autor ou uma autora. Ou seja, considero a segunda acepção presente no *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*: poética “[...] aplica-se à escolha feita por um *autor* entre todos os possíveis (na ordem temática, da composição, do estilo etc.) literários: “a poética de Hugo”.” (DUCROT & TODOROV, 2001: 83, itálico na edição consultada). Por exemplo, a poética de Machado de Assis é marcada pela ironia e pelo uso de pares raros de substantivos e adjetivos dentro dos sintagmas nominais: “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” em vez de, por exemplo, “olhos de cigana, oblíquos e dissimulados” (ASSIS, 1994: 26). Minha ideia é mostrar como, no caso de Leonardo da Vinci, os processos de antologização e de tradução o apresentam como dono de poéticas diferentes.

Mais do que por meio de uma profunda análise literária textual, minha perspectiva é histórico-crítica, ou seja, vou olhar sim para os textos mas chamar bastante atenção para os paratextos (especificamente peritextos, ou seja, prefácios, orelhas etc.). Isso deverá me permitir verificar qual é o projeto de cada antologia e quais são as imagens projetadas por elas. São imagens diferentes entre si, ou existe uma imagem padrão? Para tentar responder a isso, inicialmente apresento uma comparação introdutória entre as primeiras antologias realizadas com textos de Leonardo, publicadas na Inglaterra e na Itália. Em seguida, no capítulo 2, me foco nas antologias publicadas no Brasil.

Metodologicamente, como eu disse, me inspiro na proposta de Essmann & Frank (1991: 73-4), que indicam dois pontos de vista complementares para esse tipo de pesquisa: uma visão da história *externa* e uma visão da história *interna*. O olhar *externo* analisa questões tais como quem são os/as tradutores/as; quem são os/as antologizadores/as; quais são os textos selecionados para compor a antologia; quais são as circunstâncias editoriais etc. Ou seja, a história externa procura dar conta de *o quê, quem, quando*. O olhar *interno*, então, procura dar conta de *como*, isto é, como são os textos que compõem a antologia, como ela é

apresentada (por prólogos, comentários, notas etc.) e, também, como é a tradução (aspectos textuais, linguísticos, poéticos etc.); em resumo, quais são as características textuais de uma antologia de textos traduzidos. A propósito, vale declarar aqui que uso “antologia de textos traduzidos” para traduzir a expressão consagrada *translation anthologies*, que se refere a esse tipo de obra e estabelece uma diferença com as antologias de textos não traduzidos. Outra maneira de expressar isso em português seria “antologias em tradução” (cf. LAZARO, 2016), mas prefiro deixar explícito que estou falando de antologias de textos traduzidos, mesmo que seja uma expressão pouco sintética em comparação com a forma inglesa *translation anthologies*.

Digo que “me inspiro” na metodologia de Essmann & Frank (1990 e 1991) porque não pretendo aplicá-la por completo, nem pretendo aplicar outros métodos utilizados na investigação de antologias, que também são referência e podem ser encontrados, por exemplo, nos trabalhos de Barbara Benedict (1996; 2001); de Martha Cheung (2003; 2012; 2013); no livro todo organizado por Harald Kittel (1995), ou mesmo na tese de Rosario Lázaro Igoa (2016).

“Não se pode fazer uma tentativa nova sem começar por renovar uma metodologia”, disse Henri Meschonnic. “Não se lê com as palavras dos outros.”³⁰ (1973: 11). Não se lê: não se escreve. Não leio aqui com as palavras de Meschonnic, apenas o cito porque reconheço nas palavras dele um incentivo para buscar as minhas próprias. Minha leitura aqui é uma escrita. O meu método, mais do que descritivo, é *escritivo*. Isso quer dizer que não vou tentar empreender uma análise cientificista dos fenômenos de antologização e tradução. Antes, falo sempre de um lugar mais próximo da literatura (teórica, mas sempre literatura) do que de qualquer disciplina que se pretenda exata. Ou melhor, chamo de novo Henri Meschonnic, que fala em poética do traduzir: “[p]ara a poética, a tradução não é nem uma ciência nem uma arte, mas uma atividade que coloca em ação um pensamento sobre a literatura, um pensamento sobre a linguagem.”³¹ (1999: 18). Para me apoiar nesse lugar de fala contrário à divisão binária entre arte e ciência, existem diversos autores e autoras, mas vou me limitar àqueles que auxiliam também em outras partes desta dissertação. Portanto, depois de citar Meschonnic, trago Vilém Flusser, que diz: “[t]eremos de aprender a não fazer mais, no futuro, a separação

³⁰ “On ne peut faire une tentative neuve sans commencer par renouveler une méthodologie. On ne lit pas avec les mots des autres.”

³¹ “Pour la poétique, la traduction n’est ni une science, ni un art, mais une activité qui met en œuvre une pensée de la littérature, une pensée du langage.”

entre a leitura livre de valor (da ciência) e a leitura interpretativa (da arte e da política).” (2010: 95-6). Flusser escreveu isso em 1989. Já estamos, ou poderíamos estar, naquele futuro imaginado pelo filósofo.

Me empenho nessa pesquisa com um espírito de “[...] *consciência* histórica, no duplo sentido de consciência de *fazer* a história e consciência de *pertencer* à história”³² (RICOEUR, 1985: 14), porque não posso deixar de concordar que “[o] que guia a interrogação do historiador é a própria temática escolhida por ele para guiar sua pesquisa.”³³ (RICOEUR, 1985: 173). É assim que, para narrar essa história, sigo uma metodologia vinculada a essa história mesma, que se deixa conduzir pela escrita. Também não estou “lendo pelas palavras de Ricoeur”, apenas procuro ter em mente a consciência histórica de que ele fala e, também, o alerta que Lieven D’Hulst faz, exatamente em um texto sobre antologias em tradução: “[v]ale a pena lembrar que teorias de tradução, como a maioria das teorias, quase inevitavelmente tendem a ser restritivas. [...] As teorias logicamente permanecem atreladas ao seu objeto.”³⁴ (1995: 1).

Então, o percurso narrativo que sigo, embora se baseie numa cronologia para situar no tempo as publicações, tem uma dinâmica de idas e vindas que me parece adequada para dar conta das noções teóricas e práticas relacionadas a essa pesquisa. Não significa que não procuro ser preciso nas informações. Até porque, isso é sim possível: “[‘o] único conhecimento exato que existe’ – disse Anatole France – ‘é o do ano de publicação e o do formato dos livros’” (BENJAMIN, 1987: 228). Vou tentar ser preciso nesse aspecto.

³² “[...] *conscience* historique, au double sens de conscience de *faire* l’histoire et conscience d’*appartenir* à l’histoire.”

³³ “Ce qui guide l’interrogatoire de l’historien, c’est la thématique même choisie par lui pour guider sa recherche.”

³⁴ “It is worth remembering that translation theories, like most theories, almost unavoidably tend to be restrictive. Theories logically remain object-bound.”

2.3 LEONARDO DA VINCI PUBLICADO NA ITÁLIA E NA EUROPA

É praticamente inevitável não fazer uma antologia quando se pretende publicar textos de Leonardo da Vinci. Isso se deve à própria natureza dos manuscritos dele, que apresentam uma fragmentação inerente.

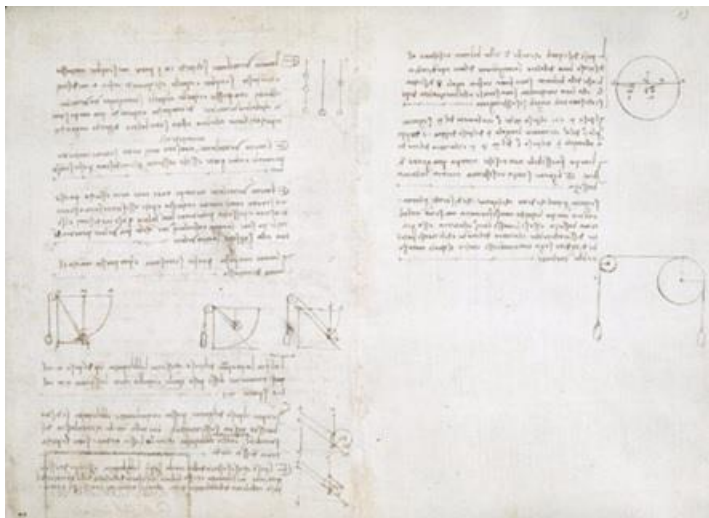


Figura 5 – Codice Arundel (1478-1518), f. 2v.

Foto: site da British Library. Disponível em:

http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=arundel_ms_263_f001r

Acesso em: 05/08/16

Na figura 5, os escritos estão bastante organizados, em comparação com outras folhas. Para se ter uma ideia, basta consultar o site da Biblioteca Leonardiana, onde podem ser acessados muitos manuscritos digitalizados e conferir como, de uma página a outra, e muitas vezes na mesma página, Leonardo varia os assuntos, abandona textos começados, mesclando tudo com desenhos. Junte-se a isso o fato de ele não ter montado nenhum livro em vida (pelo menos, nenhum livro montado por ele chegou até nós), e então passa a ser lógico: se não existe nenhum livro de Leonardo pronto para ser publicado, é necessário *criar* esse livro. Essa criação é a antologia.

Me interessa aqui muito mais o *processo* de antologização, como um método de composição de um livro, do que a noção de antologia como

formato, ou como possível gênero. Já Lieven D’Hulst questionou as antologias como gênero (1995; 2013), primeiro pela variedade formal que essas obras costumam apresentar ao longo da história, e depois porque a própria ideia de gênero literário é altamente discutível. Portanto, sim, antologias são um determinado tipo de livro composto por textos reunidos a partir de certos critérios, ou seja, qualquer livro de crônicas, por exemplo, ou contos, poemas, ensaios é uma antologia, independentemente de ser chamado assim. O que há em comum, então, entre esses livros e aqueles que recebem de fato o nome de antologia, coleção, florilégio etc.? O que há em comum é o *processo antologizador*, que consiste basicamente em selecionar alguns textos e posicioná-los dentro de um livro, partindo de determinados critérios.

Isso permite diferenciar antologia de miscelânea, que é o resultado de um processo que reúne textos ao acaso. Assim: *antologia* é um livro formado por textos reunidos a partir de critérios que visem gerar uma unidade ordenada (por exemplo, uma seleção de trechos sobre pintura, escritos por Leonardo da Vinci). E *miscelânea* é uma mistura quase ou de fato aleatória, uma reunião de textos sem a intenção de formar uma unidade ordenada (por exemplo, a reunião total dos manuscritos que Leonardo deixou com seu herdeiro, Francesco Melzi). Seria possível argumentar que o acaso também é um critério que acaba gerando uma ordem, mas o fundamental para diferenciar antologia e miscelânea, tal como entendo aqui, é o objetivo inicial de ordenar. Para os fins deste trabalho, em resumo, antologia representa organização (um livro), enquanto miscelânea representa caos (folhas soltas). Como lembra Barbara Korte, que estudou o processo de antologização na história da poesia na Inglaterra, o termo antologia (*anthology*) só começou a ser usado por lá para denominar esse tipo de obra a partir de 1790 – antes disso, se costumava usar o termo miscelânea (*miscellany*). Diz Barbara Korte que “‘miscelânea’ parece ser o termo mais apropriado para muitas das primeiras compilações, cuja seleção e arranjo de poemas em geral eram muito mais uma questão de acaso do que de uma seleção e composição cuidadosa da parte dos editores [...]”³⁵ (KORTE, 2000: 21). Inclusive, algumas miscelâneas que Barbara Korte estudou eram

³⁵ “‘miscellany’ seems to be the more appropriate term for many early compilations, whose selection and arrangement of poems more often than not were a matter of chance rather than of an editor’s careful choice and composition”.

[...] uma forma de coleção de textos privados dentro dos quais os leitores copiavam manualmente os frutos de suas leituras para seu próprio uso futuro e nos quais o elemento de seleção é mais pronunciado, enquanto a composição era provavelmente aleatória, determinada pela história de leitura pessoal do compilador.³⁶ (KORTE, 2000: 21).

É essa ideia de arranjo aleatório, portanto, que eu tenho em mente quando falo em miscelânea. É isso que eu faço no meu projeto de tradução.

Por outro lado, no sentido de obra compilada a partir de critérios conscientes com a intenção de organizar um livro, a primeira *antologia* realizada com textos de Leonardo da Vinci é o chamado *Libro di pittura* (“Livro de pintura”), oficialmente nomeado *Codex Urbinas Latinus 1270*, presente na Biblioteca Vaticana. Foi organizado provavelmente por Francesco Melzi (o herdeiro) na segunda metade do século XVI (c. 1550), ou seja, algumas décadas depois de Leonardo morrer, em 1519 (VINCI, 1980; PEDRETTI, 1999; VECCE, 2007). O fato de aparecerem, em algumas páginas, a palavra *MELTIUS* é talvez uma indicação de que a compilação foi feita ou coordenada por Francesco Melzi. Essa obra é um manuscrito de 335 páginas que, como o nome diz, reúne textos de Leonardo sobre pintura, escritos possivelmente entre 1500 e 1505. O *Libro di pittura* difere das demais compilações feitas com textos de Leonardo por ser uma obra literalmente reescrita, ou, mais precisamente: *remanuscrita*. Não por acaso, em comparação com as demais antologias feitas com textos de Leonardo, o *Libro di pittura* e suas variantes, principalmente o *Trattato della pittura*, cuja primeira edição é de 1651, se mostram bastante coesos. Isso se deve ao possível fato de Leonardo ter planejado, em alguma medida, a composição de uma obra voltada para aspectos teóricos da pintura. Mas a coesão do *Libro di pittura* em específico se deve também ao processo de reescrita por que passaram os textos (diga-se, nem tão de passagem, que estão perdidas muitas folhas em que Leonardo escreveu esses textos). O resultado é um modelo de obra dividida por volumes, que se subdividem em partes temáticas (comparação entre as artes, preceitos, proporções etc.), que por sua vez se

³⁶ “[...] a form of private text collection into which readers hand-copied the fruits of their reading for their own further use and in which the element of selection is more pronounced, while the composition was probably haphazard, determined by the compiler’s personal history of reading.”

dividem ainda em capítulos, devidamente intitulados (“Se la pittura è scienza o no”, “Precetto del pittore”, “Perchè il bianco non è colore”, “Che cosa è l’ombra” etc.). Fica exposta, assim, a imagem de um Leonardo teórico, com uma poética que se filia a uma tradição de autores tais como Cennino Cennini (cujo *Libro d’arte* é de 1390), Leon Battista Alberti (cujo *Della pittura* é de 1436), Piero della Francesca (cujo *De prospettiva pingendi* é de c. 1485) e Luca Pacioli (cujo *De divina proportione* é de 1497, livro inclusive ilustrado por Leonardo). Um estudo detalhado, em português brasileiro, sobre o contexto em que Leonardo teria escrito o *Libro di pittura*, pode ser encontrado na dissertação de Juliana Barone (1996). Essa pesquisadora e tradutora comenta por exemplo que “[...] é notória a discussão sobre a sequência dos capítulos [do *Libro di pittura*] e inclusive sobre a disposição interna dos mesmos.” (BARONE, 1996: 16). Por aí já se pode ter uma noção do “atoleiro” que é discutir a composição de livros a partir dos fragmentos de Leonardo.

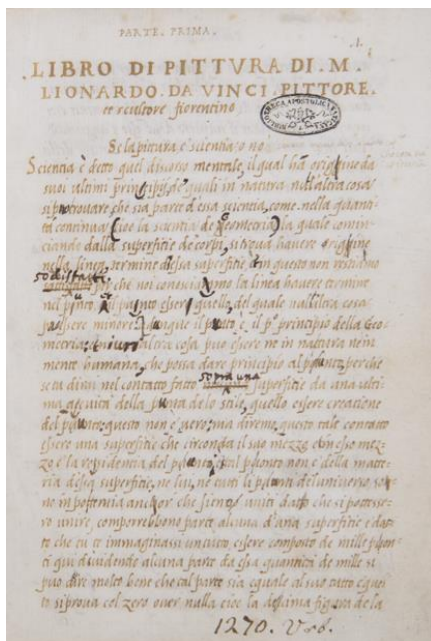


Figura 6 – Libro di pittura (c. 1550), f. 1r.

Foto: site da Biblioteca Leonardiana.

Disponível em: <http://www.leonardodigitale.com/>

Acesso em: 05/08/16

Na figura 6 a grafia não é de Leonardo. Observe as marcas de revisão no texto: parênteses, riscos, palavras anotadas sobre outras. Essa é uma das questões que alguém que decide realizar algum livro com escritos de Leonardo da Vinci precisa enfrentar. O problema inicial, evidentemente, é o que selecionar. Os fragmentos sobre pintura? Dispostos de que maneira?

Carlo Pedretti (1999) oferece um bom resumo das edições feitas com manuscritos de Leonardo ao longo da história. Ele menciona, por exemplo, o projeto do Cardeal Barberini e de Cassiano dal Pozzo, que remonta a 1640 e tinha “[...] a natureza de uma antologia, uma série de tratados reconstruídos com notas transcritas dos manuscritos originais.”³⁷ (1999: 323). Embora não tenha resultado em nenhuma publicação, esse projeto serviu de base para a primeira edição do *Trattato della pittura*, em 1651, por Raphael du Fresne em Paris. Essa versão de 1651 difere do *Libro di pittura* (c. 1550) em primeiro lugar porque se trata de um livro impresso, enquanto aquele é manuscrito (cf. figura 3). Em segundo lugar, o *Trattato della pittura* é ligeiramente menor do que o *Libro di pittura* e não contém, por exemplo, o *Paragone* (a primeira parte do *Libro di pittura*, onde é feita uma comparação entre as artes).

Também em Paris, mas em 1797, aparece *Essai sur les ouvrages physico-mathématiques de Leonardo de Vinci*, de J. B. Venturi, “[...] uma breve antologia de escritos científicos de Leonardo.”³⁸ (PEDRETTI, 1999: 323). Como se vê, estamos sempre diante de antologias. E o método antologizador traz sempre a questão da ordem em que os textos devem ser apresentados. Carlo Pedretti comenta isso com certa ironia:

[...] enquanto estudiosos italianos estavam disputando entre eles mesmos sobre a maneira apropriada de publicar os manuscritos em uma edição patrocinada pelo governo italiano (e de novo um ensaio foi publicado – em 1872, o *Saggio delle opere di Leonardo da Vinci* [de Carlo Belgiojoso]), na Inglaterra e na França os manuscritos e desenhos de Leonardo começaram a ser publicados por iniciativas privadas³⁹. (1999: 324).

³⁷ “[...] the nature of an anthology, a series of treatises reconstructed with notes transcribed from the original manuscripts.”

³⁸ “[...] a brief anthology of Leonardo’s scientific writings.”

³⁹ “But whilst Italian scholars were quarrelling among themselves as to the proper way to publish the manuscripts in an edition sponsored by the Italian government (and again an essay was published—the 1872 *Saggio delle opere di Leonardo da*

Pedretti se refere à edição que Charles Ravaisson-Mollien fez, em 1881, dos manuscritos que estão no *Institut de France* (Paris), e também a *The literary works of Leonardo da Vinci*, obra do historiador e comerciante de arte alemão Jean Paul Richter, que apareceu pela primeira vez em 1883 (em 1888, segundo consta, o livro saiu com o nome *The notebooks of Leonardo da Vinci*). Essa obra, hoje um clássico, foi revisada e reeditada em 1939, por Richter e sua filha, Irma.

A antologia de Richter é fundamental porque, além de trazer alguns fac-símiles das páginas de Leonardo, deu uma resposta diferente de todas as obras anteriores. Reunindo textos de vários códices, dividindo os excertos com critérios temáticos (pintura, óptica, engenharia, textos de humor, textos morais etc.), Richter inaugurou, assim, uma tradição de antologias que apresentam Leonardo como um “autor universal”, isto é, alguém interessado em todos os temas e capaz de discorrer sobre as mais diversas matérias. Em resumo, Richter deu esperanças para os estudiosos que pretendiam e pretendem ainda “organizar as ideias do gênio renascentista”. O próprio Carlo Pedretti sugere isso, quando diz que Richter reagrupou (“reassembled”) os pensamentos de Leonardo (1999: 328). Portanto, é possível identificar no Leonardo de Richter (VINCI, 1883) a imagem de um escritor multifacetado, inquieto, desorganizado, ao mesmo tempo acessível e inapreensível, filósofo hermético e pensador atemporal. Um homem típico da Renascença e ao mesmo tempo um homem “moderno”.

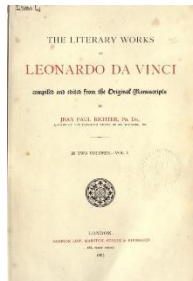


Figura 7 – Página de rosto da antologia de Richter (VINCI, 1883).
 Digitalizada pelo Internet Archive.
 Disponível em: <https://archive.org/details/literaryworksof101leonuoft>
 Acesso em: 05/08/16

Vinci), in England and France the manuscripts and drawings of Leonardo began to be published as private enterprises.”

Não é por acaso que essa obra é realizada por um comerciante de arte alemão e publicada na Inglaterra, no fim do século XIX. Em primeiro lugar, como sinalizam os estudos de Essmann & Frank (1990; 1991), as antologias são um importante meio de disseminação da literatura na Alemanha (também em países vizinhos, como a Suíça, a Holanda, a Bélgica). Logo, como alemão, Jean Paul Richter devia estar habituado a esse tipo de publicação. Em segundo lugar, na Inglaterra também há uma tradição antologizadora. Como nos informa Barbara Benedict (2001), desde o século XVIII, naquele país, vinha se estruturando o que chamamos hoje de mercado editorial, em que passaram a existir de fato as figuras do editor, do autor, do crítico e do leitor. Ela diz:

[I]er, então, se torna não apenas uma atividade de lazer, não somente uma prova de estar na moda, mas uma atividade que transforma o indivíduo num repositório de cultura. As práticas de publicação do fim do século XVIII e do início do século XIX tanto refletem quanto constroem um novo tipo de letramento: ler literatura como pertencimento à cultura mesma.⁴⁰ (BENEDICT, 2001: 394).

As antologias tiveram um papel preponderante na formação do sistema literário inglês (cf. KORTE, 2000; BENEDICT, 2001). Pela ideia de reunir “os melhores autores e textos”, uma espécie de atalho que se oferece a quem não tem como acessar todas as obras separadas que são agrupadas numa antologia, esse gênero favorece bastante a comercialização do objeto livro. Então, em vez de editar cada códice de Leonardo separadamente, um livro que apresente textos interessantes numa ordem atraente poderia ter bastante chance de ser um produto de sucesso. É nesse contexto, portanto, que surge *The literary works of Leonardo da Vinci*: o ano de 1883 na Inglaterra, em que havia um sistema/mercado literário já suficientemente consolidados.

Esse “espírito antologizador”, na verdade, não se restringe à Inglaterra. Monika Schmitz-Emans, por exemplo, falando de literatura do mundo (*Weltliterature*), comenta que

⁴⁰ “Reading thus becomes not merely a leisure activity, nor only a proof of fashion, but an activity that turns the self into a repository of culture. Late eighteenth and early nineteenth-century publishing practices both reflect and construct a new kind of literacy: reading literature as membership in culture itself.”

[o] século XIX foi uma época de expansão de conhecimento. Essa expansão estava conectada a um desejo geral por ordem e a uma tendência a estabelecer estruturas e sistemas de conhecimento. Os discursos sobre a literatura também se influenciaram por essas tendências.⁴¹ (2011: 40).

Esses desejos por “ordem” são reconhecíveis também no Brasil do século XIX. Basta lembrar que o lema positivista-comteano da bandeira nacional, datada de 1889 (e lema do governo contestado de Michel Temer, que ocupa o cargo de presidente da república na data em que escrevo esta dissertação, em 2016), é exatamente “ordem e progresso”, ou então que um dos escritores mais proeminentes do século XIX, José de Alencar, tinha um projeto bastante nítido de estruturar uma “identidade literária nacional”, escrevendo títulos tais como *O gaúcho*, *O sertanejo*, *O guarani*, uma espécie de antologia, ou melhor, de série temática. E, em termos de antologização no Brasil, é impossível não mencionar a *Seleção Literária*, de Fausto Barreto e Vicente de Souza (publicada em 1887), e a *Antologia Nacional*, de Fausto Barreto e Carlos de Laet, publicada pela primeira vez em 1895. Esses projetos surgiram no Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, como espécies de apostila, e posteriormente foram espalhados por todo o país, a partir do momento em que o currículo do Colégio Pedro II virou a base do currículo escolar nacional. Trata-se, como se vê, de um projeto de base didática, com implicações político-ideológicas que não cabe comentar aqui. Para uma abordagem com viés pedagógico acerca das antologias de literatura daquela época no Brasil, veja Marcia Razzini (2000), de cuja tese tirei essas breves informações. Menciono essas obras brasileiras apenas para dar uma ideia do contexto (ocidental) de antologizações do século XIX, em que se inicia a publicação sistemática de textos de Leonardo da Vinci nesse formato. Mas que sejam guardadas as proporções: assim como o mercado livreiro no Brasil é menor do que na Inglaterra, na Alemanha etc., também o peso histórico das antologias é menor por aqui (cf. LAZARO, 2016).

A antologia de Richter (VINCI, 1883) tem ainda a peculiaridade de ser uma antologia de textos traduzidos. Ou seja, é uma simultânea reescrita, segundo o conceito de André Lefevere (1985; 1992). Aliás, a reescrita aqui é *tripla*, pois foi preciso antes de mais nada transcrever os

⁴¹ “The nineteenth century was an age of expanding knowledge. This expansion was connected to a general desire for order and a tendency to establish structures and systems of knowledge. Discourses on literature were also influenced by such trends.”

manuscritos. Trata-se de passar – pela transcrição, pela tradução e pela antologização – uma imagem específica de um autor, de uma cultura para outra, respondendo a uma demanda fundamental da cultura-alvo: apresentar para angloleitores o lado escritor do artífice renascentista. Mas a obra de Richter foi além: ao criar um modelo de apresentação dos escritos de Leonardo (e, por consequência, do próprio Leonardo), essa antologia respondeu também às demandas da cultura-fonte. É que o modelo de Richter, paralelamente ao modelo do *Libro di pittura*, virou um segundo padrão de antologias com textos de Leonardo da Vinci, um modelo que passou a ser seguido também na Itália. São, em geral, livros com seções internas do tipo *pensamentos, fábulas, profecias, cartas, facécias* etc., tentativas de organizar, por assunto, a variedade encontrada nos manuscritos. Nas palavras de Carlo Vecce, essas seleções “[...] alargaram o conhecimento das escrituras de Leonardo para além dos confins da pintura, inaugurando a moderna ‘redescoberta’ da sua obra intelectual⁴²” (2007: 20). Esses livros costumam ter prólogos, onde é comum se ler sobre a dificuldade de realizar uma seleção de escritos dentre a vasta, profusa e confusa obra de Leonardo. Por exemplo, Richter diz:

[o] próprio Leonardo lamentava essa confusão, e por essa razão eu não acho que a publicação dos textos na ordem em que eles aparecem nos originais realizaria de fato as intenções dele. Nenhum leitor encontraria seu caminho dentro de tal labirinto; o próprio Leonardo não poderia fazê-lo.⁴³ (VINCI, 1883: xv).

A primeira antologia italiana com textos de Leonardo, seguindo o modelo da obra inglesa de 1883, foi feita por Edmondo Solmi e publicada em 1899 com o título *Frammenti letterari e filosofici*. Embora tenha um caráter mais popular (sobretudo em tamanho e preço), me parece que a obra de Solmi reproduz mais ou menos a mesma imagem que a obra de Richter. E o prefácio de Solmi também não destoa:

⁴² “[...] allargarono la conoscenza delle scritture di Leonardo oltre i confini della pittura, inaugurando la moderna ‘riscoperta’ della sua opera intellettuale [...]”.

⁴³ “Leonardo himself lamented this confusion, and for that reason I do not think that the publication of the texts in the order in which they occur in the originals would at all fulfil his intentions. No reader could find his way through such a labyrinth; Leonardo himself could not have done it.”

[n]a desordem originária dos manuscritos, que torna necessário à mente do leitor a passagem às ideias mais desiguais, era, além disso, impossível encontrar um fio condutor, que desse uma norma para o ordenamento da escolha. Foi, portanto, necessário indagar ao conteúdo mesmo dos fragmentos isolados o critério da ordem, de modo que cada conceito se ligasse ao outro com uma espécie de progressão lógica, de onde derivasse um sentido completo.⁴⁴ (VINCI, 1979: 26)

O fato de a antologia de Solmi ter sido publicada quase vinte anos depois da obra de Richter demonstra que, para realizar uma obra dessa envergadura, é necessário algum poder de influência, que o comerciante de arte Jean Paul Richter tinha. Richter localizou manuscritos perdidos de Leonardo, abrindo caminho para leonardistas como Edmondo Solmi. Junte-se a isso a existência de uma certa tradição antologizadora também na Itália (RE, 1992) e finalmente, em 1899, passa a ser possível ler num livro comercial, em italiano, os “fragmentos literários” de Leonardo da Vinci. Isso permitiu, também, que Leonardo passasse a figurar de fato entre os escritores italianos, compendiados em livros de história da literatura italiana (veja p. ex. ROSA, 2007).

A entrada de Leonardo no cânone literário italiano fez com que ele influenciasse escritores como Italo Calvino que, ao falar da virtude da exatidão (*esattezza*) em *Lezioni americane*, citou Leonardo da Vinci como “[...] o exemplo mais significativo de uma batalha com a língua para capturar alguma coisa que ainda foge à expressão [...] na busca pela expressão mais rica, sutil e precisa.”⁴⁵ (CALVINO, 2002: 58). A obra de Solmi, portanto, colaborou não apenas para a divulgação de um autor nacional para seus próprios contemporâneos, mas também abriu caminho para diversas outras antologias com textos de Leonardo na própria Itália, que reforçaram o processo de canonização de Leonardo. De acordo com

⁴⁴ “Nel disordine originario dei manoscritti, che rende necessario alla mente del lettore il passaggio alle idee più disparate, era poi impossibile trovare un filo conduttore, che desse una norma per l’ordinamento della scelta. Fu quindi necessario indagare nel contenuto stesso dei singoli frammenti il criterio dell’ordine, in modo che ogni concetto si legasse all’altro con una specie di progressione logica, onde ne derivasse un senso compiuto”.

⁴⁵ “[...] l’esempio più significativo d’una battaglia con la lingua per catturare qualcosa che ancora sfugge all’espressione [...] alla ricerca dell’espressione più ricca e sottile e precisa.”

Lucia Re, “[a] antologia opera como um tipo de seleção de segundo grau, geralmente optando por textos que tenham já passado o teste de outros filtros e controles institucionais.”⁴⁶ (1992: 589). No caso de Solmi, então, a tarefa foi em certo sentido favorecida pelo fato de os textos de Leonardo já terem sido filtrados pelo nobre mercado editorial inglês (a antologia de Richter é simplesmente dedicada à rainha da Inglaterra). Mas só isso não bastava para legitimar Leonardo enquanto escritor: “[...] a canonização não pode ser tarefa de um só antologista, não importa quão poderoso e autoridade ele ou ela possa ser.”⁴⁷ (RE, 1992: 589). Outras pessoas, então, vieram auxiliar nesse processo. É que

[o]s escritos dele começaram a ser considerados a partir de um ponto de vista filológico, novas leituras eram propostas, uma nova antologia era necessária como uma expressão da imagem que os estudiosos tinham feito de Leonardo como um escritor⁴⁸ (PEDRETTI, 1999: 325).

Nesse contexto, Luca Beltrami apresentou *Scritti* em 1913, uma antologia ainda mais popular, segundo Carlo Pedretti (1999: 325). Depois, temos Giuseppina Fumagalli, com seu *Leonardo prosatore*, antologia publicada em 1915. Todas seguem basicamente o modelo de Richter, inclusive na imagem de Leonardo manifestada pelos prólogos. Em relação ao aspecto desordenado dos textos nos manuscritos, porém, Fumagalli se mostra menos pessimista: “[t]endo em devida conta as dificuldades dos muitos e desiguais assuntos, a verdade é que a prosa do Vinci é límpida, com um nexu lógico persuasivo e fascinante, mesmo onde a sintaxe não é respeitada” (VINCI, 1915: 54)⁴⁹.

O ano de 1952 foi particularmente favorável para a publicação de novas antologias: Leonardo estava completando 500 anos de nascimento.

⁴⁶ “The anthology operates as a kind of second-degree selection, usually opting for texts which have already passed the test of others institutional filters and controls.”.

⁴⁷ “[...] canonization cannot be the work of a single anthologist, no matter how powerful or authoritative he or she may be.”

⁴⁸ “His writings began to be considered from the philological point of view, new readings were proposed, a new anthology was needed as an expression of the image that scholars had given of Leonardo as a writer”.

⁴⁹ “Tenuto debito conto delle difficoltà dei molti e disparati argomenti, la verità è che la prosa del Vinci è límpida, con un nesso logico stringente e avvincente, anche dove la sintassi non è rispettata.”

Além disso, segundo Lucia Re, no pós-guerra havia na Itália uma “visão bastante apocalíptica do estado da literatura” e se desejava “a sua abstração (ou liberação) das preocupações do contexto sociopolítico.”⁵⁰ (1992: 593). De fato, os textos de Leonardo dificilmente poderiam ser acusados de fascistas ou de comunistas, basicamente a dualidade sociopolítica da época e, convenhamos, ainda atual. Foi no ano de 1952, então, que surgiram as antologias de Augusto Marinoni, chamada *Tutti gli scritti*, e também *Scritti scelti*, de Anna Maria Brizio.

Com a descoberta, em 1966, de novos manuscritos na *Biblioteca Nacional de España* em Madri, a antologia de Marinoni foi ampliada e republicada em 1974, quando passou a se chamar *Scritti letterari*. Acredito que a autoridade de Augusto Marinoni como leonardista pode ser sentida pela maneira como ele coloca a questão da desordem nos manuscritos de Leonardo:

[...] quanto mais se examinam as suas páginas, mais se reconhece a escassa consistência daqueles projetos [de escrever livros], o caráter constantemente fragmentário do seu escrever, a dúbia existência, nos manuscritos perdidos ou sobreviventes, de livros propriamente ditos, e até mesmo, ousemos dizer, a sua incapacidade de escrevê-los.⁵¹ (MARINONI, in VINCI, 1980: 5).

Marinoni, embora diga que “esta nossa edição não pretende ser uma antologia, mas sim um corpo integral”⁵² (MARINONI, in VINCI, 1980: 48-9), está sim fazendo uma antologia, de acordo com o que foi dito aqui no início: para não fazer uma antologia de Leonardo da Vinci, seria preciso de fato publicar o “corpo integral” dos escritos dele, o que ainda não foi feito. O mais próximo disso que se alcançou foi a publicação dos códices pela editora Giunti, ou seja, não o corpo integral, mas o corpo dividido em partes. Foram publicados os códices em formato de livro comercial, unindo fac-símiles e transcrições, numa edição “de luxo”:

⁵⁰ “[...] a rather apocalyptic vision of the state of literature [...] its abstraction (or liberation) from the concerns of the socio-political context.”

⁵¹ “[...] quanto più si esaminano le sue pagine, più si riconosce la scarsa consistenza di quei progetti, il carattere costantemente frammentario del suo scrivere, la dubbia esistenza nei manoscritti perduti o superstiti di libri veri e propri, e perfino, osiamo dire, la sua incapacità di scriverli.”

⁵² “[...] questa nostra edizione non vuol essere un'antologia, bensì un corpo integrale [...]”.

apenas 998 exemplares (veja o site da editora Giunti para mais informações sobre esses produtos).

Suponho que, para Marinoni, antologia tivesse um sentido negativo, que remete ao famigerado “the best of”. Algo indigno de Leonardo da Vinci? Isso talvez nos fale um pouco sobre a imagem do renascentista que a antologia de Marinoni passa, exatamente ao tentar não passar. Pois essa obra é basicamente uma seleção de textos curtos, aforismos. É prática: basta abrir o livro aleatoriamente e ler um pensamento de Leonardo da Vinci. Mas a praticidade aforismática não é privilégio da obra de Marinoni. As antologias que seguem o modelo de Richter propiciam esse tipo de leitura, uma “leitura criativa do quebra-cabeça”, como disse Vilém Flusser (2010: 98), “um jogo de montagem de peças [...] de forma a produzir alguma coisa significativa.” (2010: 97). Essa leitura criativa de um quebra-cabeça é a oferta e ao mesmo tempo a exigência dessas obras que apresentam Leonardo como um autor de aforismos.

De fato, a antologia feita em espanhol por E. García de Zúñiga, em 1943, se chama exatamente *Aforismos*. É digno de nota, aliás, o que esse antologizador fala em seu prólogo sobre o fato de nem todos os pensamentos escritos de Leonardo serem dele mesmo e, de resto, sobre muitos dos pensamentos próprios de Leonardo serem de “escassíssimo valor”:

[p]referimos, no entanto, incluir também, seguindo o exemplo de todos os compiladores e tradutores da obra de Leonardo, esses lamentáveis exemplos de mau gosto, a fim de dar em seus vários aspectos uma imagem imparcial e completa da produção do mais desigual, quiçá, de todos os grandes escritores conhecidos⁵³. (VINCI, 1999: 10).

Repare que, apesar de escrever muitas coisas de “mau gosto e escassíssimo valor”, Leonardo continua sendo considerado um dos grandes escritores pelo seu tradutor e antologizador espanhol. Essa imagem é transmitida também por outras obras no Brasil (veja o capítulo 2).

⁵³ “Hemos preferido, sin embargo, incluir también, siguiendo el ejemplo de todos los compiladores y traductores de la obra de Leonardo, estos lamentables ejemplos de mal gusto, a fin de dar en sus varios aspectos una imagen imparcial y completa de la producción del más desigual, quizá, de todos los grandes escritores conocidos.”

É importante dizer que não considero a poética aforismática indigna de Leonardo da Vinci. Pelo contrário, ser um autor de aforismos é uma virtude. A concisão, a força expressiva de textos curtos é em geral bem-vista. Será que não é por ter uma poética aforismática que Nietzsche tem uma aceitação popular mais ampla do que, por exemplo, Hegel? O livro de aforismos é uma versão prosaica do livro de poemas curtos. É um bom meio de se fazer uma antologia. Veja, por exemplo, o livro *Aforismi* (2012), composto por passagens retiradas de diversos textos escritos por Carl Gustav Jung e traduzidos ao italiano por Gian Piero Quaglini e Augusto Romano. O mesmo vale para as antologias realizadas segundo o modelo de Jean Paul Richter (VINCI, 1883).

Na outra antologia publicada no ano em que Leonardo comemoraria 500 anos, Anna Maria Brizio também ressalta a desordem natural dos escritos dele:

[q]uem pela primeira vez enfrenta a leitura dos manuscritos leonardescos prova desde o princípio uma sensação de desorientação. Nenhuma ordem aparente, nenhuma continuidade de assuntos e de desenvolvimentos, mas, na mesma folha, as proposições mais várias e desiguais se seguem umas às outras sem nenhum nexo que as ligue [...].⁵⁴ (VINCI, 2009: 10)

Ou seja, se as antologias já por si costumam ser um tipo de livro que conta muitas vezes com algum tipo de prefácio (no mínimo, para mencionar seus critérios de seleção), as antologias com textos de Leonardo da Vinci parecem vir com peritextos justificativos em relação à natureza particular dos textos-fonte: são fragmentados, são desiguais, “mas não desista – trata-se de Leonardo da Vinci”. As antologias são feitas e refeitas, com melancolia e empolgação, porque é necessário revelar o pensamento de Leonardo para um público maior do que aquelas pouquíssimas pessoas que terão acesso aos manuscritos autógrafos.

Outro aspecto indefectível das antologias exemplificadas aqui é a responsável referência às compilações anteriores, com a subsequente autoafirmação, nem sempre nas entrelinhas, de que “a antologia que

⁵⁴ “Chi per la prima volta affronta la lettura dei manoscritti leonardeschi, prova da principio un senso di disorientamento. Nessun ordine apparente, nessuna continuità di argomenti e di svolgimenti, ma, nello stesso foglio, le proposizioni più varie e disparate si seguono le une alle altre senza nessun nesso che le colleghi [...]”.

apresento é mais precisa”. Afinal de contas, essa é “a lógica das antologias”, como disse Lucia Re: “[...] as antologias dialogam e disputam entre si na arena da crítica, competindo pelo controle do cânone e a determinação da sua ‘autêntica’ existência.”⁵⁵ (1992: 589). No caso das obras aqui discutidas, a argumentação gira sempre em torno da dificuldade inerente aos textos-fonte. Subjacente a isso, parece estar um consenso sobre o valor desses textos-fonte (o valor de Leonardo, em suma), que as antologias anteriores não teriam conseguido expressar. É mais ou menos o que ocorre no processo de retradução. Parece haver sempre uma frustração no confronto com uma tradução anterior, que justificaria a necessidade de retraduzir: as traduções “envelhecem”. As antologias, aparentemente, também, então é preciso *reantologizar*.

Assim, a antologia de Jean Paul Richter é aquela que foi “compilada e editada a partir dos manuscritos originais” (cf. figura 3) e declara, no prefácio, que anteriormente as folhas estavam “[...] arranjadas em uma maneira que não tem justificação para além da fantasia do coletor que primeiro as reuniu para fazer volumes de maior ou menor extensão.”⁵⁶ (VINCI, 1883: xv).

Edmondo Solmi, por sua vez, embora considere a obra de Richter “nítida na forma”, diz que ela é “confusa e inexata no conteúdo” (VINCI, 1979: 25). Giuseppina Fumagalli (VINCI, 1915: 54), então, chama a obra de Solmi de “afortunada” a ponto de ter tido “a honra de ser ‘plagiada’” por quatro antologias em tradução: uma edição francesa, uma alemã e duas inglesas, mas diz que

[n]ão se consegue explicar como os tantos absurdos em geral ridículos que adornam os *Frammenti* (deixemos de lado a inútil e em geral caprichosa modernização da língua, a omissão de inteiras proposições, as correções gramaticais arbitrárias, a interpontuação em geral errada), tenham podido passar inobservados sob os olhos de tantos leitores severos [...]⁵⁷. (VINCI, 1915: 54).

⁵⁵ “[...] the logic of anthologies [...] anthologies dialogue and struggle with each other in the arena of criticism, competing for the control of the canon and the determination of its ‘authentic’ being.”

⁵⁶ “[...] arranged in a manner which has no justification beyond the fancy of the collector who first brought them together to make volumes of more or less extent.”

⁵⁷ “Non si riesce a spiegare come le tante assurdità spesso ridicole che infiorano i Frammenti (lasciamo da parte l’inutile e spesso capriccioso rammodernamento

Augusto Marinoni, antes de citar negativamente Solmi e Fumagalli, diz que reviu cada um dos textos em confronto com os manuscritos de Leonardo, e que

[t]al empenho de direta releitura dos autógrafos vicianos determinou não poucas vezes a restauração de uma lição, em nossa opinião, mais autêntica do que as reproduzidas por alguns editores, em geral distanciados da redação original, através de transcrições e retranscrições conduzidas uma sobre a outra (MARINONI, in VINCI, 1980: 36)⁵⁸.

Anna Maria Brizio não deixa por menos e também afirma no que consiste sua inovação:

[a]até agora as antologias que foram retiradas dos manuscritos leonardescos não levaram em conta o dado cronológico, mas reagruparam os passos segundo a afinidade dos assuntos, os mais primitivos mesclados aos mais tardios, confusamente. Sobretudo, inclusive, extraíram dos longos e, em geral, tortuosos discursos leonardescos uma breve frase, aquela de maior efeito literário, com o resultado de muitas vezes lhe falsear o tom e o sentido⁵⁹. (VINCI, 2009: 15-6).

della lingua, l'omissione d'interproposizioni, le correzioni grammaticali arbitrarie, l'interpunzione spesso scorretta), abbiano potuto passare inosservate sotto gli occhi di tanti severi lettori [...]”.

⁵⁸ “Tale impegno di diretta rilettura degli autografi viciani ha determinato non poche volte il ripristino di una lezione a nostro avviso Più autentica di quelle riprodotte da alcuni editori, spesso allontanatesi dalla redazione originale, attraverso trascrizioni e ritrascrizioni condotte l’una sull’altra.”

⁵⁹ “Finora le antologie che sono state tratte dai manoscritti leonardeschi, non hanno tenuto conto del dato cronologico, ma hanno raggruppato i passi secondo l’affinità degli argomenti, i più primitivi mescolati ai più tardi, confusamente. Per lo più, anche, hanno cavato fuori, dai lunghi e spesso tortuosi discorsi leonardeschi, una breve frase, quella di maggior effetto letterario, col risultato molte volte di falsarne il tono e il senso.”

A antologia de Anna Maria Brizio, ao propor uma ordem cronológica para os textos, em vez da ordem de “afinidade dos assuntos”, procura escapar do paradigma que se tornou a obra de Richter. Entretanto, ao consultarmos a obra dela, podemos verificar que a seleção cronológica acaba revelando uma ordem por afinidade na própria produção escrita de Leonardo. Ou seja, aparentemente, ele costumava escrever mais sobre pintura em torno de 1500, mas por volta de 1489 ele escrevia mais sobre óptica e anatomia. Isso é de tal forma aparente que a autora coloca títulos temáticos nas seções sob as quais estão organizados os textos. Assim, lemos *Architettura e scultura*, no capítulo V, e não *De 1480 até 1489*, por exemplo. Se a proposta de organização cronológica não consegue se desvencilhar do caminho antologizador traçado por Jean Paul Richter em 1883, é natural que também não proponha outra imagem e não manifeste outra poética do escritor Leonardo.

Existem outras antologias, tanto em italiano quanto em outras línguas (veja por exemplo a de Edward MacCurdy, publicada em 1939 e chamada também *The notebooks of Leonardo da Vinci*). Afinal de contas, Leonardo é um tópico de interesse geral e, como se não bastasse a fama, seus textos estão em domínio público. Todavia, para a comparação que quero fazer, essas obras mencionadas devem ser suficientes. O objetivo era fazer o estado da arte do padrão de publicações realizado com textos de Leonardo para termos com que cotejar as obras publicadas no Brasil, a fim de visualizar a imagem dele e dos escritos dele que é projetada pelas reescritas efetuadas.

Por enquanto, me parece que a poética geral que é apresentada de Leonardo como escritor é a de um autor multitemático mas desorganizado, universal mas fragmentado. Um escritor sobre o qual a crítica pode facilmente aplicar a “retórica do *mas*”: Leonardo é bom, mas... O propósito a seguir é verificar se isso se reproduz nas antologias com textos de Leonardo da Vinci publicadas no Brasil.

3 LEONARDO DA VINCI PUBLICADO NO BRASIL: HISTÓRIA E CRÍTICA DE TRADUÇÃO

Na minha pesquisa, encontrei 14 obras que reúnem textos de Leonardo da Vinci em português. Dessas, 13 foram publicadas no Brasil e 1 em Portugal, que é incluída na dissertação sobretudo para fins comparativos (cf. seção 3.14). Além dessas antologias em português, das quais vou falar na sequência deste texto, menciono aqui a existência da série *O Códice Atlântico* (VINCI, 2008b), publicada em 11 volumes no Brasil pela editora Folio, uma editora espanhola (a rigor, os livros foram editados e impressos em Barcelona, sendo apenas distribuídos no Brasil). Essa edição vem com transcrições dos textos de Leonardo feitas por Augusto Marinoni, mas não apresenta traduções em português. Ou seja, não incluo essa série no elenco das antologias analisadas porque, embora seja sim uma antologia, não é uma antologia de textos traduzidos: as únicas partes em português nessa obra são os peritextos.

Na análise a seguir, faço um percurso em ordem cronológica porque essa ordem me parece mais simples, em termos de exposição. Para reforçar a maneira como me posiciono nessa tarefa crítica, busco Antoine Berman que, por “análise de traduções”, entende

*[...] uma forma que se reflete a si mesma, tematiza sua especificidade e, assim, produz sua metodologia; uma forma que não somente produz sua metodologia, mas busca fundamentar aquela sobre uma teoria explícita da língua, do texto e da tradução.*⁶⁰ (BERMAN, 1995: 45, itálicos na edição consultada).

Acredito que a forma de análise que apresento aqui produza sua própria metodologia e, também, expresse minhas ideias de língua, de texto, de tradução e de crítica. Essas ideias estão sempre relacionadas à noção de reescrita, que considero a partir de André Lefevere (1985; 1992), e também à noção de ritmo, tal como é colocada por Henri Meschonnic: “[o] ritmo, organização do movimento da fala na escrita, é assim a

⁶⁰ “[...] une forme qui se réfléchit elle-même, thématise sa spécificité et, ainsi, produit sa méthodologie ; une forme qui non seulement produit sa méthodologie, mais cherche à fonder celle-ci sur une théorie explicite de la langue, du texte et de la traduction.”

unidade de equivalência em uma poética da tradução”⁶¹ (1999: 56), isto é, minha ideia de língua não é estruturalista (concepção que tem no signo linguístico a unidade mínima, ou seja, o descontínuo); minha ideia de língua leva em conta o discurso, o *contínuo* da linguagem, que considera a existência de sujeitos, ideologias e, sobretudo, não separa forma de sentido. A maneira como minha análise reflete a si mesma e procura evidenciar minha visão abrangente de língua e linguagem é o que chamei anteriormente de “método escrito”, que permeia toda a composição deste trabalho.

⁶¹ “Le rythme, organisation du mouvement de la parole dans l’écriture, est alors l’unité d’équivalence dans une poétique de la traduction.”

3.1 FÁBULAS E LENDAS (1977 / 1980)

Até onde consegui apurar, a primeira antologia brasileira com textos de Leonardo é a tradução de uma antologia italiana chamada *Favole e leggende – interpretate e trascritte da Bruno Nardini; illustrazioni di Adriana Saviozzi Mazza*, de 1972. A edição brasileira foi publicada primeiro pela editora Salamandra, em 1977, com tradução de Vera Maria Teixeira Soares e Mario Palmério: *Fábulas e lendas – interpretadas e transcritas por Bruno Nardini; ilustrações de Adriana Saviozzi Mazza*. Esse livro foi republicado pelo Círculo do Livro, em 1980. Nessa segunda edição não consta o nome das pessoas que realizaram a tradução, e muito menos de quem fez a revisão ou mesmo a editoração. A bem da verdade, me informei sobre a data de publicação dessa antologia no site da Biblioteca Nacional, pois isso não consta na edição do Círculo do Livro. Vou me referir somente a essa obra (como VINCI, 1980b), pois não tive acesso à publicação da editora Salamandra, nem à edição italiana.

O Círculo do Livro foi um clube de livros que operou entre 1973 e 2000. Era baseado num sistema de sócios que encomendavam livros de quinze em quinze dias (se não encomendassem nenhum, deixavam de ser sócios). Lawrence Hallewell, em seu estudo sobre a história do livro no Brasil, chama atenção para o fato de o Círculo fazer uma edição própria de livros que,

apesar de atraentemente encadernados, custam de 10% a 15% menos que as edições comerciais de que se originam, graças a um mercado garantido e à economia de escala [...] embora as edições comerciais e as do clube muitas vezes sejam lançadas simultaneamente. Ocasionalmente o Clube adquire os direitos de tradução de um livro estrangeiro para seu uso exclusivo. (1985: 574).

A distância de três anos (1977 – 1980) entre a publicação e a republicação de um livro no Brasil poderia ser sinal de sucesso. Porém, conforme o estudo de Hallewell, isso indica apenas o procedimento dessa editora específica. Isto é, não devemos pensar que, por ter sido publicada duas vezes em apenas três anos, *Fábulas e lendas* tenha sido um sucesso.

Trata-se de um livro voltado para o público infantil, em capa dura, letras e folhas grandes (21,5 x 29cm), ilustrado em quase todas as 125

páginas. Antologias infantis, aliás, parecem ser uma tendência fértil na publicação de textos de Leonardo no Brasil: quatro das obras encontradas se voltam para esse público, reunindo as chamadas fábulas, lendas e alegorias.

Das quatro antologias para o público infantil, três se autodeclaram adaptações, em vez de traduções. Isso talvez seja natural pela natureza das obras: o “gênero” livro infantil parece favorecer o processo de adaptação porque essas obras tendem a focar bastante em seu público-alvo (pense-se por exemplo nas adaptações de clássicos da literatura para o ensino de língua estrangeira). No caso de um projeto de reescrita de textos tão distantes no tempo, como é o caso desses textos de Leonardo, pode ser ainda menos discutível a opção por adaptar, em vez de traduzir, porque a diferença principal entre adaptar e traduzir reside no grau de aproximação que se pretende entre texto e leitor ou leitora: no caso da adaptação, se almeja produzir um efeito específico em um público específico, e no caso da tradução a intenção é mais flexível: a tradução tende a simular a abertura para interpretações que é característica de qualquer texto de partida, enquanto a adaptação parece propor interpretações mais fixas. Em outras palavras, as adaptações servem a propósitos mais definidos, enquanto que as traduções deixam mais ao acaso os efeitos que podem gerar. No caso da adaptação, se trata de promover uma adequação a uma situação determinada. Como diz Georges Bastin, estamos diante da

[...] questão da formulação de uma dada realidade ou de um símbolo (sociocultural, político, artístico...) segundo a concepção e a organização do modo de vida (e de pensamento) de uma comunidade linguística determinada.”⁶² (BASTIN, 1993: 475).

A adaptação de textos de Leonardo, então, se justificaria pela formulação da realidade renascentista italiana segundo a concepção das crianças brasileiras dos anos 70. A antologia organizada por Bruno Nardini, no entanto, já era uma adaptação antes de ser traduzida para o português. O processo de adequação ocorreu já na Itália, com a formulação da realidade renascentista segundo a concepção das crianças

⁶² “[...] question de la formulation d’une réalité ou d’un symbole donné (socio-culturel, politique, artistique...) selon la conception et l’organisation du mode de vie (et de pensée) d’une communauté linguistique déterminée.”

italianas dos anos 70. Pensar um pouco nessas “camadas” de reescrita é importante para se ter uma ideia da manipulação por que passam os textos que projetam Leonardo da Vinci como um escritor. Nesse caso específico, por exemplo, estamos diante de uma tradução de uma adaptação.

A antologia publicada pelo Círculo do Livro dá indicações de onde se encontram os textos dentro dos manuscritos de Leonardo. A maioria dos textos presentes nesse livro constam no *Codice Atlantico*, no *Codice H* e no *Codice Forster III*. O *Codice Atlantico*, presente na Biblioteca Ambrosiana de Milão, é datável de 1487. Tem esse nome pelas suas dimensões: é formado por folhas semelhantes às usadas em “atlas”. Quanto ao *Codice H*, encontra-se no Institut de France, em Paris. É datável de 1493-4 e é composto por três manuscritos distintos. O nome *H* faz referência à catalogação recebida na Biblioteca do Institut de France, onde se encontram também os códices A, B, C até o código M. O *Codice Forster* (dividido em três) está no Victoria and Albert Museum, em Londres, e reúne textos datáveis entre 1490 e 1505 (as fábulas estão no *Codice Forster III*). O nome Forster deriva de um seu antigo proprietário, que posteriormente o doou à corte inglesa (cf. VINCI, 1980: 268). A maioria dos textos considerados “literários” de Leonardo, sobretudo as chamadas fábulas, estão presentes nos códices *Atlantico*, *H* e *Forster III*.

Além de informar a proveniência remota dos textos, a antologia publicada pelo Círculo do Livro também oferece, em fac-símile, um “exemplo da escrita inversa ou “escrita ao espelho”[...]” (1980b, 119), um aspecto, em certo sentido, erudito dessa publicação.



Figura 8 – Página da antologia do Círculo do Livro (VINCI, 1980b). Digitalizada por mim.

Embora Bruno Nardini não seja creditado como antologizador, compilador ou organizador, ele era proprietário da Editora Nardini, que junto com a editora Giunti publicou na Itália essa obra nos anos 70, bem como outra antologia com textos de Leonardo, chamada *Animali fantastici: favole, leggende e facezie* (“Animais fantásticos: fábulas, lendas e facécias”). Se não bastasse isso, o destaque dado para seu papel de intérprete e transcritor seria suficiente para defini-lo como autor da antologia. Até porque Nardini, que assina o prefácio, chama Leonardo de narrador e não de autor:

[e]ste livro reúne as “Fábulas” e “Lendas” de Leonardo. Nem todas, porque algumas, mais fantásticas e irrealis, foram destinadas a outra publicação. Transcrevi-as do toscano, que permanece vivo e atual, e semelhante à linguagem da época. Foram interpretadas em palavras de hoje em dia, procurando dar-lhes uma versão correspondente ao espírito de seu narrador. (VINCI, 1980b: 12).

Note que esse prefácio não pretende dar “uma versão correspondente ao espírito” do autor Leonardo, mas sim ao “espírito” do narrador das histórias presentes nos manuscritos de Leonardo. E isso é contraditório, para não dizer impossível, porque a partir do momento em que se “interpreta” uma história, se cria uma nova narração; logo, um novo narrador. É o eco de um velho paradoxo da tradução: escrever um texto novo que, ao mesmo tempo, seja o texto velho. A separação entre autor e narrador, então, pode significar uma tentativa de resolução desse paradoxo: o texto traduzido tem um novo autor, mas o narrador continua sendo aquele do texto de partida. No caso, Nardini seria o autor das fábulas, mas o narrador é Leonardo. E, no entanto, isso não é assumido completamente, já que o autor creditado na capa é apenas Leonardo da Vinci.

Não vou trazer Roland Barthes (famoso autor de *A morte do autor*, 1968) para a discussão, o que poderia desviar demais o rumo do debate. Afinal de contas, a briga de Barthes era principalmente contra a tendência de explicar os textos pela biografia de quem os escreveu, o que passa longe dos propósitos do meu trabalho. Essa expressão, no entanto, tem ressonâncias que me interessam, na medida em que, se “o autor” já morreu, o tradutor e o antologizador, como categorias metafísicas, sequer chegaram a ser considerados vivos. Pense por exemplo na reivindicação

de Lawrence Venuti para a “visibilidade do tradutor” (VENUTI, 2004). Trago, em vez de Roland Barthes, Anthony Pym, que foca especificamente na questão da autoria das antologias em tradução:

[a]pesar da suposta morte do autor na teoria literária, historiadores continuam escrevendo como se transferência intercultural não tivesse nada a ver com processos de tradução, transformação e antologização. As ideologias da autoria continuam escondendo quase todo o resto que estava acontecendo.⁶³ (1995: 251)

Isto é, a questão da reescrita, de modo geral, parece mesmo pouco problematizada fora de ambientes que, por natureza, se dedicam a problematizar a linguagem, como os Estudos de Tradução. Para pesquisadores como Ton Naaijken, por exemplo, é inegável que “[a] combinação de antologia e tradução revela um número de mecanismos em jogo na arena da operação literária”, tais como “seleção e desbloqueio, representação e tradução, comentário e crítica”, o que ele caracteriza como “momentos de diálogo cultural.”⁶⁴ (2006: 509). Esse diálogo cultural não é favorecido quando se promove a morte do autor como um suicídio, no sentido de que muitas vezes ninguém assume a autoria da antologia e da tradução.

Quando se trata de traduzir e antologizar alguém que em vida não publicou qualquer texto, como é o caso de Leonardo da Vinci, isso fica ainda mais crítico: por um lado, os textos dele exigem tantos processos de reescrita que chega a ser constrangedor não creditar como autoras as pessoas envolvidas nessas tarefas. Por outro lado, seria tolice não estampar o nome *Leonardo da Vinci* como autor do livro que se quer vender, mesmo que se tenha reescrito completamente o texto manuscrito dele. Talvez seja por isso, por razões de mercado editorial (o que também tem a sua tradição, difícil de ser rompida), que algumas antologias publicadas no Brasil optem por privilegiar o nome de Leonardo como

⁶³ “Despite the supposed death of the author in literary theory, historians continue to write as if intercultural transfer had nothing to do with processes of translation, transformation and anthologization. Ideologies of authorship continue to hide almost everything else that was going on.”

⁶⁴ O trecho completo: “The combination of anthology and translation reveals a number of mechanisms at play in the arena of literary operation – principally: selection and unlocking, representation and translation, commentary and criticism – which could be characterized as ‘moments of cultural dialogue’.”

autor. Outras dão espaço, inclusive na capa, também para o nome de quem organizou e traduziu os textos, mas apenas duas, como veremos, assume a autoria do antologizador e da antologizadora: são as obras aqui referidas como CARREIRA (2000) e DERDYK (2010).

Fábulas e lendas, portanto, é uma antologia que, embora derive de no mínimo três processos de reescrita (transcrição, adaptação, tradução), tem como autor principal Leonardo da Vinci, e talvez atribuir a autoria a Bruno Nardini, naquela época, fosse mesmo impensável. Bruno Nardini (mediante a tradução de Maria Teixeira Soares e Mario Palmério) se mostra como um intérprete, o que lhe permite o tom assertivo usado no prefácio, oferecendo o seguinte retrato de Leonardo:

[c]omo pintor era mal visto porque jamais terminava as obras iniciadas; como escultor despertou suspeitas por não ter forjado em bronze o monumento equestre a Francisco Sforza; como arquiteto era perigosamente ousado; como cientista era de fato um louco. Sobre um ponto, no entanto, seus invejosos contemporâneos viam-se obrigados a concordar: Leonardo era um argumentador fascinante, um polido conversador, um contador de histórias “mágico” e fantástico, um gênio da palavra acompanhada da mímica. (VINCI, 1980b: 7)

Ou seja, para Bruno Nardini, Leonardo da Vinci era acima de tudo um escritor. Mais: um escritor reconhecido:

[s]uas fábulas passavam rapidamente de boca em boca, com as inevitáveis variações da repetição oral, e os invejosos procuravam em vão as fontes tradicionais das suas histórias: afora algumas poucas exceções, eram quase todas inventadas por ele mesmo. (VINCI, 1980b: 8).

Edmondo Solmi, talvez, pudesse ser considerado um desses invejosos, já que realizou um estudo chamado *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci* (“As fontes dos manuscritos de Leonardo da Vinci” – SOLMI, 1908), e em sua própria antologia aponta:

[v]eja-se: *Fiore di virtù che tratta tutti i vittì humani, et come si deve acquistare la virtù*. Veneza, 1474. [...] livro recordado por Leonardo

no *Codice Atlantico*: folio 207 rº, e que é a fonte capital de todo o Bestiario [“Alegorias”] do Vinci⁶⁵. (VINCI, 1979: 288, nota 3, itálicos na edição consultada).

O esforço de Nardini parece ser o de mostrar um Leonardo escritor mal interpretado. “Somos nós, portanto, seus verdadeiros contemporâneos”, cabe a nós reconhecer que Leonardo, ao se chamar “homem sem letras”, estava sendo modesto, pois “[o] homem sem letras tinha, no entanto, todas as anotações em ordem” (VINCI, 1980b: 12). É possível apresentar Leonardo como um escritor de literatura, é possível até defendê-lo como inventor de lendas que circulam “patéticas e anônimas” entre o povo, “se bem que ninguém conheça sua remota e ilustre paternidade” (VINCI, 1980b: 10), mas é bastante discutível a afirmação de que ele mantinha todas as anotações em ordem. Nesse aspecto, a antologia de Nardini se distingue profundamente das antologias comentadas por mim na seção 2.3, cujos prólogos mencionavam sempre a natureza caótica dos manuscritos de Leonardo.

Parece se confirmar, porém, aquela outra tendência reconhecível nas antologizações de Leonardo, qual seja, a tentativa de se afirmar como uma interpretação mais precisa, no confronto com trabalhos anteriores. De fato, o discurso de Bruno Nardini é bastante enfático nisso. Em trabalho posterior, uma biografia romanceada chamada *Vita di Leonardo* (NARDINI, 2008), o trabalho de Nardini reforça ainda mais essa imagem de Leonardo como “gênio mais versátil do Renascimento.” (cf. quarta capa de NARDINI, 2008).

Quanto ao texto em tradução creditado a Vera Maria Teixeira Soares e Mário Palmério, está escrito num português padrão, caracterizado por certa formalidade, reconhecível em frases tais como “pôs-se a bicar-lhe a língua” (VINCI, 1980b: 19, veja a figura 8). E evidentemente, como se trata de um livro infantil, o “narrador” Leonardo, de Nardini, Soares e Palmério, começa algumas histórias daquela maneira tradicional:

[e]ra uma vez um menino que tinha o mau hábito de falar mais que o necessário.
– Que língua! Suspiraram os dentes certo dia. –
Nunca fica parada, nunca sossega!

⁶⁵ “Si veda: *Fiore di virtù che tratta tutti i vitti humani, et come si deve acquistare la virtù*. Venezia, 1474. [...] libro ricordato da Leonardo nel *Codice Atlantico*: folio 207 rº, e che è la fonte capitale di tutto il Bestiario del Vinci.”

[...]

E então o menino continuou falando, algumas vezes de maneira imprópria, e sua língua sentia-se muito feliz, aprendendo novas palavras a cada dia. (1980b: 38).

É possível identificar nesse exemplo uma tradução que não gera estranhamentos em relação ao português escrito usual no Brasil. Ou seja, é um texto que não manifesta explicitamente o fato de ser uma tradução. Seria estranho se não fosse assim, pois se trata, em primeiro lugar, de uma adaptação para o público italiano dos anos 70, e, em segundo lugar, de uma tradução brasileira, ambas voltadas, me parece, para o público infantil. Arrisco dizer que, se não estivesse indicado Leonardo da Vinci como narrador dessa história, eu jamais desconfiaria que é um texto escrito a partir de um texto escrito em italiano-florentino, entre os séculos XV e XVI.

É bastante evidente que Vera Maria Teixeira Soares e Mário Palmério não têm muita “voz”, embora, a princípio, a escrita (reescrita) tenha sido feita por ela e ele. Uma outra pesquisa poderia se dedicar a estudar se esse “apagamento” é comum à obra tradutória de ambos ou se é, como desconfio, uma característica comum ao papel de quem traduzia nos anos 70, 80, 90 e, infelizmente, ainda hoje. Ou seja, apesar de Mário Palmério ser um escritor, em certo sentido, consagrado (foi membro da Academia Brasileira de Letras), seu nome sequer aparece na publicação do *Círculo do Livro*. Além de escritor, Palmério foi professor e político. É digno de nota, também, que ele fosse filho de um italiano. Em contrapartida, sobre Vera Maria Teixeira Soares encontrei quase nenhuma informação. Tive notícia apenas de uma outra obra traduzida por ela, a partir do inglês: *Os bárbaros na Europa*, editada pela José Olympio em 1971.

Para fechar esta seção, digo que *Fábulas e lendas* apresenta um Leonardo da Vinci escritor dotado de uma poética coesa. Difícil não atribuir isso, em primeiro lugar, à opção que a edição italiana fez por reescrever completamente os textos selecionados. Em segundo lugar, no que concerne especificamente ao sistema literário brasileiro, a coesão de Leonardo é manifestada pela reprodução da antologia italiana, o que se reflete, por exemplo, na fluidez do texto em tradução, que se vale de estruturas tradicionais da narração voltada para crianças. Essa antologia, menos por ser a primeira a ser publicada no Brasil do que por ser uma antologia voltada para o público infantil, parece ter feito escola, como veremos mais adiante.

3.2 PARAGONE (1996)

A segunda antologia com textos de Leonardo publicada no Brasil é uma tradução da primeira antologia leonardiana desde sempre: o *Libro di pittura* (c. 1550). Na verdade, Juliana Barone traduziu “apenas” a primeira parte dele, conhecida como *Paragone* (uma comparação entre as artes, em que se defende a mal afamada pintura). Apesar de ser uma parte de uma antologia maior, considero o *Paragone* como uma antologia independente aqui porque, em primeiro lugar, Francesco Melzi (atribuído), para elaborá-lo empregou o processo de antologização e, em segundo lugar, porque a própria tradutora brasileira parece considerar o *Paragone* como uma obra capaz de existir independentemente do restante do *Libro di pittura*.

A tradução/antologização de Juliana Barone faz parte de sua dissertação de mestrado em História da Arte, apresentada na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em 1996. O título completo da dissertação é *O Paragone do Tratado da pintura de Leonardo da Vinci: introdução à comparação entre as artes e tradução anotada*. Como a própria autora diz, o projeto de traduzir o *Paragone* se insere “em uma proposta mais ampla [...], de traduções inéditas para o português de fontes da História da Arte e da Cultura.” (1996: 4).

O ambiente acadêmico permite ou faz com que Juliana Barone realize uma antologia e uma tradução eruditas. Chamo de “erudita” uma antologia que conta com um prólogo de fôlego, um verdadeiro estudo histórico sobre o contexto em que apareceram os textos-fonte, bem como sobre a situação em que se encontrava o autor desses textos, o que é um quadro bastante acolhedor para notas de rodapé. No mesmo sentido, uma tradução erudita tende a deixar textualmente evidente que é uma tradução, expressando na língua de chegada algumas estruturas da língua de partida, manifestando “o sotaque” do texto estrangeiro. Por exemplo:

[s]e desprezares a pintura, única imitadora de todas as obras evidentes da natureza, por certo desprezarás uma sutil invenção, que, com filosófica e sutil especulação, considera todas as qualidades das formas – mares, paragens, plantas, animais, ervas, flores – as quais são cingidas de luz e sombra. (BARONE, 1996: 128).

Alguns traços de erudição perceptíveis nesse trecho são o uso do *tu* (“se desprezares”, em vez de “se você desprezar”) e a ordem sintática invertida (“que, com filosófica e sutil especulação, considera...” em vez de “que considera, com filosófica e sutil especulação”). Além desses aspectos textuais, uma edição erudita em geral vem junto com o texto-fonte (numa edição bilíngue, por exemplo), e muito provavelmente será uma tradução anotada. Uma tradução erudita não se propõe a “resolver tudo no texto”: na dúvida, coloca uma nota de rodapé que explique a polissemia, que remeta a outras obras, que cite autores e autoridades. Por exemplo: “[o] olho”, diz o Leonardo de Juliana Barone, “à devida distância e em devidos meios, engana-se menos em seu ofício que qualquer outro sentido”, mas já em *meios* somos remetidos a uma nota de rodapé:

[d]iferentemente da tradução de I. Richter (1949) – onde se sugere “ends and means” para a palavra “mezzi”, entendida como “caminhos”, “via” –, acredita-se que “mezzi” faça alusão à atmosfera, meio. O mesmo partido é adotado por Farago (1992).” (BARONE, 1996: 127)

Por esse exemplo se pode ver que uma tradução erudita não procura esconder que é uma tradução. Pelo contrário, ela é um ambiente favorável à manifestação de autoria de quem traduz.

Isso pode ser facilmente identificado no trabalho de Juliana Barone, que teve que lidar, ainda, com o fato de que a “tradução pode se fundir com outros tipos de ‘repalavramento’ (tais como a definição de Jakobson de tradução intralinguística) e até com pseudotraduções.”⁶⁶ (D’HULST, 1995: 3). Ou seja, Barone não estava “apenas” traduzindo Leonardo, mas também todos os reescretores que trabalharam sobre o manuscrito. Mais do que uma antologia de textos traduzidos, portanto, o *Paragone* de Juliana Barone é uma antologia traduzida. E ela deixa isso bem evidente:

[o]ptou-se por utilizar uma edição (1989) que remetesse à *editio princeps* do *Paragone* (1817), não somente por seu valor histórico, mas também pela acuidade da mesma. Assim, a tradução segue o texto da primeira edição do *Codex Urbinas 1270*,

⁶⁶ “Translation could merge with other kinds of ‘rewording’ (such as Jakobson’s definition of intralingual translation) and even with pseudotranslations.”

no Vaticano. [...] Privilegiaram-se, assim, nas notas à tradução, observações pontuais ao texto, seja de estrutura interna (organização dos capítulos ou passagens), seja de referências específicas à tradução. (1996: 118-9).

A antologia de 1996, dessa forma, reproduz a imagem inicialmente projetada pela obra atribuída a Francesco Melzi e, posteriormente, reprojeta diversas vezes até 1989, isto é, até a edição feita aos cuidados de Marco Tabarrini e Gaetano Milanese que foi utilizada como fonte para a tradução de Juliana Barone. Essa imagem é a de um Leonardo teórico, cujas reflexões fornecem “um argumento epistemológico à discussão” entre “arte e ciência”, “matemática e pintura” (BARONE, 1996: 18), servindo sobretudo para debates acadêmicos. Ao optar por traduzir o *Paragone* (mantendo, eruditamente, o título em italiano) e situá-lo como um “texto de época e *topos* fundamental para uma aproximação do pensamento vinciano e de sua concepção de arte”, que “ilustra uma das formas de literatura artística no renascimento italiano” (1996: 17), Juliana Barone propõe Leonardo como um homem de seu tempo, diferente do Leonardo do qual somos os “verdadeiros contemporâneos”, apresentado por Bruno Nardini (VINCI, 1980b: 12). Além disso, Juliana Barone chama a atenção para aquilo que o próprio *Paragone* questiona: “a primazia das letras”, a velha ideia da “longevidade das obras literárias [...] frente à caducidade das realizações artísticas” (1996: 50). Leonardo se dedica justamente a retrucar isso, concluindo que “ao contrário das letras, a pintura prescinde de intérpretes de diversas línguas, e satisfaz de imediato à espécie humana, exatamente como as coisas produzidas pela natureza” (*Paragone*, cap. 3).” (1996: 52). Me parece, portanto, que a imagem de Leonardo promovida por Juliana Barone indica outro caminho para a antologização dos textos dele: um caminho que evite o que Arlindo Machado chama de “literolatria”: “o culto do livro e da letra”, uma “crença inabalável no poder, na superioridade e na transcendência da *palavra*, sobretudo da palavra escrita” (2001: 11). O trabalho de Barone busca uma coerência com a própria obra escrita por Leonardo, que reivindica um status não inferior para a pintura. Essa reivindicação, no entanto, precisou ser feita pela palavra escrita. Como diz Barone:

Leonardo, embora se considerando *omo sanza lettere* [...] chama a si o encargo de defesa da atividade artística, até então não realizado, visto a ausência de meios adequados, por parte dos

artistas, e o desinteresse dos escritores.” (1996: 54, itálicos na edição consultada).

É a imagem de um Leonardo que escreveu para fins políticos, numa ampla acepção do termo. Afinal de contas, há indícios de que ele escreveu sobretudo sobre pintura quando estava na corte de Ludovico Sforza, o Mouro, em Milão, que precisava se legitimar diante de outros estados poderosos, e uma estratégia inteligente de legitimação política é (ou era...) incentivar as artes. Nesse sentido, Barone hipotetiza:

o texto leonardiano não poderia inclusive dialogar com a própria proposta do *Moro* de fomento às Artes? O *Paragone* não se configuraria somente como uma defesa pessoal, e o vernáculo toscano unicamente como um instrumento linguístico, mas enquanto expressão da própria particularidade cultural milanesa. (1996: 59, itálicos na edição consultada).

A obra de Juliana Barone, então, especialmente por apresentar muitas notas que propõem esse tipo de reflexão, é uma antologia de textos traduzidos peculiar, inserida profundamente na academia. Ainda não foi publicada de modo comercial, mas está disponível no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas (IFCH), da UNICAMP. O formato da antologia de Juliana Barone é o tradicional em folha A4, em Times New Roman, corpo 12, notas em corpo 10. A dissertação completa tem 265 páginas, das quais 58 são o *Paragone* em português.

As demais pessoas que colaboram para esse processo de reescrita, como é de praxe em trabalhos acadêmicos, estão devidamente citadas e acho muito importante mencioná-las aqui também, para dar uma ideia da complexidade dessas tarefas de antologização, tradução, edição etc. Os nomes citados por Juliana Barone são, principalmente, de pessoas que compuseram a banca examinadora: Prof. Dr. Luiz C. Marques Filho (orientador), Prof. Dr. Luciano Migliaccio, Prof. Dr. Leon Kossovitch e Prof. Dr. Paulo Miceli. Depois, nos agradecimentos, são mencionadas as instituições que financiaram a pesquisa de Juliana Barone: o CNPq, o FAEP (UNICAMP) e o CEAP (PUCCAMP). Juliana Barone agradece também de modo geral os professores de História da Arte da UNICAMP, o Prof. Dr. Mário Henrique Simão D’Agostino, “leitor atento e solícito”, o Prof. Dr. Massimo Canevacci, além dos “professores Razera e Antônio Luís, que gentilmente participaram da revisão deste trabalho.” Ela menciona, finalmente, a “atenção da equipe do Masp, em especial à

Ivani”, dentre outros, talvez amigos e parentes, que contribuíram com “paciência e incentivo.”

3.3 OBRAS LITERÁRIAS, FILOSÓFICAS E MORAIS (1997)

A terceira antologia de que tenho conhecimento foi publicada em 1997 e segue o modelo da antologia de Richter (VINCI, 1883). Dito mais precisamente, é uma tradução da antologia de Augusto Marinoni (VINCI, 1980). Reúne textos presentes em praticamente todos os códices, ou seja, apresenta escritos de Leonardo que são datáveis de 1478 até 1518 (cf. VINCI, 1980). Estampa na capa apenas Leonardo da Vinci como autor. Já dentro do livro, identifica-se o apresentador: Carmelo Distante. O nome da tradutora vem logo abaixo: Roseli Sartori. Esse livro tem 281 páginas, em 20,5 x 14cm. Não se menciona quem fez o trabalho de revisão, apenas Tera Dorea, que fez a editoração eletrônica, e a gráfica Provo, que fez a impressão.

É uma edição bilíngue, da editora HUCITEC (abreviatura de Humanas, Ciências e Tecnologia), que se publiciza na quarta capa como sendo a primeira tradução de “textos filosóficos, morais e literários de Leonardo da Vinci, incluindo correspondência” (VINCI, 1997). De fato, os textos são aí divididos por temas: pensamentos, fábulas, alegorias, proêmios, traduções e transcrições (que Leonardo fez) etc., o que visa a contemplar toda a variedade dos escritos “não técnicos” de Leonardo, sendo “técnico” entendido como o contrário de “filosófico, moral e literário”. Veja a figura 9, a seguir.

* * * S I M B O * * *	
Apresentação	7
Notas introdutórias	48
Dedicatória, escrita de Leonardo da Vinci	27
1998 LITERARIAS, FILOSÓFICAS E MORAIS	35
Pensamentos	43
Fábulas	47
Alegorias	56
Proêmios e Dedicações	151
Traduções	158
Transcrições	173
Dicas, Oração Primitiva e Uma Última Carta	189
Discursos, cartas e correspondências	197
Cartas e Documentos de Afirmação	201
Discursos "Kites" e "Giantes", e Carta da Natureza	205
Diálogo para uma Democracia	209
O Divino Voz	214
O Diálogo	218
Discursos	223
O Maná de Kairós	229
O Deus de Sócrates	232
O Segredo	234
Os Quilômetros de São	244
Epitáfios	250
Índice de Transcrições	252

Figura 9 – Sumário da antologia da editora HUCITEC (VINCI, 1997).

Digitalizada por mim.

A orelha do livro informa que Carmelo Distante é o “idealizador e apresentador” da edição. A biografia dele como escritor, crítico e

professor de literatura italiana na Itália e no Brasil ganha um espaço maior do que o da tradutora, que é apresentada como mestranda em língua e literatura italiana pela USP, sob orientação, exatamente, de Carmelo Distante. Somos informados, ainda, que Roseli Sartori estava em vias de publicar também traduções de Boccaccio e de Giuliana Berlingher. A dissertação de mestrado dela trata justamente de Leonardo da Vinci como escritor (veja SARTORI, 1997).

Lendo a apresentação escrita por Carmelo Distante, logo se identifica a impressão comum de muita gente que empreendeu a tarefa de antologizar Leonardo:

[...] seus textos não são propriamente notas mais ou menos breves que ele deixou às gerações vindouras, mas sim apontamentos de gênero variadíssimo, penosamente lançados sobre o papel e que poderiam ser mais bem definidos como *reflexões de humanidade variada*. (VINCI, 1997: 10, itálicos na edição consultada)

Na sequência do texto, é citada a antologia de Augusto Marinoni (VINCI, 1980), “a qual foi seguida em grande parte para a presente tradução” (VINCI, 1997: 10). Na verdade, como informa a primeira frase da dissertação de Roseli Sartori (SARTORI, 1997: 2), a antologia de Marinoni não foi seguida “em grande parte”, mas sim traduzida quase que totalmente – a edição da HUCITEC só não inclui os peritextos de Marinoni. Portanto, para todos os efeitos estamos diante de outra antologia traduzida.

O que diferencia uma antologia de textos traduzidos de uma antologia traduzida é a questão da dupla autoria: no primeiro caso, temos no mínimo dois processos de reescrita atuando: tradução e antologização. No segundo, temos “apenas” a reescrita da tradução. As implicações disso são fundamentais para a imagem de Leonardo da Vinci que é projetada. Ou seja, a obra da HUCITEC projeta (tem como projeto) basicamente a mesma imagem projetada por Augusto Marinoni em 1974 (VINCI, 1980). Carmelo Distante não problematiza isso. Talvez por que em 1997 os Estudos de Tradução eram no Brasil ainda muito incipientes, as considerações dele são feitas como se a tradução e a antologização não fossem instâncias profundas de mediação. Para o apresentador da antologia da HUCITEC, em suma, os textos que estão sendo apresentados são, de fato, textos de Leonardo, e seriam textos que transpareceriam realmente a imagem de Leonardo:

[a]frontando o problema específico de como se mostra Leonardo através dos seus textos, a primeira observação a fazer é que eles imediatamente dão a sensação de nos encontrarmos diante de um escritor que tinha a característica de ser incapaz de posicionar-se ante um problema de modo orgânico. (VINCI, 1997: 15)

Depois de manifestar a mesma impressão das antologias comparadas na seção 2.3, Distante reproduz o trecho de Anna Maria Brizio que citei anteriormente (“[q]uem pela primeira vez enfrenta a leitura dos manuscritos leonardescos prova desde o princípio uma sensação de desorientação [...]”, cf. VINCI, 2009: 10), preparando-se para dizer que

[n]ão há dúvida de que essa análise de Brizio é formalmente correta [...] não é verdade, porém, que quem tem a paciência de ler todos os seus [de Leonardo] numerosíssimos fragmentos não extrai uma unidade substancial intrínseca de seu pensamento e sua concepção de vida. (VINCI, 1997: 16).

Ou seja, podemos identificar aqui aquele segundo traço característico das antologias que reúnem textos de Leonardo da Vinci: se apresentar como mais precisa no confronto com antologias anteriores. Como não cita as antologias publicadas no Brasil, Carmelo Distante parece buscar no trecho da italiana Anna Maria Brizio um ponto de apoio negativo contra o qual poderá afirmar a antologia apresentada por ele, isto é, afirmar a *interpretação* que esta antologia é possivelmente mais precisa do que as interpretações anteriores.

É curioso que, um ano antes, em Campinas, Juliana Barone defendia sua dissertação/tradução de Leonardo argumentando de modo análogo, mas, em vez de *contrariar* Anna Maria Brizio para se afirmar (e afirmar Leonardo), a mestrandia *se apoia* nela:

[n]ão obstante a aparente falta de coesão dos escritos vincianos, a multiplicidade de suas investigações é sempre permeada pela constância de um método de indagação [...] Segundo Brizio (1966), quando se realiza uma análise atenta destes

escritos, pouco a pouco emerge uma linha de raciocínio [...]. (BARONE, 1996: 8).

Percebe-se, assim, que não apenas estamos debatendo a projeção da imagem de Leonardo da Vinci como escritor, mas também imagens das pessoas que se dedicam à tarefa de projetar imagens dele. Essas imagens vão variar segundo nossos pontos de vista, segundo as vistas do ponto de onde olhamos. É sobretudo por esses aspectos que me aproximo, nessa discussão, de Susan Bassnet e André Lefevere, para quem “[t]odas as reescritas, não importa a intenção delas, refletem uma certa ideologia”⁶⁷ (1992: vii), e acabo por me afastar de uma concepção “cientificista” e/ou “mecanicista” de tradução e de qualquer outro processo de escrita. Me aproximo aqui também de Antoine Berman, para quem “[...] o mecanicismo é o maior perigo de todas as análises de tradução.”⁶⁸ (1995: 49). Ao mesmo tempo que não pretendo julgar moralmente ninguém aqui, não peço que meus comentários sejam entendidos como neutros. Como avisei anteriormente, minha visão é *escritiva*. Confio na vitalidade da própria escrita para o desenvolvimento da análise. Ao mesmo tempo em que projeto imagens de obras, autores e autoras no meu trabalho, projeto imagens de mim mesmo, a partir do texto que escrevo e na medida em que é possível reconhecer o contexto em que estou inscrito: um aluno de pós-graduação numa universidade pública brasileira, bolsista da CAPES, dedicado a analisar as antologias feitas com textos de Leonardo da Vinci no Brasil, disposto a apresentar, também, uma nova miscelânea de traduções, que lance, de preferência, uma imagem de Leonardo da Vinci que não tenha sido lançada ainda. Me proponho, então, a uma relação dialética com quem se debruçou antes de mim sobre o mesmo assunto, e não me candidato para a posição de síntese: pelo contrário, torço para que o meu trabalho inspire outras críticas criativas.

As três obras que comentei até agora (*Fábulas e alegorias*, o *Paragone* e *Obras literárias, filosóficas e morais*), em suas diferenças, já podem dar uma ideia das muitas possibilidades que o *corpus* caótico dos escritos de Leonardo oferece: ao que parece, é possível fazer uma compilação voltada para um público “infantil”, propor uma obra “erudita”

⁶⁷ “All rewritings, whatever their intention, reflect a certain ideology.” O livro de 1992 é “de” André Lefevere, mas o prefácio em que se encontra esse trecho foi assinado também por Susan Bassnet.

⁶⁸ “[...] le mécanicisme est le plus grand danger de toutes les analyses de traduction [...]”.

ou, ainda, uma compilação mais “popular”, no sentido de apresentar excertos “literários” que possam interessar a um público mais amplo e eclético. Entretanto, o que assemelha essas três obras me parece mais fundamental: diante do caos, todas responderam com a tradução de uma antologia pronta.

A obra de 1997 interessa particularmente porque, além de remontar ao modelo inaugural de Richter (VINCI, 1883), é uma antologia que foi comercializada, ou seja, tal como a obra organizada por Bruno Nardini (VINCI, 1980b), possibilitou a veiculação de uma imagem de Leonardo da Vinci escritor para além do ambiente acadêmico. Como está dito na orelha do livro da HUCITEC:

[s]em a leitura e o estudo das obras filosóficas, literárias e morais de Leonardo não se compreende totalmente a contribuição dada pelo Renascimento italiano ao que nós da modernidade entendemos por ciência e conhecimento” (VINCI, 1997).

Portanto, o projeto da HUCITEC parece ser mesmo de divulgação, e a tradução, em seus aspectos textuais (de certo modo abrasileirando a sintaxe e descomplicando lexicalmente), está de acordo com isso. Não se “compreende totalmente” a contribuição do Renascimento olhando apenas pinturas e desenhos, é importante lermos palavras escritas. Mas por que traduzir (“em grande parte”) a antologia de Augusto Marinoni? Por que não a de Edmondo Solmi, que morreu em 1915 e, portanto, suas obras já estavam em domínio público em 1997?

A opção pela tradução de uma antologia já existente, em vez da dupla tarefa de antologizar e traduzir, talvez se explique pela praticidade, ou por contingências do mercado editorial. Mas a escolha pela antologia de Marinoni, quem sabe, pode ser explicada no mesmo sentido em que tento entender a opção por traduzir Leonardo da Vinci, em vez de, por exemplo, Cennino Cennini, que certamente é fundamental para que se possa “compreender o Renascimento”. Isto é, para o idealizador da publicação de 1997, a imagem de Marinoni era possivelmente tão positiva quanto a de Leonardo. No mínimo, é a imagem de uma autoridade indiscutível. Em certo sentido, uma autoridade “não autoral”.

A obra de Marinoni (VINCI, 1980) parece ser considerada de domínio público, como algumas cantigas populares tão difundidas que chegam a parecer ter sido feitas por ninguém, ou por todo mundo. Veja-se, por exemplo (figura 10), o livro *Scritti letterari* vendido pela Amazon.it: esse livro não tem ficha catalográfica, não informa a data de

impressão, não tem nem mesmo numeração das páginas, mas é uma reprodução da antologia de Marinoni, que obviamente não é citado em nenhum lugar. Poderíamos chamar isso de “a invisibilidade do antologizador”, jogando com “a invisibilidade do tradutor” (VENUTI, 2004).

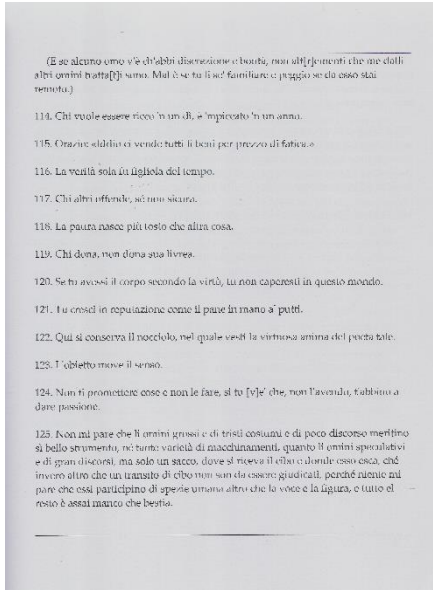


Figura 10 – Página de *Scritti letterari* da Amazon.it (VINCI, 2016?).
Digitalizada por mim.

A imagem de Leonardo projetada pela antologia de Marinoni, portanto, parece bastante confiável, nem que seja pelo fato de esse antologizador demonstrar uma lúcida humildade ao dizer que seu livro

[...] pode servir como introdução à leitura de Leonardo, um autor que continua a ser mais admirado do que lido: uma situação imputável não tanto à preguiça dos leitores quanto à consuetada leitura antológica dos seus escritos e à dificuldade de colher com precisão e completeza um

pensamento fragmentado em uma confusão de anotações soltas e em geral ambíguas.⁶⁹ (1980: 7)

Aparentemente, é um aspecto comum nas antologias traduzidas no Brasil isso de se remeter a uma obra feita com textos de Leonardo e que foi já legitimada pela cultura literária italiana. Juliana Barone também faz isso: “[o]ptou-se por utilizar uma edição (1989) [...] não somente por seu valor histórico, mas também pela acuidade da mesma.” (1996: 118). Lembremos ainda Giuseppina Fumagalli, ironizando e elogiando Edmondo Solmi, que teve a “honra de ter sua antologia ‘plagiada’ em três línguas diferentes” (VINCI, 1915: 54). Me parece então que, quando se traduz uma antologia, é porque o antologizador ou a antologizadora é digno ou digna de reverência, mais do que de referência. Se ele ou ela não serão devidamente citados na capa ou nos dados catalográficos é outra história, mas provavelmente isso não será visto como uma traição, já que quem antologiza não costuma ser considerado como autor.

Legalmente, no entanto, tanto quanto traduzir, antologizar é sim uma forma de autoria. Isso vale no Brasil:

Art. 7º São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como: [...] XIII - *as coletâneas ou compilações, antologias, enciclopédias, dicionários, bases de dados e outras obras, que, por sua seleção, organização ou disposição de seu conteúdo, constituam uma criação intelectual.* (BRASIL, 1998, Lei nº 9.610, *itálicos meus*)

E vale também na Itália:

Art. 1. Estão protegidas nos sentidos desta lei as obras de engenho de caráter criativo que pertençam à literatura, à música, às artes figurativas, à arquitetura, ao teatro e à cinematografia, qualquer que seja o modo ou a forma de expressão. [...] Art.

⁶⁹ “[...] può servire come introduzione alla lettura di Leonardo, un autore che continua ad essere più ammirato che letto: una situazione non tanto imputabile a pigrizia dei lettori, quanto alla insufficienza della consueta lettura antologica dei suoi scritti e alla difficoltà di cogliere con precisione e completezza un pensiero frantumato in una congerie di annotazioni slegate e spesso ambigue”.

3. As obras coletivas, constituídas pela reunião de obras ou de partes de obras, que tenham caráter de criação autônoma, como resultado da escolha e da coordenação a um determinado fim literário, científico, didático, religioso, político ou artístico, como as enciclopédias, os dicionários, as *antologias*, as revistas e os jornais são protegidas como obras originais, independentemente e sem prejuízo dos direitos de autor sobre as obras ou sobre as partes de obras de que são compostas.⁷⁰ (ITÁLIA, 1941, lei n° 633, *itálicos meus*).

E quanto aos textos literários, morais e filosóficos propriamente ditos, como é sua tradução no livro de 1997? Peço licença para deixar que o apresentador do livro responda:

[o] fato de que a tradutora, sempre estimulada e guiada por seu orientador, tenha tido a coragem de pôr em contato, mediante o exercício da tradução, o público e os estudiosos brasileiros com um clássico *sui generis* da literatura italiana a torna certamente merecedora de elogios [...] independentemente de eventuais limites que a tradução de um[a] obra tão difícil possa apresentar aos olhos dos leitores. Além do mais, são notórias, confrontando-se o texto traduzido com o original ao lado, quais dificuldades conceituais, interpretativas e linguísticas a tradutora teve que superar para apresentar em língua portuguesa moderna o sentido e o significado da mensagem complicadíssima de Da Vinci. (VINCI, 1997: 23-4).

⁷⁰ “Art. 1. Sono protette ai sensi di questa legge le opere dell’ingegno di carattere creativo che appartengono alla letteratura, alla musica, alle arti figurative, all’architettura, al teatro ed alla cinematografia, qualunque ne sia il modo o la forma di espressione. [...] Art. 3. Le opere collettive, costituite dalla riunione di opere o di parti di opere, che hanno carattere di creazione autonoma, come risultato della scelta e del coordinamento ad un determinato fine letterario, scientifico didattico, religioso, politico od artistico, quali le enciclopedie, i dizionari, le antologie, le riviste e i giornali sono protette come opere originali, indipendentemente e senza pregiudizio dei diritti di autore sulle opere o sulle parti di opere di cui sono composte.”

Destaco dessa passagem o tom comum de prefácios, que em geral parecem tentar pedir desculpas antecipadas pelos “eventuais limites” da obra. Ninguém escreve uma introdução dizendo que o livro ficou perfeito. A monotonia dos prólogos e apresentações justifica a atitude de muita gente, que simplesmente não os lê e vai direto pro que interessa. De fato, os chamados paratextos (GENETTE, 2009), sobretudo os peritextos (prólogos, prefácios, orelhas etc.), me parecem um tipo de texto voltado mais para o público acadêmico do que para o público em geral. Mas o que dizer de Macedonio Fernández, que no *Museo de la novela de la Eterna* (1967) apresenta um livro composto mais de prólogos do que de uma novela propriamente dita? Jorge Luis Borges, leitor de Macedonio, também percebeu o potencial desse “gênero” para desenvolver um tipo específico de literatura: seus prefácios têm tanto valor literário quanto seus contos, a ponto de, em muitos momentos, essa divisão genérica não poder ser feita com segurança. Mas nem todo prólogo se revela consciente de si mesmo. As justificativas presentes nos paratextos, segundo Gérard Genette, estão a serviço “[...] de uma melhor acolhida do texto e de uma leitura mais pertinente – mais pertinente, entenda-se, aos olhos do autor e de seus aliados.” (2009: 10). Para uma pesquisa como a que estou realizando, portanto, prefácios e orelhas são ouro. Quanto mais típicos, melhor, isto é, quanto menos os peritextos das antologias tentarem estar conscientes das imagens que projetam sobre Leonardo como escritor, mais úteis eles vão ser para minha pesquisa. É que os documentos, os traços da história

[...] mais preciosos são aqueles que não eram destinados à nossa informação. O que guia a interrogação do historiador é a própria temática escolhida por ele para guiar sua pesquisa.⁷¹ (RICOEUR, 1985: 173).

Em outras palavras, os prefácios e as orelhas tentam orientar uma leitura, mas me interessa menos seguir essa orientação do que ler *como* ela é dada e verificar *qual* a imagem de Leonardo que é projetada. Numa apresentação de livro tal como a de Carmelo Distante, é possível encontrar elementos nítidos que apontam para o projeto (e a projeção) da

⁷¹ “[...] plus précieux sont ceux qui n’étaient pas destinés à notre information. Ce qui guide l’interrogatoire de l’historien, c’est la thématique même choisie par lui pour guider sa recherche.”

antologia. Assim, as perguntas que guiam essa discussão podem tentar ser respondidas: o projeto das *Obras literárias, filosóficas e morais* é “pôr em contato, mediante o exercício da tradução, o público e os estudiosos brasileiros com um clássico *sui generis* da literatura italiana”. (VINCI, 1997: 23). O “clássico *sui generis*”, assim como está colocado, é a antologia *Scritti letterari di Leonardo da Vinci*, de Augusto Marinoni (VINCI, 1980). Parece, então, que a imagem projetada é a de um escritor cuja poética é, no fim das contas, aforismática, como se pode ver nos seguintes exemplos: “[a]ssim como a coragem põe a vida em risco, o medo a resguarda”, diz o Leonardo da editora HUCITEC (VINCI, 1997: 57). Na mesma página, seguem outros aforismos: “[s]omente as ameaças são as armas do ameaçado”; “[r]aramente cai quem bem caminha”; “[m]andar é ato senhoril; executar é ato servil”, e assim por diante, nessa poética que favorece uma leitura fluida em português brasileiro. Ou seja, dificilmente se encontrará nesse livro um sotaque florentino de 1500. Assim como no caso da antologia do Círculo do Livro (VINCI, 1980b), se não soubéssemos que os textos são traduzidos, não teríamos muitos elementos para desconfiar disso.

Outro exemplo: “[n]ão prometa a você mesmo coisas que não pode conseguir se perceber que, por não tê-las, elas lhe causarão sofrimento.” (VINCI, 1997: 65). O uso de *você*, em traduções do italiano para o português, poderia ser um indício de um projeto que evita transparecer sua natureza estrangeira, já que o pronome de segunda pessoa singular usado na escrita naquela língua é *tu*, bem como o é na escrita do português lusitano, enquanto no Brasil é mais comum se escrever *você* do que *tu*. A opção por *você*, portanto, me parece bastante de acordo com o projeto editorial da HUCITEC, de divulgar Leonardo como “escritor e pensador”: o foco é mesmo na “mensagem”, nas “informações documentais” e “semânticas” dos fragmentos, e não na “informação estética” (conforme a distinção de Max Bense, adotada por Haroldo de Campos – CAMPOS, 2015: 2). A imagem de Leonardo enquanto escritor passa bastante por essa estratégia de mostrá-lo como alguém que escrevia de modo direto, fluido, coeso e aforismático. Como se, na hora de traduzir, se procurasse responder a uma questão do tipo “como Leonardo escreveria *suas ideias* caso escrevesse em português brasileiro?” É de se imaginar que ele não usaria, por exemplo, o pronome *tu* se não quisesse chamar atenção para esse fato “idiossincrático”. Assim, para evitar estranhamentos linguísticos que poderiam atrapalhar a compreensão do pensamento do “gênio renascentista”, opta-se por fazê-lo se expressar numa escrita “menos marcada”, qual seja, aquela que é consagrada pela tradição do mercado editorial, em que *tu* representa ou um registro antigo, lírico, heróico (*és*

belo, és forte, impávido colosso!, como diz o hino nacional), regional (*tás tolo?*, como dizem alguns manezinhos) ou pertencente à classe mais baixa (nas novelas de televisão quem usa *tu* são os moradores da favela). Identifico aí uma concepção de tradução que visa à “transparência”, como diria Henri Meschonnic:

[a] noção de transparência – com o seu corolário moralizado, a “modéstia” do tradutor que se “apaga” – pertence à opinião, como ignorância teórica e desconhecimento próprio à ideologia que não se conhece a si mesma.⁷² (1973b: 307).

O termo “ignorância”, característico da poética de Meschonnic (uma poética “militante”, como chamou Antoine Berman, 1995), deve ser entendido aqui no sentido de “inocência”. Isto é, não atribuo ao projeto de tradução que reconheço na antologia da editora HUCITEC uma suposta má-fé. Pelo contrário, me parece que o projeto tradutório apenas reflete uma cultura geral de tradução que não busca estar consciente da ideologia a que está servindo. A “ignorância teórica”, portanto, é antes um sinal de que aquele trabalho foi realizado em um contexto diferente do meu, em que os Estudos de Tradução já apresentam certa maturidade no Brasil.

Mesmo que seja uma edição bilíngue, essa antologia pode ser chamada de “popular”, em paralelo ao perfil “erudito” e ao perfil “infantil”. Caracterizo esse modelo de livro como “popular” para valorizar seu sentido de divulgação, o que me parece menos negativo do que chamar esse perfil de “comercial”, que também me pareceria adequado. Outro aspecto que me faz adotar o apelido de “popular” é a quase nenhuma voz (invisibilidade) que a tradutora Roseli Sartori tem na edição da HUCITEC. Como mencionei anteriormente, um traço de tradução erudita é exatamente o destaque que é dado para quem fez a tradução. Em comparação com sua colega da UNICAMP, que tem uma voz bastante presente na tradução do *Paragone*, Roseli Sartori assina apenas os agradecimentos à editora e ao orientador, e somente uma nota de tradução. De fato, ainda hoje não é muito comum que o nome da pessoa que traduz apareça com destaque nas publicações comerciais.

⁷² “La notion de transparence – avec son corollaire moralisé, la “modestie” du traducteur qui s’“efface” – appartient à l’opinion, comme ignorance théorique et méconnaissance propre à l’idéologie qui ne se connaît pas elle-même.”

Outra característica que faz do livro da editora HUCITEC uma obra popular é não se tratar de uma tradução anotada, como a de Juliana Barone. As notas esparsas que constam no livro de 1997 são anônimas, exceto por uma (p. 49), que está assinada pela tradutora. São notas (algumas são notas traduzidas) que buscam contextualizar suscintamente referências e explicar possíveis obscuridades.

No livro constam algumas imagens também, principalmente de desenhos de Leonardo que fazem parte dos códices de onde se extraem os excertos, mas são figuras deslocadas de contexto e, sobretudo, não compõem uma organicidade com a parte escrita do livro. É curioso que essas imagens venham acompanhadas de uma referência, informando de onde foram tiradas, mas os textos não. Por outro lado, na antologia de Juliana Barone (BARONE, 1996) cada trecho traduzido vem com uma nota informando a provável data de escrita e sua localização nos códices de Leonardo.

A essa altura da análise, já deve ter ficado mais ou menos evidente a variedade dos perfis que Leonardo escritor tem no Brasil. A próxima antologia que vamos ver oferece mais um.

3.4 OS ESCRITOS DE LEONARDO DA VINCI SOBRE A ARTE DA PINTURA (2000)

Já se indica no título que o autor principal não é Leonardo. Ou melhor, os escritos são dele, mas o livro em que estão esses escritos é de Eduardo Carreira, apresentado já na capa como organizador, tradutor e comentarista, ao lado do logotipo das duas editoras: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Editora da Universidade de Brasília (UnB), que montaram um livro de 233 páginas, com medidas de 17, 5 x 25cm. Um formato intermediário entre o livro de 1980b e o de 1997. Assim como na antologia da editora HUCITEC, no livro organizado por Eduardo Carreira estão reunidos textos de praticamente todos os códices. Isso quer dizer que essa obra procura dar conta de uma amostragem ampla da produção escrita de Leonardo sobre pintura, incluindo trechos datáveis desde 1478 até 1518 (cf. VINCI, 1980).

Como foram duas as editoras envolvidas aqui, pode-se imaginar que é grande o número de pessoas dedicadas a essa publicação. São citados os reitores da UnB, a direção da editora da UnB, todo o conselho editorial e toda a direção da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo. Vou citar aqui apenas os nomes que me parecem mais diretamente ligados ao processo de edição (de reescrita) deste livro específico: Airton Lugarinho (supervisão editorial), Fatima Rejane de Meneses (acompanhamento editorial), Mauro Caixeta de Deus (preparação de originais), Rúbia Maria Pereira e Maria Carla Lisboa Borba (revisão), Raimunda Dias (editoração eletrônica), Formatos (capa), Luiz Antônio Rosa Ribeiro (supervisão gráfica) e Eduardo Carreira, que fez a revisão final. Essa ficha catalográfica foi feita pela Biblioteca Central da UnB e, por essa breve lista, podemos sentir que o trabalho dos bibliotecários e bibliotecárias não foi pequeno.

Apesar de beirar o aborrecimento, essa menção que estou procurando fazer às pessoas que participam dos processos de reescrita é importante, no mínimo, para que possamos ter em mente que ninguém faz um livro sozinho. Logo, nem todas as decisões são da pessoa creditada como autora. Esta fica com as glórias e as agruras, mas faria bem relativizarmos sempre, sobretudo na hora de criticar uma decisão tradutória ou de seleção de textos, no caso das antologias. Portanto, quando digo aqui “a antologia de Carreira”, me refiro indiretamente a todas as pessoas que participaram do processo de edição desse livro. É uma maneira de relativizar o peso que tem o nome do autor na capa. É uma maneira de dizer que esse nome também é uma construção coletiva, tanto quanto o título da obra. Isso me parece especialmente útil num caso

como este, em que o autor creditado é Eduardo Carreira, e não Leonardo da Vinci.

A autoria de Carreira é reforçada também por não se tratar de uma edição bilíngue, em italiano e português, nem contar com uma apresentação de alguma autoridade em História da Arte ou em Literatura, como acontece na antologia da HUCITEC (VINCI, 1997). Quem introduz a antologia de Carreira é ele mesmo, e não há nenhuma indicação de que as notas não sejam dele.

Porém, há uma semelhança com as *Obras literárias, filosóficas e morais* (VINCI, 1997) que recém vimos: a quarta capa do livro de Carreira também informa que, agora, “o leitor brasileiro tem acesso a esse precioso material em tradução inédita para a língua portuguesa”, que “apesar da apresentação erudita, revela-se de fácil leitura”. Na realidade, esse ineditismo é apenas parcial: muitos textos dessa antologia publicada em 2000 estão presentes no *Paragone* traduzido por Juliana Barone em 1996 e na obra da editora HUCITEC de 1997. Carreira talvez não tivesse conhecimento da dissertação de Juliana Barone, afinal de contas não é comum, infelizmente, que trabalhos acadêmicos sejam lidos fora do ambiente em que foram criados, porém o livro de 1997 ele conhecia sim. Ao explicar a montagem da própria antologia, que seguiu a ordem em que os manuscritos estão arquivados nos museus e bibliotecas – “não tivemos dúvida em correr os riscos de abandonar o modelo corrente de apresentação do texto em outras edições que privilegiam sua divisão por assuntos” (CARREIRA, 2000: 42) – ele faz um breve comentário em nota de rodapé:

[c]omo é o caso da recente edição de Roseli Sartori sobre os fragmentos literários, filosóficos e morais de Leonardo (SARTORI, 1997), que, apesar da excelente tradução, não são acompanhados de referências técnicas que justifiquem e expliquem a seleção. (2000: 42).

Já podemos identificar, nesse trecho, aquele traço comum entre diversos antologizadores de Leonardo, que é afirmar que a sua obra é mais precisa do que as anteriores.

Se observe, também, a atribuição de autoria feita por Eduardo Carreira a Roseli Sartori. Como tentei mostrar há pouco neste capítulo, apesar de ser autora da tradução, Roseli Sartori quase não tem voz no livro de 1997. Inclusive, está lá dito que é Carmelo Distante o idealizador e organizador da obra (que, de resto, é uma tradução da antologia de

Augusto Marinoni – VINCI, 1980). Mas de modo algum isso invalida o comentário de Carreira. A exigência de “referências técnicas” parece de acordo com o seu projeto, chamado “Tradição e Arte, o qual se dedica a pesquisar e a resgatar documentos relativos à história da pintura, disponibilizando, em língua portuguesa, uma compilação crítica” de materiais não apenas de Leonardo da Vinci, mas também de Villard de Honnecourt e de “*Fontes e documentos para a história da pintura medieval: de Plínio, o Velho, até Cennino Cennini*” (2000: 41). O que questiono, apenas, é a propaganda de ineditismo. Em vez disso, poderia ser dito que esta é a primeira antologia brasileira com textos de Leonardo que não é uma tradução de uma antologia italiana.

As demais afirmações da quarta capa, de que a antologia tem uma apresentação erudita e de que a proposta é fazer uma tradução que facilite a leitura, revelam uma maior coerência, como pode ser lido na “Advertência sobre a presente edição”:

[d]e acordo com nosso desejo de trazer ao leitor brasileiro – particularmente aos estudantes da arte e aos artistas – apenas um esforço de atualização, na forma de uma edição crítica, daquele que é um dos escritos mais discutidos na história da arte, optamos, diante de todas as dificuldades que a cada momento se nos colocavam, manter sempre a maior fidelidade possível à nossa intuição. (2000: 41)

Com esse objetivo, a tradução de Eduardo Carreira procurou resolver “[...] as difíceis escolhas de concordar tempos de verbos e de corrigir construções (por exemplo, o mau uso de conjunções)”, além dos momentos em que foi necessário, “sobretudo para fins editoriais, interferir em certas passagens.” (2000: 41). Na esteira dessa adequação poética, ele declara também que

[s]ubstituímos em todos os trechos o “tu” pelo “você”, como fazemos sempre em traduções desse gênero, em que é fundamental ressaltar o tipo de tratamento direto que pretendia o autor, o qual corresponde, na língua oral brasileira, à primeira pessoa do singular, que é a fórmula que coincide com o coloquialismo característico do texto vinciano. (2000: 41)

Não pretendo dar destaque aqui para o equívoco nomenclatural (a primeira pessoa do singular é *eu*, e não *você*), nem entrar mais do que já entrei na grande questão política da escolha entre pronomes de segunda pessoa (*tu* ou *você*, *vós* ou *vocês*) na hora de escrever um texto, coloquial ou não, em tradução ou não, em português brasileiro. Resumo essa questão assim: identifico na escolha por *você* em detrimento de *tu* um alinhamento à língua consagrada do mercado linguístico capitaneado pelas emissoras de televisão e pelas grandes editoras, que se localizam em São Paulo e no Rio de Janeiro. Quando Eduardo Carreira fala que *você* é o pronome usado na língua oral brasileira, ele demonstra um desconhecimento de muitas variantes linguísticas que, em relação ao polo de produção cultural de São Paulo e Rio, são consideradas periféricas. Basicamente, essa escolha reflete uma política linguística, e como toda política isso está sujeito ao mercado financeiro. Em palavras francas, qualquer tradução que privilegie uma variante brasileira que não seja a usada pelo Jornal Nacional da Rede Globo será considerada uma tradução “experimental” e, portanto, irrelevante comercialmente.

Para além do debate linguístico, chamo atenção para o fato de a antologia de Eduardo Carreira parecer apresentar Leonardo da Vinci antes como um pintor que escreveu do que como um pintor/escritor. Isso justificaria o caráter explicativo da tradução, que busca privilegiar a dimensão semântica dos textos, ao promover um texto abrasileirado. “Se você menosprezar a pintura”, diz o Leonardo de Carreira, “única imitadora de todas as obras visíveis da natureza, decerto estará desprezando uma sutil invenção [...]” (2000: 58). Em comparação, o Leonardo de Juliana Barone diz: “[s]e desprezares a pintura, única imitadora de todas as obras evidentes da natureza, por certo desprezará uma sutil invenção” (1996: 128). Por essa breve comparação, se poderia dizer que Carreira projeta mesmo a poética coloquial que ele ambiciona. Já Juliana Barone parece manifestar um tom de “tratado filosófico”, ao se aproximar do italiano florentino escrito no século XV.

No entanto, outros exemplos da tradução de Carreira contradizem a poética coloquial pretendida por ele. Na página 129, lemos o seguinte: “[v]ocê descreverá a teoria e depois a prática. Você tratará primeiro das sombras e das luzes dos corpos densos e, à continuação, dos corpos transparentes.”. O uso de *você* pode dar uma ilusão de coloquialidade, e escolhi esse trecho pelo estranhamento da forma, proporcionado pelo uso do futuro do presente (*você descreverá*) em vez de um imperativo (*descreva*) que seria mais usual na “língua oral brasileira” (e nesse caso independentemente da variante) pretendida por Carreira. Essa sintaxe poderia ser um sinal de que a tradução não buscou aplanar e atualizar o

texto-fonte, ou seja, um sinal de manifestação da poética do século XV de Leonardo. O estranhamento, então, nos faz desconfiar de uma antiguidade: é evidente que esse texto foi escrito em algum tempo e/ou espaço distantes, pois um brasileiro atual não escreve assim. Mesmo que o pronome *você*, contemporâneo e não marcado, esteja bastante destacado nesse trecho, os tempos verbais e o sintagma “à continuação” projetam a sombra de um texto antigo e marcado. É um efeito de erudição. E no entanto isso não quer dizer que Carreira tenha se aproximado mais do texto de Leonardo.

Para comparação, veja as duas frases presentes na página 171 *retro* do *Codice Arundel*: *bisogniati descrivere la teorica e poi la pratica / discriverai prima de onbra e lumi de' corpi densi e poi de' corpi transparententi* (cf. o *Codice Arundel* no site da Biblioteca Leonardiana). Uma tradução literalizante (mas não radical) poderia ser assim: “precisas descrever a teoria e depois a prática / descreverás primeiro as sombras e lumes dos corpos densos e depois dos corpos transparentes”. Essa minha tradução literalizante também poderia gerar um estranhamento, um efeito de antiguidade, certo? E assim é possível ver que o efeito de estranhamento que o texto de Carreira promove não advém de uma tradução próxima do texto-fonte, mas da própria escrita do tradutor. Ou seja, apesar de dizer que pretende buscar uma forma que “coincide com o coloquialismo característico do texto vinciano”, Carreira me parece fazer o contrário: “você descreverá a teoria e depois a prática” é mesmo mais coloquial do que “precisas descrever a teoria e depois a prática”? E o que dizer da tradução de *poi* por “à continuação”? Não estou dizendo que está errado; estou apenas questionando o fato de Carreira ter dito que queria mostrar a coloquialidade de Leonardo e, no fim, não fazer isso. Porque, como vimos nas antologias até agora apresentadas, é bastante possível mostrar Leonardo como um escritor “fácil”. É assim que a antologia organizada por Carreira acaba projetando uma imagem de Leonardo às vezes erudito, às vezes coloquial. A poética é variada, irregular. Isso poderia transparecer inclusive se o projeto dessa tradução fosse literalizante, já que Leonardo escrevia de fato de modo irregular e confuso. Mas é curioso que a confusão aqui tenha se originado exatamente da vontade de não confundir; é interessante que o efeito de estranhamento advenha da busca pela coloquialidade e que a irregularidade de Leonardo escritor acabe sendo revelada (velada de novo) pela irregularidade da tradução.

Em outros momentos, o texto em português brasileiro se mostra de fato coloquial (vale dizer, adaptado). Por exemplo, na folha 96 *verso* do *Codice Atlantico* (cf. site da Biblioteca Leonardiana), lemos o seguinte

trecho: *nessuna certezza delle scienze è dove non si po applicare una delle scienze matematiche, ovver che non sono unite con esse matematiche*. Uma tradução literalizante poderia ser assim: “nenhuma certeza das ciências existe onde não se pode aplicar uma das ciências matemáticas, ou que não são unidas com essas matemáticas.” E a tradução presente na antologia de Eduardo Carreira é esta: “[n]enhuma certeza é científica se nela não se pode aplicar as matemáticas.” (2000: 216). Nota-se, portanto, além de um resumo da passagem em italiano, a poética direta (coloquial) anunciada pelo projeto tradutório de Carreira.

A imagem de um Leonardo pintor que escreveu, e não de um Leonardo propriamente escritor, não se deve apenas à tradução apresentada e à própria natureza dos textos selecionados, mas também pelo que o antologizador/tradutor diz a respeito da “[...] irregularidade da massa de papéis de todo tipo deixada por Leonardo” (2000: 10), dividida em dois grupos:

os escritos sistemáticos, como a compilação que deu origem ao chamado *Trattato della Pittura* [...] e os escritos incidentais, as anotações dispersas e toda a miscelânea dificilmente classificável que aparece a toda hora nas folhas conservadas. (2000: 10).

Ou seja, até por dispor os textos na forma como eles se encontram nos arquivos, a antologia de Carreira tem como projeto apresentar um Leonardo mais sistemático, diferentemente de outras obras que “[...] enveredaram por um caminho de divisões classificatórias esquemáticas” e que “colaboraram, de uma forma ou de outra, para reduzir injustamente a importância de suas ideias, levando o leitor menos exigente à crença de que sua obra era cindida e inconseqüente.” (2000: 10). Ou seja, a edição que oferece Carreira é particularmente interessante para minha pesquisa porque já tem em si uma espécie de estudo da imagem de Leonardo da Vinci escritor projetada por trabalhos anteriores. Ao mesmo tempo, Carreira vai mostrando um Leonardo, mais do que humanista, humanizado, que

[...] desconcertou muitos estudiosos de sua obra, cujas opiniões variavam, salvo contadas exceções, entre duas perspectivas que vieram a compor o imaginário erudito e popular a respeito da sua figura. (2000: 29).

Uma dessas perspectivas, segundo esse antologizador, é aquela que via (ou vê) Leonardo como um gênio; é a imagem que “antecedeu as primeiras edições críticas” dos textos dele. A outra perspectiva é “hipercrítica, desmistificadora, ancorada nas conquistas filológicas e documentais [...], vendo-o muito mais modestamente inserido na cultura de seu tempo e no quadro esquizóide de sua biografia.” (2000: 29-30). É assim que a obra de Carreira parece oferecer um meio-termo, com seu projeto de apresentação erudita mas de fácil leitura, talvez para “desturvar” a imagem de Leonardo criada por essa tradição de “olhares reducionistas.” (2000: 30)

Veja a figura 11, a seguir.

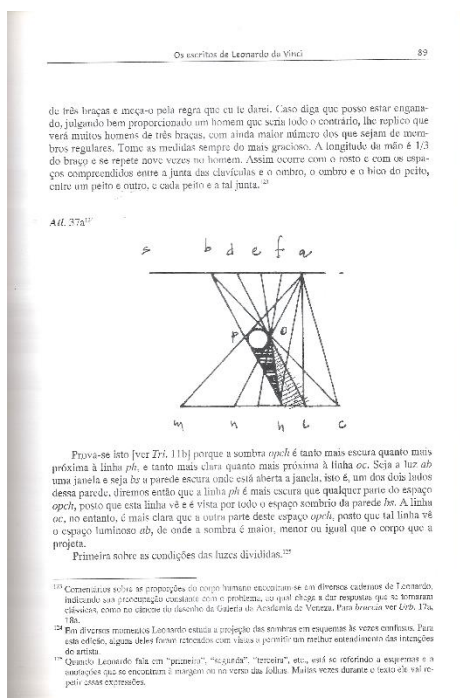


Figura 11 – Página do livro de Carreira (2000).
Digitalizada por mim.

Observe, na primeira frase da página reproduzida na figura 11, a já mencionada mistura de coloquialidade com linguagem técnica: “[...] meça-o pela regra que eu te darei.” O uso da ênclise junto à forma verbal imperativa de segunda pessoa (*você*) *meça-o*, logo seguido de um

pronome de segunda pessoa *te*, me parece ter um nível elevado de aceitabilidade em algumas variantes do português do Brasil e, aqui sim, não vejo incoerência no projeto que Carreira tem de dar a Leonardo da Vinci um tom coloquial. Por outro lado, como vimos antes, Juliana Barone (1996) prefere traduzir usando a forma *tu*, que se aproxima mais dos textos-fonte. É um exemplo que mostra a opção de Carreira por privilegiar, na tradução, a “informação documentária” (CAMPOS, 2015: 2). Isto é, *grosso modo*, o projeto de Carreira parece focar no “sentido”, na “mensagem”, o que é natural em traduções de textos ditos científicos, em que em geral se busca uma nitidez formal que viabilize um fácil entendimento do “conteúdo”. Portanto, me parece que a imagem projetada é de um Leonardo, de fato, cientista. Segundo essa visão, mais do que a forma, é preciso traduzir os conceitos expressados pelos textos dele.

Nessa página se pode observar, também, o que a antologia de Carreira entende por “edição crítica”: muitas notas explicativas, contextualizadoras e, eventualmente, notas de tradução. Neste caso, como o tradutor preferiu resolver dúvidas tradutórias no corpo do texto, inserindo por exemplo palavras [entre colchetes], as notas tendem mesmo a ser como as que podem ser vistas na figura 11. De uma edição crítica que antologize textos de Leonardo é natural esperar, igualmente, a presença de desenhos, fotos e fac-símiles, e a obra de Carreira responde positivamente a essa expectativa. Mais um indício de que essa antologia, inclusive pelo texto em tradução facilitado, coloca Leonardo da Vinci como um “aspirante a cientista”, ou mesmo um precursor da ciência moderna, e não necessariamente como um escritor.

Essa proposta de “edição crítica”, além de se diferenciar fundamentalmente por relacionar textos e alguns desenhos, se coloca como uma alternativa, dentro do espectro da erudição, ao modelo do *Paragone* (BARONE, 1996). Primeiro porque não é uma edição bilíngue. Depois porque, sem perder o foco nos textos sobre arte, a antologia de Carreira oferece um leque um pouco mais variado de textos: além das comparações entre as artes e a defesa de um status positivo para a pintura, é possível ver Leonardo falando de pintura de modo extremamente técnico e, eventualmente, por meio de alguma piada (com o devido acompanhamento de nota de rodapé, em que Carreira censura Leonardo pelo “gosto duvidoso”, cf. p. 220). No entanto, aquela melancolia de Augusto Marinoni (VINCI, 1980), de as antologias não apresentarem o “corpo integral” dos escritos de Leonardo, não chega a ser amainada por um trabalho como esse.

Quanto a Eduardo Carreira, uma pesquisa simples na internet me informa que, em 2000, ele era professor de História Medieval na Universidade de Brasília (UnB). Entretanto, ele acabou sendo cassado desse cargo porque, apesar de ter um doutorado (obtido na Universidade de Barcelona), Carreira não tinha diploma de graduação (cf. FOLHA, 2007).

3.5 OS CADERNOS DE COZINHA DE LEONARDO DA VINCI (2002)

Esse livro é uma prova de que a realidade supera qualquer ficção. Se isso que estou escrevendo fosse um romance, eu poderia ser acusado de estar exagerando agora que começo a falar de um livro de receitas culinárias atribuído a Leonardo da Vinci. Mas eu, como escritor de literatura, não teria sido tão criativo. É uma satisfação, portanto, estar fazendo uma pesquisa em tradução que me permite entrar em contato com essa dimensão borgeana da existência, em que é difícil separar “ficção” de “realidade”.

A realidade é que existe essa antologia. Pode ser que os textos sejam fictícios, ou melhor, *ficcionalis*. Pouco importa se foram mesmo escritos por Leonardo da Vinci. O que vale aqui é que Leonardo é creditado como o autor desse livro onde constam receitas tais como a de “pastel de abelha”:

[c]ozinhe catorze rãs em uma bexiga de porco durante algumas horas. Limpe-as, retire os ossos e corte-as em pedaços pequenos. Junte um pouco de aspérula-cheirosa, um pouco de mel e um ovo de galinha. Dê ao resultado a forma de abelha.” (VINCI, 2002: 58).

Ou seja, aparentemente Leonardo, além de teorizar sobre a pintura, projetar armas de guerra e pintar “A última ceia”, escrevia coisas como “[e]stou triste porque passei todo o dia vendo pratos de polenta. Eles parecem tão tristes.” (VINCI, 2002: 134). Essa é a poética do Leonardo da Vinci cozinheiro.

Os cadernos de cozinha de Leonardo da Vinci foram publicados pela Editora Record, selo de um dos maiores grupos editoriais operantes no Brasil: o Grupo Record, que tem no seu catálogo obras tais como *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez e *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar. É uma editora “séria”, por assim dizer, que consegue equilibrar a competição comercial com a oferta de obras e autores indispensáveis: como falar de literatura do século XX sem mencionar García Márquez e Julio Cortázar? Mas nem só de “ficção verdadeira” vive a editora Record. Essa obra atribuída a Leonardo talvez pudesse ser catalogada como uma peça de “ficção ficcional”, ou seja, uma ficção que não se assume como tal, e que faz portanto o jogo completo da literatura, ou pelo menos o jogo da literatura fantástica. Esse tipo de obra é raro, hoje em dia. Está difícil de cair no “conto do manuscrito” (encontrado

numa garrafa, por Edgar Allan Poe, ou num exemplar da Enciclopédia Britânica, por Jorge Luiz Borges). Não obstante, os “cadernos de cozinha de Leonardo” se inscrevem nessa tradição, que foi muito bem parodiada por Umberto Eco em *O nome da rosa* (1980), outro best-seller editado pela Record.

O jogo de ficção assume aqui dimensões extraliterárias, já que faz parte de um menu de livros culinários ofertados pela editora, obras tais como *Arqueologias culinárias da Índia* (de Fernanda de Camargo-Moro), *A cozinha de Paul Bocuse* (de Paul Bocuse) e *Macarrão gourmet fashion* (vários autores). Sim, o livro de receitas de Leonardo exerce um fascínio especial: primeiro por jogar com o fantasiamento notório que envolve o nome dele (é possível transferir a Leonardo qualquer fetiche, que sempre alguém vai estar disposto a acreditar); segundo porque o livro apresenta receitas e comentários curiosos, para dizer o mínimo: “[s]egundo meu amigo Paulo Mordecani, o rabanete produz resultados negativos no tocante à sexualidade.” (VINCI, 2002: 174).

Para quem é leitor de Leonardo, chamam atenção as menções a esses “amigos” e, de modo geral, a vários nomes de pessoas, o que dá um tom ainda mais ficcional à obra: “[o] que o Meu Senhor Ludovico tem em sua mesa fere a minha vista” (p. 77); “[p]ouco antes de morrer, [Gregorio] Pacioli confiou a seu irmão que se houvesse descoberto sobre as uvas antes, toda sua vida teria mudado.” (p. 124); “[p]or que não poderíamos todos comer ervas? Salai será de ajuda para prosseguir com esta questão” (p. 125); “Fazio Cardano é o mais forte da Corte e se alimenta com os pratos mais abundantes todo dia.” (p. 126); “[a] Hospedaia do Mouro, na qual pernoitamos em Piacenza meu amigo Luca Pacioli e eu, não é nada recomendável.” (p. 149); “[...] fundamento esta observação no estado de Gaudio Fullente, meu amigo malcheiroso [...]” (p. 139). Essa poética difere consideravelmente do que se pode ler nos escritos autógrafos de Leonardo.

Talvez essa diferença de poética pudesse ser atribuída à tradução, que teria sido feita a partir do chamado *Codex Romanoff*, manuscritos que estariam no museu Hermitage, em São Petersburgo. O museu, no entanto, nega a existência desse documento (o que nos informa a própria introdução do livro publicado pela Record). A tradução brasileira, então, pode ter sido feita a partir da versão em inglês, *Leonardo's kitchen notebooks* (organizada pelo comediante Jonathan Routh e por Shelagh Routh, em 1987), ou talvez de uma versão em espanhol, *Notas de cocina de Leonardo da Vinci* (1999). Se penso no título brasileiro, aposto numa tradução feita a partir do inglês. Digo “aposto” porque é o que me resta, nesse jogo de ficção. A ficha catalográfica apenas aumenta o conto,

dizendo que é traduzido do tal *Codex Romanoff*. Além do mais, não está explícito quem fez a tradução. Está dito apenas que E. Barreiros fez a “organização e adaptação”.

Em 2002, quando o livro foi publicado, não seria tão fácil descobrir quem é E. Barreiros. Entretanto, hoje uma pesquisa de internet simples (“E. Barreiros Leonardo Record”) me leva ao perfil do LinkedIn de Edmundo Barreiros. Ali, o próprio Edmundo afirma ter feito a tradução e a organização desse livro, na época em que era gerente editorial e de imprensa da editora Record. Barreiros informa também que é tradutor de inglês e de espanhol, tendo, por exemplo, Jack Kerouac e William Burroughs no currículo. Logo, uma (será?) certeza é que a obra não foi traduzida do italiano.

Mas a diferença de poética entre o Leonardo publicado pela Record e o Leonardo publicado por outras editoras se deve sobretudo a que os textos culinários estão cheios de referências a personagens contemporâneos a Leonardo. O fato de abundarem sintagmas como “Meu Senhor Ludovico” e também “Meu senhor Cesare Borgia” me parece uma estratégia de localização, um recurso tipicamente narrativo. É como se estivéssemos lendo uma espécie de diário, ou um romance narrado por um cozinheiro:

[a] fama de Ambrogio Descarte, assassino principal a serviço de Meu Senhor Cesare Borgia, reside em sua habilidade para levar a cabo sua tarefa sem que nenhum comensal o perceba, com a exceção de sua vítima. (2002: 199).

Quando eu chamo Ludovico Sforza, Luca Pacioli e Salai de “personagens” não é por ironia. O próprio livro da Record inclui uma lista de “alguns personagens”, onde constam esses e ainda outros. Cesare Borgia, porém, não está na lista. Talvez por ser suficientemente famoso entre o público-alvo da publicação?

A imagem projetada por essa antologia, portanto, me parece evidente. Desde o título (*Cadernos de cozinha*) até as seções internas do livro (*As receitas de Leonardo; Invenções culinárias; Conselhos e observações; Modos e costumes à mesa*, etc.), tudo contribui para mostrar Leonardo como um cozinheiro. Até a biografia dele é adaptada nesse sentido: “[...] ele trabalhou tanto em cozinhas de tabernas quanto como mestre de banquetes em Milão, e criou algumas máquinas culinárias.” (VINCI, 2002: 8). Mais do que isso, ele “[c]hegou mesmo a abrir um

estabelecimento com o amigo Sandro Botticelli. Um fracasso comercial.” (2002: 18).

Não pretendo insistir na dúvida sobre a autenticidade dos textos atribuídos a Leonardo nessa antologia, pois o próprio livro, mesmo creditando Leonardo como o autor, levanta essa dúvida diversas vezes: “[i]nfelizmente nunca poderemos ter certeza absoluta da autenticidade dessas notas culinárias de Leonardo.” (p. 24). Quero apenas concluir esta seção (que me soa como um *comic relief*) repassando as informações técnicas (210 páginas, 12 x 18cm) e comentando a apresentação visual interna das páginas, como pode ser visualizado na figura abaixo:



Figura 12 – Páginas da antologia da editora Record (VINCI, 2002).
Digitalizadas por mim.

O “projeto gráfico de miolo” foi feito por Glenda Rubinstein. Como se pode notar, a edição procura remeter aos manuscritos de Leonardo, em que palavras escritas e desenhos ilustrativos costumam estar juntos. De fato, as ilustrações no livro da Record são atribuídas a ele. Observe também a imitação da grafia e o aspecto de “livro antigo” provocado pelas margens desenhadas, as letras capitulares e os números no pé das páginas. Mas o efeito é repetitivo: as margens são idênticas em todas as páginas e os tipos pertencem a um padrão fixo. Isso tudo dá um aspecto de excessiva limpeza, como pessoas numa festa temática: a

brincadeira é parecer medieval, mas de banho tomado. Ou seja, logo se percebe o faz-de-conta, e isso pode ser um indício do jogo com o texto também: parece Leonardo da Vinci, mas...

O livro da Record está esgotado. Em 2013, foi publicada uma versão portuguesa, chamada *Notas de Cozinha de Leonardo da Vinci*. A editora se chama Althum.com e os autores creditados são Shelagh e Jonathan Routh, aqueles da versão em inglês. Na Itália, a obra se chama *Note di cucina di Leonardo da Vinci* (2005), e também se declara uma tradução da antologia inglesa. Das edições que encontrei, portanto, apenas a publicada pela editora Record conseguiu realizar a proeza de levar a ficção a sério, não revelando a fonte utilizada para a criação do texto no Brasil, sustentando a todo custo a imagem de um Leonardo cozinheiro, autor de manuscritos desaparecidos na insondável Rússia.

3.6 ANOTAÇÕES DE DA VINCI POR ELE MESMO (2004)

Chama logo atenção, no título, a forma “Da Vinci”, em vez de Leonardo da Vinci ou mesmo apenas Leonardo, como ele parece ser comumente chamado pelas pessoas que estudam a vida e a obra dele em geral. É que Vinci é o lugar de onde Leonardo saiu: *da Vinci, da Roma* quer dizer “de Vinci, de Roma”. Chamar Leonardo de “Da Vinci” é quase como chamar Chico Buarque de “Buarque”. Não é um problema. Isso apenas pode nos dar uma ideia do ponto de vista dos antologizadores, que provavelmente vai refletir uma imagem de Leonardo diferente das imagens que as antologias anteriores projetam. Ou seja, ao não chamá-lo de Leonardo, essa antologia se declara “não erudita”, ou “não crítica”. Enfim, ao chamá-lo de Da Vinci, esse livro se coloca próximo do romance policial de Dan Brown, *O código Da Vinci* (2003). É de se esperar, portanto, que a poética a ser apresentada seja a de um escritor no mínimo místico, filiado a alguma sociedade secreta e que deve ter escrito – em código, óbvio – segredos sobre o Santo Graal.

Para corroborar essa imagem, a capa do livro tem a Mona Lisa. Ou seja, lemos o título *Anotações de Da Vinci por ele mesmo* e nos deparamos com a Gioconda e seu olhar inescrutável. Seria a Mona Lisa *ele mesmo*?

Para além do meu ceticismo, o que Wagner Veneziani Costa, editor e autor do prólogo, realmente pergunta é: “[...] será que Da Vinci manteve segredo de seus textos, retratos de seus pensamentos, para evitar possível molestamento de autoridades da Igreja? Ou estaria ele ligado a alguma Ordem Secreta?” (2004: 10). O certo, porém, é que, segundo o autor do prefácio, Mona Lisa é uma junção de “Amon + Ísis” (VINCI, 2004: 13), ou seja, uma soma de duas divindades egípcias que participam bastante do imaginário místico e alquímico das sociedades secretas, e não uma simples variante linguística de *madona Lisa* (Senhora Lisa) ou qualquer outra explicação que se queira dar para o nome da pintura.

Estamos mesmo diante de um quinto Leonardo: depois do narrador de histórias infantis, do teórico da arte, do pensador aforismático e do cozinheiro, nos deparamos enfim com um escritor hermético. Seus manuscritos são

muito complexos de se entender, uma vez que, por ser canhoto, escrevia da direita para a esquerda, de modo que a leitura do texto apenas era possível diante de um espelho. Essa astúcia provinha de um certo afã pela criptografia, mas que permitia manter

em segredo as suas pesquisas e descobertas. (2004: 9).

A introdução assinada por Wagner Veneziani Costa privilegia bastante a história do Santo Graal. Segundo uma busca simples no Google me informa (no dia 19/05/16), Wagner é Grão Prior e Grão Mestre Nacional do Grande Priorado do Brasil da Ordem dos Cavaleiros Benfeitores da Cidade Santa. Além disso, ele é diretor da Editora Madras, que tem em seu catálogo títulos como *Abrindo uma loja maçônica* (Álvaro de Queiroz), *O Alma – a face de outro mundo* (José Oliveira) e *Magia e Religião na Inglaterra Medieval* (Catherine Rider), além de *O tarô de Leonardo da Vinci* (Atanas Atanassov e Iassen Ghiuselev), que se trata, de fato, de um baralho de tarô cujos desenhos remetem a pinturas famosas de Leonardo (a carta da papisa, por exemplo, é a Gioconda).

Nesse prefácio, não há comentários sobre edições anteriores. Alguma coisa, entretanto, é dita acerca da natureza dos textos de Leonardo da Vinci, que são oriundos do “[...] hábito de gravar seus estudos e ilustrar meticulosamente seus cadernos, e são exatamente algumas dessas anotações, a respeito de sua arte, sua filosofia, que temos a imensa satisfação de editar” (2004: 13); “[p]ortanto, o texto que segue, muitas vezes, não apresentará uma seqüência coerente, pois se trata de seleções das anotações pessoais feitas por Leonardo da Vinci.” (2004: 7).

Informações mais técnicas são oferecidas na página da ficha catalográfica: “[t]raduzido originalmente do inglês sob o título *Selections from the Notebooks of Da Vinci*.” Traduzido originalmente é, sem dúvida, uma boa maneira de colocar a tradução como um original. Logo abaixo, na ficha catalográfica mesmo, está dito que o “título original” é, na verdade, *The notebooks of Leonardo da Vinci*. Ou seja, trata-se sim de uma antologia traduzida, mas de qual antologia exatamente?

The notebooks of Leonardo da Vinci pode ser aquela de Jean Paul Richter (que saiu com esse nome em 1888) ou a outra antologia assim chamada e feita por Edward MacCurdy (1939). Já *Selections from the notebooks of Leonardo da Vinci* se referiria a um livro publicado em 1952, editado por Irma Richter (filha de Jean Paul), e reeditado com o nome *Notebooks* por Thereza Wells, em 2008. A precisão não parece ser o forte desse projeto editorial (mas a escassa criatividade dos editores anglófonos de Leonardo quanto a títulos das antologias também não colabora muito). Além dessa ambiguidade relativa à obra-fonte que serviu para a tradução da editora Madras, a orelha do livro confunde quando afirma que “Leonardo nasceu em Vinci, pequena localidade perto de Florença, no Castelo de Cloux, centro intelectual e científico da Itália, no ano de 1452.”

Quer dizer, o Castelo de Cloux ficaria em Vinci, e não na França. Ao que tudo indica, na verdade, Leonardo nasceu em Vinci (Itália) e morreu no Castelo de Cloux (França). Essa informação consta em qualquer biografia sobre ele (cf. por exemplo VINCI, 1980).

Deve se tratar de um descuido de revisão. No entanto, são creditadas quatro revisoras: Alessandra Ruiz, Karina Penariol Sanches, Erika Sá da Silva e Arlete Genari. A tradução ficou a cargo de Marcos Malvezzi Leal e Martha Malvezzi Leal. Ele, ufólogo, é autor de *Seres – Fantástica Realidade* e, além de traduzir livros relacionados à ufologia, traduziu também Osho. Ela tem no currículo outras obras que saíram pela editora Madras, tais como *Aforismos de Confúcio*, *Harry Potter e a filosofia* e *A magia secreta do Tibete*.

Em termos de tamanho, o livro tem 23 x 16cm e 351 páginas. A divisão interna se dá por capítulos (“Verdadeira ciência”, “O universo”, “Voo”, “As artes”, “Contos e alegorias”, “Reflexões sobre a vida” e “O caminho de Leonardo pela vida”), que se subdividem em diversas seções. Por ter confrontado com as edições em inglês acima mencionadas, identifiquei então que se trata de uma tradução da antologia de Irma Richter, *Selections from the notebooks of Leonardo da Vinci* (VINCI, 1952 – ano dos 500 anos de Leonardo, em que foi publicada a primeira versão da antologia de Augusto Marinoni e, também, a antologia de Anna Maria Brizio). Além de referenciar a localização dos excertos, indicando em que manuscrito e em que folha se encontram, essa antologia da editora Madras traz alguns desenhos, que aparecem entre os textos mais ou menos como a antologia de Eduardo Carreira fez. Mas há um diferencial: um apêndice que reproduz 140 páginas com anotações e desenhos de Leonardo, representando máquinas, engrenagens e mecanismos diversos. O distanciamento que essas imagens têm em relação aos textos das traduções, contudo, faz com que sirvam apenas para que se tenha alguma ideia de como são os manuscritos de Leonardo, já que é praticamente impossível ler os escritos. E essa impossibilidade não se deve ao fato de Leonardo ser canhoto e querer fugir da Inquisição, mas ao fato de a qualidade da impressão dessas páginas no livro não ser muito boa ou, como se diz em publicidade, as imagens “não dão leitura”.

Dar leitura significa favorecer a visualização das palavras. Isso dificilmente é conseguido por meio de reproduções eletrônicas, fotográficas ou fotocopiadas, feitas a partir dos manuscritos de Leonardo. No site da Biblioteca Leonardiana, por exemplo, é possível dar zoom nas imagens até que a visualização seja possível. Em um livro, isso é mais difícil de fazer. Diferencio, portanto, *dar leitura* de *oferecer um texto para ler*. As 140 páginas que na antologia da editora Madras reproduzem em

anexo folhas de Leonardo não oferecem leitura, mas o restante do livro oferece textos para ler. Oferecer um texto para ler é o que as antologias têm feito, principalmente as antologias em português. Por exemplo:

[a] luxúria é a causa da geração, o apetite é o suporte da vida, o medo ou a timidez são o prolongamento da vida e fraudam a preservação de seus instrumentos.

Aquele que teme os perigos não morre por eles.

Assim como a coragem expõe a vida, o medo a protege.

O medo nasce antes de qualquer outra coisa.
(VINCI, 2004: 229-30).

Assim fala Leonardo na tradução de Marcos e Martha Malvezzi Leal, na edição de Wagner Veneziani Costa, que reproduziu a edição de Irma Richter, na tradução que Jean Paul Richter fez dos textos italianos. Nesse trecho, existem excertos de quatro manuscritos, que são referenciados na edição da editora Madras. Cada parágrafo corresponde a um fragmento: os dois primeiros vêm do *Codice H*, que está na biblioteca do Institut de France e reúne folhas escritas entre 1492 e 1516. O primeiro parágrafo foi extraído da folha 32, *retro*. O segundo, da folha 16, *verso*. O terceiro parágrafo vem do *Codice Atlantico* (páginas escritas entre 1478 e 1518), folha 76, *verso*. O quarto parágrafo vem do *Codice L*, que também está na biblioteca do Institut de France. Esse fragmento pode ser encontrado em italiano na folha 90, *verso*.

Complicado? Compilado.

Outras edições (por exemplo a de Edmondo Solmi – VINCI, 1979 – e a de Augusto Marinoni – VINCI, 1980) dispõem esses fragmentos isoladamente, de modo que Leonardo soa um pouco mais aforismático. Aqui, a opção por colocar os trechos em forma de parágrafos parece buscar uma unidade fluida. Essa busca pode ficar evidente se comparamos o texto da tradução com o texto-fonte. Veja a figura a seguir, que considero uma página que representa bem a variedade que se pode encontrar nos manuscritos de Leonardo: embaixo, escrito a pena, temos um trecho sobre perspectiva, com um desenho acompanhando. No alto, escritos com sanguínea, estão uma em cima da outra as seguintes frases:

Lussuria è causa della generazione

Gola è mantenimento della vita

Paura ovver timore è prolungamento di vita

Dolo è salvamento dello strumento.



Figura 13 – Codice H (1493-1494), f. 32r.

Foto: site da Biblioteca Leonardiana.

Disponível em: www.leonardodigitale.com

Acesso em: 06/08/16

Essa é a matéria-prima do texto que, depois de ser filtrado (reescrito) pelo inglês, ficou assim em português brasileiro na publicação da editora Madras: “A luxúria é a causa da geração, o apetite é o suporte da vida, o medo ou a timidez são o prolongamento da vida e fraudam a preservação de seus instrumentos.” (VINCI, 2004: 229).

Talvez seja possível perceber uma proposta de tornar fluido e regularizar o que, inicialmente, estava desordenado, ou melhor, estava ordenado de outra maneira. Note sobretudo uma mudança no ritmo, pelo reagrupamento num período linear em detrimento da forma de lista em que estavam as orações. Essa reorganização geral da poética, que começa já na seleção de fragmentos extraídos de manuscritos diferentes, acaba projetando um Leonardo escritor bastante coerente e coeso. Quando penso que, além do recorte, houve todo um processo de transformação rítmica da sintaxe na tradução do italiano para o inglês, e que isso se duplicou depois, na tradução do inglês para o português, me inclino a confiar numa analogia muito manjada e dizer que esse trabalho de reescrita teve etapas no mínimo tão complexas quanto as etapas que um pintor deve enfrentar quando pretende, digamos, pintar Nossas Senhoras. Por isso, me parece um pouco preciosista apontar para um equívoco de interpretação de *dolo* por *fraude*, quando muitos elementos (inclusive o

contexto) levam a crer que *dolo* seja uma abreviação de *dolore*. Leonardo fazia muito essas abreviações. Quem não o faz, quando escreve apenas para si mesmo sem pensar necessariamente em publicar? Assim, *dolo è salvamento dello strumento* poderia ser traduzido por *dor é salvação do instrumento*, ou mesmo por *dor é salvamento do instrumento*. Mas isso se fosse eu o tradutor, e se o editor deixasse eu traduzir como eu quisesse.

Algumas traduções minhas podem ser lidas no capítulo 3 e nos manuscritos que acompanham essa dissertação. Por enquanto, sigo analisando as antologias já existentes.

3.7 FÁBULAS, CHARADAS, PROFECIAS, AFORISMOS (2006)

Essa obra da editora Zit é uma espécie de versão reduzida da antologia da editora HUCITEC (VINCI, 1997). Um livro de bolso (13 x 18 cm, 92 páginas), formato que vai se repetir em duas outras edições, que vamos ver daqui a pouco.

Nessa obra fica evidenciada no título a poética aforismática que as antologias dão a Leonardo. Aquilo que a editora HUCITEC chama de pensamentos, aqui é chamado de aforismos. É que os textos selecionados pela editora Zit foram buscados na antologia de Massimo Baldini, publicada em 1993 (aqui referida como VINCI, 1999b). Ao menos é o que consegui apurar por meio de comparação, já que essa edição não menciona as fontes. Mas o livro da editora Zit não segue a ordem dos textos como se encontram na obra de Baldini. Ou seja, enquanto a editora HUCITEC traduziu integralmente a antologia de Marinoni, a editora Zit embaralhou um pouco a obra de Baldini antes de traduzir. Mas se trata, em substância, de mais uma antologia traduzida.

A tradutora, creditada discretamente na folha de rosto, é Celina Portocarrero, que o LinkedIn me informa ser uma “tradutora e poeta, pesquisadora e antologista.” O currículo dela é considerável: traduz há 40 anos do inglês, francês, espanhol e italiano. Montou duas antologias, *Amar, verbo atemporal: 100 poemas de amor* (2012) e *Vou te contar: 20 histórias ao som de Tom Jobim* (2014). Tem um livro de poesia, *Retro-retratos* (2007) e, junto com a ilustradora Juliana Fiorese, publicou um livro infantil chamado *A princesa e os sapos* (2013). E agora veja a lista dos muitos autores e autoras que ela traduziu (cf. Dicionário de tradutores [e tradutoras] literários [e literárias] do Brasil, DITRA): André Gide, Guy de Maupassant, Elie Wiesel, Tahar Ben Jelloun, Mark Twain, Mario Benedetti, Luigi Pirandello, Rosa Montero, Tolstói, Maya Angelou, Georges Simenon, Miranda July, Jane Austen, além de Marcel Proust.

Na antologia da editora Zit, quem se destaca é Flávio Moreira da Costa, cujo nome aparece na capa creditado como autor da seleção e da apresentação do livro. Uma pesquisa simples já nos apresenta a vasta obra dele, que tem inclusive uma página para si na Wikipédia, onde é bastante elogiado. É difícil saber quem escreveu sua página na Wikipédia, mas a simples existência de uma é digna de nota. Existe também um verbete dedicado a ele no DITRA, em que se pode ler uma lista de diversas obras que ele escreveu, traduziu e antologizou. Nessa lista constam 21 antologias organizadas por ele, mas *Fábulas, charadas, profecias e aforismos* não foi computada.

A fama de Flávio Moreira da Costa, portanto, justifica o destaque dado a seu nome na capa. É ele que faz a apresentação do livro, falando do Renascimento como “um movimento humanista” em que figuram “gênios” como

Erasmus de Roterdã e os pintores dos Países Baixos, os ingleses William Shakespeare e Thomas Morus, o espanhol Miguel de Cervantes [...] os italianos Dante Alighieri, Machiavel, Boccaccio, Michelangelo e...”. (VINCI, 2006: 7).

Depois das reticências, Flávio Moreira da Costa fala então de Leonardo, comentando que “a expressão do humanismo nas artes, letras, filosofia e ciência, tem nele um nome-síntese. [...] Um Leonardo escritor, portanto? Sim, mas longe do sentido moderno de ‘um homem de letras’.” (VINCI, 2006: 8). Ou seja, Costa está ciente da advertência feita pelo próprio *omo sanza lettere*. De fato, no prólogo está citado um trecho do *Traité de la Peinture* [sic], em que Leonardo diz que não tem “cultura” (VINCI, 2006: 9).

Essa menção a uma edição francesa com textos de Leonardo da Vinci poderia levantar a suspeita de que os textos componentes dessa antologia tenham sido traduzidos do francês, e não do italiano. No entanto, as semelhanças com a antologia de Massimo Baldini (VINCI, 1999b) militam contrariamente a essa hipótese. Por exemplo, o primeiro aforismo apresentado pelo livro da editora Zit é “... Ó estudantes, estudaí as matemáticas, e não construí sem fundamentos.” (2006: 60), tradução do oitavo aforismo da antologia de Baldini: “... O studianti, studiate le matematiche, e non edificate sanza fondamenti.” (1999b: 3). A manutenção das reticências iniciais, que indicam o recorte feito por Baldini a partir de um trecho maior, é um forte indício de que *Aforismi, novelle e profezie* foi mesmo usada como fonte para a criação de *Fábulas, charadas, profecias e aforismos*. Nota-se também que a tradução ficou bastante próxima do texto italiano e manteve inclusive a pontuação. Um outro aspecto digno de menção é a escolha por traduzir a pessoa verbal *voi* por *vós*, em vez de *vocês*. Isso pode indicar uma visão “elevada” de Leonardo, já que *voi* em italiano (mesmo no florentino “pouco culto” de Leonardo) não tem a carga que *vós* tem em português brasileiro. *Vós*, no Brasil, remete a um discurso antigo, rígido, é o pronome da Igreja Católica e da época em que ainda se escrevia como se estivéssemos em Portugal. Hoje em dia o pronome de segunda pessoa plural no Brasil é *vocês*, e sobre isso não há polêmica, diferentemente do caso de *tu*, que é sim usado

na vida atual. Traduzir *voi* por *vós*, então, projeta uma imagem de Leonardo como alguém que fala de um tempo e de uma cultura tradicionais, uma autoridade que a história legitimou com as canonizações. A imagem não é de um Leonardo coloquial e confuso, mas a de um pensador bastante culto. Esse projeto não é explicitado, mas fica explícito quando vemos que o gênio (assim chamado na quarta capa do livro da editora Zit), surpreendentemente capaz de dizer baixarias como *fece gran strepido col culo* (“fez grande estrépito com o cu” – VINCI, 1999b: 20, tradução minha), vem mostrado na publicação da editora Zit um pouco mais polido, embora *nonsense*: afinal de contas, esse Leonardo consegue imaginar alguém fazendo “estrépito com as nádegas” (VINCI, 2006: 38). Verifiquei que essa espécie de censura é comum nas traduções brasileiras de Leonardo, que evitam traduzir *culo* por “cu”, ou mesmo por “bunda” (isso será exemplificado novamente mais adiante nesta dissertação).

No prefácio, a única coisa relacionada à tradução que se diz é “[...] “fábulas & charadas, profecias & aforismos” que publicamos aqui em (nova) tradução de Celina Portocarrero.” (2006: 8). O que esse (nova) entre parênteses significa é um mistério, mas podemos imaginar que Flávio Moreira Costa tinha notícia de alguma outra edição brasileira de textos de Leonardo da Vinci, ou que pelo menos não quis se comprometer anunciando uma tradução inédita.

Para ilustrar aqui o que chamo de poética aforismática, veja uma sequência do livro editado pela Zit (VINCI, 2006: 61). Coloco aqui em imagem, e não em texto transcrito, porque seria importante que pudéssemos observar a diagramação, além das frases escritas. A diagramação da dissertação, porém, prejudica minha análise.

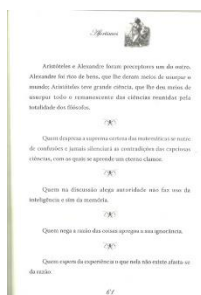


Figura 14 – Página da antologia da editora Zit (2006).
Digitalizada por mim.

O que me parece evidente, em primeiro lugar, é a ordenação das frases seguindo um critério poético de afinidade morfológica (sequência de frases começadas pela palavra *quem*). Depois, a economia de vírgulas dá um tom fluido característico de aforismos e sinaliza a aproximação com a sintaxe escrita italiana. Assim se projeta e imagem de um Leonardo com ideias nítidas, um filósofo com bom poder de síntese. De fato, nessa antologia não consta a menção à desordem dos manuscritos dele, provavelmente porque não foram consultados: o trabalho de Massimo Baldini já havia resolvido essa questão. Mas essa edição não cita nem mesmo a fonte a partir da qual foram traduzidos os textos. O máximo que se chega disso é aquela inserção entre parênteses do adjetivo “nova” referente à tradução de Celina Portocarrero.

As orelhas do livro são assinadas por Luíz Horácio, apresentado como escritor e jornalista (hoje ele também é tradutor e, inclusive, doutorando na PGET/UFSC, dedicado à obra de François Rabelais). Como em geral acontece em orelhas de livro, Luíz Horácio trata aqui de instigar o “arguto leitor”, mencionando “milhares de folhas com anotações” de onde “saíram estas *fábulas, charadas, profecias e aforismos*”, por enquanto do conhecimento de pouquíssima gente”. Nesse trecho, parece então haver uma sinalização indireta para o trabalho de recomposição que é feito por toda antologia. E uma curiosidade: Luiz Horácio explica, na orelha do livro, que “da Vinci” não é sobrenome, e sim que isso “significa apenas que ele era natural da aldeia de Vinci”.

Por fim, não se credita nenhum revisor ou revisora, apenas Vladimir Calado, que fez a capa e o projeto gráfico.

3.8 SÁTIRAS, FÁBULAS, AFORISMOS E PROFECIAS (2008)

Em termos de medida, essa é a menor antologia: embora tenha 124 páginas, vem num formato de 11, 5 x 17, 5cm. Publicada pela editora Hedra, organizada e traduzida por Rejane Bernal Ventura, essa obra difere muito pouco daquela de José Colaço Barreiros (que vamos ver daqui a pouco). Os textos selecionados são praticamente os mesmos: fábulas, sátiras ou facécias, profecias etc. É a parte considerada literária pelas antologias italianas, portanto aqui se encontram excertos de praticamente todos os códices, em especial o *Codice H*, o *Codice Forster III* e o *Codice Atlantico*. De fato, na introdução ao livro, Rejane Bernal Ventura diz que traduziu a partir das compilações de Edmondo Solmi (VINCI, 1979) e de Augusto Marinoni (VINCI, 1980), além de cotejar com a edição de Massimo Baldini (VINCI, 1999b), que segue o modelo dos seus predecessores. Esse padrão de antologia com escritos de Leonardo já está bastante cristalizado, então, e parece ter encontrado um formato adequado pela difusão das edições de bolso.

A cristalização do modelo pode ser verificada, inclusive, no prefácio-padrão: “[o] que poucos talvez saibam é que [Leonardo] foi também um grande escritor.” (2008: 9). Dificilmente um livro comercial diria o contrário. Ou seja, quanto mais distante a antologia está em relação ao caos que foi organizado por Richter/Solmi/Marinoni etc., mais ela mostra Leonardo como um escritor *vero e proprio*. A imagem aqui parece ser mesmo aquela de um Leonardo que, além da Mona Lisa, fez literatura. A questão que fica, no entanto, é se o adjetivo “grande”, em “grande escritor”, se refere mesmo à literatura de Leonardo ou se à figura dele como importante personagem da história da “arte e da ciência”. Ou seja, será que, se esses textos não fossem dele, seriam considerados de fato “grandes”?

Para efeitos de comparação, proponho imaginar que algum escritor célebre tenha deixado desenhos esparsos, assim como o pintor Leonardo deixou escritos literários esparsos. Evidentemente, existe o exemplo de William Blake (1757-1827), que criava livros escritos e ilustrados pela sua própria mão, e há também o caso de William Morris (1834-1896), que traduzia, escrevia, editava e ilustrava livros, mas proponho pensar em outro William, o Shakespeare (1564-1616). Alguma dúvida de que os desenhos de Shakespeare despertariam interesse e tenderiam a reconfigurar a imagem do poeta como um “grande desenhista”? Afinal de contas, estamos (faz tempo) numa espécie de pós-modernidade (pelo menos em certos tipos de arte), em que os critérios de valoração estética parecem muito mais soltos. Não é preciso fazer retratos “fiéis” para ser

considerado um bom artista visual; aliás, pelo contrário. Aposto que, se Shakespeare tivesse deixado algumas caricaturas disformes, isso já bastaria para que fossem feitos livros com os desenhos dele.

Mas não precisamos fazer esse exercício de imaginação. Existem casos de pessoas que se dedicaram à literatura e que, posteriormente, acabaram sendo legitimadas também pelo seu trabalho em arte visual.



Figura 15 – Sylvia Plath. Detalhe de *Wuthering Heights Today* (1956).

Foto: site do jornal *The Guardian*.

Disponível em:

<http://www.theguardian.com/books/2011/nov/06/sylvia-plath-drawings>

Acesso em 06/08/16.

Sylvia Plath (1932-1963) foi uma poeta estadunidense. Em 2011, foram publicados seus desenhos numa exposição, e em 2013 saiu um livro organizado por Frieda Hughes, filha dela. Seria natural que essa “descoberta” projetasse uma outra imagem da escritora: “[e]sses desenhos nos dão toda uma nova Sylvia Plath – alegre, esperta e divertida [...]”, diz Sam Leigh. “Ver esses desenhos como de algum modo complementares aos poemas, como alguns certamente vão tentar fazer, me parece um equívoco.”⁷³ (LEIGH, 2011). Ou seja, assim como existe um Leonardo da Vinci escritor paralelo ao Leonardo desenhista, existe uma Sylvia Plath desenhista paralela à Sylvia Plath escritora.

⁷³ “These drawings give us a whole new Sylvia Plath – sprightly, witty and fun [...] To see these drawings as in some way complementary to the poems, as some will doubtless try to, seems to me off-beam.”

Mas nem precisamos ir tão longe: Clarice Lispector (1920-1977) também foi legitimada como pintora.



Figura 16 – Clarice Lispector. Escuridão e luz: centro da vida (1975).

Fonte: site do Jornal do Comércio de Pernambuco. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2013/06/02/a-clarice-lispector-que-se-revela-nas-pinturas-85077.php>

Acesso em: 06/08/16.

Em 2013, Carlos Mendes de Souza publicou um livro com os quadros dela. “Estamos diante de duas faces de um mesmo processo, o processo criativo de Clarice” (GUEDES, 2013) diz ele, que, diferentemente do comentarista dos desenhos de Sylvia Plath, não destaca o trabalho de artista visual do trabalho de escritora empreendidos por Clarice. Diego Guedes, autor da matéria que publiciza o livro das pinturas dela no *Jornal do Comercio* de Pernambuco, completa: “a escritora sabe que não é boa em compor quadros, em criar imagens, mas (talvez justamente por lhe faltar técnica) sente prazer na atividade.” (GUEDES, 2013). Difícil não ouvir aí um eco da famosa expressão de Leonardo, que se considerava um “homem sem letras”. A versão de Clarice é “[p]into tão mal que dá gosto.” Mas não importa muito o que ele ou ela acham sobre a própria produção escrita ou visual. Os fãs e o mercado cultural vão se interessar por qualquer coisa que Leonardo ou Clarice tenham feito.

Não pretendo deslegitimar ninguém aqui. Apenas chamo atenção para esse tipo de “manipulação da fama”, já que,

[...] em uma era de cada vez mais crescentes manipulações de todos os tipos, o estudo dos processos de manipulação da literatura [...] pode

nos ajudar no sentido de uma consciência ampliada do mundo em que vivemos”⁷⁴ (LEFEVERE, 1992: vii).

E tampouco encaro a manipulação como um processo essencialmente negativo. Pelo contrário, vejo a manipulação como um método de criação. Concordo com Vilém Flusser, quando ele diz que “[a] manipulação é o gesto primordial; graças a ele o homem abstrai o tempo do mundo concreto e transforma a si próprio em ente abstraidor, isto é, em homem propriamente dito.” (FLUSSER, 2008: 16). Quer dizer, acredito na manipulação do material já existente como forma de criação de um material novo, nosso, uma espécie de reciclagem, ou, mais profundamente do que isso, uma espécie de remanufatura. Gosto sobretudo quando isso é feito assumidamente, como no caso dos remixes musicais.

É o que acontece também na antologia da editora Hedra (VINCI, 2008), que reconhece a autoria de Rejane Bernal Ventura, tanto é que estampa o nome dela na capa (veja a figura 17, abaixo), junto com o “Da Vinci”. E a antologizadora e tradutora parece à vontade para dizer que “os textos produzidos por ele [Leonardo] não formam um corpo coeso e organizado como o presente volume pode dar a entender.” (2008: 17). Dar a entender é oferecer uma nova significância, uma reescrita, que implica uma nova autoria. Mesmo porque “Leonardo é um autor de difícil tradução. [...] Além disso, seu texto é conciso e em muitos momentos de penosa compreensão.” (2008: 26).

Como se pode perceber, Rejane Bernal Ventura não destoa do tom dos peritextos comentados anteriormente e menciona a desordem em que se encontram os textos nos manuscritos. O que não se verifica, nessa antologia, é a crítica às obras anteriores. De maneira bastante elogiosa até, a antologizadora cita a existência de duas outras edições brasileiras com textos de Leonardo: “[a] primeira, um belo exemplar ilustrado”, a antologia publicada pela editora Salamandra e pelo Círculo do Livro. “A segunda, uma coletânea de escritos [...] na excelente tradução de Roseli Sartori.” (VINCI, 2008: 26).

Diz Rejane Bernal Ventura que “Leonardo é um autor de difícil tradução”. Será que essa dificuldade se reflete no texto publicado? Vejamos um exemplo: “[é] necessário que descrevas primeiro a teoria e

⁷⁴ “[...] in an age of ever increasing manipulation of all kinds, the study of the manipulation processes of literature [...] can help us towards a greater awareness of the world in which we live.”

depois a prática. Assim, estuda primeiro a teoria, e depois siga-a na prática, que por ela tem origem.” (2008: 87). A primeira frase desse trecho foi antologizada e traduzida por Eduardo Carreira também, como comentei anteriormente. O que se destaca logo, na tradução da editora Hedra, é a opção pelo *tu* (“descrevas”, “estuda”) mesmo que ocorra uma mistura com o *você* em “siga-a” (para estar de acordo com o pronome *tu*, o verbo deveria ser “segue-a”). Essa opção pode indicar uma tentativa de não abrigar por inteiro o texto, diferentemente de Carreira, que escolheu usar *você* (a frase dele ficou “você descreverá a teoria e depois a prática” – CARREIRA, 2000: 129) exatamente porque ele acredita que assim conseguirá expressar a coloquialidade de Leonardo para o público brasileiro.

Outro aspecto que me chama atenção na tradução de Rejane Bernal Ventura é uma certa opacidade no texto, que também poderia ser sinal de um projeto literalizante. Ou seja, numa primeira leitura a publicação da Hedra parece ter uma proposta de tradução menos explicativa. Por exemplo, em “estuda primeiro a teoria, e depois siga-a na prática, que por ela tem origem”, não me parece evidente se é a prática que tem origem na teoria ou se é a teoria que tem origem na prática. Se comparo com o trecho em italiano, no entanto, tendo a pensar que essa opacidade não advém da literalidade da tradução. A antologia de Edmondo Solmi (VINCI, 1979), que segundo Ventura foi uma das fontes usadas para a tradução, apresenta o trecho assim: “[s]tudia prima la scienza, e poi sèguita la pratica, nata da essa scienza.” (VINCI, 1979: 78). Uma tradução literalizante poderia gerar o seguinte: “estuda primeiro a ciência, e depois segue a prática, nascida dessa ciência.” Se vê, então, que a editora Hedra não apresenta uma tradução literalizante, pelo contrário: a escolha parece ter sido privilegiar o entendimento fluido do aforismo, manifesto pelo termo “teoria”, em paralelo à “prática”. Um texto mais literalizante, que traduzisse *scienza* por *ciência*, teria que encarar a dúvida entre deixar essa palavra nua ou colocar uma nota de rodapé para explicá-la. É que “ciência” nesse contexto é um termo capcioso e ambíguo, inclusive anacrônico, já que “ciência” hoje não significa as mesmas coisas que no Renascimento. A bem da verdade, mesmo atualmente, em italiano se usa *scienza* no sentido de *estudo*, como fica evidente em *Scienze della Traduzione*, ou seja, Estudos da Tradução (cf. página da Wikipédia relativa a essa disciplina). Uma antologia popular, no entanto, não precisa entrar nessas questões, e isso justificaria por que na antologia da editora Hedra *scienza* foi traduzido por *teoria*: trata-se de uma opção condizente com um projeto editorial comercial.

O que questiono, porém, é a opacidade do texto em português. Mesmo tendo montado esse aforismo a partir de duas frases separadas e incluindo um conector (*assim*) para facilitar uma impressão de prosa coesa para Leonardo, é complicado saber se é a *prática* que tem origem na teoria ou se é a *teoria* que tem origem na prática (o trecho é: “[a]ssim, estuda primeiro a teoria, e depois siga-a na prática, que por ela tem origem.”, VINCI, 2008: 87). Me parece que a chave, aqui, está na formulação em português: a ambiguidade gerada pela forma passiva “que por ela tem origem”, em que *ela* pode se referir tanto a “teoria” quanto a “prática”. Ou seja, a opacidade não acontece por se tratar de uma tradução equivocada, nem mesmo por ser literalizante, ou estrangeirizadora, mas pelo contrário: nesse caso, parece que é justamente por não seguir tanto a forma do texto-fonte que o texto em português é capaz de confundir.

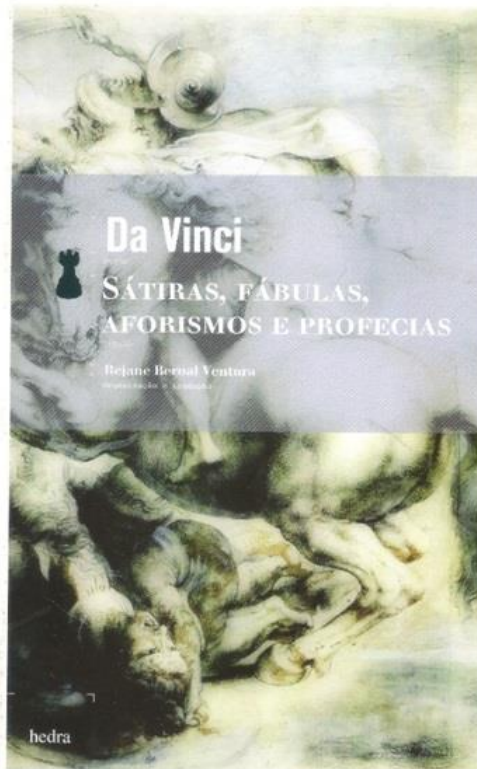


Figura 17 – Capa da antologia da editora Hedra (VINCI, 2008).
Digitalizada por mim.

Eu já disse que fica evidente, no título, a poética aforismática que, não apenas esse livro, mas de modo amplo esse perfil de antologia atribui a Leonardo. E chamo atenção, mais uma vez, para a denominação popular “Da Vinci”, em vez de Leonardo. Digo que essa denominação é popular porque, em primeiro lugar, me parece ser a maneira menos ambígua de se referir a ele no Brasil – *Leonardo*, mais do que a um pintor renascentista, talvez remeta a um cantor sertanejo. Em segundo lugar, e ainda no âmbito da cultura musical, a denominação “Da Vinci” permitiu um jogo de palavras ao sambista Bezerra da Silva, em *Se Leonardo dá vinte, por que é que eu não posso dar dois?*, numa crítica à repressão policial à cultura da canabis⁷⁵. Por isso, optar entre “Da Vinci” e “Leonardo” é optar entre uma imagem mais popular ou mais erudita.

Para finalizar essa seção, parto para as informações técnicas a respeito da publicação da editora Hedra. Esse livro informa que, em 2008, Rejane Bernal Ventura estava fazendo doutorado em Filosofia na Universidade de São Paulo (USP). Além disso, traduziu o *Diálogo sobre a pintura*, de Paolo Pino. As demais pessoas envolvidas no processo de edição e reescrita também recebem um bom destaque. Na ficha catalográfica é citado todo o corpo editorial (onze pessoas) e, na última página do livro, citam-se ainda, especificamente, Bruno Costa e Jorge Sallum (edição), Alexandre B. de Souza (co-edição), Júlio Dui e Renan Costa Lima (capa e projeto gráfico), Marcelo Freitas e Roberto Maluhy Jr. (programador e consultor que usaram o software livre LaTeX na edição) e a gráfica Vida & Consciência. É citado inclusive Peter Paul Rubens (1577-1640), autor da pintura que reproduz um pedaço do mural da *Battaglia di Anghiari*, de Leonardo da Vinci (cf. figura 17). Esse livro da Hedra, enfim, é uma edição que menciona devidamente diversos participantes do processo de reescrita de Leonardo da Vinci. Só não cita quem revisou os textos. Está apenas dito assim: “Revisão – Hedra.” É a invisibilidade do revisor.

⁷⁵ Uma versão do samba pode ser ouvida aqui: <https://www.lettras.mus.br/bezerra-da-silva/77134/>

3.9 FÁBULAS E ALEGORIAS (2009)

Qualquer semelhança com *Fábulas e lendas*, “interpretadas e transcritas por Bruno Nardini” (VINCI, 1980b), não é mera coincidência. Embora num formato mais econômico (77 páginas em 20 x 17cm), trata-se de outra antologia infantil, ilustrada por Montalvo Machado, com seleção e tradução de Bruno Berlendis de Carvalho. Todos esses autores, além de Leonardo da Vinci, são creditados na capa. Dentro do livro, há ainda a contribuição de Luís Camargo, que assina um pós-fácio chamado “Anotações sobre a fábula”. E cada um deles ganha um parágrafo de biografia.

Digno de nota, também, é que na página da ficha catalográfica há o agradecimento do editor direcionado ao “empenho de todos os profissionais envolvidos na realização deste livro, sem o qual ele não seria possível”. E segue a lista: Bruno Berlendis de Carvalho (projeto gráfico), Claudia Intatilo (capa e edição de arte), Montalvo Machado (ilustração da capa), Luc Viatour (foto da quarta capa, que é o *Homem vitruviano*, de Leonardo), Silvia La Regina (revisão da tradução) e Eugênio Vinci de Moraes (revisão final). Chama atenção, além de o revisor final ter o sobrenome de Vinci (uma curiosidade), o fato de a maioria das pessoas citadas terem contribuído para aspectos visuais da publicação. Isso demonstra o foco dessa edição, que é realmente bastante ilustrada. Vou me focar, porém, no antologizador e tradutor, tendo sempre em mente a relativização do peso do autor que venho tentando fazer.

Bruno Berlendis de Carvalho, assim como Rejane Bernal Ventura, também se formou em filosofia. Traduziu Luigi Pirandello e é “autor de adaptações de clássicos para o público infanto-juvenil, como a *Iliada*, de Homero, e *O livro da selva*, de Kipling.” (VINCI, 2009b: 12). Repare: “autor de adaptações”. Ele parece consciente do papel ativo que desempenha ao se dedicar à reescrita.

Outra semelhança entre *Fábulas e lendas* e *Fábulas e alegorias* é o fato de seus autores serem seus próprios editores, além de ambos se chamarem *Bruno*, o que é cientificamente irrelevante, embora, devido à coincidência, curioso sob um ponto de vista literário.

Mesmo que essa edição não cite a existência de obras anteriores, e embora constem aqui praticamente os mesmos textos, ela se coloca em oposição ao trabalho de Bruno Nardini traduzido no Brasil por Vera Maria Teixeira Soares e Mario Palmério (VINCI, 1980b). “Não quisemos fazer uma adaptação”, diz o livro de 2009, “mas uma tradução do italiano, ou melhor, do florentino literário [...]” (VINCI, 2009: 11). Não devemos esperar encontrar, então, histórias que comecem com o clássico “era uma

vez”. Aqui, as fábulas podem ser curtíssimas: “[p]rocurava paz, a aranha que se entocou no buraco da fechadura. Encontrou a morte.” (VINCI, 2009b: 27). Em comparação, esse trecho é tomado apenas como mote por Bruno Nardini, que procura ampliar a história, de modo que a sua versão da mesma fábula tem seis parágrafos e ocupa meia folha tamanho A4 (VINCI, 1980b: 21).

O prólogo do livro publicado pela editora Berlendis & Vertecchia informa que “[a] tradução buscou ser a mais fiel possível, preservando a estrutura de frases e algumas expressões do original, mas tentando também aproximar as narrativas para o público infanto-juvenil”. (2009b: 11-2), o que parece estar de acordo com a imagem que o tradutor e antologizador projeta de Leonardo da Vinci:

[...] mesmo não sendo muito lembrado como “homem de letras”, Leonardo foi um escritor e tanto. Desde sempre sua prosa – a prosa de seus estudos artísticos e científicos, de seus “pensamentos” e especialmente a das fábulas deste livro – foi considerada uma das melhores de seu período, o Renascimento. Escrevia muito, e bem. [...] Leonardo, artista de origem humilde, escreve com tal maestria, que logo é reconhecido pela qualidade de seus textos, curtos e esparsos. (2009b: 9).

Já lemos isso antes em algum lugar?

Sobre um ponto, no entanto, seus invejosos contemporâneos viam-se obrigados a concordar: Leonardo era um argumentador fascinante, um polido conversador, um contador de histórias “mágico” e fantástico, um gênio da palavra acompanhada da mímica. (VINCI, 1980b: 7)

Difícil saber se Carvalho se inspirou em Nardini para projetar Leonardo como escritor, contudo é possível afirmar com alguma segurança que o projeto editorial das antologias infantis tende a mostrar Leonardo como um escritor completo. Mas a antologia de 2009 dá um passo além: não expressa melancolia ao reconhecer que os escritos de Leonardo são “esparsos”. Uma visão positiva da “[...] prosa de Leonardo [que] sempre foi considerada uma das melhores do Renascimento italiano” (VINCI, 2009b: 63) é repetida no fim do livro, na biografia de

Leonardo assinada por Bruno Berlendis de Carvalho e, também, no posfácio de Luís Camargo, para quem nessas fábulas “[t]udo é dito de maneira belíssima, muitas vezes pictórica.” (VINCI, 2009b: 74). Em resumo, essa antologia foge um pouco do padrão identificável nos peritextos das obras que vimos antes: não critica os trabalhos dos outros e não justifica a dificuldade de reescrever Leonardo pela natureza fragmentada e caótica de seus manuscritos. O resultado é a imagem de um Leonardo escritor com uma poética coesa, límpida, e ainda assim estrangeiro: basta que a tradução seja “a mais fiel possível” (VINCI, 2009b: 12).

Interpreto “fidelidade”, no caso da tradução de Bruno Berlendis de Carvalho, como a realização de um texto brasileiro em que se encontram sinais de manifestação do texto estrangeiro, o que se deve também pelo fato de não se tratar de uma adaptação, no sentido de “[...] processo de expressão de um sentido visando a reestabelecer um equilíbrio comunicacional rompido pela tradução”⁷⁶ (BASTIN, 1993: 477). Pelo contrário, o “equilíbrio comunicacional” parece se manter na reescrita que Bruno Berlendis de Carvalho faz dos textos de Leonardo, indo na contramão da ideia de que o suposto gênero de literatura infantil favorece a adaptação, em vez da tradução. Seria interessante uma pesquisa de recepção com crianças, comparando as fábulas adaptadas com essas que se declaram traduzidas, para verificar como as crianças reagem aos diferentes tipos de reescrita. Quanto aos sinais de manifestação do texto estrangeiro que mencionei no início deste parágrafo, um sinal disso pode ser encontrado na seguinte fábula, intitulada “A formiga e o grão de alpiste”:

[v]endo-se levado pela formiga que o encontrara, o grão de alpiste lhe gritou: “Se fizeres o favor de realizar meu desejo de nascer, eu te recompensarei com cem iguais a mim.” E assim aconteceu. (VINCI, 2009: 37).

O principal sinal de que se trata de uma tradução é expressado pelo uso da pessoa verbal *tu*. Outro rastro do texto de partida pode ser notado no gerúndio que começa o trecho (*vendo-se levado*), o que é comum em muitos textos de Leonardo: *stando il topo assediato...* (VINCI, 1980: 86), ou seja, “estando o rato sitiado”; ou então *uscendo un giorno il rasoro*

⁷⁶ “L’adaptation est le processus d’expression d’un sens visant à rétablir un équilibre communicationnel rompu par la traduction.”

(VINCI, 1980: 91), ou seja, “saindo um dia a navalha”. A fábula da formiga e do grão, no entanto, não começa assim em italiano. Na verdade, o texto no manuscrito de Leonardo apresenta uma elipse do gerúndio: *[l]a formica trovato uno grano...* (folha 67v b do *Codice Atlantico*, ed. Hoepli, conforme a transcrição de Augusto Marinoni disponível em VINCI, 1980: 87 e também no site da Biblioteca Leonardiana), ou seja, “a formiga encontrado um grão...”. Quero dizer que, embora a tradução na antologia da editora Berlandis & Vertecchia não seja uma tradução literalizante, ela não chega a propor um texto que esconda sua natureza estrangeira. Por essa razão, identifico que essa obra realiza o projeto tradutório a que se propõe: uma *tradução* das fábulas, em vez de uma adaptação, como é o caso das demais antologias voltadas para o público infantil brasileiro.

Para finalizar esta seção, observe na figura 18, a seguir, como é dado bastante destaque para as ilustrações de Montalvo Machado. O destaque para o aspecto visual fica evidente também na parte final do livro, em que constam alguns fac-símiles dos manuscritos e desenhos de Leonardo.

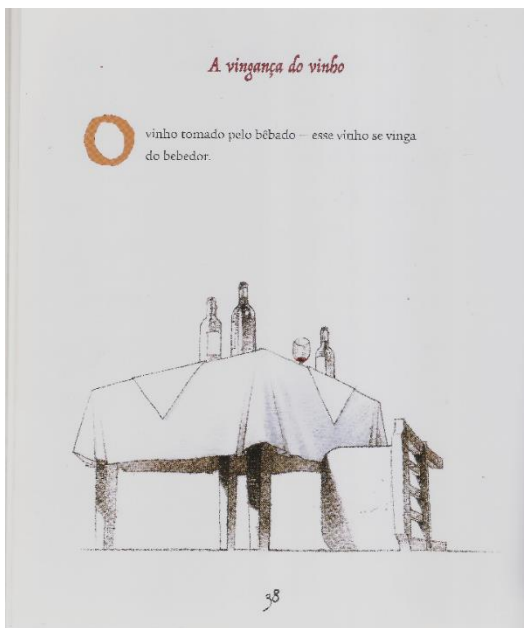


Figura 18 – Página da antologia da editora Berlandis & Vertecchia (VINCI, 2009b). Digitalizadas por mim.

3.10 FÁBULAS, ALEGORIAS E ADIVINHAÇÕES (2010)

Aparentemente, alguns textos de Leonardo da Vinci se prestam mesmo a compor obras voltadas a um público infantil. Se as chamadas fábulas, alegorias e profecias eram destinadas ao entretenimento de cortesãos na Idade Média, hoje elas serviriam para o entretenimento das crianças. Como é característico dos livros destinados a esse público, *Fábulas, alegorias e adivinhações*, da editora Comboio de Corda, tem um formato grande (31 x 22cm) e apresenta ilustrações em praticamente todas as suas 64 páginas.

A capa logo nos informa que se trata de uma adaptação livre, feita por Edith Derdyk, que também assina as ilustrações. O nome dela, portanto, recebe quase tanto destaque quanto o de Leonardo da Vinci e, de fato, na ficha catalográfica é ela que é creditada como autora.

Edith Derdyk tem um amplo currículo em que fica evidente sua dedicação às artes visuais. É uma artista premiada que, desde 1981, participa de exposições, individuais e coletivas. Ilustrou trabalhos de outras artistas e fez, por exemplo, trabalhos gráficos como capas de livros e capas de discos. É certo, publicou alguns livros, tanto teóricos (sobre desenho) quanto infantis.

Diversas pessoas envolvidas nesse processo de editoração, ou seja, de reescrita, estão devidamente creditadas: Maria Dolores Prades (gerente editorial), Alysson Ribeiro (direção de arte e industrial), Maísa Kawata (edição), Vivian Pennafiel (assistência editorial), Luciana Soares da Silva (preparação), Márcia Menin e Carla Mello Moreira (revisão), Signorini (suponho que se trate da empresa Signorini Produção Gráfica, ou seja, mais uma equipe inteira que colaborou para o processo geral de reescrita) e Leonardo Carvalho (edição de arte), Signorini (creditada, novamente, como a responsável pela editoração eletrônica), Toninho Freire (produção industrial) e, por fim, a Editora Gráfica Bernardi, que fez a impressão dos exemplares. Só para que se tenha uma ideia, mais uma vez, de como é complexa a realização de um livro. E, nesse caso, parece evidente que fazer um livro para crianças não é uma brincadeira qualquer.

O livro se divide em fábulas, alegorias e adivinhações, que são basicamente aquilo que outras antologias chamam de profecias (e o próprio Leonardo as chamava assim, cf. VINCI, 1980: 52). Completamente ilustrada, essa edição apresenta a maior parte do texto em fonte Times New Roman, mas intercalado por algumas frases com uma fonte que remete à escrita manual. Talvez isso se deva ao ponto de vista da antologizadora, uma artista visual. Será que, para além do fato de o livro ser endereçado ao público infantil, esse ponto de vista da autora não

influencia também na opção por *adaptar* os textos, em vez de *traduzi-los*, que foi a opção de Bruno Berlendis de Carvalho? Isto é, não seria estranho que o foco de uma artista visual na hora de organizar um livro fosse sobre o aspecto visual propiciável pelas histórias, e não sobre o texto escrito. Para o meu projeto de miscelânea (veja o capítulo 3), esse ponto de vista é fundamental. Quer dizer, pretendo de alguma forma unir os aspectos visuais aos aspectos de escrita presentes nos manuscritos de Leonardo da Vinci, o que não me consta que as antologias anteriores tenham feito.



Figura 19 – Página da antologia de Edith Derdyk (2010).
Digitalizada por mim.

Edith Derdyk talvez concorde com Vilém Flusser, quando ele diz que “[a] mão que escreve e dirige a pena instrui os canais para distribuírem a tinta em forma de sinais gráficos. Por isso, quem escreve não é um pintor, ele é um desenhista.” (2010: 32). A antologizadora se mostra atenta a isso e, de alguma maneira, procura simular um efeito de

escrita manual – a forma em que se encontram os textos de Leonardo da Vinci. Em resumo, ao escrever à mão, Leonardo é antes de tudo um desenhista.

De todos os Leonardos apresentados até agora por meio das antologias comentadas por mim, o Leonardo adaptado por Edith Derdyk, no entanto, me parece ser o menos “autor”. Quer dizer, para além da adaptação livre, nos peritextos dessa antologia ele não é apresentado como um escritor, com aquela ênfase que pode ser identificada nos prefácios e posfácios das publicações anteriores. “Tudo, tudo era motivo para ele desenhar e escrever”, diz essa edição:

[e], com bases nas observações da natureza, Leonardo da Vinci registrava seus pensamentos em forma de alegorias, fábulas, cartas, tratados filosóficos, profecias, anedotas, traduções, anotações científicas ou aforismos. (DERDYK, 2010: 60).

Um escritor bastante prolífico, portanto. Aqui não se entra naquela angústia quanto aos textos dele serem fragmentados e desordenados, tampouco se menciona a existência de antologias anteriores, nem ficam explícitas quais são as fontes em que foram buscadas as histórias (evidentemente, presentes em geral nos códices *Atlantico*, *H* e *Forster III*). A antologia de Edith Derdyk apenas procura situar quem foi Leonardo e qual é o caráter das chamadas alegorias, adivinhações e fábulas (“escritas quase dois séculos antes das famosas narrativas de La Fontaine” – DERDYK, 2010: 61).

O que fica destacado, mesmo, é esse foco no aspecto visual, que promove inclusive a versificação de algumas histórias, de modo que se poderia dizer que o Leonardo da editora Combio de Corda é, eventualmente, poeta. Mas é possível notar, nesse aspecto também, que a forma de versos se deve não a um propósito textual, mas visual. Ou seja, são versos livres, sem rima, que vêm dispostos por exemplo em forma oval (2010: 47), ou de ampulheta (p. 41), que remetem um pouco aos caligramas de Guillaume Apollinaire, uma bem sucedida transfusão entre literatura e artes visuais.

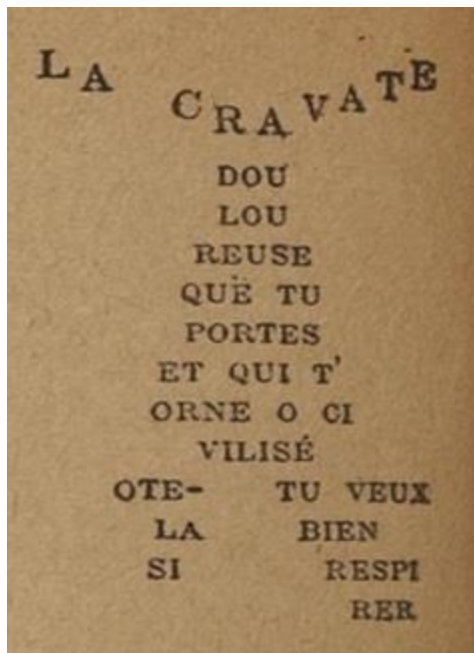


Figura 20 – Caligrama de Apollinaire (1918: 50).

Digitalizado pelo Internet Archive.

Disponível em:

<https://archive.org/details/calligrammespo00apol>

Acesso em: 06/08/16

Esse tipo de aproximação entre artes foi também buscado, no Brasil, pelo movimento concretista iniciado nos anos 50, principalmente por Décio Pignatari, Augusto de Campos e Haroldo de Campos. Não por acaso, esse grupo se interessou bastante por tradução e podemos ler, por exemplo em Augusto (CAMPOS, 1986; 1987; 1989) e Haroldo (CAMPOS, 2015), ideias de tradução assumidamente como criação – do que me parece impossível escapar em um projeto como o meu, afinal de contas me proponho a traduzir páginas manuscritas, geralmente em escrita espelhada, entremeadas por desenhos, de um discurso distante no espaço e no tempo. Mas disso vou falar melhor no capítulo 3.

Embora não faça traduções, Edith Derdyk está *traduzindo* Leonardo, num sentido amplo do verbo: ela está reescrevendo textos dele e projetando uma interpretação. Se nota, por exemplo, que em comparação com a formalidade do texto presente na antologia do Círculo do Livro (VINCI, 1980b), a poética de Leonardo na antologia da Combio

de Corda é muito mais coloquial. Ambas são obras adaptadas para o público infantil, que se valem do recurso clássico do “era uma vez” para contar fábulas, mas se observa na obra de 2010 uma preferência por próclises (pronome antes do verbo: *se faz, te amo*), enquanto na obra de 1977/1980 ocorrem diversas ênclises (pronome depois do verbo: *faz-se, amo-te*, cf. seção 3.1). Assim, o texto de Edith Dedyk se permite, por assim dizer, frases como a seguinte: “[o] papel branco em branco, quando desenhado e escrito com tinta negra, *se torna* muito mais importante.” (DERDYK, 2010: 27, ênfase minha). Esse traço de coloquialidade, no entanto, ainda não é amplamente aceito na língua escrita brasileira. É comum, por exemplo, que nos corrijam (revisores, editores, professores) quando escrevemos coisas como “me parece que”, com a alegação de que *parece-me* seria ou a forma “correta” ou, pelo menos, a maneira mais formal e, portanto, menos marcada de se apresentar um texto. É assim que reconheço, na poética de Leonardo tal como é projetada nessas *Fábulas, alegorias e adivinhações*, uma fluidez apropriada ao projeto editorial da Comboio de Corda. Isso representa um sinal da autoria de Edith Derdyk, que faz uso da obra escrita de Leonardo da Vinci para realizar um livro, em última análise, *dela*.

3.11 OS CADERNOS ANATÔMICOS DE LEONARDO DA VINCI (2012)

Essa antologia, inteiramente dedicada a textos e desenhos de Leonardo da Vinci sobre anatomia e fisiologia, resulta em uma obra de grandes dimensões (27 x 35cm), 520 páginas, em capa dura, onde constam cerca de 1200 desenhos, bem como os textos que os acompanham. A tradução é de Pedro Carlos Piantino Lemos e Maria Cristina Vilhena Carnevale. Reproduzo aqui o texto da quarta capa assinado pelas editoras – Ateliê Editorial e Editora UNICAMP – que tem como finalidade ressaltar as qualidades da obra:

[c]onhecidas por sua extraordinária beleza e precisão, tais imagens antecederam, em muito, trabalhos análogos que viriam a aparecer até o século XVII. Na presente edição, as figuras foram dispostas em ordem cronológica com o objetivo de apresentar, passo a passo, o aprimoramento de Leonardo como anatomista. [...] As anotações de Da Vinci que acompanham as imagens oscilam entre um tom descritivo e explicativo e outro um tanto quanto autobiográfico e anedótico. (VINCI, 2012).

O corpus apresentado foi extraído dos manuscritos presentes no Castelo de Windsor, Inglaterra. Nesse castelo estão três códices, chamados *Fogli di Windsor*, *Fogli di anatomia A* e *Fogli di anatomia B*, sendo datáveis entre 1478 e 1518 (cf. o site do Museo Leonardo da Vinci). Nessas páginas, segundo o crítico Carlo Vecce, Leonardo apresenta uma combinação inovadora, já que aqui

[...] o desenho serve à anatomia e não vice-versa: é o desenho que é instrumental à descrição exata dos órgãos internos do corpo humano, e que interage com a palavra escrita como nunca antes algum texto de Leonardo o fez.⁷⁷ (VECCE, 2007: 16).

⁷⁷ “[...] il disegno serve all’anatomia e non viceversa: è il disegno che è strumentale alla descrizione esatta degli organi interni del corpo umano, e che interagisce con la parola scritta come mai prima alcun testo di Leonardo.”

A apresentação da antologia chama atenção para aspectos importantes do trabalho de Leonardo, como o fato de o conhecimento por ele produzido ter influenciado gerações futuras. Destaco, na afirmação dos editores que se lê na quarta capa do livro, o fato de que os escritos de Leonardo “oscilam entre um tom descritivo e explicativo e outro um tanto quanto autobiográfico e anedótico.” (VINCI, 2012). Isso demonstra um conhecimento das demais produções escritas do artífice, presentes em outros manuscritos, onde se podem encontrar pensamentos, fábulas, alegorias etc. Entretanto, nenhuma das antologias que vimos até aqui é citada por essa publicação de 2012.

A opção por reunir os textos de anatomia numa obra amplamente ilustrada caracteriza, no meu entender, *Os cadernos anatômicos de Leonardo da Vinci* como uma edição erudita. Além disso, o tradutor e a tradutora da obra publicada pela Editora UNICAMP e pela Ateliê Editorial são, respectivamente, um cirurgião cardiovascular e uma tradutora juramentada, do inglês. Ou seja, o aspecto de erudição dessa antologia também dialoga com a prática técnica do tradutor e da tradutora.

Algo importante a ser notado é que estamos diante de um livro traduzido do inglês, e não do italiano. Ou seja, os textos-fonte para essa tradução não são os manuscritos de Leonardo, nem mesmo alguma publicação italiana. Essa informação está presente já na folha de rosto, e a introdução nos informa honestamente: “[e]ste livro de Charles Donald O’Malley e John Bertrand de Cusance Morant Saunders, aqui traduzido ao português [...]” (VINCI, 2012: 9). Somos prontamente avisados que se trata de uma tradução de uma antologia chamada *Leonardo da Vinci on the Human Body*, com organização de O’Malley e Saunders, publicada em 1952 nos Estados Unidos (1952, vale lembrar, foi o ano de comemoração dos 500 anos de Leonardo, quando foram publicadas duas antologias de seus textos ditos literários na Itália e, também, uma na Inglaterra). Assim como a famosa antologia de Jean Paul Richter (VINCI, 1883), a de O’Malley e Saunders também conta com um agradecimento à rainha da Inglaterra, por ter permitido que os pesquisadores consultassem o material de Leonardo que está no Castelo de Windsor. Desses manuscritos, conforme afirmam seus colegas brasileiros, “O’Malley e Saunders traduziram magistralmente, ao inglês, as anotações de Leonardo.” (VINCI, 2012: 10).

Pedro Carlos Piantino Lemos e Maria Cristina Vilhena Carnevale consideram a tradução inglesa magistral após a terem comparado com outras versões em inglês e francês. Embora não comentem diretamente

sobre os textos em italiano, os brasileiros perceberam que os organizadores/tradutores da edição inglesa,

além de preservar as ideias contidas nas anotações de Leonardo, esmeraram-se em manter o caráter estrutural, ora descritivo, ora expositivo, ora indicativo, ora propositivo e ora coloquial de cada uma delas [...]. (VINCI, 2012: 10).

Parece lógico, então, que o trabalho de tradução para o português procurasse

manter a estrutura léxica de suas frases inglesas, adaptando-a às exigências da norma atual da gramática portuguesa e evitando a inclusão desnecessária de termos explicativos e de locuções complementares [mas, no entanto,] isso nem sempre foi possível (2012: 10).

Vejamos um exemplo.

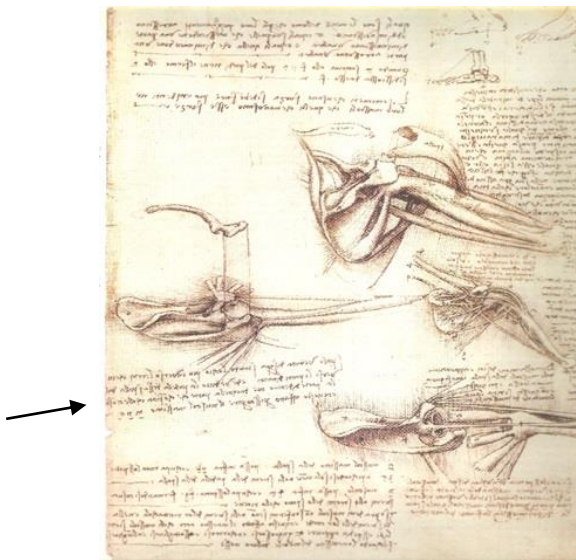


Figura 21 – Página dos Cadernos anatômicos (VINCI, 2012). Digitalizada por mim.

A flecha indica o texto reproduzido em português exposto a seguir, que se refere à figura acima dele no manuscrito.

O ombro, sendo observado do alto, [estando] o olho posicionado mais em direção aos lombos (*le reni*) do que em direção às partes anteriores, vê-se a parte interna da escápula deste ombro, isto é, a parte que está em contato com as costelas; e eu fiz isso para expor o enorme músculo “m-n-o” [o subescapular]. (VINCI, 2012: 139)

Os colchetes em “[estando]” e “[o subescapular]” representam os acréscimos inseridos pelo tradutor e pela tradutora possivelmente para fornecer explicações a respeito dos trechos que consideraram de difícil compreensão. Os parênteses, com o sintagma italiano *le reni* dentro, indicam os termos usados por Leonardo. *Le reni* quer dizer “os rins” (hoje, em italiano padrão, se diria *i reni*). Não seria possível aqui avaliar a pertinência científica desse fragmento, mesmo porque seriam necessários conhecimentos aprofundados de anatomia e fisiologia (tampouco seria possível avaliar a relevância que o trecho em italiano, entre parênteses, poderia ter nesse contexto), mas percebo nessa construção uma sintaxe bastante truncada, apesar da inserção de palavras estrategicamente explicativas entre colchetes, gesto consagrado em traduções que primam pela erudição. Esse truncamento sintático contribui para projetar a imagem de Leonardo como autor de textos técnicos, um escritor detalhista, realmente um “cientista” antes de a ciência adquirir a poética “fria” que se lhe atribui atualmente. Isso me parece de acordo com o projeto da tradução publicada pela Editora da UNICAMP e pela Ateliê Editorial:

[a]lgumas frases das anotações de Leonardo foram traduzidas por O’Malley e Saunders tal qual ele as redigiu, por vezes com o verbo oculto, por vezes com a ausência do sujeito ou do objeto, as quais, assim traduzidas para o português, certamente seriam incompreensíveis para o leitor comum, embora não o fossem para os anatomistas. (2012: 10).

Disso é possível depreender que se trata, sim, de uma obra erudita, embora, por outro lado, apresente indícios de que busca também leitoras e leitores que tenham dificuldades para compreender textos com sintaxe

complexa, sem contar a questão lexical. Como apontou Gideon Toury, esse “comportamento tradutório” contribui para legitimar uma tradução: “[...] mesmo se não estão aptas a perceber os desvios em nenhuma maneira explícita, as pessoas-na-cultura podem em geral dizer quando um tradutor falhou em aderir a práticas sancionadas.”⁷⁸ (TOURY, 2000: 200). Isto é, nesse caso, para realizar uma crítica de tradução, talvez fosse importante conhecer bastante bem textos sobre anatomia. Logo, o caráter científico dos textos apresentados em português, com seus acréscimos explicativos, me parece reforçar a defesa dessa tradução como bem sucedida.

Além de explicar o projeto, a apresentação de Carnevale e Lemos nos oferece ainda uma lista de pessoas que contribuíram diretamente para a tradução: o “[...] Professor Erasmo Magalhães Castro de Tolosa, sem o qual não a teríamos realizado”; a “Sra. Márcia Munhoz Rueda e Roberto Vilhena Carnevale, [que] com grande interesse e desprendimento cuidaram da datilografia e do arranjo inicial do nosso texto”; e, finalmente, o Professor Roberto Vilhena, que “oferecendo-nos os préstimos de sua sólida cultura médica e humanística, leu cuidadosamente e corrigiu cada frase de nossa tradução.” (VINCI, 2012: 10).

O que se sobressai nesse livro é o fato de trazer, de um lado, páginas completas dos manuscritos de Leonardo e, de outro, a tradução com longos comentários dos tradutores da versão inglesa (O’Malley e Saunders) acerca de aspectos anatômicos. De acordo com o que encontrei na pesquisa, é a primeira antologia publicada no Brasil que privilegia de fato o aspecto ilustrativo dos manuscritos de Leonardo da Vinci. Isso acaba talvez ampliando o público-alvo que poderia se interessar pelo produto. Quer dizer: além de poder servir a estudos históricos sobre anatomia e fisiologia humanas, a obra publicada pela Editora da UNICAMP e pela Ateliê Editorial é um objeto de apelo artístico-visual, dando conta, assim, do que poderíamos chamar de “imagem-cerne” de Leonardo, tal como ele é apresentado comumente e de modo anacrônico hoje em dia, isto é, como um “artista-cientista.”

⁷⁸ “[...] even if they are unable to account for deviations in any explicit way, the persons-in-the-culture can often tell when a translator has failed to adhere to sanctioned practices.”

3.12 TRATADO DE PINTURA (2013)

Embora as antologias estejam sendo apresentadas aqui de maneira cronológica, nem sempre foi nessa ordem que me deparei com essas obras. Na verdade, fui escrevendo meus comentários sobre cada livro conforme eu ia tendo acesso a eles. Assim, confesso que escrevi sobre o *Paragone* (BARONE, 1996) antes do que sobre *Fábulas e lendas* (VINCI, 1980b), e *Os cadernos de cozinha de Leonardo da Vinci* (VINCI, 2002) foi um dos últimos livros a eu ter acesso. Acima de tudo, escrevi a maior parte do capítulo 2 antes do capítulo 1. Isso tem implicações narrativas, sobretudo no que diz respeito à poética da minha escrita, que me parece ganhar tons de conclusão conforme vou avançando na pesquisa e percebendo certa regularidade nas imagens que as traduções/antologizações projetam. É o que eu chamei anteriormente de método escritivo: deixo a escrita conduzir a si mesma, a fim de viabilizar minha produção textual e dar vazão a uma postura sincera, que me parece fundamental para que a prosa acadêmica propicie também algum prazer na leitura. Comento isso, neste momento, porque é a primeira vez que vou escrever de fato cronologicamente. É a primeira vez que o percurso da escrita se encontra com o percurso da pesquisa: a antologia comentada agora foi acessada de verdade depois da leitura de *Os cadernos anatômicos* (VINCI, 2012).

Se trata finalmente de uma publicação comercial do *Tratado de pintura*, da editora Criativo, em três volumes de 21 x 28cm, cada um com 96 páginas. A organização e a tradução é de Fabio Moraes, apresentado na folha de rosto como pintor, ilustrador e diretor de arte, pesquisador do ilustrador Jayme Cortez e autor de livros sobre desenho.

A editora tem como público-alvo professores e estudantes de desenho, como fica evidenciado pelas propagandas no próprio livro e, especialmente, por uma nota em grande destaque, na folha de rosto, que diz em caixa alta “ATENÇÃO PROFESSOR” – e o texto que segue a esse chamamento é uma lista das vantagens que há em negociar com a editora Criativo. O público-alvo do *Tratado de pintura*, em específico, é explicitado na apresentação da obra, assinada pelos editores:

[e]sta não é uma obra erudita, pois um dos nossos principais objetivos é que ela sirva aos propósitos primeiros para o qual realmente foi criada: ser um manual de teorias, técnicas e referências para artistas.

Com isso, esperamos que os estudiosos e teóricos vincianos perdoem eventuais falhas ou omissões. (VINCI, vol. 1, 2013: 5).

Leio nessa advertência uma ideia de “erudição” como algo fora da realidade prática de estudantes, como se a erudição estivesse fora das possibilidades cotidianas de artistas e, em última análise, fora das escolas, que é o lugar ao qual se destina esse livro. Ou seja, o que percebo nesse aviso é um certo preconceito com a erudição, como se ela fosse uma condição separada da prática artística, ou mesmo algo dispensável para artistas. Essa noção é bastante difundida no Brasil e pode ser confirmada pelo senso comum em relação ao ler e escrever: quem lê é “inteligente”, “estudioso”, logo, erudito. Quem lê está com tempo livre, como se a leitura fosse algo apenas da ordem do lazer. É um ponto de vista que, ao mesmo tempo, eleva o status da escrita e da leitura e reconhece nessas atividades uma inutilidade, o que dificulta a popularização da cultura livresca.

Mas sim: até prova em contrário, uma publicação ilustrada em três volumes chamada *Tratado de pintura*, cujo autor é o “genial” Leonardo da Vinci, “artista e pesquisador muito além de sua época” (VINCI, vol. 1, 2013: 5), tem tudo para ser uma obra erudita. E não há nada de extraordinário nisso. Mas vejamos se há alguma prova em contrário.

Cada volume recebeu um nome relativo aos textos que reúne. Assim, o primeiro se chama *Preceitos da pintura*, o segundo se chama *A representação da natureza* e o terceiro *A percepção das cores*. Observe que aqui não consta o *Paragone* (ou “comparação entre as artes”), isto é, a parte que Juliana Barone traduziu em 1996. No primeiro volume, o texto que antecede os preceitos de pintura é nada menos do que *A vida de Leonardo da Vinci*, isto é, uma tradução do texto de Giorgio Vasari (1986), fundamental para a História da Arte (uma disciplina erudita). E eis o primeiro preceito de Leonardo, intitulado *O que o jovem deve aprender primeiro*:

[o] jovem deve aprender antes de tudo a Perspectiva para a medida certa das coisas. Depois, estudar copiando bons desenhos para acostumar-se a um contorno correto. Em seguida, desenhar do natural para ver a razão das coisas que aprendeu antes e recentemente. Deve ver e examinar as obras de vários mestres para adquirir facilidade na prática do que já havia aprendido. (VINCI, vol. 1, 2013: 24).

Me parece razoável dizer que se trata de um *texto erudito*. Quer dizer, o trecho oferece uma leitura fluida de um texto em português brasileiro contemporâneo, e esse texto em português é bastante culto, o que se nota ao menos na sintaxe: “desenhar do natural para ver a razão das coisas que aprendeu antes e recentemente.” A não ser que se queira estabelecer uma diferença pouco funcional entre “culto” e “erudito”, estamos diante de uma antologia erudita, em comparação com as antologias populares (que reúnem aforismos, charadas, lendas etc.) e as antologias infantis (fábulas, alegorias...). Mesmo que as notas de rodapé (traço comum a obras eruditas) sejam aqui raras. Aliás, as notas não são de tradução. São notas sem assinatura destinadas a elucidar os preceitos, embora as próprias notas não sejam muito nítidas. Por exemplo, vejamos o preceito 24, chamado *Ninguém deve imitar o outro*:

[u]m pintor nunca deve imitar a maneira do outro, porque então será chamado de neto da natureza e não de filho; pois sendo a natureza tão rica e variada mais próprio será ir diretamente a ela do que recorrer aos Mestres que por ela aprenderam. (VINCI, vol. 1, 2013: 33)

E agora vejamos a nota:

[e]ste documento tem alguma restrição, no que dá a entender que o estudo e a imitação da natureza deve ser a única intenção do pintor, mas também como para a compreensão total de uma ciência, é mister [sic] ir aprendendo ou imitando os progressos que nela fizeram os Mestres e outros homens eminentes; do mesmo modo o jovem aplicado deve estudar e entender a imitação da natureza, seguindo os passos daquele professor cujo estilo mais se encaixa ao seu gênio. (VINCI, vol. 1, 2013: 33).

Reconheço no texto da nota a mesma poética do texto do preceito. Provavelmente o autor das notas é o mesmo autor da tradução, Fabio Moraes. O tradutor pode ter se contagiado pelo ritmo do texto-fonte, ou pode ter feito uma tradução de acordo com o seu (do tradutor) próprio modo de escrever. Por ter acesso aos textos em italiano, opto pela primeira hipótese. Isto é, quando a apresentação do livro diz que “[...] foram

preservados o estilo e a narrativa originais [...]” (VINCI, vol. 1, 2013: 6), tenho razões para crer que se trata de uma tradução que manifesta o ritmo e a poética dos textos em italiano.

A obra-fonte dessa tradução é a versão do *Trattato della pittura* publicada em 1651 (acessível no site da Biblioteca Leonardiana). Não é, portanto, a mesma fonte utilizada por Juliana Barone, que traduziu o *Paragone* a partir do *Codice Vaticano Urbinale 1270*, ou seja, o *Libro di pittura* cuja antologização é atribuída a Francesco Melzi (obra também acessível no site da Biblioteca Leonardiana). Aliás, o artigo *O Tratado da Pintura de Leonardo da Vinci e suas principais edições em acervos brasileiros*, de Juliana Barone (1995), é referenciado na publicação da editora Criativo. Se supõe, portanto, que a Criativo tinha notícia da existência da tradução de Juliana Barone. Como, no entanto, Barone traduziu apenas o *Paragone* (que não consta na edição do *Trattato della pittura* de 1651, fonte da tradução da Criativo), o antologizador e tradutor Fabio Moraes pode ter razão ao afirmar que “[c]uriosamente desconhece-se alguma edição ou tradução do Tratado de Pintura para a língua portuguesa até esta data.” (VINCI, vol. 2, 2013:18).

Para efeitos de comparação, a fim de visualizarmos algumas diferenças entre o *Libro di pittura* (*Codice Vaticano Urbinale 1270*, organizado na metade do século XVI, onde constam mais textos, inclusive o *Paragone*) e o *Trattato della pittura* (1651, obra utilizada como base para a tradução da Criativo), vejamos a versão do preceito 24 na versão do *Libro di pittura*. Repito, primeiro, a citação do preceito 24, tal como se apresenta na tradução de Fabio Moraes, feita a partir do *Trattato della pittura*:

[u]m pintor nunca deve imitar a maneira do outro, porque então será chamado de neto da natureza e não de filho; pois sendo a natureza tão rica e variada mais próprio será ir diretamente a ela do que recorrer aos Mestres que por ela aprenderam. (VINCI, vol. 1, 2013: 33)

Agora vejamos o trecho correspondente, que no *Libro di pittura* vem sob o título *Dell’imitare pittori* e está na folha 39 verso. Apresento aqui a transcrição presente na Biblioteca Leonardiana:

[d]ico ai pittori che mai nessuno deve imitare la maniera dell’altro, perché sarà detto nipote e non figliuolo della natura; perché, essendo le cose naturali in tanta larga abbondanza, piuttosto si deve

ricorrere ad essa natura che ai maestri, che da quella hanno imparato. E questo dico non per quelli che desiderano mediante quella pervenire a ricchezze, ma per quelli che di tal arte desiderano fama e onore.

Se pode perceber que o texto do *Libro di pittura* (o segundo aqui, mas que veio antes na história) é mais longo que o do *Trattato della pittura* (o primeiro aqui, mas segundo na história). O que acontece é que o último período da passagem no *Libro di pittura* não faz parte da passagem no *Trattato della pittura* (e consequentemente não está na obra da Criativo). Essa exclusão, esse encurtamento contribui, logicamente, para uma diferente projeção de Leonardo da Vinci como escritor. Nesse caso, chama atenção o fato de esse período excluído ser uma crítica aos pintores que pretendem ficar ricos. Traduzo agora toda a passagem a partir do *Libro di pittura*:

[d]igo aos pintores que jamais nenhum deve imitar a maneira do outro, porque será chamado neto e não filho da natureza; porque, existindo as coisas naturais em tão larga abundância, antes se deve recorrer a essa natureza que aos mestres que dela aprenderam. E isso digo não para aqueles que desejam mediante aquela alcançar riquezas, mas para aqueles que de tal arte desejam fama e honra.

Como se lê, a conclusão do trecho é uma crítica à avareza, uma tirada moralizante contra os pintores que buscavam ficar ricos, em vez de buscarem honra. Essa crítica é nítida independentemente de a palavra *aquela* se referir à “imitação”, à “natureza” ou mesmo à “imitação da natureza”: minha tradução manifesta a ambiguidade manifestada pelo texto-fonte. Ao não incluir esse período no texto, o *Trattato della pittura* de 1651 e o *Tratado de pintura* da editora Criativo (2013) apresentam um Leonardo da Vinci despreocupado com questões éticas e morais envolvidas no trabalho dos pintores. A crítica de Leonardo à postura de alguns colegas, portanto, não faz parte dos projetos dessas edições. O resultado, me parece, é a “despolitização” do texto.

Difícil dizer se isso está de acordo com a ideia de não produzir uma obra erudita. Como vimos anteriormente (seção 3.2), a tradução do *Paragone*, feita a partir do *Libro di pittura*, é indubitavelmente uma obra erudita. Será o *Libro di pittura* uma antologia erudita, enquanto o *Trattato della pittura* é uma antologia “técnica”? Uma pesquisa focada nessas duas

obras poderia tentar responder essa questão. Mas será que essa questão é realmente pertinente, dado que os textos de Leonardo parecem favorecer exatamente a anulação dessas dicotomias entre “contemplativo x manual” “ciência x arte”, “erudição x técnica”? Mais do que tentar responder essas questões aqui, eu ficaria satisfeito de saber se fiz as questões certas.

Para finalizar essa seção, não posso deixar de mencionar a preocupação que a editora Criativo teve em reproduzir, mesmo em preto e branco, alguns desenhos e pinturas de Leonardo. Assim, nas margens de certas páginas acontece de alguma forma um reencontro entre texto escrito e desenho. Veja como isso acontece na figura 22, a seguir.

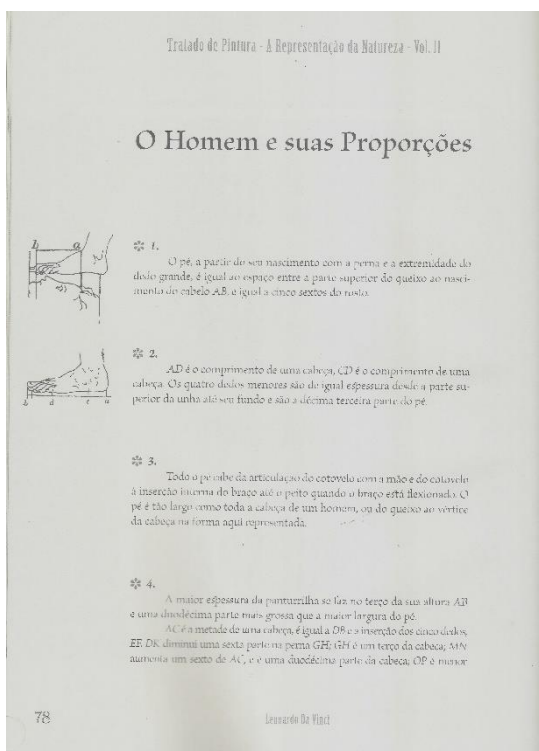


Figura 22 – Página do Tratado de pintura (VINCI, 2013: 78, Vol. II).
Digitalizada por mim.

Por se tratar de uma edição voltada para artistas, estudantes e professores, era esperado que houvesse um interesse em apresentar também a parte visual da produção de Leonardo da Vinci. O fato de as

imagens virem em tons de cinza decorre, talvez, da falta de recursos financeiros, mas ganha as dimensões de um gesto dessacralizador da obra visual de Leonardo: por exemplo o São Jerônimo, padroeiro de quem traduz, parece aqui se tornar o padroeiro de quem faz fotocópias.



Figura 23 – Leonardo da Vinci. São Jerônimo (c. 1480).
Fonte: VINCI (2013: 37, vol. II). Digitalizada por mim.

A digitalização e tratamento das imagens foi feita por Mariana Moraes, filha do antologizador e tradutor Fabio Moraes. A esposa dele, Luciana, é citada nos agradecimentos por ter feito a revisão. O irmão dele, Flávio Ferreira, assina a orelha do livro. O editor (ou *publisher*, de acordo com a contracapa) se chama Carlos Rodrigues. O gerente de produção é

Rene Ferri e a diretora financeira é Esilene Lopes de Lima. A impressão foi feita pela gráfica Expressão & Arte. Seguramente outras pessoas participaram do processo de feitura dessa antologia, a fim de que Leonardo da Vinci pudesse ser apresentado no Brasil como autor de textos sobre pintura. Mais do que isso, como o foco dessa edição era didático, a imagem projetada de Leonardo é a de um mestre. Portanto, apesar de o projeto editorial da Criativo não pretender isso, para os fins da minha pesquisa esta antologia se coloca entre as antologias eruditas.

3.13 FÁBULAS DE LEONARDO DA VINCI (2015)

Esta é a mais recente antologia brasileira que reúne textos de Leonardo da Vinci. É de se esperar que não será a última, pois vimos como é fértil a seara dos escritos dele. Mais do que isso, é fértil o *nome* de Leonardo, a possibilidade de associar um produto à fama do “mestre dos mestres” (VINCI, 2015, no sumário). Neste caso, trata-se de adaptações de quatro fábulas para a realização de um livro que acompanha um CD.

O CD, na verdade, foi lançado em 2008 pela gravadora Biscoito Fino, e novamente comercializado em 2015, como parte dessa antologia. Aliás, é possível pensar no suporte “álbum musical” (CD, LP, K7 etc.) também como uma espécie de antologia, ainda mais se consideramos a ideia de “the best of” que em geral as antologias, como os álbuns de música, têm. A própria noção de “álbum” expressa isso: pense num álbum de fotos; não seria uma antologia? Como o foco do meu trabalho são as publicações em formato de livro, para os fins da exposição cronológica deste capítulo estou considerando a data de publicação da obra em seu todo, isto é, o CD e o livro. O registro fonográfico, embora tecnicamente não seja o meu objeto de estudo, entra na análise porque representa também uma forma de reescrita capaz de projetar imagens de Leonardo da Vinci como escritor. Aliás, mais do que escritor: “[h]omem culto e muito comunicativo, destaca-se como um contador de histórias excepcional. Em festas e reuniões sociais narra seus textos tocando instrumentos musicais.” (SERTÃ, 2015: 39). Essa hipótese histórica serve perfeitamente aos propósitos dessa antologia/disco.

A editora do livro é a Melhoramentos, que tem em seu catálogo muitas obras voltadas para o público infantil, assinadas por autores consagrados tais como Ziraldo, Ruth Rocha, Maurício de Souza e Pedro Bandeira. A Melhoramentos trabalha também com obras da Disney e edita os dicionários Michaelis. O CD foi gravado no estúdio ACR Produções Musicais, criado pelo próprio Alfredo Sertã, pianista e compositor que concebeu essa antologia. A ambientação musical é de sua autoria. Os textos são creditados a ele e a Gisela de Castro, que é responsável também pela direção artística. A biografia de Leonardo da Vinci, além dos textos de apresentação, foi escrita por Carla Caruso. O projeto gráfico e a diagramação são de Erika Kamogawa. O livro é amplamente ilustrado por Thais Beltrame, o que lhe rende uma pequena biografia na última página, junto com a biografia de Alfredo Sertã. Realmente muita gente participa da realização deste livro/disco. Nem o próprio coordenador do projeto cita todo mundo em seus agradecimentos

(por exemplo, ele faz um agradecimento geral a todos os músicos que participaram das gravações). Portanto, além das pessoas já mencionadas, listo as que me parecem diretamente mais influentes nos processos de reescrita que resultam nessa antologia. São elas: Delia Fischer (coprodutora musical), Val Andrade (colega de Alfredo Sertã no estúdio ACR), Julio Augusto Zucca (diretor de produção), Jorge Rebello, o locutor que apresenta as fábulas no CD, além de Patricia Pillar, Beth Goulart e Paulo Goulart, que narraram as fábulas.

Não há menção a revisoras ou revisores.

Nesse caso, são quatro as frentes de reescrita: a adaptação das fábulas, a composição musical, a narração vocal e as ilustrações. Ou seja, é uma obra que relaciona pelo menos quatro áreas artísticas: a literatura, a música, o teatro e as artes visuais. É um projeto que, apesar de envolver poucas fábulas, se torna complexo em diversos níveis. Basta pensar que aqui a imagem de Leonardo como escritor é projetada também pelas tramas invisíveis da música e das vozes que narram as histórias.

Por exemplo: no CD o locutor Jorge Rebello anuncia, com uma voz grave, em um registro de fala tido como “neutro” (isto é, não gaúcho, não nordestino, não caipira, não manezinho...), em um registro, em suma, consagrado pelo rádio e pela televisão de Rio e São Paulo, ele diz: “Você vai ouvir a seguir uma série de quatro fábulas criadas por um grande gênio da história da humanidade, chamado Leonardo da Vinci.” Esse texto não está no livro, mas condiciona a leitura das fábulas pela via da audição, essa espécie de leitura recomendada pelo fato de o livro vir junto com um CD. Não são as adaptações de Alfredo Sertã e Gisela de Castro que estamos ouvindo, mas sim as histórias criadas por um grande gênio da humanidade. Não importa que os textos tenham sido radicalmente modificados. O autor segue sendo Leonardo da Vinci.

Abro um parágrafo para dizer que não há nenhum problema nisso. Afinal de contas, Leonardo está em domínio público. Apenas não posso deixar de observar a interpretação provocada por essa reescrita que se vale do áudio, assim como já comentei anteriormente algumas reescritas que se valem de imagens e, logicamente, de escritos. Essas *Fábulas de Leonardo da Vinci* me remetem à *Coleção Disquinho*, da gravadora Continental, que circulou no Brasil entre os anos 60 e 80 em compactos discos de vinil coloridos⁷⁹. Foi por meio dessa coleção, por exemplo, que eu “li” o *Pinóquio*. O sistema era o mesmo: uma espécie de peça de teatro musicada. Além das *Fábulas de Esopo* e das *Fábulas de La Fontaine*, os autores não eram mencionados, de modo que é possível pensar que Esopo

⁷⁹ Para mais detalhes: <http://indicetj.com/disquinho/>

e La Fontaine só eram mencionados porque as fábulas *se chamam assim*, isto é, existe um livro chamado *Fábulas de Esopo*, assim como existe um chamado *Pinóquio* – e ambos são de autor desconhecido. De fato, quando depois de adulto me dei conta que Esopo tinha sido um escritor, fiquei muito surpreso. Surpresa análoga foi descobrir que *Pinóquio* é uma obra de literatura italiana, escrita por Carlo Collodi no século XIX, ou seja, um livro “de verdade” escrito por uma pessoa de carne e osso (mesmo que sob pseudônimo), e não uma “historinha” como aquelas que meu pai inventava para me fazer dormir logo. Mas concluo: se por um lado a antologia *Fábulas de Leonardo da Vinci* (SERTÃ, 2015) se inscreve em uma tradição de unir literatura e música para crianças, por outro essa obra se diferencia ao dar importância ao papel do autor das histórias.

O texto narrado e a música se intercalam. Quando a narração acontece, a música para. A música se comporta sempre de acordo com o texto narrado. Por exemplo, na fábula chamada *O papel e a tinta* (SERTÃ, 2015: 7), depois que Patricia Pillar diz que o papel está “triste”, a orquestra toca uma melodia que dê ideia de tristeza. Quando o papel fica “aterrorizado!”, a orquestra toca motivos de terror. E assim sucessivamente. Cada parágrafo termina com uma sugestão de sentimento (tristeza, terror, encantamento, amizade etc.) ou movimento (“na pontinha dos pés”, “para lá e para cá”, “passadas largas e firmes!” etc.). A música, portanto, está a serviço do texto narrado e escrito.

Nas demais fábulas, o esquema se repete. Mas vejamos uma sequência textual, para conferir a poética do escritor Leonardo apresentada por essa antologia: “[n]uma barbearia de muito movimento, uma navalha de excelente qualidade trabalhava com eficiência, manuseada pelas mãos de um hábil barbeiro.” (SERTÃ, 2015: 23).

O pleonasma existente em “manuseada pelas mãos” pode ser justificado por uma opacidade etimológica, isto é, não é transparente que o verbo *manusear* signifique “realizar atividade com as mãos”. Como é um texto dirigido ao público infantil (matematicamente menos habituado à leitura, por ter tido menos tempo de vida para ler), o objetivo do texto parece mesmo o de ser o mais elucidativo possível. Logo, é preciso usar muitos termos em função adjetiva: “barbearia *de muito movimento*”; “navalha *de excelente qualidade*”; “trabalhava *com eficiência*”; “*hábil* barbeiro”. Essa poética serve tanto aos propósitos literários quanto musicais dessa obra. Depois desse parágrafo que fala de eficiência e habilidade, a música procura expressar essa ideia com sons rápidos e precisos dos arcos de violoncelo, viola e violino, além de alguns *pizzicatti*, movimentos que provocam uma visualização dos gestos necessários à produção sonora, análogos ao do barbeiro com a navalha. Esse excerto

remete diretamente à cena do barbeiro interpretado por Charlie Chaplin em *O grande ditador* (1940), que faz a barba de um cliente ao ritmo da *Dança húngara n°5*, de Johannes Brahms⁸⁰.

Ritmo. Essa fábula (*A navalha*) é narrada por Beth Goulart. O registro culto e televisivo da atriz se alia com o texto escrito e a música erudita para criar um todo harmônico segundo, me parece, os padrões brasileiros. Ou seja, o ritmo dessa fábula reescrita no início do século XXI não manifesta o ritmo do texto escrito no fim do século XV (a fábula do *rasoro* é datável de 1487 e está no *Codice Atlantico*). É natural que seja assim, pois os propósitos da obra editada pela Melhoramentos são diferentes dos propósitos que, por exemplo, eu tenho ao propor traduções de Leonardo. Em qualquer que seja o projeto de reescrita, a questão do ritmo será determinante para projetar a imagem do escritor, para expressar uma determinada poética. No caso de *Fábulas de Leonardo da Vinci*, o objetivo parece ser não gerar estranhamentos linguísticos nem sonoros, o que poderia ocorrer se, nas gravações da orquestra de Alfredo Sertã, fossem usados instrumentos da Itália Renascentista, por exemplo, e se o texto escrito fosse uma tradução literalizante, em vez de uma adaptação.

No entanto, é digno de nota que, na página 13 (figura 24, a seguir), as molduras desenhadas na parede reproduzam alguns “aforismos” de Leonardo, tais como *Não há coisa que mais engana que o nosso juízo*; *Quem não estima a vida não a merece*; e *Quando eu pensar que aprendi a viver, terei aprendido a morrer*. São aforismos presentes nas antologias da editora Hedra (VINCI, 2008) e na da editora Zit (VINCI, 2006), por exemplo, com ligeiras variações. É uma pena que, apesar de tão cuidadosa, essa publicação da editora Melhoramentos não informe a partir de qual versão as fábulas foram adaptadas.

De alguma forma, existem sim traduções, no sentido estrito, em meio às adaptações na antologia de Alfredo Sertã. As traduções, porém, não são facilmente visualizáveis (na figura 24, a seguir). Mas não deixa de ser curioso que, nesse processo de recontextualização, alguns escritos de Leonardo tenham encontrado abrigo em desenhos; desenhos alçados a uma condição superior: a dignidade das molduras, na parede da biblioteca de um homem muito rico, o personagem da fábula do papel e da tinta (SERTÃ, 2015: 6-13).

⁸⁰ Veja o vídeo aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=monaXOpmH1U>

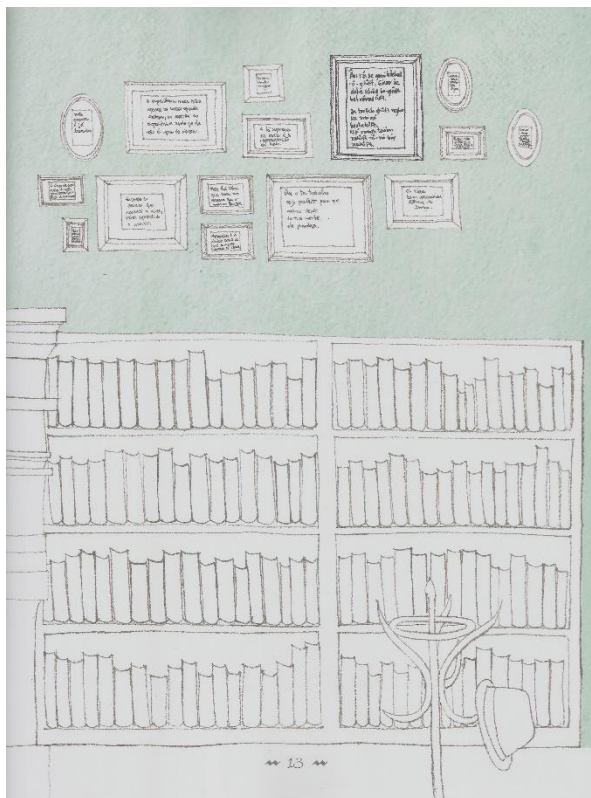


Figura 24 – Página de Fábulas de Leonardo da Vinci (SERTÃ, 2015).

Digitalizada por mim.

No caso desta antologia, não há menções a trabalhos anteriores nem ao caráter fragmentário dos manuscritos. O mais próximo que se chega desse aspecto é quando, na biografia intitolada *O mestre dos mestres*, se diz que “[c]omo todo gênio, Leonardo tinha suas particularidades.” (SERTÃ, 2015: 39). Trata-se da particularidade da escrita especular, com a qual “[e]le combinava o uso de siglas e abreviaturas, dificultando ao máximo a interpretação de seus textos por outras pessoas.” (SERTÃ, 2015: 39). Logo, esse peritexto também contribuiu para eliminar as possíveis estranhezas que os manuscritos, tão distantes, poderiam suscitar.

Assim, mais do que por uma tradução no sentido estrito, é pela adaptação do texto a um registro culto, que por sua vez é narrado

vocalmente por atrizes e atores consagrados por seu trabalho na televisão, que as *Fábulas de Leonardo da Vinci* legitimam a imagem de Leonardo da Vinci como escritor: um escritor harmônico a ponto de ser possível ligar suas histórias à música erudita, e tudo isso voltado para um público infantil. Essa imagem de “grande autor” fica ainda mais evidente pela representação gráfica, cujo ápice é essa página em que os textos de Leonardo aparecem emoldurados na parede.

3.14 VOLTANDO À EUROPA, PARA COMPARAR

Tive acesso a uma antologia portuguesa, que pode contribuir comparativamente nessa discussão. O livro se chama *Bestiário, fábulas e outros escritos* (VINCI, 2007), da editora Assírio & Alvim. A seleção, tradução e apresentação é de José Colaço Barreiros, que traduziu também outros italianos, como Italo Calvino, Stefano Benni, Umberto Eco e Carlo Collodi. Curiosamente ele tem o mesmo sobrenome de E. Barreiros, o responsável pela edição dos *Cadernos de cozinha*, da editora Record (VINCI, 2002).

Se trata de uma antologia semelhante àquela da editora HUCITEC (VINCI, 1997), e também à da editora Hedra (VINCI, 2008). Ou seja, é mais um livro nos moldes de Richter (VINCI, 1883), Solmi (VINCI, 1979), Fumagalli (VINCI, 1915), Marinoni (VINCI, 1980), Baldini (1999b) e tantas outros que privilegiam a parte considerada mais literária dos escritos de Leonardo: passagens em sua maioria originárias do *Codice H*, do *Codice Forster III* e do *Codice Atlantico*, mesmo que haja algo de “literário” em praticamente todos os códices, como demonstra a coletânea de Augusto Marinoni – VINCI, 1980). Sem se apresentar como erudita, essa edição portuguesa tem o cuidado de colocar, em todos os textos, a referência aos manuscritos. Quanto aos dados técnicos, tem 93 páginas, 12 x 19cm. Teve revisão de António Lampreia, paginação de Rita Lynce e impressão da gráfica Printer Portuguesa.

Algumas poucas notas estão dispostas no fim do livro e dão conta de comentar as “profecias”, ou, mais propriamente, resolver as adivinhas, tais como a intitulada “As línguas dos porcos e vitelos nas tripas”, que o Leonardo lusitano expressa assim: “[o]h coisa imunda, que se verá um animal ter a língua no cu de outro.” (VINCI, 2007: 69). Somos então direcionados a uma nota explicativa: “trata-se de salsichas, chouriços e outros enchidos de tripa”. (2007: 86). Essa citação nos permite visualizar bem uma imagem de Leonardo escritor projetada pela edição portuguesa. Compare, agora, com o Leonardo da editora HUCITEC, que soa ligeiramente mais pudico: “[q]ue coisa mais nojenta é ver um animal com a língua no rabo do outro.” (VINCI, 1997: 133). Aproveitando o ensejo, apresento o mesmo trecho tal como é dito pelo Leonardo da editora Hedra: “[ó] coisa porca que é ver um animal colocar a língua no traseiro do outro!” (VINCI, 2008: 95). Lembro que no livro da editora Zit se buscou uma polidez semelhante na hora de traduzir o “palavrão”, e que, apesar de trazer várias profecias, essa não consta na antologia da Zit. Parece evidente, então, que de todas as antologias “populares” em língua portuguesa, a publicada pela editora Assírio & Alvim é a única que se

permite mostrar um Leonardo com uma poética de fato coloquial. Segundo me consta, *cu* é uma maneira de dizer *bunda* em Portugal. Não estou dizendo, portanto, que a censura das edições brasileiras está no fato de não usarem a palavra *cu*, mas no fato de não usarem sequer a palavra *bunda*.

Vejam os mais um caso que ilustra a poética manifestada pela edição portuguesa: “[a]lguém disse que na terra dele nasciam as coisas mais estranhas do mundo. Respondeu-lhe um: – Tu que lá nasceste, só vens confirmar essa verdade, pela estranheza da tua figura tão feia.” (VINCI, 2007: 8). O que ressalta nesse exemplo é o sotaque lusitano, óbvio, que me permite hipotetizar sobre a possibilidade que o português d’além-mar tem de traduzir *tu* por *tu*, ou seja, de realizar uma tradução mais próxima do italiano sem ser necessariamente estrangeirizante. Em outras palavras, identifico nessa tradução portuguesa um texto quase tão estrangeiro quanto o texto de Leonardo. “Respondeu-lhe um”, por exemplo, é impraticável no português do Brasil sem que recaiam acusações de “espanholismo”. Sendo eu oriundo do Rio Grande do Sul, estou falando com base em experiências linguísticas que tive na fronteira com a Argentina, o Paraguai e o Uruguai, lugares em que “um” pode ser usado no sentido de “algum”, “uma pessoa”, “alguém”, enfim, no sentido que acontece nessa tradução portuguesa. Ouça o exemplo da milonga *Alma de poço*, de Antônio Augusto Ferreira e Vinícius Brum (interpretada por João de Almeida Neto), em que se diz “tenho andado mal dormido, com paixões demais pra um”⁸¹. Portanto, acredito que um texto brasileiro, filtrado pelo mercado editorial, diria “respondeu-lhe alguém”, ou, em uma tradução mais próxima à fala cotidiana: “alguém respondeu para ele”. São diferenças discretas, talvez, mas suficientes para demonstrar que a imagem de Leonardo escritor em Portugal será inevitavelmente diversa da imagem de Leonardo escritor no Brasil. Me pergunto, enfim, se eu próprio seria capaz de analisar uma tradução feita para o português europeu, ou mesmo para as línguas portuguesas da África e da Ásia.

O que afirmo, no entanto, é que de modo geral o perfil de antologia popular, mostrando Leonardo como um escritor “literário”, é reproduzível em diferentes culturas (vimos antes aquela antologia publicada na Espanha – VINCI, 1999 – e, agora, essa obra portuguesa, em que o modelo se repete). A projeção de uma determinada imagem começa, obviamente, na seleção dos textos. Barreiros, no caso, privilegiou aqueles trechos “longamente menosprezados em confronto com a sua [de Leonardo] produção científica ou mesmo filosófica, e considerados como

⁸¹ Ouça aqui: <https://www.youtube.com/watch?v=6pKhX1j2CHc>

aspecto menor, subalterno e quase marginal dentro da sua obra.” (2007: 8). Me parece ser possível ler aí um dos já mencionados traços comuns aos prólogos das antologias: uma autoafirmação ao se propor como diferente dos trabalhos feitos anteriormente. Aquela outra hipótese, de que todos os prólogos mencionam o fato de que os escritos “não têm qualquer ordem ou continuidade” (VINCI, 2007: 9), também é confirmada, com a ressalva de que “o espírito científico de Leonardo sempre se nutriu da fantasia”, e portanto não existiria “[...] contradição com o fabulista, ou o contador de simples anedotas.” (VINCI, 2007: 9).

Barreiros se vale de diversas citações extraídas de peritextos presentes em antologias italianas, que o ajudam a projetar essa imagem positiva de Leonardo escritor. Porém, chama atenção o fato de ele não citar nenhuma das outras antologias em português. Se ele tinha ou não conhecimento delas, é difícil afirmar. Isso parece ser mais um reflexo da distância existente entre os sistemas literários do Brasil e de Portugal. O desconhecimento, aliás, é recíproco: a antologia brasileira publicada pela editora Hedra, um ano depois, em 2008, também não menciona a existência dessa obra lusitana.

3.15 MAIS DO QUE CONCLUSÕES, ABERTURAS

Minha pesquisa tinha como objetivo perceber como funcionam as publicações de textos de Leonardo da Vinci no Brasil. Confesso que, além desse caráter crítico e descritivo, o que eu queria mesmo era encontrar caminhos para realizar um novo trabalho de tradução. Por isso, mais do que conclusões, busquei aberturas.

Segundo os dados levantados pela minha pesquisa, a tradução de textos de Leonardo da Vinci no Brasil só começou a acontecer de modo sistemático no fim do século XX, ou seja, um século depois de o modelo antologizador de Jean Paul Richter ter sido lançado na Inglaterra, em 1883. Como deve ter sido possível perceber, devido à repetição dos projetos editoriais no Brasil, são identificáveis três perfis de antologia com textos traduzidos de Leonardo da Vinci: infantil, erudito e popular.

Chama atenção que, de 2006 até 2010, é publicada uma antologia por ano. A que se deve isso? Minha hipótese é que isso se deve principalmente à consolidação da internet no Brasil. Ou seja, a partir da segunda metade da primeira década do chamado Terceiro Milênio, ficou mais fácil encontrar textos em domínio público para fazer livros sem pagar direito de autor. Um sinal disso é o Portal Domínio Público, lançado em 2004 pelo Ministério da Educação brasileiro. No acervo dessa biblioteca digital se encontram a antologia de Augusto Marinoni, *Scritti letterari* (VINCI, 1980) e também a de Massimo Baldini, *Aforismi, novelle e profezie* (VINCI, 1999b). Como, aparentemente, não se dá muita atenção à lei segundo a qual os curadores, organizadores, antologizadores etc. também detêm direitos autorais, é possível acessar as obras, traduzir o que quiser e montar um livro como puder.

Uma pesquisa sobre a recepção das obras poderia verificar se essa proliferação de antologias significa um impacto de Leonardo da Vinci como escritor no sistema literário brasileiro. O que posso dizer, no entanto, é que até o momento nenhuma das antologias teve uma segunda edição e, sobretudo, nenhuma recebeu o tratamento publicitário que costumam receber as obras publicadas por editoras consagradas no mercado literário. O mais próximo que se chegou disso foi a obra *Cadernos de cozinha de Leonardo da Vinci* (2002), editada pela Record, obra esgotada, a que tive mais dificuldade em encontrar. Para responder à questão do impacto de Leonardo como escritor no Brasil, temos que considerar primeiro *que escritor ele é*, vale dizer, *como ele é apresentado*. Acredito que, com a minha pesquisa, contribuí para isso. Ou seja, seria necessário verificar o impacto de Leonardo como autor de histórias infantis, de aforismos, de textos sobre pintura etc. Uma pesquisa de

recepção tendo esse autor como objeto envolveria necessariamente a investigação de públicos variados.

Para entendermos o “boom” de antologias com textos de Leonardo no Brasil dos últimos anos, é importante considerar que a Itália não oferece muitas alternativas literárias comerciais por aqui. Isso não quer dizer que não exista literatura de qualidade escrita em italiano. Não. Atribuo a relativa raridade de obras italianas traduzidas no Brasil principalmente ao fato de o mercado literário brasileiro ser atualmente colonizado pela literatura de língua inglesa, como um dia o foi pela francesa. Portanto, só parecem dignos de ser publicados no Brasil autores e autoras italianas consagradas também em língua inglesa e francesa, ou seja, gente que ganhou fama internacional: Umberto Eco, Luigi Pirandello, Carlo “Pinocchio” Collodi e Dante Alighieri, cuja *Divina commedia* costuma ser muito traduzida. Talvez Giovanni Boccaccio e Pier Paolo Pasolini? Mas outros autores e autoras de língua italiana despertam menos interesse no Brasil, principalmente por serem desconhecidos. Afinal de contas, qual é o sentido de fazer um livro com uma autora ou autor que ninguém conhece? “Apresentá-lo ao público brasileiro”? Uma proposta dessas só funcionaria em conjunto com um aparato publicitário poderoso. E quem tem poder para fazer publicidade de um livro tem poder para pagar os direitos da obra; logo, pode escolher autores mais fáceis de vender, inclusive por razões de “qualidade literária”. É assim que vemos, no catálogo da editora de literatura mais prestigiada atualmente no Brasil, o autor italiano mais prestigiado atualmente: Italo Calvino. A uma editora pequena, para a qual as obras em domínio público representam (a busca pelo) ouro, só resta garimpar entre os autores que morreram há mais de 70 anos. Portanto, uma boa alternativa pode ser Leonardo da Vinci, que morreu há 500 anos e, num primeiro momento, pode dar a ideia de sucesso de vendas.

No próximo capítulo eu vou falar melhor sobre meu projeto tradutório, mas já adianto que, diferentemente do que pude perceber nas reescritas estudadas, o que me move a traduzir Leonardo é a aproximação com as artes visuais. A obra dele me permite ir além da tradução textual, privilegiada pelos projetos de tradução e antologização anteriores, bastante vinculados à cultura escrita. Em certo sentido, trabalhar com fotografias impressas dos manuscritos de Leonardo da Vinci me permite questionar no mundo o que ele mesmo questionava: “a primazia das letras”. Dito de outro modo, se a ideia de publicar textos de Leonardo seria mostrar o pensamento dele, então por que não apresentar as páginas em sua completude, com as letras escritas misturadas com desenhos?

Espero ter deixado explícito que são visões distintas, a do meu projeto e a dos outros. Alguns desses projetos de reescrita parecem ver os manuscritos como fontes de onde se deve extrair a “informação documentária” ou mesmo a “informação semântica” (CAMPOS, 2015: 2). Outros parecem ver em Leonardo um escritor “pronto”, o que pode ser atribuído talvez ao fato de esses projetos não trabalharem necessariamente com os manuscritos (mesmo em reproduções, tais como as presentes no site da Biblioteca Leonardiana ou na Biblioteca Nacional de Espanha), nem com os textos transcritos em italiano. Eu, então, vejo os manuscritos como páginas completas. São páginas *complexas*, sim, não fechadas em si mesmas, mas “com vida própria”, e o fato de ali haver textos escritos é apenas um dos elementos de interesse.

Não creio que falei em algum momento que as traduções anteriores são “ruins”. De fato, não são. Pelo contrário, por serem satisfatórias e numerosas, me sinto à vontade para propor um modo diferente de reescrita, tanto sob um ponto de vista intertextual quanto em termos artístico-visuais. Trabalhei minhas análises baseado nos traços efetivamente encontráveis – os livros com seus textos e peritextos – e tive sempre em mente o caráter vital que Antoine Berman (1995: 39-40) atribui à tarefa crítica. Meu trabalho, porém, não se limita a analisar o que foi feito por outras pessoas, porque acredito que a melhor crítica vem sempre acompanhada de uma proposta de criação. Estou com Augusto de Campos, que fala em “crítica via tradução criativa” (1986: 10), e com Ezra Pound, para quem

[a] melhor crítica de qualquer obra, a meu ver a única crítica de algum valor permanente ou mesmo moderadamente durável, vem do escritor ou artista criativo que faz o próximo trabalho; e não, jamais, do jovem cavalheiro que constrói generalidades a respeito do criador.⁸² (POUND, 1922: 626).

Acho que é possível ler essa dissertação, até aqui, como um movimento preparatório para o projeto a ser apresentado no capítulo 3. A revisão dos trabalhos anteriores foi fundamental exatamente por isso: para dar um fundamento, estabelecer a base a partir da qual é possível construir

⁸² Essa tradução foi feita por Augusto de Campos (1989: 178). O texto de Pound em inglês é este: “The best criticism of any work, to my mind the only criticism of any work of art that is of any permanent or even moderately durable value, comes from the creative writer or artist who does the next job; and *not*, not ever from the young gentlemen who make generalities about the creator.”

algo novo. Sem esse percurso histórico realizado, eu não me sentiria à vontade para apresentar traduções minhas; por outro lado, eu ficaria constrangido de entregar uma pesquisa crítica sem oferecer pelo menos uma possibilidade de criação diferente.

Ao longo da análise das antologias, chamei atenção em alguns momentos para uma característica da maioria dos paratextos: a menção à desordem e à fragmentaridade dos textos de Leonardo da Vinci. Mas por que a desordem seria algo negativo? Essa ideia talvez decorra de uma concepção da escrita como uma forma que “objetiva conduzir o círculo de vertigem do pensamento ao pensamento orientado por linhas” (FLUSSER, 2010; 29). Ou seja, parece haver uma expectativa de que o texto escrito seja mais captável, mais fácil de entender do que o pensamento cru, em sua natureza volátil. Ainda Vilém Flusser:

[n]a verdade, o escrever consiste em uma transcodificação do pensamento, de uma tradução do código de superfície bidimensional das imagens para o código unidimensional das linhas, do compacto e confuso código das imagens para o claro e distinto código da escrita, das representações por imagens para os conceitos, das cenas para os processos, de contextos para os textos. O escrever é um método para dilacerar essas representações e torná-las transparentes. (FLUSSER, 2010: 29)

Certo, mas em Leonardo isso não acontece. Nos textos dele, o “compacto e confuso código das imagens” parece ser traduzido para um “compacto e confuso código dos escritos”. Para ele, talvez a escrita fosse sim “um método para dilacerar” as representações imagéticas do pensamento na forma de conceitos, mas essas representações acabam ficando ainda mais dilaceradas na escrita. Essa dilaceração irresolvida é o que as antologias tentam consertar, procurando tornar transparente aquilo que o escritor não tornou. E é fundamentalmente nisso que minha reescrita pretende se diferenciar.

Não ambiciono resolver a tensão manifesta nas páginas de Leonardo. Parto da ideia de Flusser, segundo o qual “[q]uem escreve é um organizador de sinais, um desenhista, um designer, um semiólogo. É, na verdade, um desenhista veloz.” (2010: 33). Isso é particularmente conspícuo no fenômeno da escrita manual, esse tipo de sobrescrição (“escrita sobre/em cima”), praticado por Leonardo com pena, tinta e papel, ou mesmo com sanguínea:

[q]ualquer crítica literária deveria partir, na verdade, desse caráter intranquilo do que ela investiga. Normalmente não se faz assim, pois em geral não se considera que os escritos tenham sido planejados apressadamente. Ao contrário, encontram-se neles – já que não é mesmo possível escrever de uma única tirada – interrupções e pausas em vários lugares, que parecem convidar à circunspecção. É necessário considerar esses espaços vazios (“épocas”) inevitáveis nas sobrescrições. (FLUSSER, 2010: 33).

Leio em Flusser uma descrição bastante precisa da situação dos manuscritos de Leonardo, e me parece válido tentar realizar uma tradução e uma antologia que partam “do caráter intranquilo” da escrita e que considerem “esses espaços vazios inevitáveis”. Uma maneira de seguir esse caminho é traduzindo páginas inteiras, em vez de recortar fragmentos.

A ideia, velada ou declarada, de que os escritos de Leonardo da Vinci revelam o pensamento dele, acaba sendo contradita por esse processo de recorte e remistura da antologização. Não pretendo, então, reescrever textos de Leonardo para mostrar o que ele pensava. Posso até desconfiar, mas a rigor eu não sei o que ele pensava. A seleção das páginas que vou traduzir não segue uma narrativa coerente criada por mim, e não vou elencar nada por assunto. A imagem que pretendo projetar é a da aleatoriedade, da confusão (“com fusão”). Não espero apresentar um Leonardo grande escritor, mas um Leonardo que, dentre várias coisas que podem ser feitas com papel e tinta, escreveu.

Privilegiar, em detrimento de outros desenhos, as palavras escritas nos manuscritos de Leonardo me parece refletir uma certa “literolatria”, manifestada curiosamente em relação a um dos pintores mais famosos aqui no Brasil. É como se fosse esperado que, nos seus textos, Leonardo pudesse revelar o segredo do sorriso da Mona Lisa. Afinal de contas,

[...] só a palavra permite ao pensador ir além da impressão física das coisas brutas, atingir os mais elaborados níveis de abstração e síntese ou mesmo ser capaz de formular conceitos suficientemente universais a ponto de explicar todas as ocorrências singulares. A imagem (pobre dela!), ao contrário, permanece condenada à epiderme das coisas; ela

sempre é a representação das singularidades e nunca pode atingir os níveis de abstração e generalização alcançados pela palavra escrita [...] (MACHADO, 2001: 12)

o que me faz pensar no que diria Leonardo sobre essa primazia da palavra que, em muitos momentos, parece guiar a antologização, a tradução, a adaptação de textos escritos por ele. Será que ele diria o seguinte?

E ainda que as coisas dos poetas sejam com longo intervalo de tempo lidas, muitas são as vezes que lhe não são entendidas, e é preciso lhe fazer sobre diversos comentários, nos quais raríssimas vezes tais comentadores entendem qual fosse a mente do poeta, e muitas vezes os leitores não leem senão pequena parte das suas obras por escassez de tempo. Mas a obra do pintor imediata é compreendida pelos seus olhadores.⁸³ (VINCI, *Libro di pittura*, s/d, 10v-11r).

Não. Leonardo não diria. Ele nunca mais vai dizer. Sempre que eu tentar fazê-lo dizer alguma coisa, serei eu dizendo. E nesses processos de reescrita tais como tradução, adaptação e antologização, mais do que Leonardo falando pelas minhas palavras, serei eu falando pelas palavras dele.

⁸³ “Ed ancorché le cose de' poeti sieno con lungo intervallo di tempo lette, spesse sono le volte che le non sono intese, e bisogna farvi sopra diversi comenti, ne' quali rarissime volte tali comentatori intendono qual fosse la mente del poeta; e molte volte i lettori non leggono se non piccola parte delle loro opere per disagio di tempo. Ma l'opera del pittore immediate è compresa da' suoi risguardatori.”

4 PÁGINAS DE LEONARDO DA VINCI: PROJETO E COMENTÁRIOS DE TRADUÇÃO

4.1 O PROJETO DA MISCELÂNEA

Este projeto vem sendo apresentado, na verdade, desde o início da dissertação. Se trata de fazer uma tradução de alguns “manuscritos” de Leonardo da Vinci.

Digo “manuscritos” entre aspas porque, como se sabe, não se tratam apenas de palavras escritas à mão. Foram escritas à mão, sim, mas nessas folhas, junto com as palavras escritas se encontram (nos dois sentidos desse verbo) desenhos, ilustrações, esboços, rabiscos. E, no entanto, quando se traduz tradicionalmente esse material, costuma-se ignorar tudo que não seja “palavra”. Isto é, os textos de Leonardo são em geral publicados em forma de livro tradicional: livros tipografados, compostos por palavras tomadas em seu aspecto conceitual, com ênfase na dimensão informativa dos textos. É um ponto de vista válido, evidentemente, sobretudo quando se pensam nas contingências do mercado editorial: um livro com imagens sairia muito mais caro (veja o exemplo de *Os cadernos anatômicos de Leonardo da Vinci*, publicado pela Editora da UNICAMP e pela Ateliê Editorial em 2012, que no dia em que escrevo isto, 14 de julho de 2016, estava custando 280 reais na loja virtual da Ateliê). De minha parte, porém, não quero negligenciar o fato de que, além de escrever, Leonardo desenhava, ilustrava, rabiscava, calculava... tudo isso de modo imbricado e, me parece, indissociável.

Vejamos o percurso que realizo neste projeto. Começemos visualizando a figura 25, a seguir.



Figura 25 – Codice H (1493-94), ff. 133r-134v.

Foto: site da Biblioteca Leonardiana. Disponível em:

<http://www.leonardodigitale.com/>

Acesso em: 07/08/16.

A figura 25 é um exemplo de como são as folhas deixadas por Leonardo. Na parte superior, em tinta preta, estão algumas anotações de estudos gramaticais de latim. Observe que a escrita é espelhada, partindo da direita para a esquerda, como é comum entre canhotos e canhotas (bem como em árabe e hebraico).

Abaixo, em sanguínea, está escrito: *le cose vedute da l medesimo occhio parranno alcuna volta grande alcuna volta piccole*, que traduzo como “as coisas vistas por 1 mesmo olho parecerão alguma vez grande e alguma vez pequenas”. É uma tradução literalizante, que deixa explícita a antiguidade do texto e me permite tentar manifestar o ritmo de Leonardo. Ou seja, me apoio em teóricos como Henri Meschonnic, para quem “[m]ais do que o sentido, e mesmo onde o sentido das palavras aparentemente não é modificado, o ritmo transforma o modo de significar.”⁸⁴ (1999: 102).

Minha tradução pode ser vista na figura 26:



Figura 26 – Tradução das páginas 133r-134v. Codice H (1493-1494).

⁸⁴ “Plus que le sens, et même là où le sens des mots apparemment n’est pas modifié, le rythme transforme le mode de signifier.” OBS: é curiosa a experiência de traduzir discursos sobre tradução, mesmo em fragmentos. Não consigo não me sentir convocado a traduzir de acordo com a concepção teórica expressa pelo texto sobre tradução que me coloco a traduzir.

Foto: site da Biblioteca Leonardiana. Disponível em:

<http://www.leonardodigitale.com/>

Acesso em: 07/08/16.

Caneta nanquim sobre papel couchê. 21 x 29cm.

Repare como a coloração varia entre a figura 25 e a 26: isso se deve ao processo de impressão, ou seja, à manipulação pela qual vão passando essas folhas, o que o meu projeto procura respeitar. Guardadas as proporções, as folhas usadas por Leonardo da Vinci também passaram por processos de manipulação e sofreram com as contingências do tempo e do espaço. Em certa medida, portanto, no meu trabalho eu traduzo também essa materialidade, que se reflete no fato de cada folha ser única e irrepetível.

Essas páginas (figura 26) não fazem parte da miscelânea final; estão aqui na dissertação para ilustrar um pouco do processo, pois foram as primeiras com que experimentei. Aliás, vale dizer desde já que não considero que a miscelânea no apêndice esteja finalizada. Sempre haveria alguma maneira de aumentar o número de folhas traduzidas, mudar a qualidade das impressões, das reproduções e mesmo das traduções. No entanto, o fundamental neste capítulo é comentar o processo empreendido na pesquisa.

Eu copio a imagem do site da Biblioteca Leonardiana ou de alguma outra página de internet em que eu encontre uma reprodução de boa qualidade. Então, faço uma impressão digital e escrevo à mão a minha tradução. Uso a mão direita, mas escrevo de modo espelhado. Não traduzi as palavras em latim, já que elas são estrangeiras também no texto-fonte. Considere que, assim como o texto em italiano, meu texto em português brasileiro não usou vírgulas e, onde aparece um numeral (o risquinho com uma bolinha em cima representa o número 1), traduzi também com um numeral.

Podemos ver ainda (figura 25, página da esquerda), o esboço de um mecanismo para serrar. De fato, acima do desenho no canto da página está escrito *seghe*, ou seja, “serras”. Na página da direita, além de anotações gramaticais em latim, há o esboço de um perfil de cavalo. E em ambas as páginas há o carimbo da biblioteca do Institut de France, onde estão os manuscritos.

Me chama atenção a fragmentaridade e a miscelânea constitutivas das folhas deixadas por Leonardo. Como se pode ver nas figuras 24 e 25, não se tratam apenas de palavras escritas. Se trata, na verdade, de uma imbricação muito comum aos materiais que produzimos em nossos estudos rotineiros, nossos “diários de bordo” ou mesmo “livros de

artista”, cheios de rabiscos, anotações esparsas, ideias a serem desenvolvidas, frases copiadas, desenhos feitos com fins específicos ou apenas por tédio.

Como exposto anteriormente, se quisermos trabalhar com esse material deixado por Leonardo da Vinci temos que fazer uma escolha principal, entre tentar reorganizar o caos ou incorporar a desordem. Melhor: precisamos escolher entre rejeitar a organização caótica desses manuscritos ou aceitar a ordem do caos que eles apresentam. E isso vale tanto para a área de Letras quanto para as Artes Visuais.

Vou falar da área de Letras, que é a que eu conheço melhor. Mas meu gesto aqui é de aproximação, uma aproximação que, segundo me consta, ainda não foi feita em relação aos manuscritos de Leonardo: valorizar tanto a parte “literária” quanto a parte “visual” das páginas produzidas por ele.

Em geral, como vimos, a maioria dos projetos optou pela primeira alternativa: organizar os escritos de Leonardo, selecionar os fragmentos e dispô-los em forma de livro. Essa tarefa envolve uma série de reescritas. No fundo, é uma “manipulação da fama” (LEFEVERE, 1992), no intuito de mostrar Leonardo da Vinci também como um autor de aforismos, fábulas, textos técnicos etc. Para esses propósitos, é necessário mostrar os escritos dele de modo mais ajustado à estética livresca. Logo, são feitas antologias que separam os textos por temática.

Por exemplo, o livro *Obras literárias, filosóficas e morais*, da editora HUCITEC (VINCI, 1997), como vimos na seção 3.3, é composto por várias seções internas, que dividem os textos de Leonardo entre “pensamentos”, “fábulas”, “alegorias”, “proêmios” etc. Esse é um modelo do que em geral é feito a partir dos manuscritos caóticos de Leonardo. É o resultado de uma série de reescritas: primeiro, é preciso “decodificar” a grafia de Leonardo; depois é preciso transcrever, adequando os textos à ortografia do italiano atual, acrescentando-se pontuação e, eventualmente, corrigindo alguns “erros”. Isso está permeado pela ideia de que é preciso preparar o texto para que ele possa ser lido por “leigos”. As traduções que vimos são feitas geralmente a partir desses textos já editados. Assim fica possível apresentar Leonardo como um autor, inclusive, de literatura.

Esse é o caminho usual: antologizar. Selecionar uma espécie de “the best of” e montar um livro. No máximo, são reproduzidas algumas ilustrações, mas deslocadas, descontextualizadas, descontraídas, seguindo o mesmo raciocínio usado no tratamento dos trechos escritos. A não ser o caso específico de *Os cadernos anatômicos de Leonardo da Vinci* (cf. seção 3.11), nenhuma das antologias encontradas na pesquisa estabelece uma relação direta entre texto e desenho. Essa obra, no entanto,

se restringe às investigações de anatomia e fisiologia feitas por Leonardo, e está filtrada por uma tradução para o inglês. A minha ideia é traduzir do italiano de Leonardo e apresentar uma certa variedade de páginas que sejam representativas da multiplicidade dos manuscritos dele.

Para isso, proponho um percurso diferente. Um caminho que se desvie da “literolatria” de que fala Arlindo Machado: “o culto do livro e da letra”, uma “crença inabalável no poder, na superioridade e na transcendência da *palavra*, sobretudo da palavra escrita” (MACHADO, 2001: 11, ênfase na edição consultada). Me proponho a fazer algo diverso porque, em primeiro lugar, considero que “a parte literária” de Leonardo, e mesmo a parte “científica”, já foram suficientemente bem apresentadas; isto é, pelo menos para fins de introdução ao trabalho escrito de Leonardo, essas 14 antologias encontradas em português parecem servir. Em segundo lugar, proponho algo diferente porque acredito que seja importante fazer um movimento de aproximação entre as áreas de Letras e as Artes Visuais, e não apenas porque estou lidando com escritos de uma pessoa consagrada pelo seu trabalho visual, mas porque tenho visto na escrita um aspecto muito mais visual do que “lível”. Quando leio, acabo sendo atravessado principalmente pelo aspecto de desenho das grafias, da disposição dos parágrafos, das cores contrastantes.

Em um texto sobre o artista visual Cy Twombly (e muito mais), Roland Barthes diz que Cy Twombly “liberta/libera/livra a pintura da visão”⁸⁵ (BARTHES, 1982: 132). E o que eu tento fazer aqui é libertar, liberar e livrar a escrita da leitura. Isto é, essas *Páginas de Leonardo da Vinci* não precisam ser lidas para gerar sentido de leitura. Elas não precisam fazer sentido. Certamente não aquele sentido que se costuma buscar em textos tipografados. Por isso a ideia de manuscrever, que dá vazão, mais do que à leitura, à visualidade da palavra. Acontece que,

ante uma escrita traçada à mão, é ainda a inteligibilidade dos signos que nós consumimos, mas elementos opacos, insignificantes – ou antes: de uma outra significância – retêm nossa vista (e logo nosso desejo): o *contorno* nervoso das letras, o jato de tinta, o arroubo dos pés das letras, todos esses acidentes que não são necessários ao funcionamento do código gráfico e, por

⁸⁵ “TW [isto é, Cy Twombly] libère la peinture de la vision”. Não consigo escolher “a melhor tradução” para *libère*: se “liberta”, “libera” ou mesmo “livra”. Léa Novaes traduziu por “libera” (BARTHES, 1990: 148). Me permito, portanto, usar as três possibilidades.

consequência, são já suplementos⁸⁶. (BARTHES, 1982: 135).

Talvez se possa buscar, portanto, uma “outra significância” nas páginas em que apresento minhas traduções. Uma significância mais próxima das Artes Visuais. Isto é, a implicação da minha pesquisa em tradução, em vez de mais uma antologia com textos de Leonardo, é uma “miscelânea caótica” que, para se realizar no mundo, não precisa ser lida como um livro. Mas é possível ler as transcrições, evidentemente. Veja a seção 4.2, onde estão as traduções e os comentários a respeito delas.

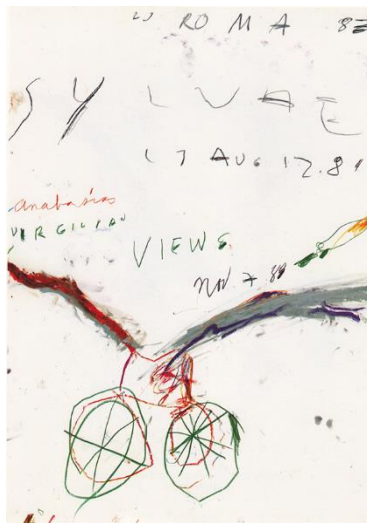


Figura 27 – Cy Twombly. Sem título (1983).

Giz de cera e lápis sobre papel.

Foto: site da Cy Twombly Foundation.

Disponível em:

http://www.cytwombly.info/twombly_gallery.htm.

Acesso em: 07/08/16.

⁸⁶ “[...] devant une écriture tracée à la main, c’est bien encore l’intelligibilité des signes que nous consommons, mais des éléments opaques, insignifiants – ou plutôt : d’une autre signifiante – retiennent notre vue (et déjà notre désir) : le tour nerveux des lettres, le jet d’encre, l’élancement des jambages, tous ces accidents qui ne sont pas nécessaires au fonctionnement du code graphique et son par conséquent, déjà, des suppléments.”

Outro aspecto do meu projeto é a performance de escrita que experiencio, remetendo à ideia de “palavra-performance” lançada por Camila Alexandrini, que está desenvolvendo uma tese a esse respeito na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). A “palavra-performance” é aquela que “[...] rabisca os espaços (em branco ou não) da página e dilacera a pretensão de domínio da escritura”. (ALEXANDRINI, 2015: 4). Mas a performance, no meu caso, ocorre sobretudo porque me proponho a escrever de modo espelhado, como fazia Leonardo. E, como Roland Barthes imitando os traços de Cy Twombly, digo que “[...] eu não copio o produto, mas a produção. Eu me coloco, se se pode dizer: *no passo da mão*.”⁸⁷ (BARTHES, 1982: 139, itálico na edição consultada). Ou seja, em certo sentido, minha grafia traduz a grafia de Leonardo. Minha mão direita traduz a mão esquerda dele. É uma atitude de desacomodação. Para além do estranhamento linguístico, há o estranhamento corporal. Além dos textos, eu traduzo *o gesto* de Leonardo.

Ainda Barthes:

[o] que é um gesto? Alguma coisa como um suplemento de um ato. O ato é transitivo, quer apenas suscitar um objeto, um resultado; o gesto é a soma indeterminada e inesgotável de razões, de pulsões, de preguiças que cercam o ato de uma *atmosfera* (no sentido astronômico do termo). Distingamos portanto a *mensagem*, que quer produzir uma informação, o *signo*, que quer produzir uma intelecção, e o *gesto*, que produz todo o resto (o “suplemento”), sem forçosamente querer produzir alguma coisa. [...] Assim, no gesto se abole a distinção entre a causa e o efeito, a motivação e o alvo, a expressão e a persuasão.”⁸⁸ (BARTHES, 1982: 130).

⁸⁷ “[...] je ne copie pas le produit, mais la production. Je me mets, si l’on peut dire : *dans les pas de la main*.”

⁸⁸ “Qu’est-ce qu’un geste? Quelque chose comme le supplément d’un acte. L’acte est transitif, il veut seulement susciter un objet, un résultat ; le geste, c’est la somme indéterminée et inépuisable des raisons, des pulsions, des paresse qui entourent l’acte d’une atmosphère (au sens astronomique du terme). Distinguons donc le message, qui veut produire une information, le signe, qui veut produire une intelecção, et le geste, qui produit tout le reste (le “supplément”), sans forcément vouloir produire quelque chose. [...] Ainsi, dans le geste s’abolit la distinction entre la cause et l’effet, la motivation et la cible, l’expression et la persuasion.”

Essas considerações do crítico francês nasceram de comentários sobre imagens tais como a que pode ser vista na figura 27 acima, mas me parecem adequáveis ao presente caso. Outro exemplo do que tenho experimentado pode ser visto na figura 28, a seguir.

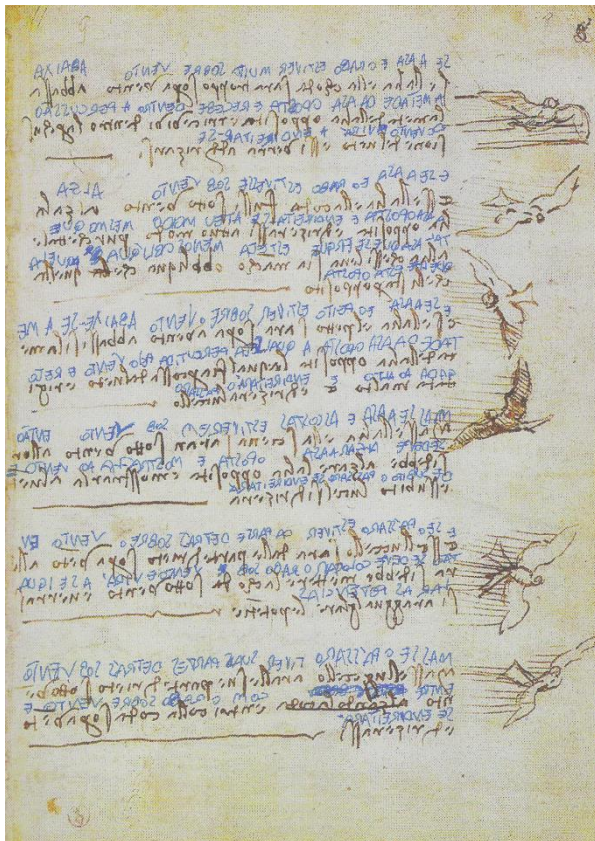


Figura 28 – Codice sul volo degli uccelli (1505),
tradução da folha 8r.

Foto: site da Biblioteca Leonardiana.

Disponível em: www.leonardodigitale.com

Acesso em 20/12/16

Caneta nanquim sobre papel couchê. 21 x 29cm.

Tento ocupar o mesmo espaço de parágrafo que Leonardo, mas escrevo em caixa alta, enquanto o texto-fonte é em cursiva. Além disso,

uso uma cor diferente, mais forte. Uma vantagem fundamental que encontro em escrever a tradução à mão é poder seguir o ritmo do texto de Leonardo, que está em relação direta com o espaço da folha, com o suporte material. Me parece que, dessa maneira, fica acentuada a tradução: o texto em italiano está numa posição de subtexto. Literalmente, o texto que veio antes está na base do texto que veio depois, numa dinâmica que lembra e ao mesmo tempo contraria a dinâmica de palimpsesto. “Palimpsesto imperfeito”, diria João Barrento, e acredito que meu trabalho possa dialogar com esse conceito lançado pelo tradutor português:

[é] no intervalo entre o “mesmo” impossível e o “quase” necessário que se instalam – têm de se instalar, porque não lhes é concedido outro espaço que não seja o desse desvão – todos os manipuladores do real textual, eternos fabricantes de palimpsestos imperfeitos. Por uma razão fundamental: porque o seu trabalho é um trabalho feito sobre as palavras, e sobre as palavras no tempo, o trabalho de quem vem depois e actua noutro palco. (BARRENTO, 2013: 14).

“Desvãos”, diz João Barrento, “intervalo”. O que faço talvez possa ser visto como um palimpsesto imperfeito porque eu não apago o que está escrito antes. Assim, no caso da tradução manuscrita reproduzida na figura 28, esses desvãos e intervalos do processo tradutório podem ser de fato visualizados, por meio das entrelinhas que geram uma espécie de *textura visual*, conforme a expressão da artista e professora Cláudia Zanatta (2016, em comunicação pessoal). A relação entre essas manifestações artísticas (escrita, desenho, tradução) passa a ser inequívoca. Eu gostaria que esta fosse uma contribuição epistemológica da minha pesquisa para os Estudos de Tradução: a visualização do gesto tradutório.

Naturalmente, nessa tarefa não descuido da dimensão informativa do texto. A transcrição da página reproduzida como figura 28 pode ser lida na seção 4.2.

O projeto, portanto, é trabalhar diretamente em cima de fotografias impressas de páginas produzidas por Leonardo da Vinci, de modo que a reescrita aconteça em forma de sobrescrita: escrever acima, por cima ou em cima. Acredito que esse seja um gesto desconstrutor da expectativa que recai sobre a possibilidade de lermos na nossa língua o que outra pessoa escreveu na dela. Quer dizer, o modelo tradicional é traduzir

apagando o texto-fonte, ignorando a visualidade do objeto-texto. Na melhor das hipóteses, o texto de que se traduziu é apresentado lado a lado. Mas eu aqui levo em conta o suporte em que a obra (no sentido conceitual) está disseminada (no sentido prático). Aqui, o texto traduzido se coloca junto, sobreposto, superposto e nas entrelinhas do texto/imagem-fonte. As consequências disso são consequências de natureza criativa, já que “[a] obra não é jamais a mesma quando inscrita em formas distintas, ela carrega, a cada vez, um outro significado.” (CHARTIER, 2009: 71).

Ao mesmo tempo que isso que estou fazendo é uma “metatradução”, é uma metáfora da tradução, como uma espécie de reflexão sobre a própria prática de reescrita interlingual. A textura visual que meu trabalho gera, me parece, é uma atitude de valorização do ato tradutório, já que ao não apagar o texto-fonte estou mostrando visualmente a tradução, o aspecto visual da recriação do texto. O exercício que realizo poderia servir para desvelar uma relação natural entre as artes escritas, lidas e visuais. E, também, servir para ressaltar o lado artístico no trabalho com as palavras.

Pode ser que uma tradução assim seja vista como um desvio no caminho tradicional das Letras (ou na academia de modo geral), onde a desordem precisa ser logo organizada. Mas, como se costuma dizer nos cursos de tradução, é o próprio texto que determina como quer ser traduzido. Impossível não citar Walter Benjamin agora: no texto fonte “jaz a lei da tradução, como que oclusa [*beschlossen*] na sua própria traduzibilidade.” (BENJAMIN, 2015: 212, itálico na edição consultada, qual seja, a tradução de Haroldo de Campos para um excerto desse texto de Benjamin). Então, quem sabe não são as próprias páginas de Leonardo que me pedem para traduzi-las dessa maneira?

Creio que todo mundo que traduz acaba enfrentando uma angústia, ou ao menos uma melancolia, que decorre de uma frustração ao tentar dizer em determinada língua o que alguém diz em outra. Mais do que a frustração ao tentar dizer *o que* o outro diz, existe a frustração ao tentar dizer *como* o outro diz. Na minha pesquisa, me deparei ainda com a angústia de tentar dizer *onde* o outro diz. Isto é, além de precisar resolver a questão inicial, que é a tradução sob um ponto de vista textual e conceitual (“interlingual”, conforme JAKOBSON, 2005), senti necessidade de buscar alternativas para uma tradução do material, dos manuscritos em sua dimensão de objeto físico. Assim, incorporei à tarefa básica de tradução uma tarefa de criação artística, para dar conta, na medida do possível, da natureza plástica das obras-fonte.

Nesta etapa do percurso, perdi uma capacidade que eu tinha de separar o aspecto “textual” do “visual”. A pesquisa me ampliou o olhar

“literológico” com que eu costumava reagir aos fenômenos de escrita, tais como essa aparentemente insuperável tecnologia chamada livro. Agora, quando me deparo com palavras escritas em determinado livro, além de pensar *no que* e em *como* as palavras me dizem, penso também em *onde* essas palavras estão. Por exemplo, o tamanho da folha em que elas estão dispostas. A cor do papel. O tipo da letra. O peso do livro. O fato de as folhas estarem rabiscadas por alguém que as usou anteriormente. Esse *onde* do texto merece tanta atenção quanto o *como*, o *quando* e o *o quê*. Aliás, essa distinção entre *onde*, *como*, *quando* e *o que* é praticamente insustentável. Funciona (funcionou até aqui neste parágrafo) apenas como balizas retóricas. Apenas para que eu pudesse dizer agora que texto, escrita, obra são fenômenos complexos que, mais do que formados por estruturas, são transformados por dimensões: e essas dimensões não se deixam descrever de modo estruturalista.

Algo semelhante acontece com o livro *1450 – 1950*, de Bob Brown (1959). Composta por “poemas óticos”, essa obra é praticamente toda manuscrita (à exceção de uma página, em que uma espécie de prefácio é apresentada numa impressão tipográfica minúscula, ilegível sem o auxílio de uma lente). Diferentemente dos manuscritos de Leonardo, a obra de Brown foi feita de propósito para ser reproduzida assim, manuscrita, e se fosse transcrita perderia toda a poesia: vale dizer, perderia a graça. Como diz Augusto de Campos, “[...] verter em tipografia os seus poemas manuscritos, ainda mais sem as figuras com que se articulam é, na maior parte dos casos, desfigurar (literalmente: des-figurar) a obra e o seu significado.” (1989: 130).

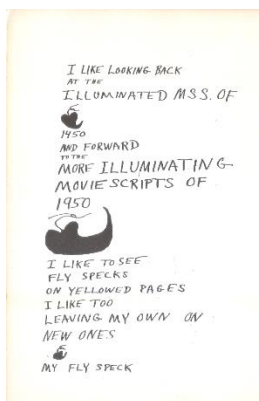


Figura 29 – Bob Brown, *1450 – 1950* (1959: 11).
Digitalizado por mim.

Outra similaridade entre o livro de Bob Brown e os possíveis livros de Leonardo da Vinci é o fato de cada página começar e acabar em si mesma, ou seja, nenhum poema começa numa página e termina em outra, assim como nas folhas de Leonardo a mudança de página implica na mudança de texto. Isso é observado por Carlo Vecce: “[o] limite de uma única página, de uma única folha se torna uma espécie de ‘medida biológica’ para todos os textos de Leonardo: todos, invariavelmente, concentrados no interior daquela medida [...]”⁸⁹ (2007: 21).

Me parece que, se eu tivesse optado por trabalhar “apenas” com as palavras escritas que eu encontrasse nos manuscritos, ou seja, se eu tivesse feito um recorte com foco nos textos em sentido estrito e tradicional, eu teria feito uma opção análoga a de um curador que recortasse, para uma exposição, apenas os *desenhos* que podem ser encontrados no material deixado por Leonardo da Vinci. Seriam opções legítimas, obviamente, tanto a escolha de apenas textos quanto a escolha de apenas desenhos. Entretanto, seriam opções legitimadas por uma “estética do parecido”, isto é, uma escolha que no fundo promoveria a reunião de supostos semelhantes. Não quero me estender no debate político-ideológico que essas diferentes estéticas revelam. Digo somente que, ao optar por considerar páginas em sua completude (mesmo que mediadas pela fotografia e pela impressão), abro a oportunidade para que se manifestem dimensões plurais dessas páginas, que não se manifestariam se a estética adotada exigisse a separação do que é “dessemelhante”.

Isso tudo se mostra também na escolha por não montar um livro, no formato tipografado, encadernado, encapado. É feita uma seleção, evidentemente, mas os critérios são a aleatoriedade e a afinidade a partir das contingências dessa aleatoriedade. Consequentemente, não haveria razão para estabelecer uma ordem de apresentação das páginas. Elas vêm assim, soltas, dentro de um envelope, como cartas de um baralho: elas *devem* estar embaralhadas para que o jogo seja possível. O jogo – esse é o ponto – da aleatoriedade, do caos, da fragmentariedade em que se encontram (nos dois sentidos desse verbo) os manuscritos de Leonardo da Vinci. Portanto, conforme a distinção estabelecida no início da seção 2.2, optei por gerar uma *miscelânea*, uma mistura, e não uma *antologia*, um “o melhor de”.

⁸⁹ “Il limite della singola pagina, del singolo foglio diventa una sorta di ‘misura biologica’ per tutti i testi di Leonardo: tutti, invariabilmente, concentrati all’interno di quella misura [...]”.

O método e o critério de seleção das páginas são inseparáveis e consistem basicamente no seguinte: eu navego na internet, tanto no Google Imagens quanto nos sites da Biblioteca Leonardiana, da Biblioteca Nacional de España, da British Library e da Royal Collection do Windsor Castle, que são os sites que disponibilizam manuscritos fotografados e digitalizados. Nessa busca virtual, visualizo as páginas por algum tempo e escolho aquela que, naquele momento, me chamou atenção, principalmente por afinidade visual. A partir daí, procuro uma versão dessa página que esteja em boa qualidade. Se encontro, tento ler os textos nela escritos (se não encontro, recomeço a busca do princípio). Em geral, só consigo ler de fato os textos a partir das transcrições existentes, tanto no site da Biblioteca Leonardiana, quanto no site da Biblioteca Nacional de España. Às vezes me interesso por traduzir uma página cuja transcrição não está disponível facilmente online, e então solicito transcrições por e-mail a bibliotecários e bibliotecárias que trabalham com o material de Leonardo nas instituições acima mencionadas. Quando tenho acesso aos textos em italiano, começo finalmente a traduzir. Em geral, faço essas traduções em folhas manuscritas e, quando me agradam, passo finalmente para as páginas impressas que estão no apêndice da dissertação.

A ideia é reunir algumas páginas representativas da produção manuscrita de Leonardo da Vinci, totalizando 14 folhas (às vezes imprimo mais de uma página por folha, dependendo do tamanho da folha usada por Leonardo). Catorze folhas podem parecer pouco, mas meu objetivo não é esgotar todas as possibilidades nesta pesquisa de mestrado. Vou apontar um caminho, que poderá ser trilhado para além da academia. Isto é, junto com a dissertação, apresento 14 folhas, mas é possível continuar o trabalho depois.

Ao propor essa miscelânea de folhas soltas, procuro abrir oportunidades para diferentes experiências de fruição estética. Por exemplo, imagino um tipo de leitura intelectual e visual e tátil, dinamizado pelo gesto de incessante escolha da parte de quem tem as folhas em mãos, ou diante de si, ou mesmo espalhadas pelo espaço. As páginas, a bem dizer, caso agradem podem inclusive ser coladas na parede, seguindo, como me consta, uma tendência do design de interiores (em 2016). Essas *Páginas de Leonardo da Vinci*, em resumo, ultrapassam a exigência de leitura usual. Isto, definitivamente, não é um livro. Portanto, os efeitos, as experiências com esse outro suporte provavelmente serão diferentes das experiências que se podem ter com livros.

Um ponto de diferença que identifico é a noção de liberdade (de leitura, digamos) que cada suporte expressa. A liberdade promovida por essa miscelânea, porém, não é aquela liberdade comentada por Vilém Flusser: a liberdade do gesto de folhear, guiado muito mais pelo *não poder escolher* do que pelo *ter que escolher*. Nas palavras dele,

liberdade compreende poder escolher, e o ter de escolher revela a falta de liberdade que se faz passar por liberdade. [...] o não poder escolher também é um importante aspecto da liberdade. Trata-se da liberdade de deixar jogar o acaso. Trata-se do gesto de folhear. (FLUSSER, 2010: 113).

Ou seja, ao exigir constantes escolhas (por exemplo, que folha olhar/ler primeiro?), minha miscelânea não promove a liberdade elogiada por Flusser, que é a liberdade de, a partir de uma certa ordem fixa, deixar jogar o acaso permitido por aquela ordem fixa. No caso da miscelânea que apresento, a liberdade promovida é, por princípio, *criativa*. Se quiser, a pessoa que tiver acesso à miscelânea pode inclusive inventar uma ordem fixa, a partir da qual deixar o acaso jogar. Pode, assim, criar seu próprio livro. A liberdade da miscelânea é possibilitar diversos livros. Vale dizer, possibilitar diversas liberdades. Mas sim, é necessário escolher. É um princípio anárquico, portanto libertário e democrático. O fato de ser tu que escolhe, no entanto, me parece fundamental. A escolha aqui não acontece por delegação. Não existem muitas instâncias no mundo em que essa liberdade aconteça. Acredito que uma função da arte seja exatamente propiciar reflexões e simulações sobre isso.

Antes de passar para as transcrições, eu gostaria de fazer algumas considerações sobre o que eu chamo de *estética da tosquice*. Me parece que essa é a estética em que as páginas manuscritas por mim podem se abrigar.

Tuscu, em latim, quer dizer “etrusco”, isto é, originário da Etrúria, povo que habitava o centro da Itália antes dos romanos (cf. FARIA, 1962: 1028). De *tuscu* vem também o termo toscano, por exemplo. De acordo com essa etimologia, o próprio Leonardo era “tosco”. Já que em certo sentido a minha tarefa artístico-tradutória tem também uma dimensão de metáfora, seria possível dizer que a estética da tosquice em que me baseio “traduz” a estética em que estão escritos os textos de Leonardo.

Uma obra de arte tosca é uma obra de arte em estado bruto. Um rabisco. Um texto escrito sem revisão posterior. Uma escultura não

lapidada, não polida. O exemplo mais evidente talvez sejam os vídeos amadores. Se pega uma câmera de qualquer tipo e se filma o que está na frente. Não se tenta “melhorar” o vídeo antes de publicá-lo; não são incluídos filtros, nem mesmo são feitas refilmagens. Ao publicar esse vídeo em sua primeira versão, se busca respaldo na estética da tosquice, bastante difundida e aceita na internet.

O mesmo vale para os manuscritos que vêm no apêndice desta dissertação. A tinta posta sobre a folha de papel não foi refeita. Por isso, é natural a presença de borrões e de apagamentos. Entregar esse produto como algo “pronto”, chamar isso de arte é considerar a existência de uma estética que o abrigue: a estética da tosquice.

Aparentemente, para definir tosquice temos que passar pela negação de algum padrão: “não lapidado nem polido”, “não corrigido” etc. Existe então um padrão de belo, um paradigma do que é uma obra de arte bem-feita, bem-acabada? O tosco só poderia ser visto em relação negativa a isso? Da mesma maneira poderíamos dizer que “o belo” só poderia ser visto em relação negativa “ao feio”. Então o tosco seria um sinônimo de feio?

Umberto Eco, em *Storia della bruttezza* (“História da feiura” – ECO, 2007), não fala em tosquice. Será que a tosquice não se enquadra nem mesmo na categoria do feio?

Vejo a tosquice como uma forma de valorização do registro informal. O tosco é uma maneira adequada de se apresentar a “realidade”, aquele real que todo mundo pode ver e mostrar, o cotidiano, as cenas de cinegrafista amador, o poema no guardanapo ou na palma da mão, a foto tremida porque foi assim que deu para ser, o flagrante, a imagem que só pôde ser aquela, o irrepetível, o que não foi ensaiado, o espontâneo, a improvisação, a primeira versão, o que foi terminado e logo abandonado, o que foi editado e ficou ainda assim “mal-feito”, a sujeira, o ruído, o desvio aceito como veio. O tosco não tem erro, o tosco é o erro.

Me parece que é nessa estética que se pode incluir o trabalho com manuscritos tais como os de Leonardo que se encontram na internet e que, impressos e remanuscritos, apresento junto com a dissertação.

4.2 TRANSCRIÇÕES E COMENTÁRIOS

Seguem agora as transcrições dos manuscritos, relativas às folhas que compõem a miscelânea *Páginas de Leonardo da Vinci* (no apêndice). Em seguida, vem a transcrição dos textos em italiano, junto com o nome de quem os transcreveu. Certas transcrições têm notas. Algumas têm relevância direta para a tradução, por exemplo aquelas que apontam para palavras riscadas e substituídas (o que me permite também escrever e riscar palavras na tradução). Outras notas fazem referência a obras possivelmente consultadas por quem transcreveu os textos. E há ainda notas que falam sobre outros aspectos, por exemplo sobre sinais presentes nos manuscritos, indicativos de anotações feitas por outras pessoas que não Leonardo. Talvez as notas não tenham muita relevância para quem for ler os textos em português, mas são interessantes na leitura dos textos em italiano. Para que se tenha uma noção da complexidade dos processos de reescrita envolvidos, transcrevo e traduzo todas as notas que encontrei nas transcrições a partir das quais traduzi os textos de Leonardo da Vinci.

Depois da transcrição dos textos-fonte, vem a transcrição das minhas traduções (com pontuação e adequadas ao formato acadêmico). Por fim, apresento os comentários de tradução.

Cada folha que compõe a miscelânea é única, portanto é possível que o texto manuscrito varie ligeiramente entre uma folha e outra. Optei por respeitar as variações que ocorreram devido ao processo criativo porque, como já mencionei algumas vezes, a finalidade do meu projeto apela muito menos a um ponto de vista de leitura e interpretação literocêntrica do que a um ponto de vista visual. *Portanto, solicito a quem está tendo acesso ao meu trabalho que o considere menos como uma obra a ser lida do que como uma obra a ser vista.*

A ordem em que as páginas vêm aqui dispostas segue apenas a ordem em que fiz as traduções. Não há nenhum prejuízo em não segui-la. Os comentários de tradução, porém, inevitavelmente expressam uma progressão, pelo caráter escrito em que acontecem. Por essa razão, não se espere que eu esgote todos os aspectos observáveis em cada página traduzida, tampouco se espere que exista um padrão nos comentários. Algumas páginas mereceram considerações de natureza mais linguística, outras de natureza mais artística. Cada página é uma página e recebeu um tratamento específico; não tentei forçar uma estratégia tradutória que se aplicasse a todos os casos, do contrário eu corria o risco de não refletir a variedade de matérias – e mesmo a variedade linguística – presente nos manuscritos de Leonardo da Vinci. O foco do meu trabalho, vale lembrar, está na visualidade, no *onde* do texto, mais do que no seu *que*, no seu

como e no seu *quando*. Portanto, se as traduções e os comentários não parecem exatamente uniformes, isso se deve ao meu projeto tradutório, que pretende demonstrar, visualmente, a não uniformidade na obra manuscrita de Leonardo. Evidentemente, os elementos que comento são aqueles que me chamaram mais atenção na tarefa de traduzir; outras pessoas poderão notar aspectos que me passaram despercebidos. Não vejo nisso um problema, afinal de contas o que estou propondo aqui é um diálogo (e não me candidato para a posição de síntese).

Codice sul volo degli uccelli (1505) [Códice sobre o voo dos pássaros], f. 8r

Fonte: Biblioteca Leonardiana

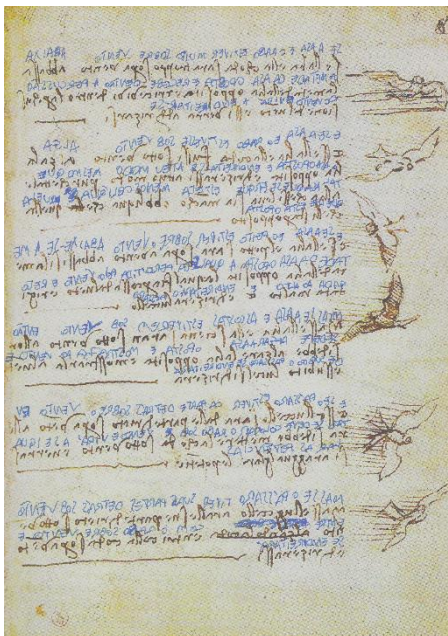


Figura 30 – Codice sul volo degli uccelli (1505), f. 8r.

Foto: site da Biblioteca Leonardiana.

Disponível em: www.leonardodigitale.com

Acesso em 20/12/16

Caneta nanquim sobre papel couchê. 21 x 29cm

Texto em italiano (transcrição de Augusto Marinoni)

Figura d'uccello:

Se l'alia e la coda sarà troppo sopra vento, abbassa la metà dell'alia opposita e ricevi dentro la percussione del vento, e si verrà a dirizzarsi.

Figura d'uccello:

E se l'alia e la coda fussi sotto vento, alza l'alia opposita e dirizzerassi a tuo modo, pur che tale alia, che si leva, sia manco obliqua che quella che li sta per opposito.

Figura d'uccello:

E se l'alia e 'l petto sarà sopra a' vento, abbassisi la metà dell'alia opposita, la qual sia percossa dal vento e rigittata in alto e e' dirizzerà l'uccello.

Figura d'uccello:

Ma se l'alia e la schiena saran sotto vento, allor si debbe alzare l'alia opposita e mostrarla al vento, e subito l'uccel si dirizzerà.

Figura d'uccello:

E se l'uccello sarà dalla parte dirieto sopra vento, allora si debbe mettere la coda sotto vento, e verrassi a ragguagliare le potenzie.

Figura d'uccello:

Ma se l'uccello arà la sue parte dirieto sotto vento, entri colla coda sopra vento e dirizzerassi.⁹⁰

Tradução

Figura de pássaro:

Se a asa e o rabo estiver muito sobre vento, abaixa a metade da asa oposta e recebe-se dentro a percussão do vêto, e virá a endireitar-se.

Figura de pássaro:

E se a asa e o rabo estivesse sob vento, alça a asa oposta e endireita-se a teu modo, para que tal asa que se ergue fique menos oblíqua que a aquela que lhe está por oposto.

Figura de pássaro:

E se a asa e o peito estiver sobre vento, abaixe-se a metade da asa oposta a qual será percutida pelo vento e rejogada ao alto e endireitará o pássaro.

Figura de pássaro:

Mas se a asa e as costas estiverem sob vento, então se deve alçar a asa oposta e mostrá-la ao vêto, e de súbito o pássaro se endireitará.

Figura de pássaro:

E se o pássaro estiver da parte detrás sobre vêto, então se deve colocar o rabo em sob vento e virá a se igualar as potências.

Figura de pássaro:

Mas se o pássaro tiver as suas partes detrás sob vento, ~~alça o rabo~~ entre com o rabo sobre vêto e se endireitará.

Comentários

⁹⁰ Cf. Raffaele Giacomelli, *Gli scritti di Leonardo da Vinci sul volo*, Roma, 1936, p. 352.

Sobre esta página eu já comentei acima, na seção 4.1. Complemento dizendo que a característica principal da tradução realizada é a literalidade. Isso poderá ser identificado nas demais traduções também. Procurei manifestar a poética que reconheço no texto italiano, marcada, por exemplo, pela repetição (“se a asa”, “e se a asa”, “mas se a asa” etc.) natural de uma anotação descritiva. Isto é, não busquei “corrigir” nem “embelezar” o texto pela tradução. Pelo contrário, procurei inclusive traduzir trechos rasurados e mantive possíveis equívocos gramaticais, tais como “se a asa e o rabo estiver...”, que em outro projeto tradutório poderia ser corrigido como “se a asa e o rabo estiverem...”. Mais do que “abertura para o estrangeiro” (BERMAN, 2013), talvez isso seja um escancarado. Acredito que essa eventual impressão de estranhamento exagerado se deva ao fato de a leitura vir desvinculada da página em que ela foi manuscrita. Quer dizer, no momento em que o texto precisa se sustentar por si, em Times New Roman corpo 12, em uma página branca, quando o manuscrito, em suma, é obrigado a “sobreviver fora de seu habitat” ele se transforma e, a meu ver, perde a vitalidade.

Um aspecto que poderá ser verificado em comparação com as próximas traduções é que, nessa página, não senti tanta necessidade de simular em português a variação ortográfica, porque no manuscrito isso praticamente não ocorre, ou seja, ocorre bem menos do que nos casos seguintes, como se verá. Os poucos casos que ocorreram aqui são exemplificados por “vêto” (“vento”) e “potêcia” (“potência”). Aproveito para informar também que, em um momento, achei por bem “revisar” a transcrição de Augusto Marinoni: no último trecho, em vez de *la sue* eu leio *le sue*, e traduzi de acordo com isso, portanto em português ficou “as suas” e não “a suas”, como ficaria caso eu traduzisse literalmente conforme a transcrição consultada.

Esse aspecto de variação ortográfica é bastante delicado e devo estar atento na hora de expressá-lo em português, para que não pareça algo forçado. Por exemplo, no segundo trecho presente nessa página do *Codice sul volo degli uccelli*, eu poderia ter traduzido *fussi* por “estivessi” ou mesmo por “tivesse”. No primeiro caso, a simulação se daria pela troca do *e* final do verbo pelo *i*, mais ou menos como ocorre no texto-fonte, em que o *o* de *fossi* foi substituído pelo *u*. Ambas as formas, tanto a italiana quanto a portuguesa, estariam expressando uma interferência fonética na escrita. Entretanto, essa solução (“estivessi”) não me agradou porque me lembra certas pessoas que, maldosamente, escrevem assim quando querem difamar a fala popular, e isso não seria traduzir o discurso de Leonardo da Vinci. Sinto que essa solução chama atenção para elementos que perturbariam o modo de significar que busco ao traduzir. E é o que

aconteceria também se eu optasse pela segunda solução: “tivesse”, no lugar de “estivesse”, mesmo que simulasse uma variação ortográfica e fonética menos passível de remeter a discursos difamatórios, geraria uma ambiguidade desnecessária ao fragmento textual. Considerando que a própria transcrição italiana a partir da qual traduzi não é uma transcrição diplomática (filologicamente rigorosa), é natural que aqui o texto em português pareça um pouco menos “errado” do que nas demais páginas. Mais uma vez, fica evidenciado o caráter frágil que toda reescrita traz, sobretudo quando estão em jogo línguas distantes no tempo. Quer dizer, o ritmo de Leonardo reflete uma poética de anotação (identificável pelas repetições, pelos tachados); é uma língua de 1500, com gramática não fixada por normas, e minha intenção foi a de realizar em português um texto que remetesse a essas diferenças.

Codice di Madrid II [Códice de Madrid II] (1493), ff. 78v-79r
 Fonte: Biblioteca Nacional de España



Figura 31 – Codice di Madrid II (1493), ff. 78v-79r.

Foto: site da Biblioteca Nacional de España.

Disponível em <http://leonardo.bne.es/index.html> Acesso em 20/12/16
 Caneta nanquim sobre papel couchê. 21 x 29cm

Texto em italiano (transcrição de Ladislao Reti)

⁹¹De pictura e prosspettiva de' colori

Li primi⁹² colori debbono essere senplici, e lli gradi della⁹³ lor
 dimnuitone insieme con li gradi delle disstantie si debbon convenire. Coè,
 che lle grandeze delle cose participeran più della natura del punto, quanto

⁹¹ Nella prima riga in alto due cerchietti sbarrati e nel margine altro cerchietto sbarrato posati da F. Melzi. (“Na primeira linha no alto, dois conjuntos vazios, e na margem outro conjunto vazio colocado por F. Melzi.”).

⁹² A *primi* segue *hover* cancellato. (“Depois de *primi* [primeiros] segue *hover* [ou] apagado.”).

⁹³ A *della* precede *debono essere diminuiti collo acc* cancellato. (“*Della* [da] é precedido por *debono essere diminuiti collo acc* [devem ser diminuidos com o ac] apagado.”).

esse li saran più vicine. E lli colori an tanto più a partecipare del colore del suo orizo[n]te⁹⁴ quant'esse⁹⁵ a quello si son più propinque.

Del moto delle figure nello spignere o ttirare
a b

Lo sspignere⁹⁶ e 'l tirare sono d'una medesima attio[ne], concosiaché llo spignere sé ssolo è una asstensione di menbra e 'l tirare una attrattione d'esse menbra. E all'uno e all'altra potentia s'agiugne il peso del motore contro alla cosa sossospinta o ttirata. E non v'è altra differenza se non che ll'uno spinge e ll'altro tira. Quello che spinge⁹⁷ stando in piè, ha il mobile sospinto dinanzi a ssé, come è a. E cquel che tira, l'ha dirieto a ssé. Lo sspignere e 'l tirare pò essere factò per diverse linie, intor[n]o al cent[r]o della potentia del motore, il quale centro, in quanto alle braccia, fia nel logo dove il nervo de l'omero della [s]palla e cquel della poppa, e cquel della padella⁹⁸ oposita alla poppa, si giungano coll'osso della spalla superiore.

Tradução

De pintura e prosspectiva das cores

As primeiras ~~ou~~ cores devem ser simples, e os graus ~~devem ser diminuidos com o~~ ~~ae~~ da sua diminuição, junto com os graus das distâncias, devem cõvergir. Isto é, que as grãdezas das coisas participarão mais da natureza do põto quanto mais elas le forem vizinhas. E as cores tem tanto mais a participar da cor do seu horizo[n]te quãto mais elas àcquele estão propínquas.

Do moto das figuras no empurrar ou ppxar
a b

⁹⁴ Leonardo scrisse prima *dell'orizote*. Poi aggiunse sul margine *suo* e cancellò *ll*. (“Leonardo escreveu primeiro *dell'orizote* [do horizonte]. Depois acrescentou na margem *suo* [seu] e apagou *ll*.”).

⁹⁵ Il ms. ha *quent esse*. (“No manuscrito está *quent esse* [quent essas].”).

⁹⁶ A *sspignere* segue *ttutta* cancellato. (“Depois de *sspignere* [empurrar] segue *ttutta* [toda] apagado.”).

⁹⁷ A *spinge* segue *a* cancellato. (“Depois de *spinge* [empurra] segue *a* apagado.”).

⁹⁸ Il ms. ha *padella dell*. (“No manuscrito está *padella dell* [rótula do].”).

O empurrar ~~toda~~ e o puxar são de uma mesma açã[o], uma vez que o empurrar por si só é uma abstenção de mēbros, e o puxar uma atração desses mēbros. E a uma e a outra potência se ajunta o peso do motor contra a coisa empurrada ou ppuxada. E não há outra diferença senão que um empurra e o outro puxa. Aquele que empurra estando em pé tem o móvel empurrado diante de si, como está a, e aquele que puxa o tem atrás de si. O empurrar e o puxar pode ser feito por diversas linhas em tor[n]o do cent[r]o da potência do motor, o qual centro, quãto aos braços], estará no lugar onde o nervo do úmero da espádua e aquele do peito, e aquele da rótula da oposta ao peito, se juntam com o osso da espádua superior.

Comentários

Aqui também me parece evidente a tradução literalizante, aberta (ou mesmo escancarada) para o texto estrangeiro, sem que isso prejudique, a meu ver, o acesso à possível dimensão informativa dessas passagens. Acredito que grande parte do eventual estranhamento gerado por essa tradução se deve ao fato de ela ser uma tradução de um texto, mais do que estrangeiro, antigo (ou, quem sabe, estrangeiro no tempo) e, sobretudo, porque o texto foi extraído do suporte que o abriga. É possível notar que tentei simular a variação ortográfica presente no texto-fonte. Assim, por exemplo, traduzi *senplici* por “simples” e *cquel* por “aquele”, bem como *pōto* por “pōto” e *grãdeze* por “grãdezas”. Embora na transcrição em que me baseei já tenham ocorrido alguns ajustes no sentido de atualizar essa ortografia, por ter reconhecido essas variações ao olhar eu mesmo para as reproduções dos manuscritos, resolvi traduzir também de acordo com o que identifiquei em minhas leituras diretas. Esse tipo de tradução que pratico varia bastante de uma página para outra, porque está em jogo a transcrição em que me baseio para traduzir, a qual, por sua vez, reflete também a forma com que Leonardo escreveu, e ainda deve ser considerada a minha leitura do manuscrito nesse processo. Para ilustrar, basta comparar esses fragmentos do *Codice di Madrid II* com aqueles do *Codice sul volo degli uccelli* vistos anteriormente (figura 30). No caso desses trechos específicos do *Codice di Madrid II*, a variação ortográfica no manuscrito é mais acentuada do que no caso da folha 8r do *Codice sul volo degli uccelli*; isso parece exigir um maior detalhamento na transcrição e, conseqüentemente, me sugere que eu pratique também alguma variação ortográfica nas minhas traduções para o português. Isso acontece em diversas páginas que traduzi, senão em todas, portanto é um aspecto que discuto com frequência nos comentários sobre minhas

traduções. De qualquer maneira, reitero que minhas traduções aqui transcritas podem variar em relação ao que está de fato nas folhas em que as manuscreevi. Isso decorre do fato de cada folha ser um objeto em si, que passou por um processo próprio e sujeito à situação em que ele foi produzido, isto é, sujeito a ideias e soluções que só me ocorreram durante a feitura de cada página. Optei por respeitar essas variações porque isso demonstra a vivacidade da criação, em contraposição a processos mecanizados que padronizam obras de arte, sejam elas livros ou não. O elemento performático da escrita manual se perde um pouco neste formato de texto digitado. Em outras palavras, não faço aqui transcrições diplomáticas dos meus manuscritos, mas sim transcrições críticas, isto é, transcrições filologicamente menos rigorosas e menos detalhadas, porque a finalidade é possibilitar a leitura do que realizei em tradução para o português, e não destrinchar a complexidade visual dos manuscritos.

Meu projeto tradutório não almeja simular como Leonardo escreveria se fosse brasileiro. Desejo apenas que o texto traduzido seja capaz de expressar o fato de ter sido escrito há cerca de 500 anos, por alguém que não era, como vimos anteriormente, um “literato”. Não me cabe julgar a qualidade da minha própria tradução e, de fato, não estou seguro de que ela possa “servir” para aprendizes de pintura (nem mesmo para aprendizes de tradução – meu trabalho aqui não é de caráter pedagógico). Também não sei até que ponto as demais traduções de textos de Leonardo sobre pintura e engenharia realizadas em português têm relevância prática, e me pergunto: não estarão elas também somente na dimensão da curiosidade?

Sinto que, também nesse trecho extraído do *Codice di Madrid II*, a transcrição para um formato que lhe exige uma sustentação puramente textual provoca um certo esvaziamento. Minha hipótese é de que o texto de Leonardo, fora da página em que foi desenhado, sofre uma cobrança de utilidade, isto é, precisa “fazer sentido” como um trecho de manual precisa ser aplicável na prática. Essa exigência não existe na página impressa, em que as palavras manuscritas apelam acima de tudo para uma fruição visual.

As palavras apagadas, riscadas (confira as notas da transcrição do texto italiano) teriam um interesse filológico, ou de crítica genética, se meu trabalho fosse em literatura italiana. No entanto, para os efeitos da tradução interlingual (JAKOBSON, 2005), é preciso considerar o “texto final”, ou então realizar um trabalho em erudição, tal como o de Juliana Barone (1996). Para os meus propósitos, as palavras apagadas e riscadas têm sobretudo uma implicação na criação artística, pois traduzo os apagamentos, riscos e tachados presentes na página-base, o que faz

referência a Emilio Isgrò e sua Teoria della cancellatura (“Teoria do apagamento/do riscado/do tachado”):

[e]xiste entre palavra e imagem uma tensão que gera alarme, pena, esquizofrenia. Um buraco, provavelmente, uma voragem negra. Isso existe entre signo icônico e signo verbal. Nada além disso. O espaço desolado que ninguém gostaria de percorrer. Nem hoje nem ontem.⁹⁹ (ISGRÒ, 1988: 2).

É inevitável falar em gesto de escrita em relação às artes visuais sem considerar a obra de Emilio Isgrò, artista e escritor italiano que se destaca por trabalhar literalmente em cima de textos impressos, apagando, riscando e tachando palavras, frases, textos inteiros, criando assim novos textos e imagens. Acredito que, mais do que a divulgar a informação semântica e documentária dos textos de Leonardo, estou me candidatando a percorrer esse “espaço desolado” a que se refere Emilio Isgrò.

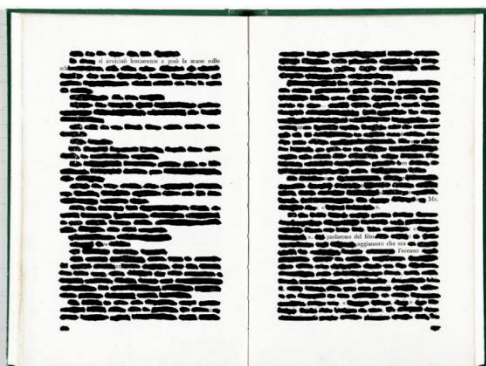


Figura 32 – Emilio Isgrò, *Il nome di Arturo Schwarz*, 1970.

Disponível em:

<http://www.martiniarte.it/media/zoom/uploads/products/Isgr%C3%B2%20schwarz%20web.jpg>

Acesso em 12/12/2016

⁹⁹ “C’è tra parola e immagine una tensione che genera allarme, pena, schizofrenia. Un buco, probabilmente, una voragine nera. Questo c’è tra segno iconico e segno verbale. Nient’altro che questo. Lo spazio desolato che nessuno vorrebbe percorrere. Né oggi né ieri.”.

Aproveitando a noção de *cancellatura* (que traduzo simultaneamente por “apagamento, riscado, tachado”), faço eco à pergunta/afirmação lançada por Martha Pulido: “[o] que é afinal a tradução senão escrita do tachado [*tachón*], escrita inacabada, sempre disposta a recomeçar.”¹⁰⁰ (2003: 82). Me parece que, ao manuscruver minhas traduções sobre os textos-fonte, estou botando em prática essa definição da tradução: na folha manuscrita é possível ver a escrita do tachado, do riscado, a escrita inacabada e recomeçada.

Ao mesmo tempo, acredito que uma contribuição epistemológica da minha pesquisa para os Estudos de Tradução seja a demonstração visual da impossibilidade de fazer uma tradução “palavra por palavra”. Isto é, apesar de eu tentar ocupar o mesmo espaço que ocupa o texto de Leonardo na folha, e apesar de eu fazer uma tradução literalizante, fica evidente, pelo transbordamento da minha grafia em relação à de Leonardo, que os limites de uma língua são diferentes dos limites da outra.

¹⁰⁰ “Qué es pues la traducción sino escritura del tachón, escritura inacabada, siempre dispuesta a recomenzar.”

Codice Atlantico [Código Atlântico] (1478-1518), f. 104r

Fonte: Biblioteca Leonardiana

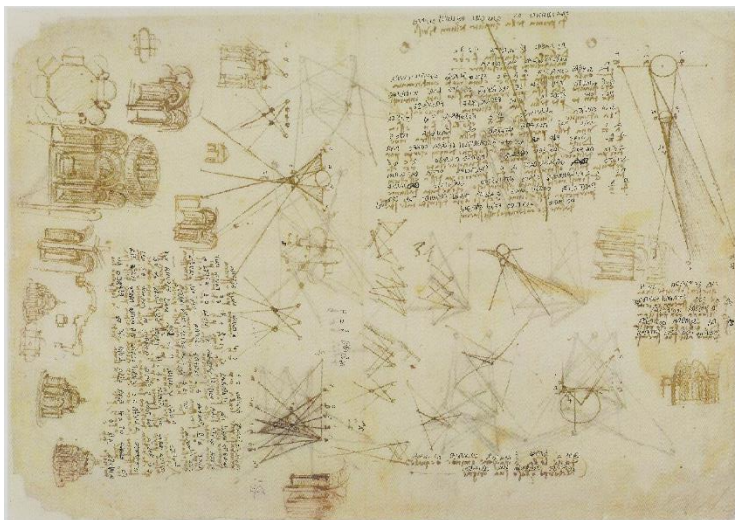


Figura 33 – *Codice Atlantico* (1478-1518), f. 104r.
Foto: site da Biblioteca Leonardiana. Disponível em:
www.leonardodigitale.com
Acesso em 20/12/16
Caneta nanquim sobre papel couchê. 21 x 29cm.

Texto em italiano (*transcrição de Augusto Marinoni*)

Girato il foglio sul lato maggiore, dall'alto in basso:
Di' prima della qualità de' lumi divisi.

Figura colle lettere:

e a d - n f - r - c b

Dell'ombra composta *frbc* nata dal lume particolare.

L'ombra composta *frbc* è in tal modo condizionata che quanto ella si fa più remota dal suo lato intrinseco, tanto perde della sua oscurità. Pruovasi. Sia adunque il luminoso *da* e l'ombroso *fn*; e sia *a* e una delle pariete laterali della finestra, cioè *da*. Dico per la seconda che la superficie d'ogni corpo partecipa del color del suo obbietto. Adunque i' lato *rc* ch'è veduto dalla oscurità *ae*, partecipa d'essa oscurità; e

similmente il lato estrinseco ch'è veduto dal lume $d a$, partecipa d'esso lume. E così abbian difinito tale streme.

Altro titolo:

Del mezzo contenuto dalli stremi.

Sotto il precedente disegno:

Questa si divide in 4. Prima: delli stremi contenenti l'ombra composita. Seconda: dell'ombra composita dentro alli sua stremi.

Disegno colle lettere:

$a - b - cd - op$

Sul margine:

Dove l'ombra è maggiore o minore o eguale al corpo ombroso, sua origine.

Rigirato il foglio sulla base minore, presso la piega mediana:

Seconda.

A matita:

Dell'ombra $b c h$

A sinistra disegno colle lettere:

$dcba - f - g$

A destra disegno colle lettere:

$Sbdefa - o - p - mnhgc$

Proovasi, perché l'ombra $op eh$ è tanto più oscura quanto ella più s'avvicina alla linea ph , ed è tanto più chiara, quanto essa più s'avvicina alla linea oc . E sia il lume ab finestra, e la parete oscura, dove tal finestra è collocata, sia bS , cioè un de' lati d'essa parete. Addunque direno la linea ph essere più oscura che altra parte dello spazio $op eh$, perché essa linea vede ed è veduta da tutto lo spazio ombroso della parete bS , ma la linea oe è più chiara che altra parte d'esso spazio $op ch$, perché essa linea vede tutto lo spazio luminoso $ab e...$

Verso il centro del foglio, pianta di edificio coi numeri:

20 20

Presso il margine destro, capovolto:

Di

Tradução

Com a folha girada para o lado maior, de cima para baixo:

Fala primeiro da qualidade dos lumes divididos.

Figura com as letras:

e a d - n f - r - c b

Da sombra composta *frbc* nascida do lume particular.

A sombra composta *frbc* está em tal modo condicionada que quanto mais ela se faz remota do seu lado intrínseco mais perde a sua obscuridade. Prova-se. Seja então o luminoso *da* e o sombroso *fn*; e seja *a* e uma das paredes laterais da janela, isto é *da*. Digo pela 2ª que a superfície de cada corpo participa da cor do seu objeto. Então o lado *rc* que é visto pela obscuridade *a* e participa dessa obscuridade; e similarmemente o lado extrínseco que é visto pelo lume *da* participa desse lume. E assim tenham definido tal extremos.

Outro título:

Do meio contido pelos extremos.

Sob o desenho precedente:

Esta se divide em 4. Pa [primeira]: dos extremos contendo a sombra composta. 2ª: da sombra composta dentro dos seus extremos.

Desenho com as letras:

a - b - cd - op

Na margem:

Onde a sombra é maior ou menor ou igual ao corpo sombroso, sua origem.

Com a folha girada para a base menor, junto à dobra do meio:

2ª

À lápis:

Da sombra *bch*

À esquerda, desenho com as letras:

dcba - f - g

À direita, desenho com as letras:

Sbdefa - o - p - mnhgc

Prova-se por que a sombra *op eh* é tanto mais escura quanto mais ela se aproxima à linha *p h*, e é tanto mais clara quanto ela mais se aproxima à linha *o c*. E seja o lume *a b* janela e a pariede escura onde tal janela está colocada seja *b S*, isto é, um dos lados dessa pariede. Então dirão a linha *p h* ser mais escura que outra parte do espaço *op eh* porque essa linha ~~ve~~ vê e é vista por todo o espaço sombroso da pariede *b S*, mas ~~o espaço~~ a linha *o e* é mais clara que outra parte desse espaço *o p c h* porque essa linha vê todo o espaço luminoso *a b e*...

Na direção do centro da folha, planta de edificio com os números:

20

Junto à margem direita, de cabeça para baixo:

Di

Comentários

Como se pode notar, incluí aqui na transcrição os trechos tachados no manuscrito. Isso pode servir para favorecer alguns efeitos visuais também no branco e preto dessa dissertação.

Algumas considerações práticas: porque no manuscrito está em numeral, transcrevo “2” em vez de “segunda”, como consta na transcrição presente no site da Biblioteca Leonardiana. Além disso, embora a transcrição italiana afirme que existem duas vezes os números “2 0” na planta de edificio, eu só identifiquei uma vez esses números, e agi de acordo com isso. No mesmo sentido, de acordo com a ideia de traduzir a variação ortográfica presente no manuscrito de Leonardo, traduzi *addunque* por “então” (nos casos em que aparece *adunque* traduzi por “então”) e *pariete* traduzi por “pariede” (ou seja, “parede”). No caso de *tanto*, que traduzi por “tanto”, e não por “tão”, isso se deu por razões de imagem e ritmo. Isso pode ser visualizado no manuscrito: “tanto”, em português, cabe direitinho sobre *tanto* em italiano.

Digno de nota nestes comentários de tradução é o esforço físico de manuscruver entre as linhas escritas por Leonardo: é um trabalho de precisão, que exige bastante dos olhos e das costas. Não consigo

manuscrever mais do que quatro folhas por dia. É mesmo um trabalho manual, que exige paciência e diversos intervalos para fazer alongamentos, sem contar o cuidado para não borrar a folha com a transpiração inevitável das mãos. Me permito imaginar por o que passavam os copistas de antigamente e, às vezes, tenho impressão de compreender fisicamente por que Leonardo não concluía a tarefa de reescrever, passar a limpo e organizar seus textos em algum livro.

***Uomo vitruviano* [Homem vitruviano] (c. 1490)**

Fonte: VALLI (2011: 60)

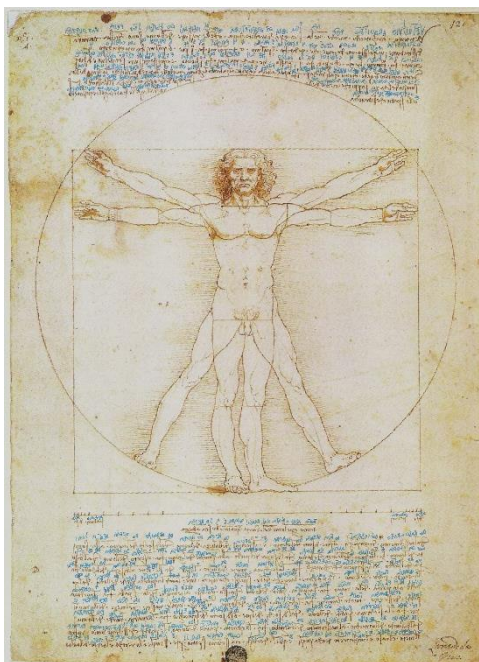


Figura 34 – Uomo vitruviano (c. 1490).

Fonte: Valli (2011: 60).

Caneta nanquim sobre papel couchê. 21 x 29cm.

Texto em italiano (transcrição de Annalisa Perissa Torrini)

Vetruvio, architetto, mette nella sua opera d'architectura, chelle misure dell'omo sono dalla natura disstribuite in quessto modo cioè che 4 diti fa 1 palmo, et 4 palmi fa 1 pie, 6 palmi fa un chubito, 4 cubiti fa 1 homo, he 4 chubiti fa 1 passo, he 24 palmi fa 1 homo ecqueste misure son ne' sua edifiti. Settu apri tanto le gambe chettu chali da chapo 1/14 di tua altez(z)a e apri e alza tanto le bracia che cholle lunge dita tu tochi la linia della somita del chapo, sappi che 'l ciento delle stremita delle aperte membra fia il bellochio. Ello spatio chessi trouva infralle gambe fia triangolo equilatero.

Tanto apre l'omo nele braccia, quanto ella sua altezza.

Dal nascimento de chapegli al fine di sotto del mento è il decimo dell'altez(z)a del(l)'uomo. Dal di sotto del mento alla som(m)ità del chapo he l'octavo dell'altez(z)a dell'omo. Dal di sopra del petto alla som(m)ità del chapo fia il sexto dell'omo. Dal di sopra del petto al nascimento de chapegli fia la settima parte di tutto l'omo. Dalle tette al di sopra del chapo fia la quarta parte dell'omo. La mag(g)iore larg(h)ez(z)a delle spalli chontiene insè [la oct] la quarta parte dell'omo. Dal gomito alla punta della mano fia la quarta parte dell'omo, da esso gomito al termine della isspalla fia la octava parte d'esso omo; tutta la mano fia la decima parte dell'omo. Il membro virile nasscie nel mez(z)o dell'omo. Il piè fia la sectima parte dell'omo. Dal di sotto del piè al di sotto del ginochio fia la quarta parte dell'omo. Dal di sotto del ginochio al nasscime(n)to del membro fia la quarta parte dell'omo. Le parti chessi truovano infra il mento e 'l naso e 'l nascimento de chapegli e quel de cigli ciasscuno spatio per se essimile allorchè è 'l terzo del volto.

Tradução

Vetrúvio arquiteto põe na sua obra de arquitetura queas medidas do homem são pela natureza distribuídas nesste modo, isto é, que 4 dedos dá 1 palmo e 4 palmos dá 1 pé, 6 palmos dá um cúbito, 4 cúbitos dá 1 homem he 4 cubitos dá 1 passo he 24 palmos dá 1 homem, eestas medidas estão nosseus edifícios. Se tu abres tanto as pernas quetu abaixes a partir da cabeça 1/14 da tua altura, e abres e alças tanto os braços que com os longos dedos tu toques a linha da sumidade da cabeça, saibas que o centro das extremidades dos abertos membros será o umbigo. E o espaço que sencontra entreas pernas será triangulo equilátero.

Dedo palmo

palmo dedo

Tanto abre o homem nos braços quanto é a sua altura

Do nascimento dos cabelos ao fim debaixo do queixo é o décimo da altura do homem. De debaixo do queixo até a sumidade da cabeça he o oitavo da altura do homem. De de cima do peito até a sumidade da cabeça será o sexto do homem. De de cima do peito ao nascimento dos cabelos será a sétima parte de todo o homem. Das tetas até em cima da cabeça será a quarta parte do homem. A maior largura das costas contém emsi a ~~o~~ a quarta parte do homem. Do cotovelo até a ponta da mão será a quarta parte do homem, desse cotovelo até o final do ombro será a oitava

parte desse homem; toda a mão será a décima parte do homem. O membro viril nasce no meio do homem. O pé será a sétima parte do homem. De debaixo do pé até debaixo do joelho será a quarta parte do homem. De debaixo do joelho ao nascimento do membro será a quarta parte do homem. As partes que encontram entre o queixo e o nariz e o nascimento dos cabelos e o dos cílios cada espaço por si é símile demodoque é o terço do rosto.

Comentários

O texto italiano a partir do qual eu traduzi é um exemplo de transcrição que se aproxima rigorosamente do que está de fato no manuscrito. Quer dizer, se as transcrições de Marinoni são diplomáticas, a transcrição de Annalisa Perissa Torrini é mais ainda, mesmo que ela não tenha transcrito o que se encontra na linha embaixo do quadrado (cf. figura 34). Essa rigorosidade na transcrição se refletiu evidentemente na tradução, e assim no texto em português aparecem junções de palavras como “demodoque”, além de algumas duplicações consonantais (dois *ss* em “nascimento”) e o caso de “he” (“e”) que traduz simplesmente o *he* presente no manuscrito-fonte. Por outro lado, essa página ilustra bem uma opção que fiz por não forçar em português algo que, no texto-fonte, é regular: se trata da palavra *omo*, que traduzo sempre por homem, já que Leonardo sempre a escrevia dessa forma. As alternativas em português (“omem”, “ome” etc.) a meu ver não traduzem o discurso de Leonardo, porque no Brasil essas formas são socialmente marcadas de modo humorístico e/ou negativo (“ome” pode significar “polícia”).

Essa folha, talvez tão famosa quanto a Mona Lisa, me parece bastante representativa para o questionamento que proponho: por que e como separar escrita de desenho no caso de Leonardo da Vinci? Eu, e nesse sentido posso estar falando pela maior parte das pessoas, nunca tinha lido o que está escrito em torno do tal “homem vitruviano”. O próprio adjetivo “vitruviano” me remetia a “vidro” (vitral, vitrine, vítreo, vitrificar, etc.): homem vitruviano = homem de vidro. Não seria de se espantar que Leonardo da Vinci, divulgado por sua versatilidade, tivesse imaginado ou concretizado um homem de vidro. Mas não. Trata-se apenas de um desenho representando as medidas do homem tal como estão em um livro de Marcus Vitruvius Pollio (c. 80 a.C. – c. 15 a.C.). Essa informação é possível encontrar com mais facilidade hoje em dia, em livros e na internet. Mas ela está disponível no próprio desenho. Aliás, é um dos poucos momentos em que Leonardo cita a fonte de suas reflexões; em geral, ele simplesmente transcreve ou traduz trechos, ou

então anota conclusões de leituras como qualquer leitor que não supõe que um dia absolutamente todos os seus rabiscos serão valiosos para outrem.

Nesse caso, porém, Leonardo caprichou na caligrafia. O cuidado de contornar o quadrado e o círculo, a redução do tamanho das letras, a disposição das linhas, que se distribuem como num caderno pautado, a presença de pontuação e iniciais maiúsculas, o título centralizado, tudo isso gera um efeito de equilíbrio gráfico que justifica talvez a divulgação dessa página como um “produto artístico”, no sentido moderno: o sentido que faz com que o “homem vitruviano” receba uma atenção quase tão popular quanto a Mona Lisa. De fato, um indício de que essa página é considerada modernamente uma obra artística está na existência do nome “Leonardo Vinci” no canto inferior direito. Um pouco movido pelo desejo de matar a curiosidade e descobrir o que está escrito junto ao homem vitruviano, me coloquei a traduzir essa página. Perceber que se trata de uma descrição bastante técnica de medidas corporais foi uma maneira de confirmar uma suspeita, de sentir reafirmada a imagem que eu mesmo tenho de Leonardo: uma pessoa que estudava bastante. Suponho que essa seja uma imagem dele que projeto com meu trabalho.

Manoscritto B [Manoscritto B] (1489), f. 59v

Fonte: Biblioteca Leonardiana

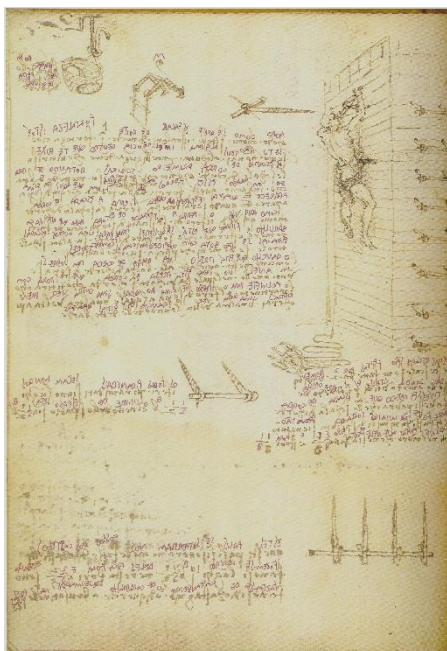


Figura 35 – Manoscritto B (1489), f. 59v.

Foto: site da Biblioteca Leonardiana.

Disponível em: www.leonardodigitale.com

Acesso em 20/12/16

Caneta nanquim sobre papel couchê. 21 x 29cm

Texto em italiano (transcrição de Augusto Marinoni)

Braca dell'omo fatta di corde.

Modo come si debbe iscalare di notte una fortezza. Cioè se tu non hai alcuna intelligenza¹⁰¹ dentro che ti tiri su le scale di corde, monterai prima su, mettendo di braccio in braccio questi ferri nelle fessure, nella forma che qui di sopra appare. E quando serai in testa, ferma la scala di corde come qui vedi il ferro M fasciato di stoppa, a ciò non facci romore,

¹⁰¹ Un traditore d'accordo con te. (“Um traidor em acordo contigo”).

e ferma¹⁰² che è, se ti pare di tirare su altre scale, tirale, se no metti con prestezza su i combattitori.

L'uncino¹⁰³ che sta appiccato alla braca di corde, ha sopra sé uno anello, nel quale sta appiccata una corda che ti tira col martinetto al ferro di sopra, al quale un'altra volta appiccherai, un'altra volta, l'uncino delle dette brache.

Queste scale sono fatte da 2 omini, e sono ancora utili per una torre, dove tu avessi paura che la scala di corde non ti fussi da nimici dispiccata. Sieno tanto fitti nel muro che ne sia fitto $7/8$ ¹⁰⁴ e fori $1/8$.

I ferri piramidali siano lunghi $1/2$ braccio. El netto dello spazio sia $1/2$ braccio.

Questi pali si sotterrano nelle fosse de' castelli. Fannosi lunghi uno braccio; $1/3$ ne resta fori e $2/3$ sotto. Fannosi di castagno o di querce, abbrusati nelle punte.

Tradução

Braga do homem feita de cordas.

Modo como se deve escalar de noite uma fortaleza. Isto é, se tu não tens alguma inteligência dentro que te puxe as escadas de corda, primeiro subirás, botando de braço em braço esses ferros nas fissuras, na forma que aqui acima aparece. E quando estiveres na cabeça, firma a escada de corda como aqui vêes o ferro M enfaixado de estopa, para que não faça barulho, e firme que está, se quiseres puxar para cima outras escadas, puxa-as, se não bota com rapidez para cima os combatedores.

O gancho que está preso na braga de cordas tem sobre si um anel, no qual está presa uma corda que te puxa com o molinete para o ferro de cima, ao qual outra vez prenderás, outra vez, o gancho das ditas bragas.

Estas escadas são feitas por 2 homens, e são ainda úteis para uma torre, onde tu tivesses medo que a escada de corda te fosse por inimigos soltada. Sejam tão fixos no muro que nele esteja fixo $7/8$ e fora $1/8$.

¹⁰² La scala. (“A escada”).

¹⁰³ Uncino (anche “lo ‘ncino”) (“*Uncino* (também ‘lo ‘ncino’[‘gancho’]”).

¹⁰⁴ Ms. $3/8$. (“No manuscrito, $3/8$ ”).

Os ferros piramidais sejam longos 1/2 braço. O livre do espaço seja 1/2 braço.

Estes paus se soterram nos fossos dos castelos. Fazem-se longos um braço; 1/3 deles sobra fora e 2/3 embaixo. Fazem-se de castanheiro ou de carvalho, queimados nas pontas.

Comentários

Essa página ofereceu uma dificuldade lexical específica: a palavra *braca* e seu plural *brache*. Os dicionários italianos, tanto os atuais quanto aqueles que recolhem termos mais antigos, como o *Vocabolario della Crusca*, alertam para o fato de se tratar de uma vestimenta antiga: uma espécie de calção ou cueca. Mas como encontrar algo similar em português, se os dicionários bilíngues italiano-português que conheço não me sugerem nada?

Eu tinha a imagem, no canto esquerdo superior da folha (cf. figura 35): uma espécie de cueca usada para escalar. Busquei então entre léxicos de escalada, lojas de aparelhos e roupas de alpinismo, mas se passaram 500 anos e, aparentemente, a evolução tecnológica nessa área foi grande: hoje o que Leonardo chamava de *braca di corda* foi substituído por uma cadeirinha especial para acomodar o quadril da pessoa que se aventura por paredes e paredões. Eu não podia traduzir *braca* por “cadeirinha”, mas tampouco me parecia suficiente traduzir por “cueca de corda”.

Apelei então para o latim, na esperança de que uma terceira língua ajudasse. O latim, no entanto, raramente é útil quando se traduz do italiano, porque o risco de a palavra latina e a italiana serem praticamente iguais é bastante grande. Aí parti para uma quarta língua: o espanhol. E assim me deparei com *bragas*, isto é, aquilo que no Brasil chamamos “calcinhas” e que em Portugal, segundo me consta, é chamado de *cuecas*. Uma vestimenta feminina, portanto? Sim, em espanhol. Mas no Rio Grande do Sul os estilistas da moda “gaúcha” chamam de *braga* exatamente aqueles antigos calçolões, semelhantes a ceroulas. E no dicionário Aurélio está *braga* no sentido de “calção, geralmente curto e largo, que se usava outrora.” (AURÉLIO, 2004). Outrora é justamente a época em que Leonardo escreveu esses textos. Portanto, traduzi *braca/brache* por “braga/bragas”.

“Terceira língua”. Eu tinha lido isso em algum lugar; não fui eu que inventei a estratégia nem tampouco essa denominação quase metafísica da estratégia à que apelei. Foi aí que lembrei de Antoine

Berman. Procurei a passagem em que ele fala sobre isso e aproveito para compartilhar a citação:

[a] tradução talvez não seja possível, em uma forma mais elaborada, sem a operação escondida de uma terceira língua que vem mediatizar a relação entre duas línguas em contato. Talvez, sem ela, a língua materna na qual se traduz não poderia abrir-se nunca por inteiro a uma outra língua. (2013: 152).

Eu não saberia dizer isso de modo tão bonito. Foi exatamente o que aconteceu: sem uma terceira língua (e mesmo uma quarta) que mediasse o português e o italiano, não teria sido possível traduzir *braca* por “braga”; não teria sido possível confirmar a receptividade maternal da língua (do discurso) para a qual traduzo. É como se houvesse uma chave, uma *palavra-chave*, de fato, que propiciasse o entendimento; melhor ainda: uma *palavra-mágica* que convencesse a língua-mãe a receber meu amigo estrangeiro com simpatia.

Outra questão digna de nota nessa página do *Manoscritto B* é a exemplificação da estética da tosquice, aqui manifesta pela falha no arquivo usado para manuscrever a tradução. É a tosquice e sua regra de trabalhar com o que há. Mais do que uma regra, é uma possibilidade de explorar o espaço de que se dispõe, o campo em que se está. Aceitar os limites e usá-los a meu favor; neste caso, os limites de um arquivo digital em boa qualidade, não fosse por um milímetro de página que foi cortado na margem direita. Uso isso em favor da simulação que estou fazendo das condições imperfeitas a que o autor dos textos-desenhos estava submetido. Possivelmente, Leonardo não dispunha de todos os recursos materiais que desejava para realizar seus esboços e escritos, e evidentemente eu também não disponho, embora eu seja tentado a buscar sempre pelo “melhor” arquivo na internet, pela “melhor” impressora etc. Esta folha, portanto, serve para mostrar um lado da estética da tosquice que talvez pertença a uma dimensão psicológica: a estética da tosquice é um desafio constante ao perfeccionismo.

A estética da tosquice, no entanto, não é algo a ser perseguido. É apenas algo que se aceita. A promessa que entrevejo nesse caminho é de libertação, portanto de leveza, sensações que me favorecem na hora de traduzir.

Anatomia, f. 138r (c. 1490) ou RCIN 919004, conforme a catalogação da Royal Collection do Castelo de Windsor
 Fonte: Biblioteca Leonardiana e Royal Collection

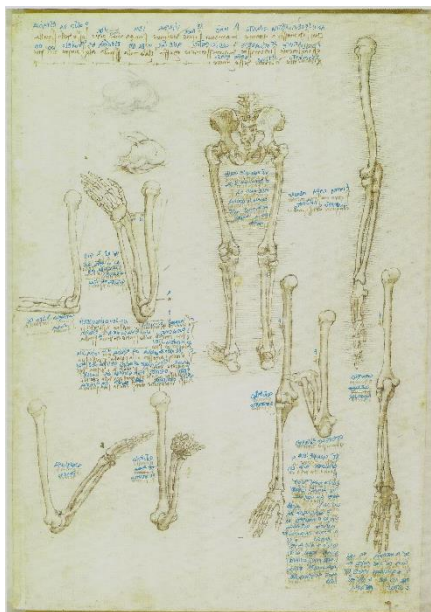


Figura 36 – Anatomia (c. 1490), f. 138r.

Foto: site da Royal Collection.

Disponível em: royalcollection.org.uk/collection/

Acesso em 20/12/16

Caneta nanquim sobre papel couchê. 21 x 29cm

Texto em italiano (transcrição de Keneth D. Keele e Pietro Marani)

[I] Qui si dimostra quanto la mano si può voltare senza muovere l'osso della spalla. E, similmente, si chiarisce l'accrescimento che fa il bra<cc>o dalla spalla al gomito nel piegamento ultimo d'esso braccio.

[II] Figura ciascun membro congiunto e disgiunto.

[III] Da' la misura della mano colle sua parti in sé e quante volte entra nel bra<ccio> e nel piede e altre membra.

[Fig. con:] *f*

[IV] Gomito dirieto.

[Fig. con:] *f*

[V] Gomito dirieto.

[VI] Vedi a che serve la gibbosità del bra<ccio> in *f*. E così tutte le altre simili gibbosità in ogni osso.

[VII] Óllo veduto e trovo *f*, gibbosità, servire al fermamento del muscolo che alza il fucile maggiore del braccio, e ricordo a me di ricercare tutte le utilità particolari di qualunque gibbosità di qualunque osso.

[Fig. con:] *f*

[VIII] Gomito di dentro.

[IX] Gomito di dentro.

[X] Gomito di dentro.

[Fig. con:] *a b m n*

[XI] Gomito di fuori.

[XII] Il braccio diminuisce nel suo distendersi tre dita e mezzo nello spazio ch'è dalla spalla al gomito suo.

Il bra<ccio> non si accosta alla spalla *n m* colla sua maggiore vicinità men di quattro de' sua diti, e questo accade per la grossezza della carne che si interpone innella sua giuntura.

[XIII] Gomito veduto di fuori.

[XIV] Vedi le due gobbi *n* dentro alli due ossi del bra<ccio> a che servano.

[Fig. con:] *m n*

[XV] Vedi a che serve li spondili *n m*.

Quest'osso della coda si spiega indirieto quando la donna partorisce.

Tradução

[I] Aqui se demonstra quanto a mão se pode virar sem mover o osso da espádua. E, similmente, se esclarece o cresscimêto que faz o br[ço] da espádua ao cotovelo no dobramento último desse braço.

[II] Figura cada membro conjunto e disjunto.

[III] Dá a medida da mão com as suas partes em si e quantas vezes entra no br[ço] e nos pés e outros mēbros.

[Fig. com:] *f*

[IV] Cotovelo ~~de fora~~ posterior.

[Fig. com:] *f*

[V] Cotovelo de dentro.

[VI] Vê para que serve a gibosidade do br[ço] em *f*. E assim todas as outras símiles gibosidades em cada osso.

[VII] Eu o vi e acho *f*, gibosidade, servir ao firmamêto do músculo que alça o fuzil maior do braço, e recordo a mim de pesquisar todas as utilidades particulares de qualquer gibosidade de qualquer osso.

[Fig. com:] *f*

[VIII] Cotovelo de dentro.

[IX] Cotovelo ~~de fora~~ de dentro.

[X] Cotovelo de dentro.

[Fig. com:] *a b m n*

[XI] Cotovelo de fora.

[XII] O braço diminui no seu distender-se 3 dedos e meio no espaço que há da espádua ao cotovelo seu.

O br[aç]o não se aproxima da espádua *n m* com a sua maior proximidade menos de 4 dos seus dedos, e isso ocorre pla grossura da carne que se entrepõe a na sua jũtura.

[XIII] Cotovelo visto de fora.

[XIV] Vê as 2 gibas *n* dêtro dos 2 ossos do br[aç]o para que servem.

[Fig. com:] *m n*

[XV] Vê para que serve os espõdilos *n m*.

Esse osso da cauda se dobra para trás quãdo a mulher pare.

Comentários

Na transcrição do texto italiano, está *Òllo veduto*, que traduzi como “eu o vi”. Mas até me decidir por essa forma foram meses de incompreensão. É que eu realmente não entendia o que *òllo* ou mesmo *ollo* (como está no manuscrito) poderia significar.

Verifiquei que, na tradução presente em *Os cadernos anatômicos de Leonardo da Vinci*, que, vale lembrar, é uma tradução brasileira de uma tradução inglesa, a solução encontrada foi praticamente parafrásica: *Òllo veduto e trovo f, gibbosità, servire...* foi traduzida por “*Eu as tenho examinado e descobri que a gibosidade “f” serve...*” (VINCI, 2012: 55, em itálico na edição consultada). Evidentemente, parafrasear o trecho está de acordo com o projeto tradutório daquela publicação. No meu caso, porém, a solução inicial era uma espécie de interpretação literal: “ou o visto”, isto é, traduzi *o lo veduto*, com duplicação do *ll*. Uma solução bastante insatisfatória, mesmo para um projeto cujo foco principal é o efeito visual. Insatisfatória porque me parecia óbvio que eu não tinha entendido alguma coisa. Afinal de contas, a outra tradução existente (VINCI, 2012) parecia ter interpretado *ollo veduto* por *io l’ho veduto*, ou seja, “eu o vi” ou então “eu o tenho visto”. Assim, o trecho ficava

regularizado e passava a ter um sentido transparente. A solução literal que eu encontrei inicialmente, no entanto, contribuía mais ainda para o obscurecimento da passagem. O que fazer? Confessar minha limitação, ou pelo menos a limitação do meu projeto?

Difícil desistir de um problema desses. Não era possível que eu não fosse capaz de encontrar outra ocorrência de *òllo* nos textos de Leonardo ou, quem sabe, em textos renascentistas ou mesmo pré-renascentistas. Um detalhe me incomodava, acima de tudo: por que na transcrição há um acento sobre o primeiro *o* de *òllo*? No manuscrito esse acento não é visível. Independentemente de isso poder ser um equívoco de transcrição (como ocorreu no item V, em que está transcrito *dirieto* e que corrige na tradução por *di dentro*), esse acento em *òllo* poderia ser uma chave para compreender o trecho, mas apesar de dedicar longo tempo a pesquisas e imaginações sobre isso eu não conseguia entrever melhor saída do que traduzir literalmente, de acordo com minha interpretação insatisfatória. Pelo menos assim – pensei – continuo de acordo com meu projeto tradutório, que privilegia o aspecto visual aos aspectos semânticos.

Lendo Amedeo Quondam (1974) para saber o que ele pensa sobre o processo de antologização, me veio uma curiosidade sobre um poeta por ele citado: Bernardo Tasso (1493-1569). Esse poeta, por sua vez, me fez querer ler Francesco Petrarca (1304-1374). Então, no soneto 272 do *Canzoniere* (PETRARCA, 1964: 335), me deparei com o seguinte verso: *se non ch'i' ò di me stesso pietate*, ou seja, “se não que tenho de mim piedade”. Ali estava aquele *ò* que tanto tinha me feito quebrar a cabeça, e não representava nada além de uma flexão de um dos verbos mais comuns, o verbo *avere* (“ter, haver”), em outra ortografia: *ò = ho*.

A partir disso refleti que a tradução presente em *Os cadernos anatômicos...* (VINCI, 2012) não tinha parafraseado tanto assim o trecho: apenas a opção lá foi por uma forma verbal composta (“tenho examinado”, ou seja, “tenho visto”), o que me parece ecoar o fato de essa tradução brasileira ter sido feita a partir do inglês (*i have been seeing* é uma maneira de dizer *ho visto*, ou *io ho veduto*). Eu, por minha vez, optei por “eu o vi”, porque está de acordo com a ideia literalizante desse projeto: o verbo *avere* funciona em *ho veduto* como um auxiliar, ou seja, ele está aí como uma maneira de expressar passado, e não como “presente contínuo”, não como ideia de costume (“tenho visto”), que em italiano é em geral expressa pela forma do presente do indicativo (*vedo*).

A tradução dessa página se revelou um caso exemplar, para mim, da necessidade, da *utilidade* mesmo de se integrarem estudos filológicos e literários. Em outras palavras, pode ser muito interessante que as pessoas que trabalham com Literatura leiam também um pouco de

Linguística, e que quem trabalha com Linguística leia sempre que possível alguma Literatura. No meio desses dois “polos” que tantas vezes parece separar as Letras como um sistema eleitoral bipartidário em que o povo sempre sai perdendo, estão as pessoas que lidam com tradução, e essas também muitas vezes se dividem entre “o pessoal da Literatura” e “o pessoal da Linguística”. Quantos problemas não poderiam pelo menos começar a ser resolvidos com uma simples consulta ao colega ao lado? Afinal de contas, como disse Henri Meschonnic (um raro caso de poeta-tradutor-linguista), “[o]s problemas do traduzir não passam de problemas da teoria geral da linguagem [...]”¹⁰⁵ (1999: 56), ou ainda:

[u]ma teoria da linguagem implica uma teoria da literatura. Uma teoria da literatura implica uma teoria da linguagem. Uma teoria da linguagem inclui uma teoria da literatura não como limite ou exceção, mas como prática específica entre as outras práticas sociais, nem sacralizada culturalmente, nem desconhecida em sua especificidade.¹⁰⁶ (1973: 306).

¹⁰⁵ “Les problèmes du traduire ne sont autres que ceux de la théorie générale du langage [...]”.

¹⁰⁶ “Une théorie du langage implique une théorie de la littérature. Une théorie de la littérature implique une théorie du langage. Une théorie du langage inclut une théorie de la littérature non comme limite ou exception, mais comme pratique spécifique parmi les autres pratiques sociales, ni sacralisé culturellement, ni méconnue dans sa spécificité.”

Codice Trivulziano [Código Trivulziano] (1492), f. 1v
 Fonte: Biblioteca Leonardiana

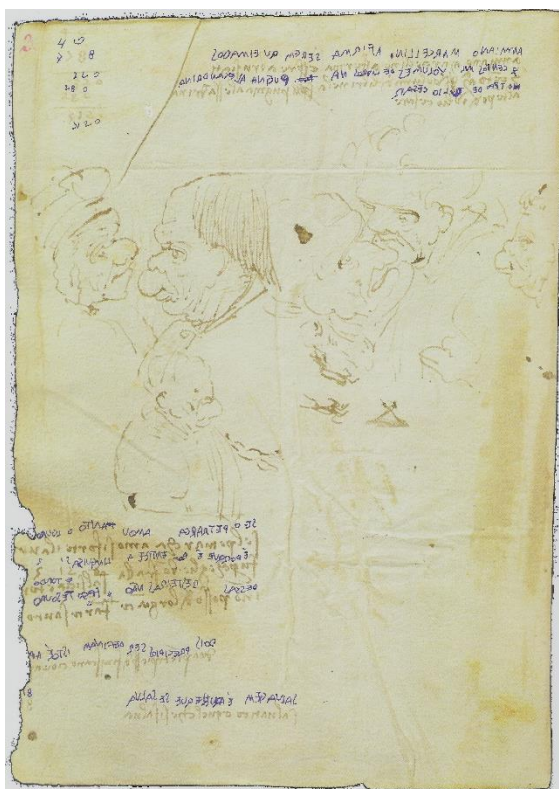


Figura 37 – Codice Trivulziano (1492), f. 1v.

Foto: site da Biblioteca Leonardiana.

Disponível em: www.leonardodigitale.com

Acesso em 20/12/16

Caneta nanquim sobre papel couchê. 21 x 29cm

Texto em italiano (transcrição de Augusto Marinoni)

Ammiano Marcellino afferma essere abusati 7 cento mila volumi di libri ne la pugna alessandrina al tempo di Julio Cesare¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Fin dal primo foglio del Codice Trivulziano incontriamo una citazione dal *De re militari* di Roberto Valturio. Il primo ad identificare il Valturio come

40
78
320
280
3120¹⁰⁸

Se l' Petrarca amò si forte i' lauro
fu perché gli è bon fralla salsiccia e tordi
I' non posso di lor giance far tesoro¹⁰⁹

Dua prencipi esser difiniscano, cioè ap¹¹⁰...

un'importante fonte di Leonardo è stato Edmondo Solmi, fin dal 1898, nei suoi *Studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci*. Egli ritorna con confronti più precisi nelle sue *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, Torino, 1908, ponendo a riscontro i passi dei ms. leonardeschi e quelli di Valturio ad uno ad uno; e questo per primo: “Ut Ammiano Marciolino placet septingenta voluminum milia..., bello priore alexandrino, ... dictatore Cesare, ... conflagrasset productur” (ed. di Parigi, 1534, p. 12). Leonardo ricorda Ammiano Marcellino anche nel ms. B, f. 45v. (“Desde o primeiro fólio do *Codice Trivulziano* encontramos uma citação do *De re militari* de Roberto Valturio. O primeiro a identificar Valturio como uma importante fonte de Leonardo foi Edmondo Solmi, já em 1898, nos seus *Studi sulla filosofia naturale di Leonardo da Vinci*. Ele retorna com comparações mais precisas nas suas *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, Torino, 1908, colocando em confronto as passagens dos manuscritos leonardescos e as de Valturio, uma a uma; e esta antes de todas: ‘Ut Ammiano Marciolino placet septingenta voluminum milia..., bello priore alexandrino, ... dictatore Cesare, ... conflagrasset productur’ (ed. de Paris, 1534: 12). Leonardo recorda Ammiano Marcellino também no *Manoscritto B*, f. 45v.”).

¹⁰⁸ I numeri sono scritti da sinistra a destra, tuttavia di mano di Leonardo. (“Os números estão escritos da esquerda para a direita, todavia pela mão de Leonardo.”).

¹⁰⁹ Anche in questo passo i numeri, inframmezzati alle righe, sono scritti da sinistra a destra. *Giance*, ciance. (“Também nesta passagem os números, no meio das linhas, estão escritos da esquerda para a direita. *Giance*, ciance [‘conversa fiada’].”).

¹¹⁰ Attualmente verrebbe fatto di leggere *aj*. Nando De Toni, nel 1939, trascriveva a[p]; forse un'ulteriore smangiatura del bordo del foglio ha reso oggi invisibile la curva del “p”. De Toni tralascia anche di trascrivere un numero scritto nello spazio interposto fra le due ultime frasi, vicino al bordo corroso del foglio. Visibile l'8, preceduto da una cifra asportata: probabilmente 18. (“Atualmente se leria *aj*. Nando De Toni, em 1939, transcrevia a[p]; talvez uma ulterior deterioração da borda da folha torna hoje invisível a curva do ‘p’. De Toni deixa

18

Salvatico è quel che si salva.

Tradução

Ammiano Marcellino afirma serem queimados 7 cêtos mil volumes de livros na ~~ppa~~ pugna alexãdrina no tẽpo de Julio Cesar.

40

78

320

280

3120

Se o Petrarca amou tanto o louro
é porque é bom entre linguixa e tordo
(dessas besteiras não faço tesouro)

Entre o texto precedente:

5 12 2/24

Dois prẽcipios ser definam, isto é ap...

18

Salvagem é aquele que se salva.

Comentários

Esta página do *Codice Trivulziano* foi talvez a que me propiciou os melhores momentos tradutórios de todo o trabalho que realizei nesta dissertação. Além de ter um forte apelo visual, bastante de acordo com a estética da tosquice, com suas caricaturas e suas bordas carcomidas, essa página oferece a chance de traduzir versos e, também, um trocadilho,

também de transcrever um número escrito no espaço interposto entre as duas últimas frases, próximo à borda corroída da folha. Visível o 8, precedido de uma cifra cortada: provavelmente 18.”).

formas textuais que costumam exigir certa criatividade dos tradutores e das tradutoras.

Quanto aos versos, no manuscrito eles estão distribuídos na maneira clássica (um em cima do outro), mas no site da Biblioteca Leonardiana, de onde extraí (transcrevi) a transcrição, eles estão em formato prosaico. Não resisti e, na hora de transcrevê-los aqui, segui a forma de terceto.

Na verdade, o trabalho nesse caso foi de retradução, e me remeto a Yves Gambier para ressaltar esse aspecto: “[c]om as retraduições, passamos progressivamente de um discurso sobre a perda em tradução para um discurso da abundância”¹¹¹ (2011: 55). Particularmente, me sinto mais livre quando o que estou fazendo é uma tradução de um texto para o qual já existe uma tradução. Afinal de contas, ao retraduzir estou apenas oferecendo outra opção, outra leitura; meu texto nesse caso não é a única versão, é possível e até aconselhável que seja consultada também a tradução anterior. E não se trata de um “aperfeiçoamento”, como se a tradução que vem depois devesse corrigir a que veio antes. É apenas outra opção para quem lê e, para quem traduz, é uma forma criativa de fazer crítica.

Na antologia da HUCITEC (VINCI, 1997), consta uma tradução desse terceto sobre Petrarca que, segundo nota de Augusto Marinoni, é um “[t]erceto irreverente de proveniência desconhecida.”¹¹² (MARINONI, in VINCI, 1980: 224). Ou seja, estamos diante de um trecho que Leonardo transcreveu ou traduziu. Na obra brasileira de 1997 está assim:

“Se Petrarca amou tanto o louro
foi porque é gostoso com salsicha e tordo;
não posso das tagarelices deles fazer um tesouro.” (VINCI, 1997: 281).

Esse terceto nos remete a uma nota de rodapé, uma das raras notas presentes no livro da HUCITEC. E curiosamente não é uma nota que traduz a nota de Marinoni (a nota que comenta a proveniência desconhecida do terceto), mas sim uma nota que desdiz o que Marinoni afirma: “[p]olêmica de Leonardo contra os imitadores de Petrarca.” (VINCI, 1997: 281). A nota não está assinada, pode ter sido escrita por

¹¹¹ “Avec les retraductions, on passe progressivement d’un discours sur la perte en traduction à un discours de l’abondance”.

¹¹² “Terzina canzonatoria d’ignota provenienza.”

Carmelo Distante, que consta como idealizador da tradução, por Roseli Sartori, que assinou a tradução, ou por qualquer outra pessoa. O fato é que, enquanto Marinoni afirma que esse terceto é algo que Leonardo copiou, a editora HUCITEC afirma que os versos foram criados por Leonardo. Para voltar ao assunto em que me detive mais no capítulo anterior, de acordo com a editora HUCITEC Leonardo foi também autor de versos, enquanto que para Augusto Marinoni não.

No que diz respeito ao trecho tal como se apresenta traduzido na antologia de 1997, é evidente que não se buscou naquele projeto expressar a forma poética do texto-fonte. O ritmo foi completamente negligenciado e é bem provável que as rimas tenham ocorrido aí por acaso: bastava ser literal que elas aconteceriam inevitavelmente, já que *lauro* em português é “louro”, *tordo* é “tordo” e *tesauro* é “tesouro”. O máximo gesto poético parece ter sido o de colocar a palavra “tesouro” no fim do último verso. Quer dizer, a antologia da HUCITEC mantém a coerência em seu projeto (tal como me pareceu que fosse) de apresentar em geral um texto fluído em português brasileiro (cf. seção 3.3).

É importante dizer que por ritmo, aqui, eu não me refiro apenas à métrica, mas também às nuances com que essa noção é colocada por Meschonnic:

[...] entendo o ritmo como a organização e a *marcha mesmo* do sentido no discurso. Isto é, a organização (da prosódia à entonação) da subjetividade e da especificidade de um discurso: sua historicidade.¹¹³ (1999: 99, itálicos meus).

Ou seja, não reconheço na tradução da HUCITEC um interesse em manifestar o discurso do texto-fonte. O interesse parece ter sido o de expressar o sentido, com um pouco de rima.

No meu caso, abri mão do projeto literalizante que vim empregando até aqui. Diante de um trecho indubitavelmente literário, não resisti e procurei fazer também literatura. Talvez porque aqui eu estava fazendo uma retradução. Ou porque eu estava lendo Henri Meschonnic: “[q]uanto mais o tradutor se inscreve como sujeito na tradução, mais, paradoxalmente, traduzir pode continuar o texto. Quer dizer, em outro

¹¹³ “[...] 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.” OBS: por alguma razão, ao traduzir Meschonnic sinto necessidade de marcar com itálicos o que, na minha leitura, é expressado sem essas ênfases gráficas no francês dele.

tempo e em outra língua, *fazer* um texto. Poética por poética.”¹¹⁴ (1999: 27, *itálico meu*).

Foi por isso que realizei os versos em decassílabos, contando ainda com a eloquência dos parênteses, que funcionam como um advérbio adversativo (“mas”), num típico “à parte” de teatro. De fato, uma leitura em voz alta, diante de um parêntese, exige uma mudança de entonação, que nesse caso tem um tom irônico de confissão. É curioso também que em português o terceto apresenta rima nos três versos, e isso ocorre mesmo na tradução mais literal, como comentei anteriormente, já que *lauro* e *tesauro* em português são “louro” e “tesouro”, o que rima com *tordo* (a sílaba tônica do decassílabo recai exatamente sobre o *ô* fonético dessas três palavras). Ou seja, se em italiano os três versos já têm praticamente a mesma rima, em português isso se manifesta de modo ainda mais orgânico. Diante dessa abundância, portanto, fica complicado falar em “perda” na tradução.

Essa página me deu a oportunidade também de retraduzir um dos “fragmentos literários” mais emblemáticos, segundo minha leitura. Trata-se de *salvatico è quello che si salva*, que na antologia da editora HUCITEC foi traduzido por “[q]uem se salva é o solitário.” (VINCI, 1997: 59) e na antologia da editora Hedra (VINCI, 2008: 69) por “[o] solitário é quem se salva”. O que está em jogo aqui é, justamente, um jogo de palavras, como se o termo *salvatico* (“selvático, selvagem”, ou seja, “da selva”) compartilhasse a mesma raiz do verbo “salvar”. Traduzir trocadilhos é tido como uma das tarefas mais divertidas e difíceis, mas nesse caso não encontrei grandes problemas: mesmo que eu ignorasse que, em dicionários lusitanos (o *Priberam*, por exemplo) consta “selvagem” como uma forma de “selvagem”, me parece perfeitamente compreensível o jogo de palavras em português brasileiro: “selvagem é aquele que se salva”. Aliás, acredito que o trocadilho funciona mesmo que se queira traduzir *salvatico* por “selvagem”, como consta na antologia da editora Zit: “[s]elvagem é aquele que se salva.” (VINCI, 2006: 89). Acho apenas mais difícil compreender a opção de traduzir *salvatico* por “solitário”, como consta na antologia da HUCITEC (VINCI, 1997) e na da editora Hedra (VINCI, 2008: 69).

Outro aspecto que chama a atenção nessa página é a extensão das notas, que estão colocadas junto às transcrições no site da Biblioteca Leonardiana, portanto me propus a traduzi-las também. E me parece que

¹¹⁴ “Plus le traducteur s’inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut continuer le texte. C’est-à-dire, dans un autre temps et une autre langue, en faire un texte. Poétique pour poétique.”

geram um efeito interessante: assim podemos ter uma ideia de como seria fazer um trabalho filológico com Leonardo: é o que fizeram Edmondo Solmi e, especificamente nesta página, Augusto Marinoni.

Anatomia, 27r (c. 1490) ou RCIN 919132, conforme a catalogação da Royal Collection do Castelo de Windsor
 Fonte: Biblioteca Leonardiana e Royal Collection

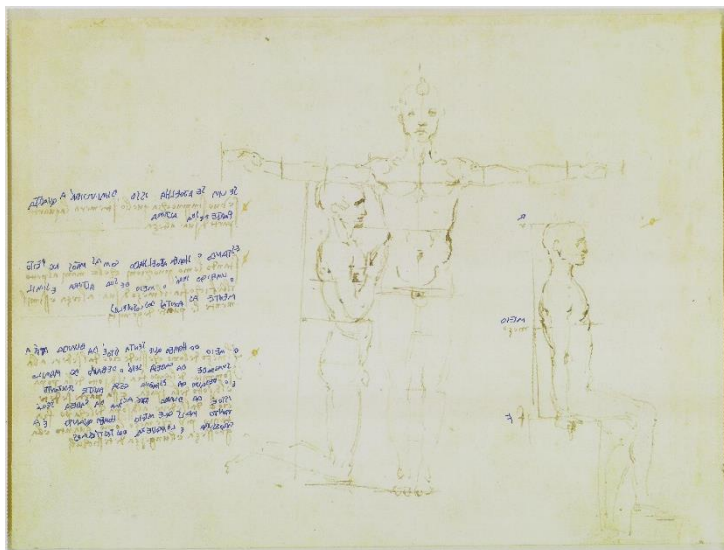


Figura 38 – Anatomia (c. 1490) f. 27r ou RCIN 919132

Foto: Royal Collection.

Disponível em: www.royalcollection.org.uk/collection/
 Acesso em 20/12/16

Caneta nanquim sobre papel couchê. 21 x 29cm

Texto em italiano (transcrição de Keneth D. Keele e Pietro Marani)

[Fig. con:] *r mezzo f*

[I] Se uno s'inginocchia, quello stremerà la quarta parte di sua altezza.

[II] Stando l'omo ginocchioni colle mani al petto, il bellico fia il mezzo di sua altezza, e similmente le punte de' gomiti.

[III] Il mezzo dell'omo che siede, cioè dal sedere alla sommità del capo, fia il di sotto della poppa e 'l di sotto della spalla. Essa parte sedente, cioè dal sedere al di sopra del capo, fia tanto più che mezzo l'omo quanto è la grossezza e lunghezza de' testicoli.

Tradução

[Fig. com:] *r meio f*

[I] Se um se ajoelha, isso diminuirá a quarta parte de sua altura.

[II] Estando o homem ajoelhado com as mãos no peito, o umbigo será o meio de sua altura, e similmemente as pontas dos cotovelos.

[III] O meio do homem que senta, isto é, da bunda até a sumidade da cabeça, será o debaixo do mamilo e o debaixo da espádua. Essa parte sentante, isto é, da bunda até acima da cabeça, será tanto mais que meio homem quanto é a grossura e longitude dos testículos.

Comentários

Às vezes, para fazer esses comentários, faço o exercício de tentar ler como se não tivesse sido eu que traduzi o texto. Isso só é possível quando leio bastante tempo depois de ter feito a tradução e frequentemente sou capaz de sentir um estranhamento de leitura. Esse estranhamento me faz refletir sobre minhas escolhas de tradução. No caso dessa página, o que me chamou atenção foi a palavra “bunda”, tradução de *sedere*, que literalmente quer dizer “sentar” mas, pelo contexto, *sedere* se refere a essa parte humana que, exatamente, é a que senta, e que no Brasil todo mundo conhece por bunda. Por que me chamou atenção: porque bunda é um termo que ganhou uma dimensão maliciosa, ao ser vendido, muitas vezes literalmente, como produto de exportação nacional: a bunda é um dos pilares do estereótipo brasileiro, aliada ao samba, ao carnaval, à capoeira. Então, usar essa palavra no meio de um contexto, por assim dizer, técnico e acadêmico, pode gerar uma tensão por causa desse rastro de vulgaridade que o termo bunda tem. Mas e quais eram as alternativas: “traseiro”? como preferiam as dublagens de filmes de bang-bang? “bumbum”? que parece explicitar ainda mais a dimensão humorística do referente? “nádegas”? Talvez “nádegas”, sim. Cogitei essa possibilidade. Mas acabei optando por “bunda” porque, me parece, Leonardo poderia ter usado *natiche*, que aparece em outros manuscritos, por exemplo em outras passagens sobre anatomia, como no fólio 141 verso: *Li principali e li maggiori e li più potenti muscoli che sieno nell'uomo sono le sue natiche* – “Os principais e os maiores e os mais potentes músculos que existem no homem são as suas nádegas.” Quer dizer, “nádegas” (*natiche*) é um termo sim mais técnico do que “bunda”, porém Leonardo utilizou *sedere*, palavra que, além do mais, é utilizada no italiano contemporâneo para atenuar o termo *culo* (“cu, bunda”). Essas reflexões se unem à ideia de não censurar o texto, o que eu me sentiria fazendo caso optasse por “nádegas” em vez de “bunda”. Afinal de contas,

a malícia está na mente de quem lê. Na minha, no caso, leitor de mim mesmo.

Reparo que, após experimentar com algumas cores (roxo, verde, lilás, vermelho, marrom, preto etc.), acabo muitas vezes optando por algum tom de azul. Como as folhas com que estou trabalhando são meio amareladas (devido aos filtros do tempo, das fotografias e das máquinas impressoras), me parece que os azuis contribuem para um resultado equilibrado. Mas não estabeleço isso como regra. Me agrada pensar que o processo artístico está aberto, e inclui nisso o processo tradutório. A variação de cores, portanto, é mais um elemento que serve para expressar a variação potencial das artes e, em certo sentido, acaba expressando também a variação de material usado por Leonardo na hora de compor seus manuscritos.

Codice di Madrid I [Códice de Madrid I] (1493-1497), ff. 3v-4r
 Fonte: Biblioteca Leonardiana e Biblioteca Nacional de España

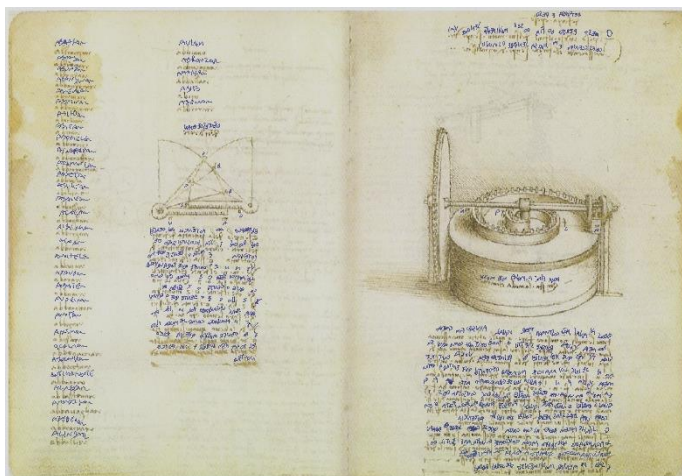


Figura 39 – Codice di Madrid I (1493-1497), ff. 3v-4r.

Foto: site da Biblioteca Nacional de España.

Disponível em <http://leonardo.bne.es/index.html>

Acesso em: 20/12/16

Caneta nanquim sobre papel couchê. 21 x 29cm

Texto em italiano (transcrição de Ladislao Reti)

f. 3v

(In alto a destra):

abbiano
 abbronzare
 abballare
 abito
 aberrare

(Sotto a destra figura con le lettere e con sopra la frase:)

c, b, c, a, S, o, m n
 Denti di rote.

(Sotto la figura:)

Esenplo della potentia de' denti delle rote, e lloro diminutione di potentia. E ssia il dente che moeve $m n$, e 'l dente che da cquello è mosso dia $o S$. Ora io pongo che il dente $o S$ monti da S^{115} a c , e 'l dente che llo sspingie sarà levato da m a a . Vedi la lieva quanto si muta, cioè del dente mosso, che una volta e' toca 'n un loco e una volta 'n un altro¹¹⁶.

(A sinistra dall'alto al basso:)

abbracciare
 abbruciare
 abbondare
 abbandonare
 abbreviare
 abbominare
 abituare
 abitare
 abborrire
 abbaruffare
 abborracciare
 abbiecta¹¹⁷
 abilitare
 abbassare
 abbagliare
 abbergare
 abbaiare
 abbuiare
 abarare
 abbattere
 abburattare
 abbozare
 abissare
 abbonacciare¹¹⁸
 abboccare
 abbantico
 abbasstonare

¹¹⁵ A S precede d cancellato. (S é precedido por d , tachado).

¹¹⁶ Le ultime quattro righe sono sgorbate e di difficile lettura. (“As últimas quatro linhas estão borradas e são de difícil leitura.”).

¹¹⁷ La e sembra corretta su a . (“ O e parece corrigido sobre a .”).

¹¹⁸ o corretto su i . (“ o corrigido sobre i .”).

abbavagliare
 abbeverare
 abbellire

f. 4r

(In alto al centro:)

De forza e peso.

Il peso in verso il fine del suo moto senpre va cressciendo e lla forza senpre diminuisscie.

(A metà pagina figura con all'interno le lettere e la frase:)

m f g n

Qui sta la molla che move.

(Sotto la figura fino in fondo alla pagina:)

Tutte le molli non usano fare equale ofitio in ciasscuna loro meza volta. Inperoché sse ttu la fai dentata, come qui di sopra, tu vedi che ne' denti della prima meza volta, infra *m n*, s'include magiore numero di denti che infra d'altra meza volta *f n*. E cosi va digradando insino a *f g*, e lla molla in ciasscuna d'esse parti diminuite consuma di sé equali parti, e non fa equali ofiti, bench'ella sia fatta¹¹⁹ in ciasscuna delle sue meze volte d'equale potentia. El simile fano quelle con corda, che ss'avolta su lla¹²⁰ vite piramidata, che tanta molla consuma la volta più sottile della vite piramidata, quanto la volta¹²¹ più grossa.

E sson di¹²² minore movimento d'altre rote.

Traduções

f. 3v

(No alto à direita:)

aviam

abronzar

amarrar

ábito

¹¹⁹ A *fatta* segue *d* cancellato. (“Após *fatta* segue *d* tachado.”).

¹²⁰ *lla* corretto su *na*. (“*lla* corrigido sobre *na*.”).

¹²¹ A *volta* segue *v* cancellato. (“Após *volta* segue *v* tachado.”).

¹²² 4 *di* corretto su *m*. (“*di* corrigido sobre *m*.”).

abberrar

(Embaixo, à direita, figura com as letras e tendo acima a frase:)

c, b, c, a, S, o, m n

Dêtes de rodas

(Sob a figura:)

Exemplo da potência dos dentes das rodas, e sua diminuição de potência. E seja o dente que move $m n$, e o dente que por acquele he movido seja $o S$. Agora eu coloco que o dente $o S$ suba de S ha c , e o dente que o empurra será levantado por m ha a . Vê a alavanca como se muda, isto é, do dente movido, que um pouco el' toca em um lugar e um pouco em um outro.

(À esquerda, de cima para baixo:)

abraçar

abrasar

abundar

abandonar

abreviar

abominar

abituvar

abitar

aborrecer

atrapalhar

atamancar

abjeta

abilitar

abaixar

acegar

albergar

acoar

anoitecer

ataudar

abater

ajoeirar

anotar

abismar

acalmar

abocanhar

antigamente

agredir
 amordaçar
 abeberar
 alindar

f. 4r

(*Acima, ao centro:*)

De força e peso.

O peso perto do fim do seu movimento senpre vai crescendo e a força senpre diminui.

(*Na metade da página, figura tendo dentro letras e a frase:*)

m f g n

Aqui está a mola que move.

(*Sob a figura, até o fim da página:*)

Todas as molas não costumam ter igual função em cada sua meia volta. Porque sse ttu a fazes dentada, como aqui em cima, tu vêes que nos dentes da primeira meia volta, entre *m n*, se inclui maior número de dentes que entre a outra meia volta *f n*. E assim vai degradando até ha *f g*, e a mola em cada uma dessas partes diminuídas consuma de si higuais partes, e não faz iguais funções, embora ela seja feita em cada uma de suas meias voltas de igual potência. O símile fazem aquelas com corda, que se gira sobre o parafuso piramidado, que tanta mola cõsome a volta mais sutil do parafuso piramidado, quanto a volta \forall mais grossa.

E são de menor movimento que outras rodas.

Comentários

É notável como essas páginas do *Codice Madrid I* são mais “limpas”. Em comparação com outros códices elas apresentam desenhos e escritos organizados com cuidado, como se tivessem sido diagramados para alguma publicação. De fato, se sabe que Leonardo “passou a limpo” algumas folhas compostas por ele, como ele próprio anota no *Codice Arundel* (f. 1r):

[...] muitos papéis que eu aqui copiei, esperando depois colocá-los em ordem nos lugares deles, segundo as matérias de que eles tratem, e creio que antes que eu chegue ao fim disso eu vou replicar

uma mesma coisa mais vezes, assim que, leitor, não me repreendas [...].

Além desse cuidado formal, destaco que nessa página a lista de palavras não está escrita, como a maioria dos textos de Leonardo, a partir da direita para a esquerda, mas sim da esquerda para a direita. Ou seja, aqui a escrita não está espelhada, portanto de acordo com o meu projeto a reescrita também não.

De todos os fragmentos que me propus a traduzir para essa miscelânea, essa lista de palavras foi a parte mais difícil. Alguns termos estão sim dicionarizados, mesmo que às vezes com ortografias diferentes, por exemplo *abbozzare*, que Leonardo escreveu com um *z* apenas, ou *bastonare*, ao que Leonardo acrescentou o prefixo *ab*. Me parece, no entanto, que a dificuldade de traduzir uma lista assim está no fato de as palavras virem fora de um contexto discursivo, isto é, isoladas. Para mim, ficou evidente nessa tarefa que, como diz Henri Meschonnic (1999), não é a *língua* que devemos traduzir, mas sim o *discurso*. Como defender o significado de uma palavra se essa palavra não vem num texto? Se minha tarefa fosse a de dicionarista, me caberia elencar uma série de sentidos que os termos podem manifestar, independentemente do contexto. Mas não estou fazendo um dicionário: estou traduzindo uma lista de palavras. Em certos momentos, me esqueci disso e me peguei fazendo uma lista de possíveis sentidos em português para um único termo italiano. Só consegui concluir a tarefa tradutória (para além do dicionarismo) quando resolvi que essa lista, por si só, é um texto, é um discurso; ou seja, trata-se de um tipo textual, um “gênero” do tipo “lista de palavras”, uma forma de texto naturalmente aberto – não cabe a mim fechá-lo nos diversos significados lexicais para os quais cada palavra aponta; cabe mim, isso sim, deixar que a multiplicidade semântica se manifeste em um discurso em português, e não como um esqueleto léxico. Em outras palavras, eu só estaria traduzindo se eu reescrevesse a lista um pouco mais profundamente do que tenho feito com a ideia literalizante que tenho praticado em geral aqui. Foi preciso, nesse caso, partir para uma “transcrição” (CAMPOS, 2005) a fim de, como sugere Meschonnic, “traduzir o que as palavras não dizem, mas o que elas fazem”.¹²³ (1999: 55, em itálico na edição consultada).

É importante dizer que não vejo contradição nas concepções sobre tradução que Haroldo de Campos e Henri Meschonnic possam ter, porque não acredito que exista uma única forma de traduzir. Cada texto é um

¹²³ “Traduire ce que les mots ne disent pas, mais ce qu'ils font.”

texto e, de alguma forma, cada texto pede uma forma de tradução específica. Penso que um trabalho acadêmico é também um bom lugar para colocar em diálogo ideias que, de outra forma, não se conciliariam simplesmente por preconceito.

De toda essa lista, duas palavras exigiram uma atenção especial: *abarare* e *abbantico*.

No primeiro caso, arrisquei um neologismo, *ataudar*, ou seja, colocar alguém dentro de um ataúde (*bara*). A estratégia da “terceira língua” não funcionou aqui: nas transcrições em espanhol presentes no site da Biblioteca Nacional de España, consta uma nota de renúncia, informando que o verbo não foi identificado. Então assumi o risco (no fundo, como tradutor estou sempre assumindo riscos, mas aqui o “frio na barriga” foi um pouco mais forte.).

No segundo caso, a estratégia da terceira língua funcionou: como não encontrei a palavra *abbantico* em dicionários, desmembrei em prefixo *ab-* e em *antico*. Isto é, apelei para o latim: *ab anticus*, “do antigo”, e na tradução coloquei “antigamente”, porque uma regra que usei na tradução da lista foi traduzir uma palavra sempre por apenas outra, ou seja, a tradução devia ser sintética como o texto-fonte. Isso vale também para justificar o neologismo *ataudar*.

Outra regra na tradução dessa lista, obviamente, era começar tudo pela letra *a*. Mas me permiti não recolocar tudo em ordem alfabética em português, porque assim eu me afastaria demais do jogo terminológico, da função, por assim dizer, de dicionário que essa lista tem. A busca por palavras que comesçassem em *a* e, ao mesmo tempo, traduzissem os termos em italiano me fez experimentar com a ortografia, traduzindo aqui também o aspecto de variação ortográfica que perpassa os textos de Leonardo. Ou melhor, aqui acabei “transcriando” (CAMPOS, 2015), mais do que traduzindo. Foi por isso que o que em italiano está *abbiano* (“tenham”) em português ficou *aviam* (“havam”): apesar da mudança de verbo, tempo e modo, fica ainda manifestado que, dentro do texto, do discurso geral dessa lista, estão misturadas palavras de várias “classes gramaticais”. Seguindo essa lógica transcriativa, o *abbruciare* (“queimar”) do texto-fonte ficou *abrasar* no texto de chegada, e *abbuiare* (“escurecer”) ficou *anoitecer*. Em outros casos, a reescrita foi menos profunda, como em *abitare*, caso em que bastou prescindir do *h* inicial de “habitar”.

Anatomia, f. 92r (1495-1497) ou RCIN 912639

Fonte: Biblioteca Leonardiana e Royal Collection do Castelo de Windsor

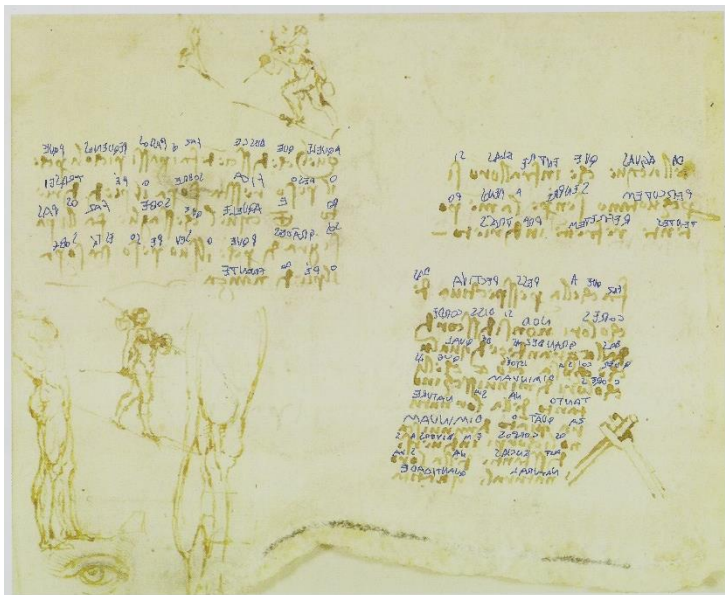


Figura 40 – Anatomia (1495-1497) f. 92r ou RCIN 912639

Foto: site da Royal Collection.

Disponível em: royalcollection.org.uk/collection/

Acesso em 20/12/16

Caneta nanquim sobre papel couchê. 21 x 29cm

Texto em italiano (transcrição de Keneth D. Keele e Pietro Marani)

[I] Quel che discende fa i passi piccoli perché il peso resta sopra il piedi dirieto, e quel che saglie fa li passi grandi perché il suo peso sta sopra il piedi 'nnanzi.

[II] Della'acque che infra loro si percuotano sempre le men potente refrette indirieto.

[III] Fa' che la prespectiva de' colori non si discordi dalle grandezze di qualunche cosa, cioè che li colori diminuischino tanto della lor natura quanto diminuiscono li corpi in diverse distanzie della loro naturale quantità.

Tradução

[I] Aquele que desce faz os passos pequenos pque o peso fica sobre o pé traseiro, e aquele que sobe faz os passos grãdes pque o seu peso está sobre o pé da frente.

[II] Da águas que entre elas se percutem senpre a menos potentes refretem para trás.

[III] Faz que a pesspectiva das cores não se disscorde das grandezas de qualquer coisa, isto é, que as cores diminuam tanto na sua natureza quãto diminuam os corpos em diversas distâncias na sua natural quãtidade.

Comentários

Aqui fica evidente como a escrita manual me fez optar por traduções “diplomáticas”, embora eu estivesse me baseando em transcrições menos rigorosas. Quer dizer, embora a transcrição que me serviu de fonte seja crítica (adaptando um pouco a grafia) e não diplomática (que transcreveria tal e qual o manuscrito), por ter sido capaz de perceber visualmente detalhes ortográficos do manuscrito, aproveitei isso na tradução. Por exemplo, na primeira linha do primeiro trecho usei a abreviação “pque” para traduzir o *pche* do texto-fonte (na transcrição italiana está *perché*). Algo semelhante acontece em “grãde”, que traduz *grãde*, e em “sobe”, que traduz *sopa*, isto é, *sopra*. Consegui visualizar melhor esses detalhes nessa folha por causa do tamanho da letra e do espaçamento generoso que há entre linhas e palavras no manuscrito. No entanto, ainda preciso das transcrições feitas por estudiosos de Leonardo; a minha reescrita em português só é possível mesmo após essas reescritas em italiano.

RCIN 912579 (1495-1497)

Fonte: Royal Collection do Castelo de Windsor e também Pedretti (1982: 106)



Figura 41 – RCIN 912579 (1495-1497).

Foto: site da Royal Collection.

Disponível em: www.royalcollection.org.uk/collection/

Acesso em: 20/12/16

Caneta nanquim sobre papel couchê. 21 x 29cm

Texto em italiano (transcrito por Jean Paul Richter, Edward MacCurdy e Carlo Pedretti)

nota il moto del uello | dellacq^a ilquale fa avso | dechapelli che anno
due | moti de quali uno attēde al | peso del uello laltro allinja|mento delle
volte cosi lacq^a | alle sue volte reveruertigino|se delle quali vna parte
attende | alinpeto delcorso principale lal|tro atēde al moto incidēte
ereffresso

Tradução

Nota o moto do velo | dagu^a oqual parece | comcabelos que tem
dois | motos dos quais um atēde ao | peso do velo eoutro aalinia|mento
das voltas assim aagu^a | tem suas voltas reverbertigino|sas das quais vma

parte atende | aoinpeto docurso principal eou|tra atêde ao moto incidête
ereflexo

Comentários

Para conseguir a transcrição desse trecho, entrei em contato por e-mail com a Royal Collection da Biblioteca de Windsor e fui muito bem atendido por Rhian Wong, que me enviou escaneadas as páginas de que eu necessitava. A ele e a quem o ajudou nessa tarefa solidária, transmito meus agradecimentos.

A transcrição italiana do fragmento presente nessa folha me parece revelar uma precariedade de escrita mais profunda do que em outros casos. Resolvi manter na tradução os traços de transcrição, tais como “[”, que está indicando a quebra de linha. Isso tudo contribui bastante para aumentar o aspecto de rabisco nessa passagem. A tradução seguiu a mesma estética com a qual venho trabalhando e, portanto, fiz o possível para “traduzir o erro”.

Acho válido relembrar que as transcrições dos textos de Leonardo variam bastante e, como não poderia deixar de ser, elas influenciam diretamente na tradução. Aqui, por exemplo, como a transcrição dá palavras aglutinadas (p. ex. *alinpeto delcorso*), a tradução também dá palavras aglutinadas (*aoimpeto docurso*). Meu objetivo, ao traduzir assim, é chamar atenção para as diversas reescritas com as quais estou lidando. Minha ideia não é produzir um texto “palatável” a fim de ser consumido pelo mercado literário. Se trata aqui de um trabalho acadêmico que flerta com um tipo de arte pouco comercial.

Noto nessa página um efeito visual também na transcrição digital, o que revela detalhes difíceis de se perceber na transcrição manuscrita. Isto é, ao passo que se percebe, aqui na dissertação, a aglutinação de palavras, na folha impressa isso fica anulado por informações visuais mais dominadoras, o que se deve talvez ao espaçamento menor existente entre as palavras na escrita manual de Leonardo. Quero dizer que nessa folha não se aplica aquela sensação de que, ao serem colocadas em Times New Roman, minhas traduções perdem vitalidade por estarem longe de seu “habitat”. O que ocorre é que o texto transcrito em preto nessa página branca tem um apelo visual extraordinário devido à rigidez da transcrição diplomática presente na fonte, qual seja, Pedretti (1982: 106). Estou mesmo a ponto de dizer que essa transcrição tem um potencial poético-visual que ultrapassa os limites informacionais e semânticos do texto em si, mas quando olho também para essa dimensão não posso deixar de observar aí uma “poética surrealista” ou, pelo menos, “concretista”. Um

exemplo é o caso de “reverbertiginosas”, que junta *reverberar* com *vertiginosas* e foi a solução que encontrei para traduzir *reveruertiginose*. Considerando que essa palavra faz parte de um fragmento em que o autor comenta justamente uma visão dele que relaciona o movimento dos cabelos com o movimento das águas, achei que não haveria problema em praticar um pouco de tradução poética aqui. Mas não posso deixar de atribuir esse impulso à forma da transcrição-fonte, que, na intenção de ser precisa, ficou para mim visualmente interessante e textualmente criativa.

**Codice sul volo degli uccelli [Código sobre o voo dos pássaros]
(1505), f. 15v**

Fonte: Biblioteca Leonardiana

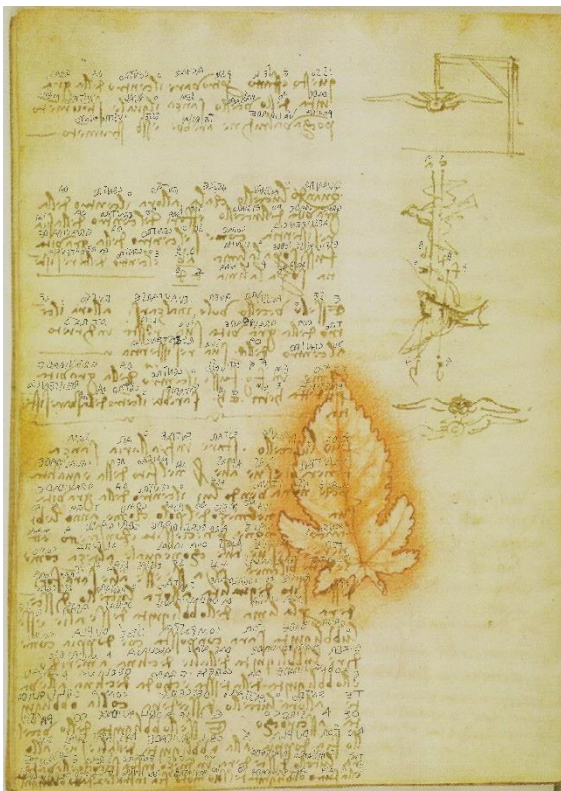


Figura 42 – Codice sul volo degli uccelli (1505), f. 15v.

Foto: site da Biblioteca Leonardiana.

Disponível em: www.leonardodigitale.com

Acesso em 20/12/16

Caneta nanquim sobre papel couchê. 21 x 29cm

Texto em italiano (transcrição de Augusto Marinoni)

Sotto lo scritto, figura di foglia a sanguigna.

In alto, strumento per trovare il centro di gravità:

Questo è fatto per trovare il centro della gravità dello uccello, senza il quale strumento¹²⁴ poca valetudine avrebbe esso strumento¹²⁵.

Doppia figura d'uccello, colle lettere:

a c - b d; e f - h g

Quando l'uccello cala, allora il centro della gravità dell'uccello è fuori del centro della sua resistenza: come se 'l centro della gravità fussi sopra la linea *a b* e 'l centro della resistenza sopra la linea *c d*.

E se lo uccello vole inalzarsi, allora il centro della gravità sua resta indietro al centro della sua resistenza.

Come [se] in *f g* fussi il centro della gravità predetta, e in *e h* sarebbe il centro della sua resistenza¹²⁶.

Doppia figura d'uccello:

Può l'uccello stare infra l'aria senza tenere le sue alie nel sito della equalità, perché non avendo lui il centro della gravità sua nel mezzo del polo, come hanno le bilance, non è per necessità costretto a tenere le sue alie con eguale altezza come le dette bilance. Ma se esse alie saran fuori d'esso sito d'equalità, allora l'uccello discenderà per la linea dell'obliquità d'esse alie. E se l'obliquità sarà composta, cioè doppia, come dire: l'obliquità dell'alie declina a meridione e l'obliquità della testa e coda declina a levante, allora l'uccello discenderà colla obliquità a scirocco. E se l'obliquità dello uccello sia doppia alla obliquità dell'alie sue, allora l'uccello discenderà in mezzo, in fra scirocco e levante, e la obliquità del suo moto sia infra le 2 dette obliquità¹²⁷.

Tradução

Sob o escrito, figura de folha em sanguínea.

No alto, instrumento para encontrar o centro de gravidade:

¹²⁴ Termine usato due volte per indicare due cose diverse: prima il dispositivo figurato per individuare il centro di gravità, poi l'uccello meccanico oggetto dell'esperimento. ("Termo usado duas vezes para indicar duas coisas diversas: primeiro o dispositivo figurado para individuar o centro de gravidade, depois o pássaro mecânico objeto do experimento.")

¹²⁵ Cfr. Raffaele Giacomelli. *Gli scritti di Leonardo da Vinci sul volo*, Roma, 1936, p. 171.

¹²⁶ Cfr. Giacomelli, pp. 227-8.

¹²⁷ Cfr. Giacomelli, pp. 218-9.

Isso é feito p[ara] achar o centro da gravidade do pássaro, sem o qual instrumêto pouca validade teria esse instrumêto.

Dupla figura de pássaro, com as letras:
ac-bd;ef-hg

Quando o pássaro desce, então o centro da gravidade do pássaro fica fora do centro da sua resistência: como se o centro da gravidade estivesse sobre a linha *a b* e o centro da resistência sobre a linha *c d*.

E se o pássaro quer levantar-se, então o cêtro da gravidade sua fica atrás do centro da sua resistência.

Como [se] em *f g* estivesse o centro da gravidade predita, he em *e h* estaria o cêtro da sua resistência.

Dupla figura de pássaro:

Pode o pássaro ficar entre o ar sem manter suas asas na posição de igualdade, porque não tendo ele o centro da gravidade sua no meio do polo, como têm as balanças, não é p[or] necessidade obrigado a manter as suas asas com igual altura como as ditas balanças. Mas se essas asas estiverem fora dessa posição de igualdade, então o pássaro desscerá pla linha da obliquidade dessas asas. E se a obliquidade for compossta, isto é, dupla, como dizer: a obliquidade das asas declina a merídio e a obliquidade da cabeça e rabo declina a levãte, então o pássaro desscerá com a obliquidade a siroco. E se a obliquidade do pássaro for dupla à obliquidade das asas suas, então o pássaro desscerá no meio, entre siroco e levãte, e a ~~fun~~ obliquidade do seu movimento será entre as 2 ditas obliquidades.

Comentários

Aqui também, na hora de manuscruver minha tradução sobre a página, acabei eventualmente adaptando a transcrição que Augusto Marinoni havia feito e a partir da qual eu traduzi. Isso fica evidente em casos como *cêtro*, que Marinoni transcreveu como *centro* e eu, na hora de passar para o papel, acabei realizando como *cêtro* em português. O mesmo aconteceu em *pla*, isto é, uma abreviação de *per la*, o que funciona também em português como abreviação de “pela” (isso já havia ocorrido na tradução da folha de Anatomia 138r). Se trata portanto de um efeito curioso de tradução: a escrita manual influenciando em escolhas ortográficas porque o foco do trabalho está na visualidade, no *onde* do texto, mais do que no *que* e no *como*. Talvez resultados parecidos teriam

ocorrido se o objetivo fosse fazer uma tradução filológica, isto é, uma tradução que seguisse uma transcrição diplomática (é o que em certa medida ocorre na tradução da folha RCIN 912579 – aquela em que há o desenho de um homem velho e em que se compara o movimento dos cabelos com o movimento das águas).

Nessa folha fica evidente um aspecto para o qual chama atenção Carlo Vecce (2007: 21): Leonardo evitava ao máximo continuar o texto numa página seguinte. Repare como o escrito na parte superior dessa folha recebe um espaço mais generoso do que o que está na parte inferior. No fim do texto, as palavras se aglomeram de tal forma que também eu tive que reduzir o tamanho da minha letra. É um elemento interessante da performance empreendida nesse projeto de tradução: preciso acompanhar as medidas do texto-fonte.

***Codice Trivulziano* [Código Trivulziano] (1492), f. 20v**
Fonte: Biblioteca Leonardiana e também VINCI (1980: 68)

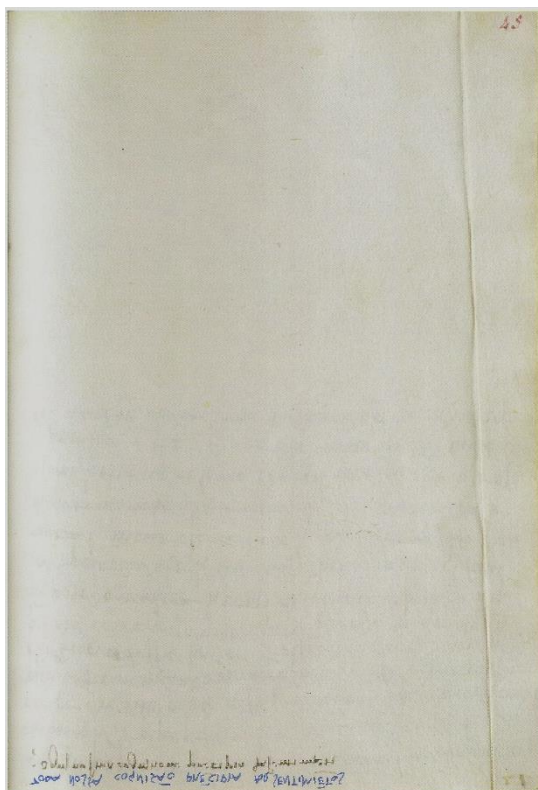


Figura 43 – Codice Trivulziano (1492), f. 20v.

Foto: site da Biblioteca Leonardiana.

Disponível em: www.leonardodigitale.com

Acesso em 20/12/16

Caneta nanquim sobre papel couchê. 21 x 29cm

Texto em italiano (transcrição de Augusto Marinoni)

Ogni nostra cognizione prencipia da sentimenti.

Tradução

Toda nossa cognição pręcipia por sentimięcōs.

Comentários

A imagem da folha está catalogada assim mesmo, invertida, na Biblioteca Ambrosiana de Milão, onde se encontra o Codice Trivulziano – repare no número 45, em vermelho, no canto superior direito da folha. Resolvi manter essa disposição, que duplica o estranhamento natural da escrita espelhada de Leonardo. Infelizmente não encontrei um arquivo que permitisse uma visualização melhor do texto em italiano.

A frase escrita solitária nessa página consta em praticamente todas as antologias. É o típico aforismo. Descobrir que ele é um escrito solitário em uma página me faz pensar em como a literatura ganha vida quando é *vista*, quando consideramos o *onde* em que as palavras estão escritas. É o que justifica meu projeto de traduzir sobre essas fotografias.

Algumas considerações sobre as escolhas linguísticas: “cognição” traduz literalmente *cognizione*, porque não é intenção do meu projeto definir um sentido apenas desse vocábulo: cognição me parece englobar aspectos mais profundos do que “conhecimento”, termo escolhido pelas antologias da HUCITEC (VINCI, 1997: 47), da Zit (VINCI, 2006: 71) e da Hedra (VINCI, 2008: 79). Deixo aberta a discussão “filosófica” a quem se interessar por analisar as nuances.

Outra questão linguística é a escolha pela grafia “prêcipia”, que considero ser um jeito de traduzir o modo de significar expressado pelo texto-fonte. Como vimos, isso aparece também em outros trechos de Leonardo, que muitas vezes sinalizava a nasalização de vogais colocando um diacrítico sobre elas, em vez de escrevendo consoantes. Assim, temos casos como *prêcipia*, *têpo* etc.

Em sua antologia (VINCI, 1980: 68), Augusto Marinoni afirma que no manuscrito está *sentimienti*. Por isso, e porque no site da Biblioteca Leonardiana consta *da*’ (“pelos”) enquanto no manuscrito, segundo consegui ver, e no livro de Marinoni consta apenas *da* (“por”), para fazer a tradução me baseei também na antologia de Marinoni, além da transcrição presente no site da Biblioteca Leonardiana. As implicações de eu ter escolhido a transcrição *da sentimienti* são as seguintes: em primeiro lugar, diferentemente das demais traduções brasileiras, entendo que *da* tem função apassivadora: a cognição principia *por* sentimentos, e não *nos* (VINCI, 2006: 71; VINCI, 2008: 79) ou *dos* (VINCI, 1997: 47). O detalhe linguístico tem consequências filosóficas, evidentemente, e apenas abro o debate: é uma das tarefas do tradutor. Em segundo lugar, caí na tentação de traduzir *sentimienti* por “sentimiêtos”, apesar do risco de isso soar espanholado. Quer dizer, se por um lado a tradução pode

servir (sobretudo quando não é servil) à abertura de debates filosóficos, ela também pode servir para gerar efeitos literários inesperados. Mais do que literário, o efeito aqui é quase cinematográfico, ou televisivo, dependendo das referências culturais de quem for ler. O sotaque promovido por essa tradução dá um ar translinguístico ao “aforismo”, colore a imagem de um Leonardo universal e, se posso ser sincero, usurpa um pouco a seriedade que pode haver em outras leituras do mesmo fragmento traduzido em outros lugares: “[t]odo o nosso conhecimento nasce dos sentidos” (VINCI, 1997: 47), “[t]odo o nosso conhecimento principia nos sentimentos” (VINCI, 2006: 71), “[t]odo nosso conhecimento tem seu princípio nos sentidos” (VINCI, 2008: 79). Não acho que eu teria traduzido diferentemente caso não existissem traduções anteriores para esse texto, mas sem dúvida o fato de elas existirem atenua um pouco o ar de “transcrição” que reconheço ter favorecido aqui. O que é curioso e não posso deixar de notar é que uma tradução literal tenha gerado um resultado aparentemente “recriativo”, para não dizer “recreativo”.

***Uomo impiccato* [Homem enforcado] (1479), AI 659 (conforme catálogo do Musée Bonnat, de Bayonne, França)**

Fonte: VINCI (2008c: 27)



Figura 44 – *Uomo impiccato* (1479).

Fonte: <http://sauvage27.blogspot.com.br>

Acesso em: 20/12/16

Caneta nanquim sobre papel couchê. 21 x 29cm

Texto em italiano (transcrição de Pietro Marani)

In alto a sinistra, la scritta di Leonardo:

berrettino di tané
 farsetto di raso nero
 cioppa nera foderata
 giupba [sic] turchina foderata
 di ghole di golpe [sic = volpe]
 el chollare della giubba
 soppannato di velluto appicci
 lato nero e rosso lado
 bernardo di bandino
 baroncigli
 calze nere

Tradução

No alto, à esquerda, a escrita de Leonardo:

gorrinho castanho
 farsetto de cetim preto
 cioppa preta forrada
 fraque turquesa forrado
 de ghoela de gaposa
 o colarinho do fraque
 forro de veludo em camadas
 lado preto e vvermelho
 bernardo di bandino
 baroncigli
 meias pretas

Comentários

Só consegui a transcrição dessa folha por intermédio de Monica Taddei, da Biblioteca Leonardiana de Vinci, a quem agradeço por ter me passado a referência do livro organizado por Pietro Marani (VINCI, 2008c). Mais tarde, acabei encontrando essa passagem transcrita por Bruno Nardini, em seu livro chamado *Vita di Leonardo* (NARDINI, 2008: 39). Bruno Nardini, vale lembrar, é o autor da primeira antologia comentada em 2.1 (VINCI, 1980b), onde se encontram fábulas e lendas adaptadas por ele. Em *Vita di Leonardo*, Nardini faz uma biografia romanceada, ou mesmo uma espécie de romance centrado na personagem Leonardo da Vinci, e então há uma cena em que Bernardo Bandini de'

Baroncelli, que tinha matado Giuliano de' Medici, é enforcado em Florença. Diz o narrador, se referindo à lista reproduzida acima: “[o] desenho não bastava; Leonardo tomava notas da indumentária sublinhando a cor.”¹²⁸ (NARDINI, 2008: 39). Na realidade, no manuscrito as cores não estão sublinhadas, mas na transcrição de Nardini sim. De qualquer forma, o que vejo de interessante no comentário do narrador é que ele aponta diretamente para o modo de produção dos manuscritos: o desenho vinha junto com uma escrita, não bastava só desenhar ou só escrever. O fato de isso, no romance, significar frieza apenas corrobora a imagem anacrônica de Leonardo como um cientista, ou seja, alguém que não pode se envolver com os objetos ou sujeitos de sua pesquisa.

A dificuldade de traduzir esse trecho diz respeito aos termos relacionados a vestimentas que, por questões de distância no espaço e no tempo, não existem mais. Portanto, escolhi manter “farsetto” em vez de “gibão” porque, particularmente, considerei tão fácil entender o que é um quanto o que é o outro, e uma pesquisa simples na internet me fez identificar diferenças entre farsetto e gibão: o primeiro parece ser algo bem medieval mesmo e o segundo tem variantes inclusive no Brasil, sendo que a primeira definição de “gibão” que surge remete a um tipo de jaqueta de couro usada por vaqueiros (me lembrei das vestimentas dos míticos cangaceiros do nordeste). Portanto, optei por farsetto, para preservar a referência local e histórica. O mesmo critério foi usado em *cioppa* (uma espécie de sobretudo usado na idade média). Por falta de um termo que não estragasse a referência histórica, deixei “cioppa” em português, me apoiando também em certa tradição que reconhece a desnecessidade de se buscar pseudocorrespondentes na língua de chegada – foi assim que a palavra *pizza*, por exemplo, entrou no vocabulário brasileiro e, creio, potencialmente no mundo todo. Se “cioppa” não corre o risco de entrar no sistema linguístico brasileiro é porque esse objeto não existe mais no cotidiano.

Em “fraque” e “ghoela de goposa” procurei “traduzir os erros” de Leonardo, que escreveu *giupba* em vez de *giubba* e *golpe* em vez de *volpe*. É verdade que, na mesma linha, está escrito *ghole*, o que traduzi por “ghoela”, mas nesse caso a grafia parece sofrer influência da fonétia florentina, em que oclusivas (*k*, *g*) costumam ser aspiradas; ou seja, são tão comuns casos em que oclusivas vêm junto com *h* que nem se poderia chamar isso de erro ortográfico, pois parece ser a regra. Os casos de

¹²⁸ “Il disegno non bastava; Leonardo prendeva nota degli indumenti sottolineandone il colore.”

giupba e *golpe*, sobretudo esse último, por serem raros talvez possam ser considerados exceção – ou erro, como preferir.

Nesses comentários, como falei anteriormente, não era minha intenção esgotar todos os aspectos observáveis acerca das minhas próprias traduções. Busquei, isso sim, focar em elementos que exigiram de mim um pouco mais de atenção, estudo e dedicação na hora de realizar os textos em português. Algumas páginas mereceram observações mais linguísticas, por exemplo sobre dificuldades lexicais ou mesmo ortográficas; outras páginas me fizeram falar mais sobre questões performáticas que, devido ao meu projeto tradutório-visual, determinaram uma ou outra escolha. É nítido que me extendi mais ao comentar umas páginas do que outras, o que está de acordo com o método escrito anunciado no início da dissertação, ou seja, deixo a escrita conduzir a reflexão e, assim, diminuo o risco de embromação. O que me parece que foi constante durante todo o processo de tradução é exatamente esse caráter de processo, a impossibilidade de que chegue um momento em que eu possa dizer “terminei, não há mais nada a fazer”. Creio que, também em relação aos comentários, o trabalho poderia se prolongar indefinidamente, até porque, refletindo sobre minha própria prática, me dá vontade de reformular alguns trechos, selecionar outras páginas, testar alternativas tradutórias ou escrever com cores e canetas diferentes. Mas mudar os textos após fazer os comentários implica em ter que mudar também os comentários, e essa dinâmica, como se prevê, se alimenta a si mesma a não ser que eu estabeleça um limite. O limite é: dentro do que me propus, foi isso que consegui realizar.

5 PARAR PARA PROSEGUIR

Considero que minha pesquisa no mestrado tenha se desdobrado bastante. De um projeto inicial de traduzir e comentar teoricamente essa tarefa, acabei flertando com história e crítica de tradução e, seguindo um caminho que me pareceu natural, acabei fazendo uma incursão por práticas artísticas possíveis dentro dos Estudos de Tradução. Sem dúvida essa trajetória foi beneficiada pelo ambiente favorável da PGET/UFSC e pelo apoio de minha orientadora, bem como do meu co-orientador.

Pela forma da dissertação que apresentei aqui, espero ter deixado evidente o percurso da minha pesquisa. No primeiro capítulo, abordei Leonardo da Vinci sob um ponto de vista histórico, a fim de contextualizar e propor uma aproximação ao fato de ele ter produzido textos escritos. Essa introdução ao objeto de estudo foi importante para que, em seguida, eu pudesse criticar obras realizadas a partir dos manuscritos compostos por Leonardo. Essa crítica está diretamente relacionada à minha própria prática de tradução: faço crítica de tradução para poder traduzir e, ao mesmo tempo, vejo a tradução como crítica, um pouco apoiado em Augusto de Campos (1987, por exemplo) e também em Haroldo de Campos (2015). Talvez eu pudesse ter organizado esse trabalho de outra forma (quem sabe focando mais na minha produção apresentada no capítulo 4), mas achei interessante demonstrar pela estrutura da dissertação que o percurso da investigação acadêmica estava de acordo com uma ideia do próprio Leonardo da Vinci, para quem é preciso descrever primeiro a teoria e depois a prática (*Arundel*, 171r).

Não me sinto à vontade para fazer aqui “considerações finais” ou mesmo “conclusões”. Me parece que, se há alguma conclusão na minha pesquisa, ela foi sendo declarada ao longo da dissertação toda. Posso, no entanto, formular aqui que, de modo geral, o aprendizado fundamental foi de que é bastante produtivo mesclar conhecimentos de áreas diversas. Não sei se essa mescla pode funcionar para todo mundo, e tampouco estou em condições de julgar se meu trabalho é capaz de gerar um efeito positivo para quem o ler, mas estou seguro de que, para uma pesquisa de mestrado numa universidade pública, a transdisciplinaridade faz muito bem. No mínimo, ela nos faz diminuir preconceitos. Por exemplo, ter lido Vilém Flusser (pouco conhecido na área de Letras) se revelou muito importante para minhas reflexões sobre língua e também sobre o objeto artístico que comecei a criar com a tradução das páginas de Leonardo. De modo ainda mais evidente, foi em Arlindo Machado, pesquisador em cinema, que encontrei a ideia de “literolatria”, conceito-chave na hora de pensar o que fazer com a mistura orgânica existente nos manuscritos de Leonardo.

Suponho que, da mesma forma, alguém de Artes Visuais que queira estudar palavras escritas poderá encontrar boas ideias em autores como Henri Meschonnic e André Lefevere. Se há, portanto, alguma intenção, alguma “mensagem” nesse meu trabalho de pesquisa, ela é um chamado para o diálogo transdisciplinar.

Eu disse em algum momento que não me candidato aqui para a posição de síntese, ou seja, não pretendo resolver com uma dissertação certos ruídos comunicacionais existentes entre teorias aparentemente inconciliáveis, mesmo em áreas cujo objeto é a linguagem e onde se esperaria uma abertura tolerante para o diálogo. Se não apresento uma síntese é porque não vejo, de fato, necessidade nisso; pelo contrário, vejo necessidade em abrir a conversa, testar teorias diversas, até porque não estamos lidando com questões de vida ou morte, isto é, testar pontos de contato entre teorias não é igual a testar pontos de contato entre fios elétricos, entre hipóteses medicinais para doenças sem cura, não: aqui se trata de refletir sobre a linguagem e sobre práticas culturais de expressão artística, sem machucar ninguém. Um exemplo: usei ideias de Antoine Berman para fazer crítica de tradução, e sabemos que ele foi um teórico de tradução que defendia, em certa medida, uma ampliação do repertório literário por meio da “abertura para o estrangeiro”, o que se revela textualmente por traduções de estética mais “estrangeirizante” do que “domesticadora”. Traduções estrangeirizantes em geral são mais literalizantes e foi minha estratégia na maior parte do tempo. No entanto, houve momentos em que abracei uma concepção tradutória mais recriadora, falando inclusive na chamada “transcrição” de Haroldo de Campos. Isso poderia ser visto como uma “salada teórica” por algumas pessoas. Mas eu pergunto: por que isso seria nocivo em um trabalho acadêmico cujo escopo, até onde entendo, é exatamente investigar possibilidades intelectuais de modo não sectário? Quer dizer, se a academia não permitir que estudantes testem pontos de contato, onde isso será feito? E, além do mais, diga-se de passagem que, no caso desse exemplo específico, não há contradição entre Antoine Berman e Haroldo de Campos se pensamos que ambos devem bastante a Walter Benjamin, que, com muita sensibilidade, chamou atenção para o fato de cada texto trazer em si já uma proposta tradutória (BENJAMIN, 2015: 202) – ou seja, o texto x pode pedir uma tradução mais literalizante enquanto o texto y pode pedir uma mais transcriativa. Mas sim: assumo os equívocos que posso ter cometido e espero poder aprender com eles.

Não quero exatamente me arriscar a dizer qual ou quais imagens acabei projetando de Leonardo da Vinci como escritor, mas não posso deixar de torcer para que essas imagens sejam, no mínimo, diferentes do

que foi projetado pelos trabalhos anteriores, sobretudo porque, no que me propus a fazer, os textos de Leonardo vieram sempre incorporados aos desenhos que os acompanham desde a gênese. Em resumo, espero que a manipulação que pratiquei tenha contribuído para mostrar Leonardo como alguém que escrevia e desenhava e produzia, nesse encontro, objetos capazes de gerar efeitos similares aos que tentei realizar com meu trabalho.

A concepção transdisciplinar que busquei me faz crer que minha pesquisa seja capaz de contribuir epistemologicamente para as áreas envolvidas nela, sobretudo pela ideia de considerar o *onde* da literatura, isto é, o material em que os textos estão escritos, impressos, desenhados etc. Levei a sério o que diz Roger Chartier: “[a] obra não é jamais a mesma quando inscrita em formas distintas, ela carrega, a cada vez, um outro significado.” (CHARTIER, 2009: 71). No meu trabalho com as composições de Leonardo, essa noção material foi fundamental e pretendo, num futuro próximo, verificar como isso se operaria com textos de outras pessoas. Penso que a tradução pode ganhar literalmente visibilidade se ela vem publicada no mesmo objeto em que está o texto-fonte. O caminho para essa tarefa pode passar por um cruzamento com as Artes Visuais: por exemplo, é possível montar um livro de artista composto por poemas estrangeiros traduzidos e reescritos à mão no próprio livro estrangeiro.

O que me fica de toda a pesquisa, portanto, é a vontade de fazer alguns desdobramentos, sempre nessa intersecção entre Literatura, Tradução, Artes Visuais e áreas afins como a inescapável História. É o caminho natural do trabalho que comecei a realizar no mestrado. Ter tido Leonardo da Vinci e seus textos como objeto de estudo pode ter influenciado nisso: como alguém de seu tempo, ele se dedicou a variadas matérias e parece ter tido uma postura transdisciplinar durante toda a vida. Ou seja, é normal que, para trabalhar sobre um autor variado, eu tenha buscado uma atitude variada também. Como se, para traduzir Leonardo, fosse interessante traduzir a postura dele em relação ao conhecimento. Essa postura, que me parece ir um pouco na contramão do especialismo que se vê tantas vezes na academia, é o que vou levar de mais substancial dessa pesquisa de mestrado. Gostei muito de fazer isso e de escrever essa dissertação. Espero que, no geral, ela tenha sido boa de ler.

REFERÊNCIAS

- ALEXANDRINI, Camila. “Palavra-performance: um estudo por vir”. In: **Cultura e fé**, n. 149, jul.-dez., 2015. Pp. 287-295. Disponível em https://www.idc.edu.br/upload/revistas/43/Palavra_performance.pdf. Acesso em 19/07/16.
- ALBERTI, Leon Battista. **De pictura**. 1436. Disponível em: <http://www.ousia.it/SitoOusia/SitoOusia/TestiDiFilosofia/TestiPDF/Alberti/DePictura.pdf>. Acesso em: 19/07/16.
- APOLLINAIRE, Guillaume. **Calligrammes**. Paris: Mercure de France, 1918.
- ASSIS, Joaquim Maria Machado de. “Dom Casmurro”. In: **Obras completas**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/romance/marm08.pdf>. Acesso em 05/08/16.
- BARONE, Juliana. “O *Tratado da Pintura* de Leonardo da Vinci e suas principais edições em acervos brasileiros”. **Revista de História da Arte e Arqueologia**. V. 2, p. 358-365, 1995. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%202%20-%20artigo%2026.pdf>. Acesso em: 18/07/16.
- _____. **O Paragone do Tratado da pintura de Leonardo da Vinci**: introdução à comparação entre as artes e tradução anotada. Dissertação de mestrado. Campinas: UNICAMP, 1996.
- BARRENTO, João. “Palimpsestos imperfeitos (Que significa traduzir o cânone?)”. In: COSTA, Walter; GUIMARÃES, Mayara R.; LEAL, Izabela. (Orgs.) **Ensaio sobre tradução e cultura**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2013. Pp. 7-19.
- BARTHES, Roland. “Cy Twombly ou ‘Non multa sed multum’”. In: BARTHES, Roland. **L’obvie et l’obtus**. Essais critiques III. Paris: Seuil, 1982. Pp. 128-143.
- _____. **Le bruissement de la langue**. Essais critiques IV. Paris: Seuil, 1984.

_____. “Cy Twombly ou non multa sed multum”. In: BARTHES, Roland. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. Pp. 143-275.

_____. “La critique”. In: BARTHES, Roland. **Critique et vérité**. Edição eletrônica (epub). Paris: Seuil, 2002a.

_____. “Écrivains et écrivants”. In: BARTHES, Roland. **Essais critiques**. Edição eletrônica (epub). Paris: Seuil, 2002b.

BASTIN, Georges. “La notion d’adaptation en traduction”. In: **Meta**. Vol. 38, N° 3, 1993. Disponível em: <http://id.erudit.org/iderudit/001987ar>. Acesso em 25/09/2016.

BENEDICT, Barbara. **Making the Modern Reader**: Cultural Mediation in Early Modern Literary Anthologies. Princeton: Princeton University Press, 1996.

_____. “The eighteenth-century anthology and the construction of the expert reader”. In: **Poetics**. N. 28, 2001. Pp. 377-397.

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

_____. “A tradução e seus discursos”. Tradução de Marlova Asseff. Revisão de tradução de Eleonora Castelli. In: **Alea**: estudos neolatinos. Vol. 2, n° 2. Rio de Janeiro. Dez. 2009. Pp. 341-353. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2009000200011#nt01. Acesso em 31/07/16.

_____. **A tradução e a letra ou o albergue do longínquo**. 2ª ed. Tradução de Marie-Hélène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini. Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.

BENJAMIN, Walter. “Desempacotando minha biblioteca: um discurso sobre o colecionador”. In: **Rua de mão única**. Obras escolhidas. Volume 2. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. Pp. 227-235.

_____. “Die Aufgabe des Übersetzers [Ao que se dá e o que dá o tradutor] [A tarefa do tradutor]”. [Excerto] Tradução de Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Haroldo de. **Transcriação**. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Mé dici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015. Pp. 211-14.

BIBLIOTECA LEONARDIANA. **Biblioteca Leonardiana**. Disponível em: <http://www.leonardodigitale.com/> Acesso em 03/12/16.

BIBLIOTECA NACIONAL DO BRASIL. **Biblioteca Nacional**. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/> Acesso em 03/12/16.

BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. **Leonardo interactivo**. Disponível em: leonardo.bne.es/ Acesso em 03/12/16.

BORGES, Fernanda. **Entre palavras e imagens**: as narrativas de Valêncio Xavier e de Jonathan Safran Foer. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Letras). Porto Alegre: PUCRS, 2016.

BRASIL. (Lei dos direitos autorais). **Lei nº 9.610**, de 19 de fevereiro de 1998. Disponível em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L9610.htm. Acesso em: 31/07/2016.

BROWN, Bob. **1450 – 1950**. New York: Jargon Books, 1959.

CALVINO, Italo. **Lezioni americane**: sei proposte per il prossimo millennio. Milano: Mondadori, 2002.

CAMPOS, Augusto de. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

_____. **Linguaviagem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. **À margem da margem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcriação**. Organização de Marcelo Tápia e Thelma Mé dici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CARREIRA, Eduardo. (Org. e trad.) **Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura**. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2000.

CAUNETO, Leandro. “Tradução e recepção: a poesia de Michelangelo Buonarroti lida e traduzida no Brasil”. In: **Serafino**, Vol. 1, 2015. Pp. 70-78.

CHAPLIN, Charles. **O grande ditador** [excerto]. Música: “Dança húngara nº5”, de Johannes Brahms. Produtora: Charles Chaplin Film Corporation. Distribuidora: United Artists. 1940. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=monaXOpmH1U>. Acesso em 03/12/16.

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun / Roger Chartier**. Tradução de Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Editora UNESP, 2009.

CHEUNG, Martha. “Representation, Mediation, and Intervention: A Translation Anthologist’s Preliminary Reflections on Three Key Issues in Cross-cultural Understanding”. In: **LEWI Working Paper Serie**. No 14. Hong Kong: David C. Lam Institute for East-West Studies, 2003. Pp. 1-25.

_____. “De la ‘teoría’ al ‘discurso’: la elaboración de una antología de traducción”. Traducción Juliana Alzate Sánchez. In: **Mutatis Mutandis**. Vol. 5, No. 1. 2012. Pp. 164-180.

_____. “Academic navel gazing? Playing the game up front? Pages from the notebook of a translation anthologist”. In: SERUYA, Teresa; D’HULST, Lieven; ASSIS ROSA, Alexandra; LIN MONIZ, Maria. **Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)**. Amsterdam: John Benjamins, 2013. Pp. 75-88.

CLARK, Keneth; PEDRETTI, Carlo. **The drawings of Leonardo da Vinci at Windsor Castle**. 3 volumes. London: Phaidon, 1968-9.

CY TWOMBLY. **Cy Twombly Foundation**. Disponível em:
<http://www.cytwombly.info/>. Acesso em 03/12/16.

D'HULST, Lieven. "Anthologies of French Medieval Literature (1756-1816): Between Translating and Editing". In: KITTEL, Harald (Ed.). **International Anthologies of Literature in Translation**. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995. Pp. 1-14.

_____. "Forms and functions of anthologies of translations into French in the nineteenth century". In: SERUYA, Teresa; D'HULST, Lieven; ASSIS ROSA, Alexandra; LIN MONIZ, Maria. **Translation in Anthologies and Collections (19th and 20th Centuries)**. Amsterdam: John Benjamins, 2013. Pp. 17-34.

DITRA. **Dicionário de tradutores literários do Brasil**. UFSC/CNPq. Página web. Disponível em:
<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/index.htm>. Acesso em 29/12/16

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. Tradução de Alice Kyoko Miyashiro, J. Guinsburg, Mary Amazonas Leite de Barros e Geraldo Gerson de Souza. Revisão de Geraldo Gerson de Souza e Plínio Martins Filho. 3ª Ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

ECO, Umberto. (Org.) **Storia della bruttezza**. Milano: Bompiani, 2007.

ESSMANN Helga; FRANK, Armin Paul. "Translation Anthologies: An Invitation to the Curious and a Case Study". In: **Target**, 3 (1), 1991. Pp. 65-90.

FARIA, Ernesto. **Dicionário escolar latino-português**. 3ª ed. Brasília: Campanha Nacional de Material de Ensino (CNME/MEC), 1962. Disponível em:
<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me001612.pdf>. Acesso em: 08/08/16.

FERREIRA, Antônio Augusto; BRUM, Vinícius. "Alma de poço". In: NETO, João de Almeida. **João de Almeida Neto**. Vol. II. (LP). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6pKhX1j2CHc> Acesso em 08/12/16.

FERRONI, Giulio. **Storia della letteratura italiana**: dal Cinquecento al Settecento. Torino: Einaudi, 1991.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. Revisão técnica de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **A escrita**: há futuro para a escrita? Tradução de Murilo Jardelino da Costa. Revisão técnica de Gustavo Bernardo. São Paulo: Annablume, 2010.

FOLHA de São Paulo. “Cassado, ex-professor quer voltar a dar aulas”. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 19 de agosto de 2007. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1908200724.htm> Acesso em: 06/08/16.

FRANK, Armin Paul. “Translation Anthologies”. In: BAKER, Mona; MALMKJAER, Kirsten (Ed.). **Routledge Encyclopedia of Translation Studies**. New York: Routledge, 2001. Pp. 13-17.

FRANK, Armin Paul; ESSMANN, Helga. “Translation Anthologies: A Paradigmatic Medium of International Literary Transfer”. In: **Amerikastudien/American Studies**, 35.1, 1990. Pp. 21-34.

GAMBIER, Yves. “La retraduction: ambiguïtés et défis”. In: MONTI, E.; SCHNYDER, P. (Orgs.) **Autour de la retraduction**. Paris: Orizons, 2011, p. 49-67.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Tradução de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

GIUNTI. **Giunti edizioni**. [Página web]. Disponível em: <http://www.leonardonline.it/>. Acesso em 24/05/2016.

GONZÁLEZ RESTREPO, Catalina. **La palabra como moneda en la poética de José Manuel Arango**. Dissertação (Mestrado em Literatura, Facultad de Ciencias Sociales). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2011. Disponível em: <https://repository.javeriana.edu.co/bitstream/handle/10554/1632/Gonzal>

ezRestrepoCatalina2011.pdf?sequence=1 Acesso em: 21/02/17.

GUEDES, Diogo. “A Clarice Lispector que se revela nas pinturas”. In: **Jornal do Commercio**. 2 de fevereiro de 2013. Disponível em: <http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/literatura/noticia/2013/06/02/a-clarice-lispector-que-se-revela-nas-pinturas-85077.php>. Acesso em: 06/08/16.

HALLEWELL, Lawrence. **O livro no Brasil**: sua história. Tradução de Maria da Penha Villalobos e Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: T. A. Queiroz Editor / Editora da USP, 1985.

HERMANS, Theo. (Org.) **The manipulation of literature**. New York: Routledge, 1985.

ISGRÒ, Emilio. “Teoria della cancellatura”. In: **Ragioni Critiche**, n. 7-10. Dez. 1988. Pp. 1-4. Disponível em: http://www.artelabonline.com/article_files/file_1201723899_589.pdf. Acesso em: 18/08/16.

INDICETJ. **Coleção Disquinho**. [Página web]. Disponível em: <http://indicetj.com/disquinho/> Acesso em 03/12/16.

ITÁLIA. (Legge del diritto d’autore). **Legge n° 633**, 22 aprile 1941. Disponível em: http://www.librari.beniculturali.it/opencms/export/sites/dgbid/it/documen/legge_633_del_1941.pdf. Acesso em: 31/07/2016.

JAKOBSON, Roman. “Aspectos linguísticos da tradução”. In: _____. **Linguística e Comunicação**. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 20 ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 63-72.

KEMP, Martin. **Leonardo da Vinci**: the marvellous works of nature and man. New York: Oxford University Press, 2006.

KICKHÖFEL, Eduardo Henrique Peiruque. “A Philosophiae partitio de Gregor Reisch. Um mapa para ler o Renascimento”. In: **Limiar**, vol 2., n. 3., 2014. Pp. 85-115.

KITTEL, Harald (Ed.). **International Anthologies of Literature in Translation**. Göttinger Beiträge zur Internationalen Übersetzungsforschung, Band 9. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995.

KORTE, Barbara. “Flowers for the picking. Anthologies of Poetry in (British) Literary and Cultural Studies”. In: KORTE, Barbara; SCHNEIDER, Ralf; LETHBRIDGE, Stefanie (Eds.). **Anthologies of British Poetry**. Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies. Amsterdam/Atlanta, GA.: Rodopi, 2000. Pp. 1-32.

LÁZARO, Rosario Igoa. **Crónica brasileira del siglo XIX y principios del siglo XX en castellano: una antología en traducción comentada**. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução). Florianópolis: UFSC, 2016.

LEFEVERE, André. “Why waste our time on rewrites? The trouble with interpretation and the role of rewriting in an alternative paradigm”. In: HERMANS, Theo. (Ed.) **The manipulation of literature**. New York: Routledge, 1985. Pp. 215-243.

_____. **Translation, rewriting, and the manipulation of literary fame**. New York: Routledge, 1992.

_____. “German Literature for Americans”. In: KITTEL, Harald (Ed.). **International Anthologies of Literature in Translation**. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1995. Pp. 40-55.

LEIGH, Sam. “These drawings give us a whole new Sylvia Plath – sprightly, witty and fun”. In: **The Guardian**. 6 de novembro de 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/books/2011/nov/06/sylvia-plath-drawings>. Acesso em: 06/08/16.

LIMA, Jeferson. “Um nome escrito a sangue”. In: **A notícia**. 28 de julho de 2002. Disponível em: <http://www1.an.com.br/ancapital/2002/jul/28/1ult.htm>. Acesso em 29/12/16

MACHADO, Arlindo. **O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

MARAZZINI, Claudio. **Breve storia della lingua italiana**. Bologna: Il Mulino, 2004.

MARINONI, Augusto. **Gli appunti grammaticali e lessicali di Leonardo da Vinci**. Milano: Bestetti, 1944.

MERCURI, Roberto. “Commedia di Dante Alighieri”. In: ROSA, Alberto Asor. **Letteratura italiana**. Vol. 2: Le Origini, il Duecento, il Trecento. Le opere. Torino: Einaudi / Roma: Repubblica e l’Espresso, 2007. Pp. 301-470.

MESCHONNIC, Henri. **Pour la poétique I**. Paris: Gallimard, 1973.

_____. **Pour la poétique II**. Paris: Gallimard, 1973b.

_____. **Poétique du traduire**. Lagrasse: Verdier, 1999.

MICHELANGELO. **Sonetos de Michelangelo Buonarroti**. Tradução de Rolando Roque da Silva. Edição bilíngue. São Paulo: Editora Klaxon, 198-?.

_____. **Poemas**. Tradução de Nilson Moulin. Introdução e notas de Andrea Lombardi. Edição bilíngue. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. **Cinquenta poemas**. Tradução e notas de Mauro Gama. Edição bilíngue. Cotia: Ateliê, 2007.

MONTI, Enrico; SCHNYDER, Peter. (Orgs.) **Autour de la retraduction**. Paris: Orizons, 2011.

MUSEO DELLA CARTA E DELLA FILIGRANA. **Museo della carta**. Disponível em:

http://www.museodellacarta.com/docs/lastoria/il_viaggio_storico_della_carta.asp. Acesso em 03/12/16.

MUSEO NAZIONALE SCIENZA E TECNOLOGIA LEONARDO DA VINCI. **Museo Scienza**. Disponível em:

<http://www.museoscienza.org/leonardo/codi/>. Acesso em 03/12/16.

NAAIJKENS, Ton. “The World of World Poetry: Anthologies of Translated Poetry as a Subject of Study”. In: **Neophilologus**. V. 90, N. 3, July 2006. Pp. 509-520.

NARDINI, Bruno. **Vita di Leonardo**. Firenze; Milano: Giunti Editore, 2008.

OVÍDIO [Publius Ovidius Naso]. **Metamorphoses**. [Séc. 8 d. C.] 2016. Disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/ovid.html>. Acesso em: 24/09/16.

POUND, Ezra. “Paris letter”. In: **The Dial**. Vol. 72. 1922. Pp. 623- 9. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?num=626&u=1&seq=726&view=image&size=100&id=mdp.39015031076550&q1=Ezra+Pound>. Acesso em: 01/10/16.

PEDRETTI, Carlo. **The Drawings and Miscellaneous Papers of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty The Queen at Windsor Castle**. London: Johnson Reprint Company, 1982.

_____. “The editions of Leonardo's writings”. In: Farago, Claire (Org.). **Leonardo's writings and theory of art**. New York/London: Garland, 1999. Pp. 323-8.

PETRARCA, Francesco. **Canzoniere**. Torino: Einaudi, 1964. Disponível em:

<http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_2/t319.pdf>. Acesso em: 01/11/16.

PRIBERAM. **Dicionário online**. Disponível em: <http://priberam.pt/dlpo/>. Acesso em 09/12/16.

PULIDO, Martha Lucía Correa. **Filosofía e historia en la práctica de la traducción**. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2003.

PYM, Anthony. “Translational and Non-Translational Regimes Informing Poetry Anthologies. Lessons on Authorship from Fernando Maristany and Enrique Díez-Canedo”. In: **International Anthologies of Literature in Translation**. Ed. Harald Kittel, Berlin: Erich Schmidt, 1995. Pp. 251-270.

QUONDAM, Amedeo. **Petrarchismo mediato**. Roma: Bulzoni, 1974.

RAZZINI, Marcia de Paula Gregório. **O espelho da nação: a antologia nacional e o ensino de português e de literatura (1838-1971)**. Tese de doutorado (Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem). Campinas: UNICAMP, 2000.

RE, Lucia. “(De) constructing the Canon: the Agon of the Anthologies on the Scene of Modern Italian Poetry”. In: **Modern Language Review**. 87:3. July 1992. Pp. 585-602.

RICOEUR, Paul. **Temps et récit III: Le temps raconté**. Paris: Seuil, 1985.

_____. **Sur la traduction**. Paris: Bayard, 2004.

ROYAL COLLECTION. **Windsor Castle**. Página web disponível em: <https://www.royalcollection.org.uk/collection/>. Acesso em: 20/12/16

ROSA, Alberto Asor. **Letteratura italiana**. Vol. 6: Umanesimo e Rinascimento. Torino: Einaudi / Roma: Repubblica e l’Espresso, 2007.

_____. **Storia europea della letteratura italiana**. Torino: Einaudi, 2009.

SARTORI, Roseli. **Leonardo da Vinci pensador e escritor**. Dissertação (Mestrado em Letras – Língua e Literatura Italiana). São Paulo: USP, 1997.

SCHLEIERMACHER, Friedrich. “Dos diferentes métodos de traduzir”. Tradução de Mauri Furlan. **Scientia Traductionis**. N° 9. Florianópolis: PGET/UFSC, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n9p3/18329>. Acesso em: 01/10/16.

SCHMITZ-EMANS, Monika. “Mapping poetry: poem anthologies and the modelling of world literature”. In: **Journal of Romance Studies**. Spring 2011, Vol. 11 Issue 1, 2011. Pp. 37-50.

SERTÃ, Alfredo. **Fábulas de Leonardo da Vinci**. Adaptadas por Alfredo Sertã. Ilustrações de Thais Beltrame. Acompanha CD. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2015.

SILVA, Bezerra da. “Se Leonardo dá vinte...”. In: **Bezerra da Silva ao vivo**. [CD] Composição de G. Martins, Walter Coragem e Bezerra da Silva. Rio de Janeiro: CID, 1999. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ImYKhcY_k8o. Acesso em 03/12/16.

SOLMI, Edmondo. “Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci.” In: **Giornale storico della Letteratura italiana**. Torino, 1908, suplemento 10-11.

TOURY, Gideon. “The nature and role of norms in translation” In: VENUTI, Lawrence (Ed.). **The translations studies reader**. London: Routledge, 2000. ppPp. 199-211.

VALLI, Franca Manenti. **Leonardo: il sapere costruttivo nel disegno della figura umana**. Milano: Silvana Editoriale, 2011. Disponível em: <http://www.studiomanentivalli.it/0catalogo/dettaglio5.php?cat=12&prod otto=963>. Acesso em: 24/10/16.

VASARI, Giorgio. **Le vite de’ più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a’ tempi nostri**. A cura di Luciano Bellosi e Aldo Rossi. Torino: Einaudi, 1986. Disponível em http://www.letteraturaitaliana.net/pdf/Volume_5/t129.pdf Acesso em: 18/07/2016.

VECCE, Carlo. “*Scritti* di Leonardo da Vinci”. In: ROSA, Alberto Asor. **Letteratura italiana**. Vol. 6: Umanesimo e Rinascimento. Torino: Einaudi / Roma: Repubblica e l’Espresso, 2007. Pp. 3-46.

_____. **Piccola storia della letteratura italiana**. Napoli: Liguori, 2009.

VENUTI, L. **The translator’s invisibility**. Taylor & Francis e-Library, 2004.

VINCI, Leonardo da. **Codice Arundel**. Londres: British Museum, 1478-1518. Disponível em:

http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=arundel_ms_263_f001r
Acesso em: 05/08/16.

_____. **Libro di pittura.** C. 1550. Disponível em:
<http://www.leonardodigitale.com>. Acesso em: 06/08/16.

_____. **Codici Madrid I e II.** Madri: Biblioteca Nacional de España, 1493. Disponível em: <http://leonardo.bne.es/index.html>
Acesso em: 05/08/16.

_____. **The literary works of Leonardo da Vinci.**
Compiled and edited from the original manuscripts by Jean Paul Richter. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivinton, 1883.
Disponível em:
<https://archive.org/stream/literaryworksofl01leonuoft#page/n7/mode/2up>. Acesso em: 20/07/15.

_____. **Leonardo prosatore.** A cura di Giuseppina Fumagalli. Milano, Roma, Napoli: Albrighi, Segati & C, 1915.
Disponível em:
<https://archive.org/stream/leonardoprosator00leonuoft#page/n5/mode/2up> Acesso em: 20/07/15.

_____. **Selections from the notebooks of Leonardo da Vinci.** Organizado por Irma Richter. Traduzido por Jean Paul Richter. Oxford: Oxford University Press, 1952.

_____. **Il Codice del Volo degli uccelli:** nella Biblioteca reale di Torino. A cura di Augusto Marinoni. Firenze: Giunti, 1976.

_____. **Frammenti letterari e filosofici.** A cura di Edmondo Solmi. Firenze: Giunti Barbèra, 1979.

_____. **Scritti letterari.** A cura di Augusto Marinoni. Milano: Rizzoli BUR, 1980.

_____. **Fábulas e lendas:** interpretadas e transcritas por Bruno Nardini; ilustrações de Adriana Saviozzi Mazza. Tradução de Vera Maria Teixeira Soares e Mario Palmério. São Paulo: Círculo do Livro, 1980b.

_____. **Libro di pittura.** A cura di Carlo Pedretti e Carlo Vecce. Firenze: Giunti, 1995.

_____. **Obras literárias, filosóficas e morais.** Seleção e apresentação de Carmelo Distante. Tradução de Roseli Sartori. São Paulo: HUCITEC, 1997.

_____. **Il Codice Arundel 263 nella British Library.** A cura di Carlo Pedretti e Carlo Vecce. Firenze: Giunti, 1998.

_____. **Aforismos.** Selección, traducción y prólogo de E. García Zúñiga. Barcelona: Editorial Optima, 1999.

_____. **Aforismi, novelle e profezie.** A cura di Massimo Baldini. Roma: Newton Compton, 1999b. Disponível em: <http://www.liberliber.it/biblioteca/>. Acesso em: 05/08/16.

_____. **Os cadernos de cozinha de Leonardo da Vinci.** (Codex Romanoff). Organização e adaptação de E. Barreiros. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Anotações de Da Vinci por ele mesmo.** Tradução de Marcos Malvezzi Leal e Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2004.

_____. **Fábulas, charadas, profecias, aforismos.** Seleção e apresentação de Flávio Moreira da Costa. Tradução de Celina Portocarrero. Rio de Janeiro: Zit, 2006.

_____. **Trattato della pittura.** A cura di Angelo Borzelli. Lanciano: Carabba Editore, 2006b. Disponível em: <http://www.liberliber.it/online/autori/autori-l/leonardo-da-vinci/trattato-della-pittura/>. Acesso em: 05/08/16.

_____. **Bestiário, fábulas e outros escritos.** Tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

_____. **Sátiras, fábulas, aforismos e profecias.** Organização e tradução de Rejane Bernal Ventura. São Paulo: Hedra, 2008.

_____. **O Códice Atlântico** (da Biblioteca Ambrosiana de Milão). Transcrição crítica de Augusto Marinoni. Apresentação de Carlo Pedretti. Notas à transcrição de Pietro C. Marani. 11 volumes. Barcelona: Folio, 2008b.

_____. **I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nelle collezioni pubbliche in Francia**. Ordinati e presentati da Pietro C. Marani. Firenze; Milano: Giunti, 2008c.

_____. **Scritti scelti di Leonardo da Vinci**. A cura di Anna Maria Brizio. Milano: Mondadori, 2009.

_____. **Fábulas e alegorias**. Seleção e tradução de Bruno Berlendis de Carvalho. São Paulo: Berlendis & Vertecchia, 2009b.

_____. **Fábulas, alegorias, adivinhações**. Adaptação livre e ilustrações de Edith Derdyk. São Paulo: Comboio de Corda, 2010.

_____. **Os cadernos anatômicos de Leonardo da Vinci**. Tradução do italiano para o inglês, comentários e introdução de Charles D. O'Malley e J. B. de C. M. Saunders. Tradução para o português de Pedro Carlos Piantino Lemos e Maria Cristina Vilhena Carnevale. Cotia: Ateliê Editorial / Campinas: Editora da UNICAMP, 2012.

_____. **Tratado de pintura**. Volumes 1, 2 e 3. Organização e tradução de Fabio Moraes. São Paulo: Criativo, 2013.

VALÉRY, Paul. **Introduction a la méthode de Léonard de Vinci**. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française, 1919.

VOCABOLARIO DELLA CRUSCA. **Vocabolario degli accademici della Crusca**. Disponível em <http://www.lessicografia.it/index.jsp>. Acesso em 09/12/16.

WIKIPÉDIA. **Página da Wikipedia sobre os códices de Leonardo**. Disponível em: https://it.wikipedia.org/wiki/Codici_di_Leonardo_da_Vinci. Acesso em 03/12/16.